

Georg Österreich:

Wir haben nicht einen  
Hohenpriester

Motetto concertato  
über Hebräer 4, 15-16



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

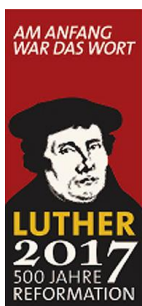
wurde im Rahmen des deutsch-dänischen EU-Projekts „Musik und Religion zwischen Rendsburg und Ribe / Musik og religion mellem Rendsburg og Ribe“ (2013–15) begründet.

Ihre Anschlusspublikationen, die als Kooperation zwischen der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Norddeutschland und dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg erscheinen, leisten einen Beitrag zum 500. Jahrestag der Reformation Martin Luthers (2017).

Die Notenreihe hat das Ziel, Musikwerke aus den Gebieten zwischen Nord- und Ostsee in wissenschaftlich fundierten Ausgaben für die musikalische Praxis zu erschließen.

Diese Notenausgabe ist im Internet erhältlich unter:

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



Musikwissenschaftliches Seminar

# **Georg Österreich**

1664–1735

## **Wir haben nicht einen Hohenpriester**

### **Motetto concertato über Hebräer 4, 15–16**

**Trauermusik für Herzog Christian Albrecht  
von Schleswig-Holstein-Gottorf, 1695**

**Revidierte Fassung, um 1701**

für 3 Violinen, 3 Violen, Fagott/Violoncello,  
7–8 Singstimmen (CCATTBB; Alt 2 ad libitum)  
und Basso continuo

Herausgegeben von Konrad Küster

## Inhalt

Vorwort	5
Kritischer Bericht	13
Edition	25
Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO)	84

## Text

Wir haben nicht einen Hohenpriester,  
der nicht könnte Mitleiden haben mit unser Schwachheit,  
  
sondern der versucht ist allenthalben gleich wie wir,  
doch ohne Sünde.

Darum lasset uns hinzutreten mit Freudigkeit  
zu dem Gnadenstuhl,

auf dass wir Barmherzigkeit empfangen und Gnade finden  
auf die Zeit, da uns Hilfe not sein wird.

*Hebräer 4, 15–16*

## Vorwort

### *Gottorfer Trauermusiken*

Besondere Bedingungen des Luthertums brachten es mit sich, dass höfische Trauermusiken zu einer der anspruchsvollsten Musik-Gattungen ihrer Zeit wurden: Als gläubiger Christ ist man Gott ewig für den Erlösungstod Christi zu Dank verpflichtet, im diesseitigen wie im jenseitigen Leben; das Lob Gottes im Himmel, so nahm die frühneuzeitliche lutherische Theologie an, wird daher von den Engeln und den Erlösten gemeinsam ewig gesungen. Darauf haben sich die Menschen schon zu Lebzeiten vorzubereiten: dadurch, dass sie nach Kräften zur Ehre Gottes musizieren, auf die individuell bestmögliche Weise. „Die individuell bestmögliche Weise“ ist dabei naturgemäß für einen Hof anspruchsvoller als für jede nicht hochadelige Einzelperson. Wirkte diese Regel schon im Alltag, traf sich diese lebenslange Musikverpflichtung mit ihrer ewigen Fortsetzung im Himmel beim Trauergottesdienst: In ihm werden Irdisches und Himmlisches Nachbarn. An einem Hof begangen, erreichte in ihm diese Modellvorstellung des kirchlichen Musizierens also einen absoluten Höhepunkt: Sind Höfe mit ihren reichen kulturellen Möglichkeiten schon in der lutherischen Alltagsnormalität aufgerufen, Gottes Lob auf eine besonders ideale Weise zu singen, so sind erst recht beim Trauergottesdienst besondere Maßstäbe gefragt. Denn hier geht es auch darum, vor größerem Publikum darzustellen, was „ideales Gotteslob“ aus Sicht des Landesherrn sei – ohne unmittelbaren Personenkult, primär bezogen auf das Jenseitsverständnis im Rahmen des Erlösungskonzepts.

Abgesehen vom Hof der Herzöge von Schleswig-Holstein-Gottorf lassen sich diese Verhältnisse kaum je betrachten: immerhin jedoch für Heinrich Posthumus Reuß in Gera (1635 verstorben, wurde er mit den *Musikalischen Exequien* von Heinrich Schütz zu Grabe gesungen) und am Hof Herzog Ernst Ludwigs von Sachsen-Meiningen in Meiningen (1724 verstorben; die Trauermusik schrieb Johann Ludwig Bach). Beide Fürsten hatten die Texte ihrer Trauermusiken persönlich kompiliert, Ernst Ludwig auch teilweise selbst gedichtet.<sup>1</sup>

Dass für die Zwischenzeit die Einblicke fehlen, ist primär der schlechten Überlieferungslage von Musik jener Zeit geschuldet. Die Musikbestände kaum eines lutherischen Hofes blieben erhalten; und während an den Orten, deren historisches Notenmaterial überliefert ist, durchaus viel auswärtige Musik zusammengetragen wurde, gelangten Trauermusiken offenkundig kaum in diesen überregionalen Austausch. Vielleicht waren sie zu sehr maßgeschneidert: schon in der Wahl der Texte. Und so gingen diese vermutlich luxuriösen Werke mit den Musiksammlungen ihrer Höfe unter: in Dresden wie in Wolfenbüttel, in Rudolstadt wie in Weißenfels, in Oldenburg wie in Schwerin, in Güstrow wie in Kopenhagen.

Die beiden einzigen höfischen Musiksammlungen, die erhalten blieben (zugleich mit viel Musik zahlreicher weiterer Orte), sind die des schwedischen Hofkapellmeisters Gustav Düben aus Stockholm und die des Gottorfer Kapellmeisters Georg Österreich. Dass in der Sammlung Düben keine fürstlichen Trauermusiken vorliegen, hat einen einfachen Grund: Während der Wirkungszeit Dübens (ab 1663 bis zu seinem Tod 1690) gab es in der schwedischen Königsfamilie zwar Todesfälle von Kleinkindern, jedoch keinen großen Trauer-Staatsakt. König Karl X. Gustav war kurz zuvor gestorben (1660); seine Frau, Hedwig Eleonora von Schleswig-Holstein-Gottorf, war bei seinem Tod erst 23 Jahre alt und lebte bis 1715. Der neue König, der 1655 geborene

---

<sup>1</sup> Zu diesen Sachverhalten ausführlicher: Konrad Küster, „Death and the Lutheran Idea of Becoming a Heavenly Musician“: in: Tarald Rasmussen und Jon Øygarden Flåten (Hrsg.), *Preparing for Death – Remembering the Dead*, Hildesheim 2015 (Refo500 Academic Studies, 22), S. 351–359.

Karl XI., war Einzelkind; 1655 geboren, regierte er von 1660 bis zu seinem Tod 1697. Auch seine Frau, Ulrika Eleonora (1656–1693) überlebte den Kapellmeister und Sammler Gustav Düben. Das dürfte der entscheidende Grund dafür sein, dass die Düben-Sammlung keine große, hochfürstliche Trauermusik enthält.

In der Sammlung Österreich sind die Bedingungen anders. Nicht nur deshalb, weil die Hofmusiker auch für ambitionierte Trauerfeiern des Hofstaats zuständig waren, sondern wegen einer anderen Generationen-Konstellation ist „die große Trauermusik“ in der Sammlung Österreich ein fester Bestandteil: Sie war eine häufig wiederkehrende Herausforderung für den Kapellmeister<sup>2</sup>. Am 27. Dezember 1694 starb Herzog Christian Albrecht; sein Sohn Friedrich IV. fiel am 19. Juli 1702 in einer Schlacht des nordischen Krieges. Die Witwe Christian Albrechts, Friederike Amalie, starb am 30. Oktober 1704, und seine Mutter Maria Elisabeth, 1684 in Husum gestorben, wurde 1692 in die Schleswiger Fürstengruft der Gottorfer Herzöge überführt.

Für alle Anlässe sind Trauermusiken erhalten oder eindeutig identifizierbar: dadurch, dass Datierungen der Werke vorliegen und sich deren vertonte Texte mit denen der überlieferten, gedruckten Trauerpredigten korrelieren lassen. Letztlich ist die Zahl der Beiträge Österreichs zur Gattung Trauermusik noch größer, als die benennbaren Anlässe es erkennen lassen; vielleicht wurde 1697, anlässlich des Todes von Karl XI. von Schweden, dem Schwiegervater von Herzog Friedrich IV., gleichfalls eine große höfische Trauerzeremonie abgehalten. So ergibt sich folgendes Zeitgerüst<sup>3</sup>:

#### 1.: 05.02.1692: Beisetzung Herzogin Maria Elisabeths

A: [nicht erhalten: *Die Gerechten werden weggerafft*: Bibelwort-Vertonung]

B: Johann Philipp Förtsch, *Unser Leben währet siebenzig Jahr*: Concerto cum aria

C: Michael Österreich, *Ich habe einen guten Kampf gekämpft*: Bibelwort-Vertonung

Die Reihenfolge ist durch einen historischen Textdruck verbürgt, die chronologische Zuordnung der Komposition von Förtsch anhand der Aria-Strophen gesichert. Die Gleichsetzung des Werkes von Michael Österreich mit der Mitteilung einer Komposition dieses Texts im Textdruck erfolgt aus philologischen Gründen (Papierverwendung<sup>4</sup>).

#### 2.: 26.02.1695: Beisetzung Herzog Christian Albrechts

A: Georg Österreich, *Wir haben nicht einen Hohenpriester*: Bibelwort-Vertonung

B: Georg Österreich, *Weise mir, Herr, deinen Weg* (1. Fassung): Bibelwort-Vertonung

Für das erste Werk findet sich die Datierung „1695“ im Partiturautograph; das vertonte Bibelwort war Predigttext. Das zweite Werk ist ebenfalls „1695“ datiert. Im Vergleich mit den übrigen Staatsakten ist damit zu rechnen, dass eine dritte Komposition erklang; sie ließ sich bislang nicht ermitteln.

#### 3.: 1697: anlässlich einer Trauerzeremonie für König Karl XI. von Schweden?

A: Georg Österreich, *Freu dich sehr, o meine Seele*: Choralkantate per omnes versus

Partiturautograph datiert 10. September 1697. Wann und ob eine Trauerzeremonie stattfand, ist jedoch nicht geklärt.

<sup>2</sup> Sämtliche Datenangaben richten sich bis 1700 nach dem damals für lutherische Gebiete geltenden julianischen Kalender, erst daraufhin nach dem gregorianischen.

<sup>3</sup> Von den nachfolgenden Werken liegen als Online-Publikationen vor: Zu 1: MNO 4 (4.: B), MNO 12 (5.: B), MNO 25 (5.: A), MNO 26 (1.: B), MNO 27 (1.: C). Diese Werke auch in Einspielungen als cpo 777 944-2 (5.: B) und cpo 555 010-2 (alle übrigen). Online-Notenausgaben zu 2B (inkl. 2. Version), 4C und 5B befinden sich in Vorbereitung; Erscheinen geplant 2016.

<sup>4</sup> Konrad Küster, „Georg Österreichs Musiksammlung: Entstehung – Gliederung – Fortentwicklung“, in: ders. (Hrsg.), *Zwischen Schütz und Bach: Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer als Notensammler (Gottorf / Wolfenbüttel)*, Stuttgart 2015, S. 117–276, hier S. 233.

#### 4.: 19.12.1702: Beisetzung Herzog Friedrichs IV.

A: Georg Österreich, *Unser keiner lebet ihm selber*: Kompilation aus Bibelworten

B: Georg Österreich, *Plötzlich müssen die Leute sterben*: Trauerkantate (Bibelworte, Liedstrophen, freie Dichtung; in der Endfassung auch Trauer-Aria)

C: Georg Österreich, *Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht*: Choralkantate per omnes versus

Die Zuordnung der ersten beiden Werke ist anhand des vorliegenden Textdruckes gesichert; dort auch die Reihenfolge. Beim dritten Werk handelte es sich vermutlich um die Wiederaufführung einer 1698 datierten Komposition, deren Entstehungsanlass unbekannt ist.

#### 5.: zwischen dem 18. und dem 22.12.1704: Beisetzung Herzogin Friederike Amalies

A: Georg Österreich, *Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott*: Choralkantate per omnes versus

B: Georg Österreich, *Ich bin die Auferstehung und das Leben*: Bibelwort-Vertonung

Die Werke sind dieser Trauerfeier anhand der autographen Datierungen (Kiel, 6.12. bzw. 1.12.1704) zuzuordnen. Georg Österreich kam zur Fertigstellung und Aufführung eigens aus seinem neuen Wohnort Braunschweig nach Schleswig-Holstein. Die Aufführungs-Reihenfolge ist ungeklärt. Der Tag der Beisetzung lag kurz nach der Verabschiedung des Leichnams am Sterbeort Kiel (17.12.1704<sup>5</sup>, einem Montag), vermutlich zudem vor dem 4. Advent (23.12.1704).

#### *Die Trauerkomposition Christian Albrechts*

Ausgehend von dem theologischen Gesamtkunstwerk, als das die Trauerzeremonie von Heinrich Posthumus Reuß der Nachwelt entgegentritt (mit Predigt, Sargausstattung und Schütz' *Musikalischen Exequien*, alle auf dasselbe Repertoire von Sterbenstexten bezogen)<sup>6</sup>, mag man etwas Ähnliches auch hier erwarten. Trauerpredigten liegen im Druck vor, und die Musikwerke lassen sich klar auf diesen Anlass beziehen; auch der Sarg des Verstorbenen ist erhalten, im Schleswiger Dom in der Fürstengruft (nordöstlich des Hochchors) gelegen. Doch die Verhältnisse erscheinen komplexer; und so muss die Darstellung hier ausgehen von den Bibelsprüchen, die sich auf Christian Albrechts Sarg (der für die Öffentlichkeit nicht zugänglich ist) finden.



*Der Sarg Herzog Christian Albrechts in der Gottorfer Grablege des Schleswiger Doms*

<sup>5</sup> <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:3:1-710993-p0003-1> (Abruf vom 27.06.2016).

<sup>6</sup> Vgl. das Vorwort in: Heinrich Schütz, *Musikalische Exequien Opus 7*, hrsg. von Günter Graulich, Stuttgart 1973 (Stuttgarter Schütz-Ausgabe, 8).

Auf dem Sargdeckel ein Bild des Gekreuzigten.

Zu Füßen: das große Wappen des Herzogs (keine Ahnenprobe; vielmehr die sechs im Folgenden genannten Wappen, analog zur Titulatur des Herzogs, mit dem norwegischen Wappen beginnend); über dem Wappen:

PSALM 16.

DAS LOS IST MIR GEFALLEN AVFS LIEBLICHE MIR IST EIN SCHON ERBTHEIL WORDEN.

Rechts davon seitlich anschließend, von den Füßen bis zum Kopf zu lesen:

PSALM 116.

SEY NV WIDER ZU FRIEDEN MEINE SEELE DEN DER HERR THUT DIR GUTS.

Daneben das oldenburgische Wappen. In der Mitte:

HIOB 16

DIE BESTIMTEN IAHR SIND KOMMEN VND ICH GEHE HIN DES WEGES DEN ICH NICHT WIDER KOMMEN WERDE.

Daneben der Stormarner Schwan. Rechts:

2 TIM 4

ICH HABE EINEN GV TEN KAMPF GEKEMP FET ICH HABE GLAVBEN BEHALTEN.

Ganz rechts die beiden Schleswiger Löwen.

Hinter dem Kopf:

PSALM 4.

ICH LIEGE VND SCHLAFE GANTZ MIT FRIEDEN.

Daneben auf der linken Seite des Sarges, von links:

PSALM 17

ICH WILL SCHAVEN DEIN ANTLITZ IN GERECHTIGKEIT ICH WILL SAT WERDEN WEN ICH ERWACHE NACH DEINEM BILDE.

Daneben der norwegische Löwe. In der Mitte:

1 COR. 15.

DIS VERWESLICHE MUS ANZIEHEN DAS VNVERWESLICHE VND DIS STERBLICHE MUS ANZIEHEN DIE VNSTERBLIGKEIT.

Daneben das holsteinische Nesselblatt. Rechts anschließend:

HIOB 19.

ICH WEIS DAS MEIN ERLÖSER LEBET VND ER WIRD MICH HERNACH AVS DER ERDEN AVFERWECKEN.

Ganz rechts der Dithmarscher Reiter.

Über dem Kopf und unter den Füßen stehen folglich Psalmworte; je ein weiteres findet sich auf den Seiten, an denen sie gemeinsam mit einem Hiob-Wort und einem Epistel-Zitat das Textprogramm bilden.

Keines dieser Zitate jedoch findet sich an anderer Stelle im Textprogramm des Trauer-Actus. Zwei Predigten sind im Druck überliefert. Die eine wurde in Schloss Gottorf gehalten: Ausdrücklich dort hielt der Generalsuperintendent und Oberhofprediger Caspar Hermann Sandhagen seine „Traur-Rede“ über den Text, der auch der vorliegenden Komposition zugrunde liegt. Die Predigt wurde in zwei Ausstattungsvarianten gedruckt, eine von ihnen – luxuriöser – mit einem Porträt des Verstorbenen versehen<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Erschienen in mindestens zwei Versionen mit unterschiedlichem Layout: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001672200000000> und <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001919800000000> (12.06.2016); die erste mit 60 Seiten Umfang, die zweite mit 40.



Die andere Predigt hielt der Kirchenrat und Hofprediger Johan Conrad Kieffer im Schleswiger Dom, also unmittelbar vor der Beisetzung<sup>8</sup>. Ihr liegt Römer 8, 18 zugrunde, ein Text, der gleichfalls an keiner anderen Stelle des Trauerzeremoniells auftaucht: „Denn ich halte es dafür, daß dieser Zeit Leiden der Herrlichkeit nicht wert sei, die an uns soll offenbart werden.“

Für die Betrachtung der hier vorliegenden Komposition ist daraus zweierlei zu folgern. Zunächst: Das Textprogramm war umfangreicher und offener als bei der Beisetzung von Heinrich Posthumus Reuß. Und der zweite: Die textlich zugehörige Predigt wurde auf Schloss Gottorf gehalten, vermutlich in der Schlosskapelle. Dazu passt, dass 1702, bei der Beisetzung von Christian Albrechts Sohn und Nachfolger Friedrich IV., ausdrücklich eine der Predigten „über dem Sarcke in der Schloß-Kirchen im Nahmen aller getreuen Bedienten und des gantzen Landes“ gehalten wurde<sup>9</sup>. Ist dann aber auch die vorliegende Komposition dort erklingen?

Das wirkt unwahrscheinlich. Für die Gottorfer Trauerfeiern der Jahre 1692 und 1702 ist anhand der gedruckten Musiktex-te belegbar, dass jeweils drei Kompositionen im Schleswiger Dom erklangen. Besonders präzise sind hierzu die Angaben zum Trauergottesdienst von 1692. Demnach erklang die erste Komposition „in der Kirchen, in dem die Hochfürstl. Leiche Unter das *Castrum doloris* gesetzt wird, die lange zweite „so lange SIE darunter Ruhet“ und die abschließende dritte „Zu letzt wenn die Hochfürstl. Leiche wieder auffgenommen und in das Hochfürstl. Begräbniß beygesetzt wird“, und auch die drei Trauermusiken des Jahres 1702 sind „An der Hoch-Fürstlichen Schleßwigischen Dom-Kirche“ aufgeführt worden<sup>10</sup>. Folglich ist auch 1695 mit einem Musizieren nur im Dom zu rechnen; ob die Beziehung der hier vorgelegten Komposition zum Predigttext Rückschlüsse auf die Reihenfolge zulässt (war sie das Anfangswerk, so dass sie im Schleswiger Dom an jenen Predigttext aus der Schloss-Zeremonie anknüpfte? Oder bildete es als Schlusswerk quasi einen „Endreim“ beider Veranstaltungen?), lässt sich derzeit nur spekulativ beantworten.

Der Text als solcher, aus dem neutestamentlichen Brief an die Hebräer stammend, scheint keine Beziehung zu einem Trauer-Actus zu haben; er spricht – im Vers, der dem vertonten Text vorangeht – lediglich davon, den Blick auf den einen großen Hohenpriester, Jesus, zu lenken. Doch es geht eben um die Beisetzung eines Herrschers, und in der Auslegung des Bibelwortes wird genau diese Idee angesprochen; um einen „normalen“ Trauerfall geht es eben nicht. So spricht der Oberhofprediger Sandhagen schon in der Eröffnung der Predigt von Mose<sup>11</sup>: „Er ist ein solcher KNECHT gewesen, der unsern HERren JESum in seinem hohenpriesterlichen, königlichen und prophetischen Amte hat abgebildet.“ Mose habe zwischen Gott und den Menschen eine Brücke hergestellt – „also, daß er in der Vermittelung nur den Messiam in seinem Prediger-Amte solte abschatten“. Sandhagen kommt dann auf den Tod Moses zu sprechen und fährt fort<sup>12</sup>: „So starb Moses der Knecht des HERren, nach dem Worte des HERren [...]; so doch, daß der todte Leichnam zu Christi Zeiten schon herrlich wieder von dem Tode ist erwecket worden.“ Und damit ist der Tod des Herzogs erreicht, und über diesen schreibt Sandhagen daraufhin: „GOTT hatte denselben in ein groß Amt gesetzt, und zu grossen Verrichtungen gebrauchet, daß er wol heissen mochte ein Knecht des HERren. Die hohe Ehre seines Amts hat der liebe HER-TZOG ihm [= sich] selbst nicht genommen, sondern ist durch zween unverhoffte Todesfälle

<sup>8</sup> <http://diglib.hab.de/drucke/gm-2f-151-2s/start.htm> (12.06.2016).

<sup>9</sup> Sämtliche Teile zusammengefügt in einem Band; Schleswig, Landesarchiv Schleswig-Holstein, Bibliothek, Signatur H II (F) 676. Die Trauerpredigt stammt aus der Feder von Samuel Reimarus.

<sup>10</sup> Zu 1692: Johann Philipp Förtsch, *Das rechte Leben[,] Bey der Hoch-Fürstlichen Beysetzung Der Weyland Durchleuchtigsten Fürstin Frauen MARIEN ELISABETH [...] den 5. Febr. 1692*, Schleswig [1692] (Expl.: Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, 40:2,-410 2°. Zu 1702 vgl. Anm. 8.

<sup>11</sup> Zitiert nach dem Digitalisat der 40-seitigen Ausgabe (vgl. Anm. 6), S. 6. Dort auch das folgende Zitat.

<sup>12</sup> Ebd., S. 10–12 (das erste Zitat S. 10, das zweite S. 11, das dritte auf S. 12).

[= älterer Brüder] auff denselben kommen.“ Und nachdem auch die Herrscher Samuel und David in den Vergleich einbezogen worden sind, kommt Sandhagen auf Mose zurück: „Wie GOTT seinen Knecht Mosen in mühsamen, wichtigen Geschäften gebraucht hat; so gewiß auch diesen seinen Knecht, unsern theuren Christian Albrecht. Denn es ist keine geringe Last ein groß Volck weißlich zu regieren.“ Dies wird im Allgemeinen weiter ausgeführt (abzielend nicht auf individuelle Leistungen des Verstorbenen, sondern auf die typischen Aufgaben eines Herrschers). Schließlich aber – und damit löst sich die Predigt wieder vom Personenkult – habe dieser Bibeltext den Herzog in seinem Sterben begleitet, und so nimmt Sandhagen im Folgenden als Programm seines Predigt-Hauptteils eine typische Dreier-Gliederung in den Blick<sup>13</sup>:

- „I. Den mitleidenden Hohenpriester Jesum.
- II. Den Grund des Mitleides, welcher ist, daß er an unser statt versucht ist, und
- III. Wozu uns das Mitleiden reitzen solle, daß wir nemlich zu ihm gehen, und Gnade bey ihm suchen.“

Der Text wird in der Predigt also als etwas allgemein Endzeitliches aufgefasst, ohne direkte Beziehung zum Herrscherhaften: Es geht um Christus als Erlöser. Und das ermöglicht einen so verallgemeinernden, nicht personengebundenen Zugang auch zu der Komposition.

### *Österreichs Komposition*

Das Werk ist nicht in der Originalpartitur von 1695 erhalten geblieben, sondern in einer späteren, eigenhändigen Abschrift des Komponisten. Diese ist am Ende datiert, allerdings retrospektiv: Eine Jahresangabe aus der Perspektive des 18. Jahrhunderts (klar mit „17“ beginnend) wurde mit dem Vermerk „1695“ überschrieben<sup>14</sup>. Im gleichen Zusammenhang scheint Österreich auch das andere Werk dieser Trauerfeier überarbeitet zu haben; zu diesem liegen sowohl die Original- als auch die jüngere Zielfassung vor. Möglicherweise hat Österreich beide Werke also vorsorglich redigiert, um für bevorstehende Trauerakte gerüstet zu sein: nach dem Tod Herzog Friedrichs IV. oder im Hinblick auf den Tod der Herzogin Friederike Amalie.

Das genaue Ausmaß der Bearbeitung ist aus der Abschrift nicht zu rekonstruieren. Erkennbar ist jedoch, dass die Eingriffe sehr weitreichend waren. Österreich hat die Partiturgestaltung redigiert; dies zeigt sich etwa in der neu hinzu entwickelten Bass-2-Stimme der Takte 86–89 oder schon zuvor in Takt 66, wo er Musik, die ehemals einem Canto 2 zugewiesen war, in den Alt verlagerte. Es handelt sich hier nicht um ein Notationsversehen; denn die Töne, die schließlich getilgt wurden, sind sogar in korrekter Schlüsselung eingetragen gewesen. Und Österreich hat sogar über einzelne Töne neu nachgedacht, etwa über die Stimmführung und die Schärfung der akkordischen Aussage. Vor allem hat er das Alterationsverfahren so geändert, dass die typisch erhöhte „picardische Terz“ in Kadenzen von Moll-Abschnitten verdrängt wird – die Zielklänge stehen in Moll<sup>15</sup> (dass die Kadenz in T. 158 davon unberührt bleibt, erklärt sich also aus ihrer Stellung im Abschnittsinneren). Deutlich wird ferner, dass Instrumental- und Vokalstimmen ab-

<sup>13</sup> Ebd., S. 14f.

<sup>14</sup> Zur Datierung „um 1701“ (analog zur anderen Komposition dieses Traueraktes in deren zweiter Fassung) vgl. Küster (wie Anm. 4), S. 167.

<sup>15</sup> Ähnlich redigierte Österreich seine Reminiscere-Kantate „Und Jesus ging aus von dannen“; vgl. Vorwort zu [https://www.nordkirche.de/fileadmin/user\\_upload/nordkirche/7\\_Oesterreich\\_Und\\_Jesus.pdf](https://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/7_Oesterreich_Und_Jesus.pdf) (MNO 7, Hamburg 2014).

schnittsweise in zwei getrennten Arbeitsgängen eingetragen wurden: Sie unterscheiden sich im Schriftduktus und in der Tintenfärbung.

Dass es nicht möglich ist, die 1695er-Originalfassung aus dem Autograph abzuleiten, bestimmt auch den weiteren Umgang mit Quellendetails: Alle Korrekturen, die Österreich vornahm, werden in die Ausgabe übernommen; es wird quasi die „Version letzter Hand“ wiedergegeben. Denn alle Vorstadien würden nur im Gesamtkontext der nicht überlieferten Urfassung verständlich, die aber nicht rekonstruierbar ist. Somit handelt es sich streng genommen nicht mehr um eine „Trauermusik für Christian Albrecht“ von 1695, sondern um eine Fortentwicklung: um ein Werk des frühesten 18. Jahrhunderts, das etwa gleichzeitig mit den erhaltenen Trauermusiken für Friedrich IV. und Friederike Amalie entstanden ist.

In der überlieferten Gestalt ist es nur äußerlich ein schlichtes Werk: eines, dem „lediglich ein Bibelwort“ zugrunde liegt und dessen Textteile als Reihung komponiert werden. Es besteht aus drei Teilen: einer Eröffnung, in der sich Österreich für den Aufbau des Tutti-Klages viel Zeit lässt (bis T. 74 reichend, danach wird zu neuem Text übergegangen), einem Schlussteil, in dem die beiden letzten Textgedanken zunächst getrennt eingeführt und einander dann kontrapunktisch gegenübergestellt werden (ab T. 146), und einem Mittelteil mit den übrigen Textanteilen.

So beschrieben, zeichnet sich schon ab, dass die drei Teile der Komposition etwa gleichgewichtig sind: 74 Takten des Anfangsteils folgen 72 Takte des Binnenteils und 63 für den Schlussteil. Tatsächlich hat Österreich gerechnet: Denn am Ende seiner Partitur steht, untypisch für die übrige Sammlung, die Zahlenangabe „209 Tact.“. Allerdings lässt diese kein arithmetisches Prinzip erkennen: Ihre einzige Gliederungsmöglichkeit als Produkt lautet „19x11“. Und dieses wird für den Aufbau der Komposition nirgends relevant. Anderes wirkt auffälliger.

Der Eröffnungsteil gliedert sich in:

- 10 Takte Instrumentaleinleitung 1–10
- 35 Takte Singstimme und Instrumente im Wechsel 11–45
- 5 Takte Zusammenführung 46–50
- 24 Takte Vollstimmigkeit 51–74

Diesem folgen mit neuem Text:

- 10 Takte „sondern, der ...“ in weitgehend homophonem Satz 75–84
- 15 Takte „sondern, der ...“ in frei polyphonem Satz 85–99
- 45 Takte „Darum lasset uns hinzutreten“ 100–144
- 1 Überleitungstakt allein des Continuo 145

Der Schlussteil gliedert sich daraufhin so:

- 25 Takte über die beiden Textgedanken jeweils einzeln (je 12 oder 13 Takte) 146–170
- 35 Takte Zusammenführung beider Textgedanken 171–205
- 4 Takte Adagio-Schluss 206–209

Sämtliche Struktureinheiten der Komposition lassen sich in ihrem Taktumfang also als Vielfache von 5 auffassen – mit Ausnahme des Adagio-Schlussteils, und außerdem müssen in dieser Rechnung die beiden Schlusseinheiten der ersten beiden Teile aufeinander bezogen werden. Weitergehende Rechnungen scheiden vorerst aus; so klar die Komposition disponiert ist, zeigt sich unverkennbar, dass sie darin keinen klassischen „zahlensymbolischen“ Modellen folgt. Auch dass der Text-Schlusstakt im Mittelteil im 144. Takt der Komposition steht und diese Zahl der Fibonacci-Reihe des Goldenen Schnitts angehört, hilft nicht weiter: Wenn zwei kleinere Teile sich zueinander verhalten sollen wie der größere zum Ganzen (nach dem Muster 2:3, 3:5 usw.), müsste auch mit den vorausgehenden Zahlen gerechnet werden (55, 89); die entsprechenden Takte lassen kei-

ne weiteren Denk-Ansatzpunkte erkennen, und dasselbe gilt für die Summe aus 144 und der nächstkleineren Zahl (89; ergibt 233). Und auch die „Adagio“-Werte lassen sich nicht in der Rechnung berücksichtigen: weder die temporären, die in der Aufführungspraxis wie ein Ritenuto umzusetzen sind (T. 44–45, 62–63, 80–82), noch die große Schlussverbreiterung.

So tritt etwas anderes in den Vordergrund: ausgehend vom Eindruck einer bis in feine Detailabstimmungen ausbalancierten Komposition. Denn Österreich schreibt alles andere als eine „motettisch gereihte“ Bibelwortvertonung; er zeigt sich als Meister weit gespannter Bögen. Vor allem fällt die Kunst der Verdichtung auf, auf mehreren Ebenen zugleich: Von jedem Teil zum nächstfolgenden werden die Notenwerte kleiner; wird zu Beginn in Vierteln deklamiert, finden ca. ab T. 40 zunehmend Achtel, ab T. 86 auch Sechzehntelwerte Eingang in die Komposition, und sie werden ab T. 103 nicht mehr nur als Begleitung, sondern auch als thematische Komponenten eingesetzt. Und im Schlussteil treten diese Bewegungs-Ebene und der anfängliche Viertelpuls auch direkt nebeneinander (ab T. 171; zuvor einzeln exponiert). Die Detailprozesse, die dabei entstehen, werden mit einem ausgeprägt modernen Bewusstsein für Vordersatz-Nachsatz-Folgen unterlegt: Mit dem Begriff „Schwachheit“ gelangt Österreich in Etappen zu einem ersten Höhepunkt (über T. 45 und 54 zu T. 64), dem – ohne Spannungsabfall – eine Nachsatzfolge bis hin zu T. 73 folgt (mit dem Abwärtsreichen des Startmotivs in T. 67, 69, 71).

Diese Verdichtung prägt ebenso die Satztechnik. Zu Beginn entsteht in den Singstimmen eine virtuelle Doppelchörigkeit: Zuerst musizieren der Alt, beide Tenöre und der 1. Bass; die verbleibenden Stimmen – nun mit den Instrumenten – folgen. Ehe dann das Gesamtensemble zusammentritt, werden zuerst die Bässe beider Teile verbunden. Ähnlich „virtuell doppelchörig“ werden auch die Textbausteine des Schlussteils eingeführt, allerdings eher wirkungsorientiert als real: Denn der (einzelne) Alt wirkt sowohl im ersten Trio (neben Tenor 2 und Bass 1) als auch im zweiten mit (neben Canto 1 und Basso 2); allerdings entwickelt Österreich auch eine Variante, in der die Alt-Funktion für diese Doppelchörigkeit (dann achtstimmig, vgl. den Kritischen Bericht) konditioniert wird. Der 2. Canto und der Tenore haben erst mit der Zusammenführung Anteil an dem Satzprinzip.

Die Komposition zeigt somit eine Farbe in Österreichs Schaffen, die in anderen Werken viel weniger erkennbar wird: Gerade der relativ knapp gefasste Text ermöglichte es ihm, diesen weiten Bogen zu schlagen: in einer über 209 Takte hinweg „final ausgerichtet“ wirkenden Komposition. Zu diesem Eindruck trägt auch bei, dass Österreich grundsätzlich keine Probleme in punktuellen Stimmverdoppelungen sieht, sondern diese eher als Teil des Wirkungskonzepts behandelt; und in diesem spielt auch die Klangdisposition des Gesamtsatzes eine Rolle. Sein Schlussthema „Auf die Zeit ...“, das stets über eine Quinte aufwärts führt, setzt zunächst stimmspezifisch an: auf dem Grundton G in Canto 2 und im Tenor 2, auf der Unterquinte C in Alt und in den Bässen, jeweils auch mit einem gleich textierten Gegenthema (T. 172–183). Nach dem gliedernden Instrumentenabschnitt löst sich Österreich von dem Gegenthema und wechselt zweimal an charakteristischer Stelle die Einsatzposition. In T. 194 übernehmen die Bässe das G, das vorher die höheren Stimmen als Ausgangston benutzt haben, in T. 197 die Soprane das C der tieferen. Damit entsteht mit diesem Sopraneinsatz eine Schlusskadenz in besonders hoher Lage (T. 199:  $g^2$ ). Die Rückkehr der Soprane zum angestammtem G (T. 200) wirkt dann wie eine Öffnung, denen erneut ein so typischer „Nachsatz“ folgt: ab T. 202, als Überleitung zum Adagio-Schlussteil. Die „finale Ausrichtung“ zeigt sich somit in der Besetzung, der Metrik, der Klangdisposition und der Kontrapunktik – kurz: umfassend.

## Kritischer Bericht

### *Die Quelle*

Autographe Partitur des Komponisten, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, in: *Mus. ms. autogr. Georg Österreich 1*, 9 Faszikel. Unten außen modern paginiert (S. 146–190)<sup>16</sup>. Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

Auf S. 146 Überschrift: „*Motetto Concertato à 7 òvero 8 Voci, con Istromenti Comp. di Georgio Österreich: CM.*“ [= Capellmeister].

Oben links Bleistift-Nummer „34“, in der Seitenmitte unter „Voci“ ebenso „10“. Das unterste System waagrecht halb abgeschnitten, über diesem in der Seitenmitte „357“ (Rötel), schräg links darüber „1069.“ (Berliner Signatur Siegfried Wilhelm Dehns).

Durchgehend beschriftet; S. 190 unbeschriftet (auch ohne Notensysteme). Lagenordnung: 7 ineinander liegende Bogen (S. 145–172), Quaternio (4 Bogen: S. 173–188), Einzelblatt (S. 189–190). Wasserzeichen: Amsterdamer Stadtwappen mit Krone, gehalten von zwei Löwen, darunter kursiv „AJ“, Gegenmarke „DI“<sup>17</sup>.

Freihändig rastriert; unter den 15 Systemen für den Gesamtsatz jeweils 3–4 weitere Systeme (das unterste durch Papierbeschnitt jeweils teilweise weggefallen; auf S. 145 ferner oben ein weiteres System, das die Überschrift enthält. Taktstriche in der Regel freihändig durch die Akkoladen durchgezogen (gelegentlich, aber nicht systematisch, im Wechsel mit Taktstrichen nur innerhalb der Notensysteme). Am Werkende von der Seitenmitte leicht nach rechts versetzt: „*Soli Deo Gloria*“, darunter rechts „209 Tact“, links Lokalisierung und Datierung „*Schleswig[ae] A: 1695*“, der Schluss der Ortsangabe ergänzt (ausgebesserte Fehlstelle), in der Datierung die Hunderterangabe „6“ als Überschreibung von „7“, die Zehnerangabe „9“ möglicherweise angelängt aus „0“.

Abweichende originale Schlüsselungen:

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

### *Zu den Tempoangaben*

Offensichtlich unterscheidet Österreich zwischen eigentlichen Tempo-Vorschriften für das Gesamtensemble (T. 45, T. 204) und „adagio“-Eintragungen, die stimmbezogen als kurzzeitig wirksame „ritenuto“-Verzögerungen verstanden werden sollen. Diese, in der Partitur grundsätzlich doppelt als „adagio adagio“ bezeichnet, werden in der Edition lediglich den betroffenen Stimmen zugeordnet (und jeweils nur einmal erwähnt).

<sup>16</sup> Online: [http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN777704625&DMDID=DMDLOG\\_0010](http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN777704625&DMDID=DMDLOG_0010).

<sup>17</sup> Vgl. Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18), Kassel 1970, S. 120 (Nr. 658) sowie 289f. und 353 (zu Nr. 183 und 187). Zur Datierung vgl. Anm. 10 sowie im dort genannten Artikel das chronologische Verzeichnis (S. 237: zu Nr. 658).

*Zur Bezifferung*

In der Bezifferung geht Österreich übervorsichtig vor: Dort, wo über einem erhöhten Ton eine verminderte Quinte (als ansonsten unalterierter Ton) eintritt, wird dennoch eine Tiefalteration bezeichnet („5b“); ebenso findet sich die durchstrichene (erhöhte) 6 auch etwa über As (tiefalteriert), wenn das Erklingen von F gefordert wird. Diese Notationsweisen werden stillschweigend der modernen Praxis angeglichen.

*Die Besetzung mit sieben statt acht Singstimmen*

Mit roter Tinte finden sich Einzeichnungen in der Altstimme: schräge Striche, bisweilen auch ein Vermerk „Tutti“; aus ihnen lässt sich ableiten, dass die achte Singstimme ein zweiter Alt sein sollte: nicht nur als Tuttiverstärkung, sondern als eigene obligate Stimme, der hierfür Teile des Altparts auch allein zufallen. Offensichtlich beziehen sich einfache Schrägstriche auf den Alt 1, doppelte auf den Alt 2. Diese Einzeichnungen bleiben in den Einzelanmerkungen unberücksichtigt und werden im Folgenden summarisch dargestellt:

15,2:	einfacher Schrägstrich:	Alt 1	
49,3:	Vermerk „Tutti“:	Alt 1	Alt 2
61,7:	doppelter Schrägstrich:		Alt 2
63,3:	Vermerk „Tutti“:	Alt 1	Alt 2
68,3:	einfacher Schrägstrich:	Alt 1	
86,1:	doppelter Schrägstrich:		Alt 2
89,4:	einfacher Schrägstrich:	Alt 1	
127,5:	doppelter Schrägstrich:		Alt 2
146,1:	einfacher Schrägstrich:	Alt 1	
159,1:	doppelter Schrägstrich:	Alt 2	
175,1:	einfacher Schrägstrich:	Alt 1	
180,1:	Vermerk „Tutti“:	Alt 1	Alt 2

*Einzelanmerkungen*

<b>T.</b>	<b>St.</b>	<b>Zeichen: Bemerkung</b>
1		Vermerk „Sonata“ kalligraphisch unter Org, Vermerk „Adagio“ unter V1 und Org; Singstimmen im Partiturvorsatz lediglich jeweils als „Voce“ benannt
3	V 1	2. Hälfte bis 5: komplett auf Rasur: urspr. die Musik aus T. 4,3–6,8 schon hier eingetragen. T. 6, 5–6 und 7–8, sind dieser Version zufolge paarweise gebunden; die Bindebogen wurde von Österreich in die Endversion nicht übernommen. Hier daher gestrichelt wiedergegeben.
8	Vla 2	7: urspr. b, überschrieben
10	Org	5: mit Fermate (nur hier)
17	Org	urspr. Ganze d, 1–4 eingeflickt, Kauda an 5 angesetzt
19	Org	Bezifferung zum letzten Viertel „6“ als Überschreibung
20	Org	1: Bezifferung „5–6“ undeutlich, daher unter dem System wiederholt
21	T 1	3–4: vorher c <sup>1</sup> , überschrieben, Vorzeichnung notdürftig ins System eingefügt
22	T 2	1–2: vor 1 Hochalteration radiert
23	T 2	1: urspr. h, Rasur eines „#“
	Org	1: wie T 2: Tilgung der Bezifferung „#“
25	Vla 3, Fag	leer, keine Pausen
	T 2	zunächst den Part des B 1 eingetragen (bis 26; in korrekter Tonlage, folglich nachträglich geändert), dort kanzelliert
	B 1	urspr. Ganze Pause, vgl. T 2
	Org	4: Bezifferung als nachträglicher Zusatz mit wässriger Tinte, ebenso T. 26,4 und T. 30,1
26	Vla 1	1: keine Pause
30	C 2	1, 3: Hochalteration nachträglich ausradiert
	B 1	3: Pause fehlt (für die Edition nach Org ergänzt). Urspr. statt dessen Halbe Pause, ebenso Pause in T. 31 (der Part folglich ein nachträglicher Zusatz).
31–32	C 1	31,7: urspr. f <sup>1</sup> , überschrieben. 32,1 demnach ebenfalls urspr. f <sup>1</sup> , doch hier nachträglich ein # ergänzt (folglich nach Änderung in 31,7), dann ausradiert und zu d <sup>1</sup> verändert. Vgl. Org
32	V 2	5–6: urspr. 2 Achtel, erst nachträglich punktiert
	Vla 1	6: Notenkopf überschrieben
	Vla 2	Custos am Takt- (Zeilen-)Ende urspr. für d <sup>1</sup> , überschrieben für d <sup>0</sup>
	Vla 3	3: urspr. d <sup>0</sup> . Custos am Takt- (Zeilen-)Ende für b <sup>0</sup> (ausdrücklich mit <i>b</i> ), somit die Startnote in 33 verändert
	Org	1: Bezifferung urspr. „b“, flüchtig radiert, „#“ hinzugesetzt
33	Vla 2	1–3: zuerst Achtel d–b–d <sup>1</sup> ; Rasur, Überschreibung
34	V 1	1: # überschrieben
45		über der Akkolade „vivace“, unter ihr „un poco più vivace“; diese differenziertere, beim Org eingesetzte Formulierung für die Edition gewählt
46	V 3	4: urspr. a <sup>1</sup> , überschrieben
	Org	zunächst Halbe c, Halbe Pause; diese durch Halbe A ersetzt, schließlich 1 mit Dehnungspunkt versehen, den Notenkopf von 2 ausgefüllt
47	V 1	5: erst b <sup>2</sup> ; Überschreibung, Buchstabenzusatz „a“
	V 2	5: Vorzeichen für die Edition ergänzt
48	Vla 2	4 vermutlich zunächst punktiert, weil 6 urspr. einzeln kaudiert war; Überschreibung
49	V 3	2–4: auf Rasur, urspr. 2 Viertelpausen, die erste überschrieben, die zweite ausgewischt (= Sofortkorrektur); zu 2: Buchstabenzusatz „b“

<b>T.</b>	<b>St.</b>	<b>Zeichen: Bemerkung</b>
	Vla 1	1: zunächst f <sup>1</sup> , Rasur, neue Note rechts versetzt eingesetzt
	Fag	4: danach eine überzählige Viertel G
	Org	1: Zusatz „Tutti“ (entsprechend der Besetzungsangabe im Alt, siehe oben)
50	A	2: urspr. e <sup>1</sup> , Rasur, neue Note rechts versetzt eingesetzt
51		Akkoladenbeginn: für C 2 zunächst c <sub>3</sub> -Schlüssel vorgezeichnet, für A zunächst c <sub>4</sub> -Schlüssel, für T 2 zunächst f <sub>4</sub> -Schlüssel; Überschreibungen
	V 1	3–5: zunächst eine Sekunde zu tief eingetragen (wie T. 50), überschrieben
53	V 2	1–3: zunächst eine Sekunde zu tief eingetragen (nicht wie T. 52, Anfang), überschrieben
54	V 3	1: Überschreibung, Buchstabenzusatz „b“
	Vla 3, Fag	1: als Überschreibung einer Pause
	T 1	1: urspr. h, Rasur (auch: eines #), neue Note rechts versetzt eingetragen
54/55		In der oberen Hälfte der Partitur senkrechte Rastral-Abstriche; offensichtlich vor dem Noteneintragen (die sich um jene herum fügen) aufgebracht
55	Fag, Org	3–4: urspr. zwei Achtel e, Rasur/Überschreibung
56	V 2	3: urspr. c <sup>2</sup> , überschrieben. Über dem System „+“, ausradiert, ebenso erneut über 58,2 und 4, sowie T 2, über 58,2 und 4 (zwischenzeitliches Merkzeichen für Korrekturen?)
	Vla 3	5: urspr. b, überschrieben
	T 1	3–4: Rasur über dem System
58	T 2	1: Buchstabenzusatz „c“
61	V 1	5: überschrieben, Buchstabenzusatz „f“
	B 1	6–7: urspr. d <sup>0</sup> , überschrieben
62	C 1, A 1, B 1, Org	Vermerk „adagio“ (nur einfach) am Taktanfang
	Org	1: urspr. Halbe, ausgefüllt zur (punktierten) Viertel, 2 eingefügt
63	Vla 2	6: urspr. c <sup>1</sup> , überschrieben (vgl. T 2)
	C 1	7: Bogenkorrektur: orig. erst ab 64,2 (dann zwischenzeitlich bei 64,1 ansetzend)
	T 1	7: urspr. c <sup>1</sup> , überschrieben (vgl. Vla 2)
64	V 1	1–4: zur Orientierung Hilfslinie über den Noten
	V 3	2: urspr. als g <sup>1</sup> notiert, ausgewischt (Sofortkorrektur); 4: keine Eintragung
65	V 1	4: urspr. g <sup>2</sup> , überschrieben
	Vla 1	1: als Überschreibung eines b <sup>1</sup>
66	Fag	in sehr wässriger Tinte notiert
	C 2	3–7: urspr. – korrekt auf c <sub>1</sub> bezogen – die Töne des A eingetragen; Rasur, Überschreibung (Bearbeitungsmaßnahme)
67	V 1	3: urspr. c <sup>3</sup> , überschrieben, Zusatzbuchstabe „b“
	B 1	3: urspr. b (vgl. B 2)
68	Org	3: Bezifferung „#“ nachträglich hinzugesetzt
69	T 2	4–7: urspr. d <sup>1</sup> –c <sup>1</sup> –b–f, 7 dann zunächst b; Überschreibung, Buchstabenzusätze, diese für 7 nochmals korrigiert
	B 1	1: zuerst Viertelpause, ausgewischt (vgl. B 2)
70	V 3	6: überschrieben, zuvor b <sup>1</sup> , ebenso 71,1
	Vla 1	2: überschrieben, zuvor b <sup>1</sup>
	Vla 3	2: überschrieben, zuvor Achtelpause; 6: überschrieben, zuvor g
	C 1	4: urspr. d <sup>2</sup> , überschrieben
	T 2	1: urspr. g, überschrieben
71	Fg	1: urspr. Halbe, ausgefüllt (2 nachgetragen)



<b>T.</b>	<b>St.</b>	<b>Zeichen: Bemerkung</b>
	T 1	2: urspr. a, Rasur, Überschreibung
72	V 2	2: Überschreibung
	Vla 2	6: nachgetragen; urspr. 5 als Achtel notiert bis 77 (= Akkolade): ein zusätzliches System zwischen Fg und C 1, enthält in 73–74 die auftaktige Kadenzfigur des Fg (in 73 davor keine Eintragungen, in 74,6 keine Pause). Partitur also von oben nach unten bearbeitet?
	T 1	zunächst Pausen wie C 1, C 2 und A (1–2) eingetragen, ausgewischt
	B 1	Überschreibung: zunächst die Eintragung von 1 vergessen
73	V 1	3–6: Korrektur, wohl zunächst 3 als punktierte Viertel, 6 als Achtel
	V 2	3: urspr. Auflöseseichen, ausradiert
	V 3	4: urspr. g <sup>1</sup> , überschrieben
	C 1	2: urspr. g <sup>1</sup> , verändert in h <sup>1</sup> , schließlich das # überschrieben
	T 2	5: Hochalteration nicht getilgt!
	Org	2: Bezifferung „#“ ausradiert
74	V 2	5: urspr. mit #, ausradiert
	Vla 2	3: urspr. statt dessen Achtel a-d <sup>1</sup> ; Rasur, ebenso für die Hochalteration zu 4
	Org	4: Bezifferung „#“ ausradiert
77	V 1	6: urspr. f <sup>2</sup> , überschrieben, Buchstabenzusatz „b“
	V 2	6: urspr. d <sup>2</sup> , überschrieben
	T 2	5: urspr. b, überschrieben
78	Vla 2	6: zunächst a, überschrieben
	A	1–2: urspr. g <sup>1</sup> ; Rasur und Überschreibung
	T	5: überschrieben, urspr. a
79	V 3	2: zunächst c <sup>2</sup> , überschrieben
	T 1	3: Notenkopf dicker, Buchstabenzusatz „c“
	B 1	1: als Achtel notiert
	Org	2: urspr. B, überschrieben
80	Fg	2–3: orig. keine Eintragung
82	V 3	3: urspr. c <sup>2</sup> , Rasur und Überschreibung
	Vla 1	1: urspr. Viertelpause, Rasur; Halbe Pause daneben nachgetragen
	Vla 3	3: Notenkopf verdickt, Buchstabenzusatz „d“
	C 2	3: Rasur, urspr. c <sup>2</sup>
	T 1	5: urspr. a; Rasur, Überschreibung, Buchstabenzusatz „d“
	B 2	3, weiter bis 83,1: Überschreibung, zuerst F–G
	Org	3: aus der Bezifferung „6+5“ die „5“ ausradiert
83	Vla 1	2: urspr. b <sup>1</sup> ; Rasur, Überschreibung. 3: urspr. mit Auflöseseichen (Rasur)
	T 2	2: Überschreibung, zuvor g; 4: urspr. Halbe, Notenkopf ausgefüllt, 5. Note nachgetragen
84	V 3	2 (bis 85,5): im c <sub>3</sub> -Schlüssel notiert, Zusatz „Alto“; 7: Rasur, urspr. Sechzehntel f <sup>1</sup> ?
	Vla 1	7: urspr. c <sup>2</sup> ; Rasur, Überschreibung
85	Vla 1	2: Notenkopf verdickt, Buchstabenzusatz „d“
	Vla 3	4–7: auf Rasur, urspr. Achtel g–cis <sup>1</sup> -e <sup>1</sup>
86–89	B 2	urspr. Ganze Pausen; der Part also erst nachträglich zusätzlich entwickelt. 87,3 und 6 urspr. Achtel (4 und 5 in einer noch späteren Stufe eingesetzt); entsprechend zunächst 88,7 urspr. d, überschrieben 2 und 3 mit dünnerer Feder nachgetragen (ohne Korrektur der Pause)
88	A	4–7: die Figur grundsätzlich als Achtel, punktiertes Achtel, Sechzehntel notiert (So auch 91, C 1, und 94, Bassi)

<b>T.</b>	<b>St.</b>	<b>Zeichen: Bemerkung</b>
89	T 1	1: urspr. g, überschrieben
	Org	1: urspr. Halbe, ausgefüllt; 2 demnach nachträglich eingefügt. 3: im $c_4$ -Schlüssel (bis 92,6)
90	T 1	am Taktende zusätzliche Silbe „wir“ (unter dem Custos; Akkoladenende)
92	Vla 2	1: zuerst Viertelpause eingetragen (wie Vla 1), ausgewischt
	A	7: erst Achtel $b^1$ , durch Überschreibung erweitert
93	V 2	3: urspr. $c^2$ , überschrieben
	Vla 3	1–2: auf Rasur
	T 2	5–8: großflächig korrigiert, Vorform nicht erkennbar
94	V 2	2–4: urspr. $g^2$ – $a^2$ – $d^2$ , auf Rasur
	V 3	3: urspr. $d^2$ , Rasur und Überschreibung, Buchstabenzusatz „c“
	C 1	3: urspr. $d^2$ , überschrieben, Buchstabenzusatz „c“; in C 2 nicht korrigiert, hier aber an C 1 angeglichen
95	V 3	1: zeitweilig mit Auflöseseichen (eingetragen am Ende von T. 94, aber ausradiert)
	Vla 3	5: urspr. d, überschrieben
	C 1	1: offenkundig in mehreren Etappen hochalteriert (und wieder rückgängig gemacht: je ein # im oberen und unteren Bereich des Systems, beide ausradiert. 7: Überschreibung, mit Buchstabenzusatz „b“
	Org	Bezifferung „#“ ausradiert
96	V 3	4: zunächst $c^2$ , überschrieben, Buchstabenzusatz „d“
97	Vla 2	1: urspr. a, überschrieben; 5: urspr. $c^1$ , überschrieben. Zu beiden Buchstabe „d“ hinzugesetzt
	B 1	1: urspr. Achtelpause, überschrieben
99	V 1	9: urspr. (wie die Nachbarnoten) $a^1$
	V 2	1: urspr. mit #, dieses ausradiert
	Fag	5–7: zunächst Sechzehntel B–A–B, nicht fortgeführt, überschrieben (Sofortkorrektur)
	T 1	1: urspr. b, überschrieben
	T 2	1: urspr. h (d. h. mit #), überschrieben, Buchstabenzusatz „d“
100	Vla 1	1: mit ausradiertem # (vgl. Vla 2)
	Vla 2	1: zeitweilig hochalteriert (allerdings nicht von Anfang an); ausradiert
104	Org	4–5: zwischen beiden Noten Rasur einer verdickten Note, Buchstabenzusatz a
105	Org	6: Bezifferung mit viel spitzerer Feder
108	Org	1: Bezifferung auf großflächiger (gründlicher) Rasur
110	T 2	8: urspr. a, überschrieben
111	V 1	2: zunächst Achtel; Sechzehntel $b^2$ davor eingesetzt, neue Gruppen-Balkung als Überschreibung
	V 3	2: urspr. $a^1$ , überschrieben; 3: urspr. $g^1$ , Rasur/Überschreibung
	T 1	6: urspr. $d^1$ ; Rasur, überschrieben
112	V 1	1: zunächst $d^2$ , überschrieben, Buchstabenzusatz „f“
	Org	10: urspr. d, überschrieben
114	V 2	4–6: Rasur und Überschreibung, urspr. Achtel $d^2$ – $g^1$ – $e^1$ – $a^1$
	V 3	4: # mit hellerer Tinte über der Note nachgetragen. 8–9: Rasur und Überschreibung, zunächst vermutlich $g^1$ – $e^1$
	Vla 1	6: Überschreibung/Rasur, zunächst $g^1$ ; 8: Überschreibung, zunächst $c^1$
	Vla 2	4: auf Rasur, urspr. Achtel $a$ – $d^1$
	Vla 3	4: auf Rasur, urspr. Achtel $a$ – $b$ (?)
115	V 3	6: Rasur/Überschreibung, zunächst $d^2$ . Buchstabenzusatz „a“

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
	Vla 1	komplett korrigiert (Notenwerte weitgehend beibehalten). 1: Rasur (zuvor c <sup>1</sup> ); 2: Überschreibung, zuvor f <sup>1</sup> ; 3: Rasur, zuvor g <sup>1</sup> (?), Buchstabenzusatz „e“; 4–5: Überschreibung, urspr. zweimal f <sup>1</sup> (4 mit Buchstabenzusatz „g“); 6: Überschreibung, urspr. f <sup>1</sup> , nicht punktiert; 7: Überschreibung, urspr. Achtel e <sup>1</sup>
	Vla 2	6–7: urspr. punktiertes Achtel und Sechzehntel (Rasur der entsprechenden Zusätze)
	Vla 3	6: urspr. Achtel; zuvor Achtel e <sup>1</sup> radiert
	A	1–2: auf Rasur, zuvor vermutlich zweimal a <sup>1</sup>
	T 2	3: urspr. Achtel; 4 nachträglich hinzugesetzt
	B 1	2: urspr. statt dessen zwei Achtel d, textiert „zu dem“; Rasur
116	V 1	1: urspr. fis <sup>2</sup> , Rasur des #
	C, A, T, B	in allen 7 Singstimmen zunächst textiert „Thron“; überschrieben mit „Stuhl“
	Org	1: urspr. mit Bezifferung „#“; Rasur
118	V 3	9–10: zuerst als b <sup>1</sup> -a <sup>1</sup> eingetragen, Notenköpfe verdickt
	Vla 1	1: zuvor Rasur; urspr. b-Vorzeichnung
	Vla 2	6–7: auf Rasur: urspr. e <sup>1</sup> -g <sup>1</sup>
119	V 1	5: zuerst d <sup>2</sup> , überschrieben
	Vla 1	5: zuerst d <sup>1</sup> , überschrieben
	Vla 3	1: auf Rasur, urspr. g; 7: zuerst d <sup>1</sup> ; ausgewischt und überschrieben
	A	4: zuerst d <sup>1</sup> , überschrieben
	T 2	4: zuerst f, überschrieben
	Org	im c <sub>4</sub> -Schlüssel notiert. 6 auf großflächiger Wischspur als Überschreibung; über und unter dem System Buchstabenzusatz „d“
120	C 1	5: mit Auflösezeichen (nicht in C 2)
	C 2	2: urspr. b <sup>1</sup> , überschrieben
	T 2	1: urspr. b, Rasur, neue Note dahinter ergänzt
121	V 1	4: Überschreibung, urspr. g <sup>1</sup> ; auch 5 als Überschreibung, Vorform nicht erkennbar
	V 2	5: urspr. b <sup>1</sup> , überschrieben, Buchstabenzusatz „d“
	A	7ff.: Überschreibung; 7 war Achtel g <sup>1</sup> , gefolgt von zwei Sechzehnteln a <sup>1</sup> -b <sup>1</sup> ; auf dem letzten Viertelschlag vermutlich zunächst Achtel e <sup>1</sup> ; dann Sechzehntel a <sup>1</sup> -g <sup>1</sup> , diese mit 11 überschrieben, Buchstabenzusatz „a“
	T 2	6–7: Bindebogen nachträglich hinzugefügt
122	Vla 1	1: urspr. a <sup>1</sup> , überschrieben
	A	1: urspr. fis <sup>1</sup> , überschrieben, Buchstabenzusatz „a“
	T 2	1: urspr. d <sup>1</sup> , überschrieben
123	T 1	ohne Eintragung (nicht einmal Pausen)
124	V 3	2: urspr., f <sup>1</sup> , überschrieben
	C 1, C 2	2: urspr. c <sup>2</sup> , überschrieben
125	V 3	7: urspr. mit #, radiert
	Vla 2	4–5: Überschreibung, zunächst g–a
	Vla 3, C 1, C 2, T 1	1: b-Vorzeichnung vermutlich erst nachträglich eingefügt, ebenso in T 2, 3; nicht in V 1 und 2
	C 1	8: urspr. mit „#“, radiert; in C 2 nicht entfernt, offensichtlich vergessen
	T 2	4: mit Auflösezeichen (aus vorheriger Werk-Phase? Vgl. auch Vla 2; jedoch Org-Bezifferung); 5–6: wie Vla 2
126	V 3, C1, C 2	1: urspr. mit „#“, radiert

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
128		Die nun folgenden Seiten 170 und 171 des Partiturbandes (T. 128–135) zeigen eine Fülle von Korrekturen, die auf einen überdurchschnittlich unsicheren Kopier- und Redaktionsprozess hindeuten; unklar – aber vielleicht darauf bezogen – ist die Bedeutung eines schrägen Kreuzes unten rechts auf S. 170.
	C 1	2–3: mehrfach korrigierte/überschriebene Sechzehntelbalken
	C 2	Zu den ersten drei Viertelwerten des Taktes (Akkoladenbeginn) eine ausgewischte, mit Ganzer Pause überschriebene Themen-Eintragung, offensichtlich Noten, die, im $c_3$ -Schlüssel gelesen, eine verzierte Version des Alts ergeben (daher hier in dessen Schlüssel benannt): $es^1-d^1-es^1-d^1$ , $c^1-f^1-es^1-f^1$ , Achtel $d^1$ , Sechzehntel $d^1-es^1$ ; letzter Viertelwert ohne Eintragung. Vgl. T. 128.
	A	3. Viertelwert korrigiert: vermutlich zunächst Sechzehntel $f^1-g^1-a^1-g^1$ ; 6. Note eingefügt, 7. Note eingefügt und nochmals überschrieben (zwischenzeitlich $g^1?$ ); 8.–9. Note nachträglich mit 32tel-Balken versehen
	T 1	6: zunächst $a$ , überschrieben
129	C 2	Zum 1.–2. Viertelwert die Noten des A eingetragen
	Org	2: Überschreibung der Bezifferung; über und unter dem System gleichlautend $6-5b$
130	V 3	2: zuvor ausgewischtes Auflöseseichen (irrtümlich aus Vla 2?). 4: zunächst $g^1$ , überschrieben
	Vla 3	1: zuvor ausgewischtes $b$
	Org	5: nach Bezifferung „ $5b$ “ Nachtrag „ $6$ “; diese für die Edition auf die 6. Note bezogen
131	Vla 1	3: danach zunächst Achtel $c^1$ (irrtümlich aus V 3?)
	Vla 2	4: zuvor ausgewischter Ansatz eines $b$ (irrtümlich aus Vla 1?)
	Vla 3	2: ursprünglich zu weit links eingetragen; ausgewischt; bei der nachgetragenen Note die Tiefalteration ausgewischt, aber unter der Note wieder ergänzt
132	Vla 1	Akkoladenbeginn: zunächst $c_1$ -Schlüssel eingetragen. 1: urspr. $a^1$ , überschrieben; vermutlich daraufhin $h^1$ , „ $\#$ “ jedoch ausradiert, $b$ über der Note ergänzt
	Org	1: Bezifferung als Überschreibung (statt „ $\#$ “); 4: orig. $f$ , offenbar irrtümlich; angepasst an Fag., B 1 und B 2
133	V 2	4. Viertelwert: irrtümlich Noten aus V 3 eingetragen; überschrieben
134–135	V 2	umfangreiche Korrektur als Überschreibung, allerdings nicht mit einheitlichen Gründen. T. 134: vermutlich für die erste Hälfte die Noten der V 3 eingetragen. 3. Viertelwert jedoch punktierte Achtel und Sechzehntel (im $g_2$ -Schlüssel: $g^1-a^1$ ). Rest nicht erkennbar.
135	V 2	urspr. bereits hier T. 136 eingetragen; Rasur, Streichung, Pausen eingetragen
	V 3	5: Überschreibung, Buchstabenzusatz „ $a$ “
	Vla 1	3: offenbar zuerst $g^1$ , Überschreibung
	C 1	2. Takthälfte korrigiert: 3. Viertelwert Pause, ausgewischt und überschrieben, 5. Zeichen Achtel $d^2$ , durch Rasur und Überschreibung korrigiert erst in $b^1$ (vgl. C 2), dann in $a^1$
	C 2	5: urspr. $b^1$ , vgl. C 1
	B 1	2–3: auf Rasur; offenbar nach 1 zunächst Achtelpause, dann Achtel $G-G$ (oder $G-F?$ ); diese textiert „ $darum$ “
	Org	2–5: im $c_4$ -Schlüssel; zudem umfassende Überschreibung. Der komplette Takt unter der Akkolade nochmals eingetragen, darunter „NB. Continuo.“
136	B 1	6: zuerst $f$ , überschrieben
137	V 1	2. Takthälfte Korrektur (Rasur, Überschreibung): zunächst 3. Viertel wie C 1 und 2, gefolgt von Achtel $e^1$ ; 8. Achtelwert des Taktes nicht rekonstruierbar.
	V 2	1–2: Korrektur. Offenbar zunächst Viertel $g^2$ , folglich 1 mit Tiefalteration eingefügt

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
138	V 1	1: zunächst Achtelpause
	V 3	1: # nachgetragen
	Vla 1	1: urspr. c <sup>1</sup> (!), überschrieben
	A	2: zunächst zu weit links eingetragen, Rasur
	T 2	6: als Viertel notiert, anschließend Achtelpause, dann 7 (keine Richtigstellung für die 5 Viertelwerte)
	B 2, Org	3: zunächst d, Rasur und Überschreibung
139	V 2	9: Tiefalteration angepasst an A/T 1
140	C 2	nach 1 zuerst die Musik aus T. 141–142 eingetragen; Rasur, Überschreibung
141	Vla 2	4: zuerst b, Rasur und Überschreibung
143	V 3	6: zunächst c <sup>2</sup> ; Überschreibung, Buchstabenzusatz „d“; anschließend Custos (notiert nur als Auflösezeichen, für h <sup>1</sup> ) nicht korrigiert
	C 1	1: zunächst Sechzehntel c <sup>2</sup> -d <sup>2</sup> ; die 2. Note ausradiert
	A	5: textiert zunächst „Stuhl“, überschrieben
144	V 2	1–2: zunächst 9–10 eingetragen (Akkoladenbeginn), Rasur und Überschreibung
	V 3	3: zuerst g <sup>1</sup> , Überschreibung
	C 1, C 2	1: urspr. mit Auflösezeichen; dieses wegradiert
	Fag	4–5: urspr. mit Bindebogen (getilgt)
	Org	1: Bezifferung urspr. „#“, wegradiert; ebenso 145, 1
145	Vla 3	1: urspr. mit Auflösezeichen; dieses wegradiert
	Org	1: Bezifferung „#“ wegradiert
147	B 1	Nachtrag, in dunklerer Tinte, vermutlich noch während des Schreibprozesses; vgl. B 2
	B 2	zunächst die Musik von B 1 eingetragen; statt 5–8 jedoch zunächst zweimal H (punktierte Achtel und Sechzehntel), folglich Vorab-Gestalt
148	A	9: irrtümlich textiert [Gna-], „de“; in der Edition an T 2 angeglichen. 13: Tiefalteration vorhanden
	B 1	bis 150: späterer Zusatz, zunächst Ganze Pausen eingetragen
	B 2	zunächst Viertel d eingetragen, Rasur; Ganze Pause eingesetzt (vgl. 147, B 1)
151	T2, B1	6: <i>p</i> ergänzt
152	T2, B1	2: <i>f</i> ergänzt
	T 2	7–8: korrigiert
153	V 2, V 3,	zunächst Ganze Pausen, jeweils mit 2 überschrieben
	Vla 2	
	T 2	4: zuerst h mit Auflösezeichen, dieses erst in eine b-Vorzeichnung korrigiert; dann Überschreibung. 5–8 als Überschreibung (zunächst nochmals 152, 2. Hälfte, eingesetzt?); 9 urspr. mit Auflösezeichen, dieses ausradiert
	Org	4: Überschreibung, urspr. g, Buchstabenzusatz „c“. 7: Bezifferung urspr. „#“, Rasur, überschrieben mit „b“
154	V 1	orig. ohne dynamische Angaben (ebenso 155)
	A	hier zunächst die Noten der V 1 eingetragen; Rasur, Ganze Pause eingesetzt
157	V 2	9: orig. Viertel, danach Achtelpause, dann 10 (= Tonfolge aus der 2. Hälfte von V 3)
162	C 1	4: Hochalteration mit Auflösungszeichen; vgl. Org-Bezifferung
163	A	1–3: Überschreibung; Grundform nicht mehr erkennbar. 10: zuerst als b <sup>1</sup> notiert, Überschreibung; Textierung „Hülfe“ für 3–4 eingeflickt
	B 2	2: urspr. b, Rasur, Überschreibung
164	Org	1: urspr. mit Auflösezeichen

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
165	Org	3: urspr. c, überschrieben (mit Bezifferung „b“, Rasur)
166	Org	1: urspr. Viertel, überschrieben
167	C 1	5: ursprünglich hochalteriert; Auflösezeichen wegradiert
	Org	3: urspr. Viertel, 4. Note angesetzt
168	Vla 3	3–4: urspr. punktierte Viertel und Achtel; Punkt und Fähnchen ausgewischt
170	V 1	2: als Korrektur; 3–4 zunächst weiter rechts im Takt eingetragen, dort ausradiert, weiter vorn ergänzt
	Vla 1	5: urspr. f <sup>1</sup> , Rasur
171	V 2	1: ursprünglich hochalteriert; Auflösezeichen wegradiert
176	T 2	7: urspr. punktierte Achtel a, Sechzehntel d
177	V 2	1: hochalteriert (2 mit b). Angepasst an die Korrektur in T 1
	T 1	1: ursprünglich hochalteriert; Auflösezeichen wegradiert
	T 2	1: urspr. Viertel d; Rasur, neue Note eingesetzt mit Buchstabenzusatz „g“
	B 1	4–5: orig. kein Bindebogen (ergänzt nach B 2)
	B 2	1: urspr. g, überschrieben
178	B 1	1–2: orig. kein Bindebogen (ergänzt nach B 1)
180	V 2	3–4: auf verwischter Eintragung. 4 zunächst d <sup>2</sup> , überschrieben
	V 3	6: urspr. d <sup>2</sup> , überschrieben (Schreibfehler)
	Vla 3	5: keine Eintragung. In der Edition die Unterterzung des A nicht fortgeführt, da im Folgenden eine Koppelung mit T 1 und T 2 entsteht.
	C 1	5: urspr. d <sup>2</sup> , Überschreibung unter Benutzung der ursprünglichen Kauda
181	V 1	6: urspr. Viertel a <sup>2</sup> , übergebunden zu 182,1; überschrieben
	V 2	2–3: urspr. punktiertes Achtel d <sup>2</sup> und Sechzehntel c <sup>2</sup> , Rasur, Überschreibung, Buchstabenzusatz „b“, vgl. V 3
	V 3	2–3: urspr. punktiertes Achtel und Sechzehntel c <sup>2</sup> ; Rasur, Überschreibung, Buchstabenzusatz „b“, vgl. V 2
	Vla 3	10–11: urspr. offenbar c <sup>1</sup> (oder h?)–h. Am Ende eine Sechzehntel g hinzugesetzt (inkl. Balkenverlängerung); die Überschreibung im Ganzen sehr unklar, jedoch Buchstabenzusatz „g“
	C 1, C 2	4: urspr. c <sup>2</sup> (Achtel, nach einfachem Achtel d <sup>2</sup> ?); Rasur, Überschreibung, Buchstabenzusatz „b“ (alles: beide Stimmen)
182	V 2	7: urspr. Achtel; 8: urspr. Viertel; 9–10 nachträglich eingefügt
	V 3	3–4: über dem Notensystem Korrektur?
	Vla 1	8: urspr. als e <sup>1</sup> eingetragen, Überschreibung, Buchstabenzusatz „d“
183	V 1	1: urspr. hochalteriert; Auflösezeichen wegradiert
	V 3	1: urspr. hochalteriert; Auflösezeichen wegradiert; 2: urspr. Viertel b <sup>1</sup> (?), Überschreibung. Buchstabenzusatz „b c“
185	Vla 3	2: zunächst Achtel, danach Achtel a <sup>1</sup> (Kopierirrtum, vgl. 3–4?)
	Fag	11–12: zunächst punktierte Achtel mit Sechzehntel; Rasuren
187	Vla 2	komplett zunächst eine Terz tiefer eingetragen, überschrieben (vgl. Vla 1)
188	Vla 1	6: mit Sechzehntelbalken (5 aber nicht punktiert); hier an Vla 2 angeglichen
189	Vla 3	4: zunächst c <sup>1</sup> , überschrieben
	B 2	1–4: zunächst eine Oktave höher eingetragen, Rasur, Überschreibung
191	Org	unter diesem Takt in den freien Akkoladen am Seitenübergang ein liegendes Kreuz
192	Vla 1	1: orig. g <sup>1</sup> , offenkundiger Schreibfehler (Seitenanfang)
	B 2	6–7: Bindebogen analog zu B 1 ergänzt

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
193	V 2, Vla 2, Vla 3, T 1 T 2 Org	1: urspr. hochalteriert; Auflösezeichen wegradiert (T 2 von vornherein b, ohne Vorzeichen) 2ff.: zuerst T 1 eingetragen, Rasur und Überschreibung (bis 194,2) Hochalteration in der Bezifferung ausradiert
194	V 3 Vla 3 Fg	Die 1. Takthälfte korrigiert, sowohl Start als auch Ziel undeutlich. Vermutlich 1 zunächst Viertel, um 2–4 zur Sechzehntel-Gruppe erweitert. Allerdings stehen unter 4 und nach 5 jeweils Notenhäse einer Zwei-Achtel-Gruppe, die das Bild verunklaren. Über 4 und nach 5 jeweils Buchstabenzusatz „b“ und „c“. Vgl. auch C 1 und C 2 1: zunächst d <sup>1</sup> (vgl. Vla 2); Rasur, anschließend die neue Note eingetragen 5: urspr. G, ausgewischt
195	V 2 Vla 2	2: urspr. c <sup>2</sup> , Rasur, vermutlich zunächst ohne Punktierung 3–4: zunächst eine Terz tiefer eingetragen; Überschreibung
196	V 1 T 1, T 2	1: zunächst Achtel fis <sup>2</sup> -a <sup>2</sup> ; Rasur, Überschreibung von 1, Buchstabenzusatz „d“; Achtelbal- ken kaum angetastet (jedoch a <sup>2</sup> klar getilgt) 1: jeweils urspr. a, überschrieben
197	V 3	5–6: orig. als zwei Viertel d <sup>1</sup> notiert; an T 1 angepasst
198	V 2 V 3 Fg T 1, T 2 B 1, B 2	2: urspr. f <sup>1</sup> , Rasur, Buchstabenzusatz „b“; 5: urspr. e <sup>2</sup> /es <sup>2</sup> (ohne Vorzeichen notiert), über- schrieben 3: urspr. c <sup>2</sup> (?), Rasur, Überschreibung, Buchstabenzusatz „d“ 2: zunächst c, ausgewischt und überschrieben 1: zunächst jeweils Achtel d <sup>1</sup> , ausgewischt und überschrieben; in T 1 ferner 4–5 zunächst gebalkt, überschrieben 1–2: auf Korrektur; urspr. Sechzehntel d-B-c-d; Streichungen einzelner Noten (in B 1 auch Rasur)
199	V 2 V 3 Vla 1 Org	1: urspr. hochalteriert; Auflösezeichen wegradiert 1: urspr. vermutlich a <sup>1</sup> , überschrieben 2–3: keine Eintragungen 1: Hochalteration in der Bezifferung ausradiert
203	Vla 1 Vla 2 T 1, T 2 B 2, Org	1: vor dem Taktstrich Rasur eines # (für h) 1: vor dem Taktstrich Rasur eines #; Rasur h und Überschreibung 1: urspr. hochalteriert; Auflösezeichen wegradiert orig. kein piano-Vermerk; Org, 1: Rasur der Bezifferung „#“
203	Org	1: Bezifferung „#“ wegradiert
204	Vla 1 Vla 2 C 1 T 1	f-Vermerke in allen Stimmen ergänzt bis T. 207: Textierung urspr. „wen“ statt „da“, jeweils überschrieben; von vornherein kor- rekt nur in C 2 (T. 204, 205), T 2 (T. 204), B 2 (durchgehend) 1–3: auf Rasur; zunächst vermutlich c <sup>1</sup> -d <sup>1</sup> -c <sup>1</sup> ; genaue Notenwerte nicht erkennbar 1: urspr. d <sup>1</sup> , überschrieben 3–5: auf Rasur; zunächst irrtümlich die Noten des Alt eingetragen 1: urspr. d <sup>1</sup> , Rasur und Überschreibung
205	V 3, C 1, C 2 Fag B 1, B 2	1: urspr. hochalteriert; Auflösezeichen durch Teilrasur in „b“ verändert (C 2: vor dem Takt- strich); in V 2 ist die Vorzeichnung zu 1 jedoch ersatzlos getilgt worden 1: urspr. Halbe cis; Hochalteration mit c überschrieben, Notenkopf gefüllt, # dazu 1: urspr. hochalteriert; Auflösezeichen wegradiert, nur in B 2 Tiefalteration mit b; 1–2 urspr. punktirtes Viertel und Achtel. Über dem System B 1 ferner zu Taktbeginn Textergänzung „Noht Noht“

<b>T.</b>	<b>St.</b>	<b>Zeichen: Bemerkung</b>
	Org	2: urspr. Halbe cis. Notenkopf ausgefüllt; zuvor nach dem Taktstrich Dehnungspunkt für 203,4 mit darüber gesetztem Buchstaben „b“
207	Vla 2	3–4: orig. als Achtel notiert; vgl. jedoch Vla 1
	T 2	2–5: auf Rasur; urspr. wie T 1 eingetragen
208	Vla 1	1–3: urspr. eine Sekund (!) tiefer notiert, Notenköpfe überschrieben



# Wir haben nicht einen Hohenpriester

## Sonata Adagio

Violino 1

Violino 2

Violino 3

Viola 1

Viola 2

Viola 3

Viola o Fagotto

Canto 1

Canto 2

Alto

Tenore 1

Tenore 2

Basso 1

Basso 2

Organo

6 6 6 6 5 6 5 8 7 5 6 6 5 b 6 5b b

5 # 4 # 6 5 # 4 2

7

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Org.

Wir

Wir ha-ben nicht, wir

Wir

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



22

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1  
Wir ha-ben nicht, wir ha-ben nicht ei-nen Ho-hen -

C. 2  
Wir ha-ben nicht ei-nen

A.  
-pries ter,

T. 1  
-pries ter,

T. 2  
-pries ter,

B. 1  
Wir ha-ben nicht ei-nen

B. 2  
-pries ter,

Org.  
♭      6/4 #      6/4 #      4♭ 5♭/2      4♭ 5♭/2      6

28

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1  
-pries ter, ei - nen Ho - - - hen - pries - ter, ei - nen Ho - hen - pries -

C. 2  
Ho - hen-, ei - nen Ho - hen - pries - ter, ei - nen Ho - - - hen - pries -

A.

T. 1

T. 2

B. 1  
Ho - hen-, ei - nen Ho - hen pries - ter, ei - nen Ho - hen - pries -

B. 2

Org.

6 6/4 5/3# 4/2 6 b6 6 5/4 #

32

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

-ter,  
-ter,  
-ter,  
wir ha - ben nicht, wir ha - ben  
wir ha - ben nicht, wir ha - ben

# 4 # 6 6 # # 4 # 6

37

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

*nicht* ei - nen Ho - hen-, Ho - hen-pries - ter, ei - nen Ho - hen-, Ho - hen-pries - ter, *p* ei - nen

B. 2

*nicht* ei - nen Ho - hen-, Ho - hen - pries - ter, ei - nen Hoh - en-, Ho - hen-pries - ter, *p* ei - nen

Org.

6 6 # 6 # *p*

40

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

Ho - hen-, Ho - hen-pries - ter, der nicht könn - te Mit - lei - den ha - ben, Mit - lei den ha - ben mit un - ser, mit

B. 2

Ho - hen-, Ho - hen-pries - ter, der nicht könn - te Mit - lei den ha - ben, Mit - lei - den ha - ben mit

Org.

6 5 # 6 b 6 6

**un poco più vivace**

44

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

un - ser Schwach - - - - - heit,

B. 2

un - ser Schwach - - - - - heit,

Org.

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





51

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1  
Mit - lei - den ha - ben, der nicht könn - te Mit - lei - den ha - ben mit un - ser Schwach -

C. 2  
ha - ben, Mit - lei - den ha - ben, Mit - lei - den ha - ben mit un - ser Schwach -

A.  
ha - ben, der nicht könn - te Mit - lei - den ha - ben mit un - ser Schwach -

T. 1  
der nicht könn - te, nicht könn - te, Mit - lei den ha - ben mit un - ser Schwach -

T. 2  
der nicht könn - te, *der nicht könn - te* Mit - lei den ha - ben mit un - ser Schwach -

B. 1  
ha - ben, Mit - lei - den ha - ben, Mit - lei - den ha - ben mit un - ser Schwach -

B. 2  
ha - ben, Mit - lei - den ha - ben, der nicht könn - te Mit - lei den ha - ben mit un - ser Schwach -

Org.  
6 # 4 3

54

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Org.

-heit, der nicht könn - te Mit - lei - den

-heit, der nicht könn - te Mit - lei - den

-heit, der nicht könn - te Mit - lei - den ha - ben,

-heit, der nicht könn - te Mit - lei - den ha - ben,

-heit, der nicht könn - te

-heit, der nicht könn - te Mit - lei - den

-heit, der nicht könn - te Mit - lei - den ha - ben,

5 6 b

58

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1  
ha - ben, Mit - lei - den ha - ben, der nicht könn - te Mit - lei - den

C. 2  
ha - ben, der nicht könn - te, *der nicht könn - te*

A.  
*der nicht könn - te* Mit - lei - den ha - ben,

T. 1  
der nicht könn - te, *der nicht könn - te* Mit - lei - den,

T. 2  
Mit - lei - den ha - ben, der nicht könn - te, nicht könn - te, *der nicht*

B. 1  
ha - ben, der nicht könn - te Mit - lei - den ha - ben,

B. 2  
der nicht könn - te Mit - lei - den ha - ben, der nicht könn - te

Org.

61

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

**adagio**

C. 1  
 ha - ben, der nicht könn - te Mit - lei - den ha - ben mit un - ser Schwach -

C. 2  
 Mit - lei - den ha - ben mit un - ser

**adagio**

A.  
 Mit - lei - den ha - ben, der nicht könn - te Mit - lei - den ha - ben mit un - ser

T. 1  
 Mit - lei - den ha - ben, mit un - ser Schwach -

T. 2  
 könn - te Mit - lei - den ha - ben mit un - ser Schwach -

**adagio**

B. 1  
 Mit - lei - den ha - ben, der nicht könn - te Mit - lei - den ha - ben mit un - ser

B. 2  
 Mit - lei - den ha - ben, mit un - ser

**adagio**

Org.

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

64

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1  
- - - - heit, der nicht könn - te, nicht könn-te Mit-lei-den ha - ben mit

C. 2  
Schwach - heit, der nicht könn - te, - der nicht könn-te, Mit-lei-den ha - ben mit

A.  
Schwach - heit, der nicht könn-te, nicht könn-te Mit-lei-den ha - ben

T. 1  
- - - - heit, der nicht könn-te Mit - - - - lei - den, Mit - lei-den ha - ben

T. 2  
- - - - heit, der nicht könn - te Mit - lei - den, Mit - lei - den ha - ben

B. 1  
Schwach - heit, der nicht könn-te Mit-lei-den ha - ben

B. 2  
Schwach - heit, der nicht könn - te Mit - lei - den, Mit - lei - den ha - ben,

Org.

6 5 5 6b  
4 # # b

6 5b



70

V. 1 *p*

V. 2 *p*

V. 3 *p*

Vla. 1 *p*

Vla. 2 *p*

Vla. 3 *p*

Fag. *p*

C. 1  
mit un - ser Schwach - - - heit, mit un - ser - Schwach - heit,

C. 2  
mit un - ser Schwach - - - heit, mit un - ser - Schwach - heit,

A.  
- - - - - heit, mit un - ser Schwach - heit,

T. 1  
- - - - - heit, mit un ser Schwach - - - - - heit,

T. 2  
-heit, mit un - ser Schwach - - - heit, mit un ser Schwach - - - - - heit,

B. 1  
mit un - ser Schwach - - - heit, mit un - ser Schwach - - - heit,

B. 2  
-heit, mit un - ser Schwach - - - heit, mit un - ser Schwach - - - heit,

Org.  
6 6 6 6 6 7 6 4 # *p*  
4 # 2 5



74

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Org.

son-dern der ver - su - chet ist, son-dern der ver -

son-dern der ver -

son-dern der ver -

son-dern der ver - su - chet ist, son-dern der ver - su - chet ist, son-dern der ver -

son-dern der ver -

son - dern der ver -

son - dern der ver -

6 4 # b # 6 6 #

77

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Org.

- su - chet ist al - lent - hal - ben, gleich wie wir, *gleich wie wir, p* gleich wie

- su - chet ist al - lent - hal - ben gleich wie wir, *gleich wie wir, p* gleich wie

- su - chet ist al - lent - hal - ben gleich wie wir, *gleich wie wir, p* gleich wie

- su - chet ist al - lent - hal - ben, gleich wie wir, gleich wie wir, *p* gleich wie

- su - chet ist, al - lent - hal - ben, gleich wie wir, *gleich wie wir, p* gleich wie

- su - chet ist al - lent - hal - ben, gleich wie wir, *gleich wie wir, p* gleich wie

# 6 6 b 6 6

80

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1  
wir, doch oh - ne Sün -

C. 2  
wir, doch, doch oh - ne Sün -

A.  
wir, **adagio** doch, doch oh - ne Sün -

T. 1  
wir, doch, doch oh - ne Sün - - - - - de, doch, doch oh - ne Sün -

T. 2  
wir, doch, doch oh - ne Sün -

B. 1  
wir, doch, doch oh - ne Sün -

B. 2  
wir, **adagio** doch, doch oh - ne Sün -

Org.

4 4 6 6 6 6 4 # 6 9 8 4 #  
5 5 5 5 5 5 5 7 6

84

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Org.

-de,

-de,

-de,

-de,

-de,

-de,

-de,

son - dern der ver - su - chet ist

son - dern der ver -

son - dern

6 6 6 7 6 6

4 5 4 #

87

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Org.

son dern der ver su - chet ist

al - lent - hal ben gleich wie wir, doch oh - ne Sün - - - - de, son dern

son - dern der ver - su - chet ist

- su - chet ist al - lent - hal ben, al - lent - hal - ben gleich wie wir,

der ver - su - - - - chet ist al - lent - hal - ben gleich wie wir,

b 6 5 6 6 6 4 #



93

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1  
- su - - - - chet ist al - lent hal - ben, al - lent - hal - ben gleich wie

C. 2  
- su - - - - chet ist al - lent hal - ben, al - lent - hal - ben gleich wir

A.  
ist al - lent - hal - ben gleich wie wir, al - lent - hal - ben gleich wie

T. 1  
- su - - - - - chet ist al - lent - hal - ben, al - lent - hal - ben gleich wie

T. 2  
al - lent - hal - ben gleich wie wir, doch oh - ne Sün - - - -

B. 1  
al - lent - hal - ben gleich wie wir, doch oh - ne Sün - - - -

B. 2  
al - lent - hal - ben gleich wie wir, doch oh - ne Sün - - - -

Org.

b 6 6 6 6 5 4 6  
4 3 2

95

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1  
wir, doch, doch, doch, doch, doch, doch, doch oh - ne Sün -

C. 2  
wir, doch, doch, doch, doch, doch, doch oh - ne Sün -

A.  
wir, doch, doch, doch, doch, doch, doch oh - ne Sün -

T. 1  
wir, doch, doch, doch, doch, doch, doch oh - ne Sün -

T. 2  
- de, doch, doch, doch, doch, doch, doch oh - ne Sün -

B. 1  
- de, doch, doch, doch, doch, doch, doch oh - ne Sün -

B. 2  
- de, doch, doch, doch, doch, doch, doch oh - ne Sün -

Org.

b 6 # 6 # 6 4 #



98

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1  
-de, doch oh-ne Sün - de. Da - rum las - set uns hin - zu - tre - ten, las - set

C. 2  
-de, doch oh-ne Sün - de.

A.  
-de, doch oh-ne Sün - de.

T. 1  
-de, doch oh-ne Sün - de.

T. 2  
-de, doch oh-ne Sün - de.

B. 1  
-de, doch oh-ne Sün - de.

B. 2  
doch oh-ne Sün - de.

Org.

6 4 # 6 b 4 # 6 b # 6 6

102

C. 1  
uns hin zu - tre - - - - ten mit Freu - - - - dig keit

C. 2

A.

T. 1  
8

T. 2  
8

B. 1

B. 2

Org.  
6 5 $\sharp$  4 3 $\sharp$  6 # 6 b 6 6 $\flat$  6

105

C. 1  
zu dem Gna - den - stuhl,

C. 2

A.

T. 1  
8  
Da - rum las - set uns hin - zu - tre - ten, las - set uns hin - zu - tre -

T. 2  
8

B. 1

B. 2

Org.  
6 7 6 5 6 6 b 6 6 $\flat$  6 6 5

108

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

mit Freu - - - dig keit, mit  
Mit Freu - dig keit, mit  
Mit Freu - dig keit, mit  
- - - ten mit Freu - dig keit, mit  
Mit Freu - - - dig keit, mit  
Mit Freu - - -  
Mit Freu - - -

11 10 4 # 6 6 6 6 6 #  
9 8



114

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Org.

*Freu - dig-keit* zu dem Gna - den stuhl,

Freu - dig keit zu dem Gna - den - stuhl,

Freu - dig keit, zu dem Gna - den-, zu dem Gna - den stuhl,

Freu - dig keit zu dem Gna - den - stuhl,

Freu - dig-keit zu dem Gna - den - stuhl,

- - dig keit zu dem Gna - den - stuhl, zu dem Gna - den stuhl,

- - dig keit zu dem Gna - den - stuhl, zu dem Gna - - - den - stuhl,

# 7 4 # 6 6 6 4 # 6 6

117

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Org.

mit Freu - - - - -

mit Freu - - - - -

da - rum las - set uns hin - zu,

da - rum las - set uns hin - zu - tre - ten, las - set

da - rum las - set uns hin - zu,

mit Freu - dig keit, mit Freu -

mit Freu - dig keit, mit Freu -

b b 8 7 6 7 4 # b # b

121

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Org.

- - dig-keit zu dem Gna - den - stuhl, da - rum

- - dig-keit zu dem Gna - den - stuhl, da - rum

las - set uns hin - zu - tre - ten, da - rum las - set uns hin -

8 uns hin - zu - tre - - - - ten

8 las - set uns hin - zu - tre - - - - ten, da - rum

- - dig-keit zu dem Gna - den - stuhl, da - rum las - set uns hin -

- - dig-keit zu dem Gna - den - stuhl, da - rum las - set uns hin -

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

124

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1  
las - set uns hin - zu - tre - ten, las - set uns hin - zu - tre - ten, da - rum las - set uns hin -

C. 2  
las - set uns hin - zu - tre - ten, las - set uns hin - zu - tre - ten

A.  
- zu - tre - ten, las - set uns hin - zu - tre - - - - ten mit

T. 1  
mit Freu - digkeit zu dem Gna - den - stuhl, da - rum las - set uns hin -

T. 2  
la - set uns, las - set uns hin - zu - tre - - - - - ten,

B. 1  
- zu - tre - ten, las - - - - set uns hin - zu - tre - ten,

B. 2  
- zu - tre - ten, las - - - - set uns hin - zu - tre - ten,

Org.  
b b b 8 7 4 # 6 6 6  
6  
5b



127

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1  
- zu - tre - ten, las - set uns hin - zu, las - set uns hin - zu-tre - - - -

C. 2

A.  
Freu - - - - digkeit, mit Freu - - - - digkeit zu dem Gna-den-

T. 1  
- zu - tre - ten, da - rum las - set uns hin zu, hin-zu - - - tre - - - -

T. 2

B. 1

B. 2

Org.  
b 6 6 5 6 5b b 5 4 #

130

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1  
- ten mit

C. 2  
mit

A.  
-stuhl, da - rum las - set uns hin -

T. 1  
- ten mit

T. 2  
da - rum

B. 1  
da - rum las - set uns hin -

B. 2  
da - rum las - set uns hin -

Org.

b 6 b 5b 6 b 6b b 4

133

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Org.

Freu - - - - - dig-keit zu dem Gna-den - stuhl, las - set uns hin -  
 Freu - - - - - dig-keit zu dem Gna-den - stuhl, las - set uns hin -  
 - zu - tre - ten, las - set uns hin - zu - tre - - - - - ten mit Freu - digkeit, mit  
 Freu - - - - - digkeit, mit Freudig - keit zu dem Gna - den - stuhl, mit  
 las - set uns hin - zu, las - set uns hin - zu - tre - - - - - ten, da - rum las - set uns hin -  
 - zu - tre - ten, las - set uns hin - zu - tre - - - - - ten, da - rum  
 - zu - tre - ten, las - set uns hin - zu - tre - - - - - ten, da - rum

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

136

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1  
- zu - tre - ten, las - set uns hin - zu - tre - - - ten mit Freu dig keit, mit

C. 2  
- zu - tre - ten, las - set uns hin - zu - tre - - - ten mit Freu dig keit, mit

A.  
Freu - - - dig keit, mit Freu - dig-keit zu dem Gna den - stuhl, mit Freu dig keit, mit

T. 1  
Freu - - - - - dig-keit zu dem Gna den - stuhl, mit Freu dig keit, mit

T. 2  
- zu - tre - ten, las - set uns hin - zu - tre - - - - ten mit Freu dig keit, mit

B. 1  
las - set uns hin zu - tre - - ten, las - set uns hin - zu - tre - - - - ten mit Freu dig keit, mit

B. 2  
las set uns hin - zu - tre - - ten, hin - zu - tre - - ten, mit Freu dig keit, mit

Org.

b 8 7 6 7 4 # # b

139

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1  
Freu - dig-keit zu dem Gna - den - stuhl, mit Freu - - - - -

C. 2  
Freu - dig-keit zu dem Gna - den - stuhl, mit

A.  
Freu - dig - keit zu dem Gna - den - stuhl, mit

T. 1  
Freu - dig-keit zu dem Gna - den - stuhl, mit Freu - - - - -

T. 2  
Freu - dig-keit zu dem Gna - den - stuhl, mit

B. 1  
Freu - dig-keit zu dem Gna - den - stuhl, mit

B. 2  
Freu - dig-keit zu dem Gna - den - stuhl, mit

Org.  
6 b 6 6 6 #

142

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Org.

- - dig keit, mit Freu - dig keit zu dem Gna-den-, zu dem Gna - den stuhl,

Freu - dig keit, mit Freu - dig keit zu dem Gna - den stuhl,

Freu - dig keit, mit Freu - dig keit zu dem Gna-den-, zu dem Gna - den stuhl,

- - dig keit, mit Freu - dig keit zu dem Gna - den - stuhl,

Freu - dig keit, mit Freu - dig keit zu dem Gna-den-, zu dem Gna - den - stuhl,

Freu - dig keit, mit Freu - dig keit zu dem Gna - den - stuhl,

Freu - dig keit, mit Freu - dig keit zu dem Gna - den - stuhl,

6 6 6 b 4 # 4 # b 6 6 4 #

2

145

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Org.

auf dass wir Barm-her - zig - keit emp - fa - - - - -

auf dass wir Barm - her - zigkeit emp

auf dass wir Barm - her - - - - zig-

b 6 b # 6 6 6 6 6 6 b

148

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Org.

hen und Gna - - de, und Gna - - - de, Gna - de fin - den, und

- fa - - - - hen und Gna - - - de, und Gna - - - de, Gna - de fin - den,

-keit emp - fa - - hen und Gna - - - - de fin - den,

6 6 7<sub>b</sub>



151

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1

C. 2

A.

Gna - - - - - de, Gna - - - - - de, Gna - de fin - den,

T. 1

T. 2

und Gna-de, *p* und Gna-de, *f* und Gna-de, *p* und Gna-de, *f* und Gna-de fin - den,

B. 1

und Gna-de, *p* und Gna-de, *f* und Gna-de, *p* und Gna-de, *f* und Gna-de fin - den,

B. 2

Org.

6 *p* 6 *f*  $\flat$  6  $\natural$  *p*  $\flat$  6  $\natural$  *f*  $\flat$  6  $\flat$  4  $\sharp$   $\flat$

154

V. 1 *p* *f* *p*

V. 2 *p*

V. 3 *p*

Vla. 1 *p* *f* *p*

Vla. 2 *p*

Vla. 3 *p* *f* *p*

Fag. *p* *f* *p*

C. 1 auf die

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Org. *p* *f* *p*

$\flat$  6 # *p* 6 # *f* 6 6 6 4 # 6  $\flat$  # *p* 6  $\flat$  #  $\flat$   $\flat$  2 6

159 **adagio**

C. 1  
Zeit, auf die Zeit, da uns Hül - fe, da uns Hül - fe, Hül - fe, Hül - fe,

C. 2

A.  
auf die Zeit, auf die Zeit, auf die Zeit, da uns Hül - - - fe,

T. 1  
8

T. 2  
8

B. 1

B. 2  
auf die Zeit, auf die Zeit, da uns Hül - fe,

Org.  
**adagio**  
5 6 b 6 5 6 6 7 5<sub>b</sub> 6 b 4 6 6

163

C. 1  
Hül - fe not sein wird, da uns Hül - fe, Hül - - - -

C. 2

A.  
Hül - fe, Hül - fe not sein wird, da uns

T. 1  
8

T. 2  
8

B. 1

B. 2  
da uns Hül - fe not sein wird, da uns Hül - fe

Org.  
6 4/2 6 6 6<sub>b</sub> 5 6 5 6 6 5

166

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1  
- - fe\_ not\_ sein wird,

C. 2

A.  
Hül - fe, Hül - fe not sein wird,

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2  
not, da uns Hül - fe not sein wird,

Org.

8  
b

7

6  
5

8  
4

#

b

6

b

6  
5

6  
5

6  
4

5  
#

6

b

6  
5

5  
4

#

171

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Org.

auf die Zeit, da uns Hül - fe - not sein

auf dass wir Barm - her - zigkeit emp - fa - - - - - hen und Gna - - - - de fin -

6 6 # 6 6 4 #

174

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Org.

wird,

auf die Zeit, da uns Hül - fe\_\_ not sein

auf dass wir Barm-her - zigkeit emp - fa - - - - - hen und Gna - - - - - de fin -

auf dass wir Barm - her - zig - keit emp - fa - hen, und Gna-de, Gna-de fin -

- den,

und Gna-de, Gna-de fin -

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

177

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1  
auf dass wir Barm - her - zig-keit emp - fa - - - hen und

C. 2  
auf dass wir Barm - her - zig-keit emp - fa - - - hen und

A.  
wird, auf die Zeit, da\_ uns\_

T. 1  
- den, auf dass wir Barm - her - zig-keit emp - fa - hen, da uns

T. 2  
- den, auf die Zeit, da uns

B. 1  
auf dass wir Barm - her - zig-keit, Barm - her - zig - keit emp - fa - - - hen und

B. 2  
- den, dass wir Barm - her - zig-keit, Barm - her - zig - keit emp - fa - - - hen und

Org.  
b 6 6 # 6 b 6

179

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Org.

Gna - - - - - de fin - - - den, auf dass wir Barm -

Gna - - - - - de fin - - - den, auf dass wir Barm -

Hül - - fe, Hül - fe not sein wird, auf dass wir Barm - her - zig-keit emp -

Hül - - fe - - - not sein wird,

Hül - - fe - - - not sein wird,

Gna - - - - - de fin - - - den,

Gna - - - - - de fin - - - den,

6 6 4 # # 6 6



181

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Org.

-her - zig-keit, Barm-her - zig-keit emp - fa - hen und Gna - de fin -

-her - zig-keit, Barm-her - zig-keit emp - fa - hen und Gna - de fin -

- fa - - - - - hen und Gna - - - - - de fin -

auf die Zeit, da uns Hül - fe, Hül - fe not sein

auf die Zeit, da uns Hül - fe, Hül - fe not sein

auf die Zeit, da uns Hül - fe not sein

auf die Zeit, da uns Hül - fe not sein

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

183

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1  
- den,

C. 2  
- den,

A.  
- den,

T. 1  
wird,

T. 2  
wird,

B. 1  
wird,

B. 2  
wird,

Org.  
6 6 # 6 b 6 6 6 5/4 #

186

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1  
auf dass wir Barm - her - zig - keit emp - fa - - - - - hen und

C. 2  
auf dass wir Barm - her - zig - keit emp - fa - - - - - hen und

A.  
auf die Zeit, da uns

T. 1  
und

T. 2  
auf dass wir Barm - her - zig - keit emp - fa - hen und

B. 1

B. 2  
auf dass wir Barm - her - zig - keit emp -

Org.

#      b      6      5      6b      6      6      b

188

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Org.

Gna - - - - - de fin - - den,

Gna - - - - - de fin - - den,

Hül - - fe\_\_\_ not sein wird, auf dass wir Barm -

Gna - - - de, Gna - de fin - den, auf dass wir Barm - her - zig - keit emp -

Gna - - - de, Gna - de fin - - den, auf die

auf dass wir Barm - her - zig - keit emp -

- fa - - - hen und Gna - de fin - den, auf dass wir Barm - her - zig - keit emp -

6 6 b 4 # 6 6 6

190

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Org.

auf die Zeit, dass uns Hül - - - fe - not sein

auf die Zeit, dass uns Hül - - - fe - not sein

- her - zig keit emp - fa - hen und Gna - de, und Gna - - - - de fin - - -

- fa - - - - - - - - - - - hen und Gna - - - - - de, und Gna - de fin - - -

Zeit, da uns Hül - fe, Hül - - - - fe, Hül - - - - fe not sein

- fa - - - - - - - - - - - hen und Gna - - - - - de fin - - -

- fa - - - - - - - - - - - hen und Gna - - - - - de fin - - -

6 6 6 6 6 6 7 #

192

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1  
wird, und Gna - de fin - den, und Gna - de fin - den, Barm - her - - - zig - keit, Barm -

C. 2  
wird, und Gna - de fin - den, auf dass wir Barm - her - - - zig - keit, Barm -

A.  
- den, und Gna - de fin - den, und Gna - de fin - den, auf die

T. 1  
- den, und Gna - de fin - den, und Gna - de fin - den, auf die Zeit, da uns

T. 2  
wird und Gna - de fin - den, auf die Zeit, da uns

B. 1  
- den, und Gna - de fin - den, auf die Zeit, da uns

B. 2  
- den, und Gna - de fin - den, auf die Zeit, da uns

Org.

# # 6 b # b 7 4 # 6 6

5b

195

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Org.

- her - zig - keit — emp - fa - - - hen, und Gna - de fin - den,

- her - zig - keit — emp - fa - - - hen,

Zeit, da uns Hül - fe not sein wird, dass wir Barm - her - zig - keit emp -

Hül - fe, Hül - fe not sein wird, auf dass wir Barm -

Hül - fe, *Hül - fe* not sein wird, dass wir Barm - her - zig - keit, Barm -

Hül - fe — not sein wird, auf dass wir Barm -

Hül - fe — not sein wird, auf dass wir *Barm -*

6 6 6 5 4 6 # 5 6b  
b 4 3 2 5

197

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Org.

auf die Zeit, da uns Hül - fe\_\_\_ not sein

auf die Zeit, da uns Hül - fe\_\_\_ not sein

- fa - - - - - hen und Gna - - - - de fin -

-her - zig - keit emp - fa - - - hen und Gna - - - de fin - den,

-her - zig - keit emp - fa - - - hen und Gna - - - de fin - den,

-her - zig - keit emp - fa - - - hen und Gna - de, Gna - - - de fin -

-her - zig - keit emp - fa - - - hen und Gna - de, Gna - - - de fin -

6 6 6 6 b 4 #



199

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Org.

wird, auf die Zeit, da uns Hül - fe\_\_ not sein

wird, auf die Zeit, da uns Hül - fe\_\_ not sein

- den, auf die Zeit, da uns Hül - fe, Hül - fe not sein

auf dass wir Barm-her - zigkeit emp - fa - - - - hen und Gna - - - - de fin -

auf dass wir Barm-her - zigkeit emp - fa - - - - hen und Gna - - - - de fin -

- den, auf dass wir Barm her - zig - keit emp - fa - hen und Gna de, Gna - - de fin -

- den, auf dass wir Barm - her - zig - keit emp - fa - hen und Gna de, Gna - - de fin -

6 6 # 6 6 6 6 4 #

Adagio

202

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Org.

wird, da uns Hül - fe not sein wird, *p* da uns Hül - fe not sein wird, *f* da uns —

wird, da uns Hül - fe not sein wird, *p* da uns Hül - fe not sein wird, *f* da uns —

wird, da uns Hül - fe not sein wird, *p* da uns Hül - fe not sein wird, *f* da uns —

- den, da uns Hül - fe not sein wird, *p* da uns Hül - fe not sein wird, *f* da uns

- den, da uns Hül - fe not sein wird, *p* da uns Hül - fe not sein wird, *f* da uns Hül - fe,

- den, da uns Hül - fe not sein wird, *p* da uns Hül - fe not sein wird, *f* da uns Hül - fe

- den, da uns Hül - fe not sein wird, *p* da uns Hül - fe not sein wird, *f* da uns Hül - fe

# # 6 6 4 # *p* 6 4 # *f* b

205

V. 1

V. 2

V. 3

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Fag.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Org.

Hül - fe\_, da uns Hül - fe not sein wird, da uns Hül - fe, *Hül fe* not\_ sein wird.

Hül - fe\_, da uns Hül - fe not sein wird, da uns Hül - fe, Hül - fe not sein wird.

Hül - fe not sein wird, da uns Hül - fe not sein wird.

Hül - fe, Hül - fe not sein wird, da uns Hül - fe, *Hül fe* not\_ sein wird.

Hül - fe, *Hül - fe* not sein wird, da uns Hül - fe, *Hül - fe* not sein wird.

not sein wird, da uns Hül - fe not sein wird, da uns Hül - fe, *Hül - fe* not sein wird.

not sein wird, *da uns Hül - fe not sein* wird, da uns Hül - fe, Hül - fe not sein wird.

6 # 6 7 7 7 # 6 6 b b b 6b 5  
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 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.