

Albert
LORTZING

Hymne
„Dich preist, Allmächtiger“
LoWV 5

Soli (SATB), Coro (SATB)
2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti
2 Corni, 2 Trombe, 3 Tromboni, Timpani
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso

herausgegeben von / edited by
Martin Helbich

basierend auf Vorarbeiten von / based on preliminary work by
Wolfgang Helbich

Urtext

Partitur / Full score



Carus 23.005

Inhalt / Contents

Vorwort	3
Foreword	4
Introduzione	7
Hymne	10
Strophe 1	
Dich preist, Allmächtiger (Coro)	10
So weit sich Welten drehn (Soli SATB)	14
Dich preist, Allgütiger (Coro)	16
So weit sich Welten drehn (Soli SATB)	18
Dich preist, Allmächtiger (Coro)	21
Strophe 2	
Dein Tempel, die Natur (Tenore solo)	26
Strophe 3	
Was bin ich, Herr, vor dir (Coro)	31
Wohl dennoch mir (Soli STB)	37
Strophe 1 da capo	
Dich preist, Allmächtiger (Coro)	42
So weit sich Welten drehn (Soli SATB)	46
Dich preist, Allgütiger (Coro)	48
So weit sich Welten drehn (Soli SATB)	50
Dich preist, Allmächtiger (Coro)	53
Singtext / Singing text	58
Kritischer Bericht	59

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 23.005), Klavierauszug (Carus 23.005/03),
Chorpartitur (Carus 23.005/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 23.005/19).

↓ Digitale Ausgaben sind erhältlich: www.carus-verlag.com/2300500

The following performance material is available:
full score (Carus 23.005), vocal score (Carus 23.005/03),
choral score (Carus 23.005/05), complete orchestral material (Carus 23.005/19).

↓ Digital editions for this work are listed at www.carus-verlag.com/2300500

Vorwort

„Lortzing ist einer von den Musensöhnen, die nicht im Lehnssessel groß geworden sind; aber der Tod streckt die Leute, und mancher, der im Leben eng und gedrückt einherging, braucht einen großen Sarge. Lortzing wächst im Sarge.“ So schrieb der Komponist und Dichter Peter Cornelius (1824–1874) in seinem Nachruf auf Albert Lortzing (23. Oktober 1801 in Berlin – 21. Januar 1851 ebd.).¹ Eine beachtliche und vorausschauende Aussage über einen Künstler und Komponisten, der zunächst gefeiert, aber gegen Ende seines Lebens weniger beachtet wurde und schließlich in Armut verstarb.

Das Leben von Albert Lortzing war schon früh durch das Theater bestimmt.² Seine Eltern führten in Berlin eine Lederhandlung und betätigten sich ergänzend im Laienschauspiel. 1812 gaben sie aus wirtschaftlichen Gründen das Geschäft auf und bestritten fortan ihren Lebensunterhalt als Mitglieder einer reisenden Schauspieltruppe. Auch Albert stand bereits als Kind auf der Bühne. Trotz oftmals widriger Umstände sorgten die Eltern für die musikalische Ausbildung ihres Sohnes – u. a. noch in Berlin bei Carl Friedrich Rungenhagen (ab 1833 Direktor der Sing-Akademie). Dies verhalf ihm in der Folge dazu, sich autodidaktisch fortzubilden und sich als Sänger, Dirigent sowie insbesondere als Komponist und Librettist hervorzutun.

Auf der Bühne etablierte sich Lortzing schon bald zum Publikumsliebbling und später gar zum aus heutiger Sicht wichtigsten Repräsentanten der deutschen Spiel- bzw. Konversationsoper. Es ist jedoch kaum bekannt, dass er sich kompositorisch auch der Kirchenmusik widmete. Das Oratorium *Die Himmelfahrt Jesu Christi* (LoVV 15) und die Hymne *Dich preist, Allmächtiger* (LoVV 5) sind dabei nicht nur seine einzigen überlieferten geistlichen Kompositionen,³ sondern sie gehören auch zu seinen frühesten erhaltenen Werken überhaupt – viele weitere aus dieser Zeit sind verloren gegangen.

Lortzings Musik gewährt einen Einblick in eine Zeit kulturellen Wandels sowie kirchenmusikalischer und oratorischer Entwicklungen zwischen Joseph Haydn und Felix Mendelssohn Bartholdy.⁴ Durch das lebhaftes Musikleben – auch des Bürgertums – verschwimmen zunehmend die Grenzen zwischen Kirche und Konzert, Gotteslob und Bühnenwerk. Lortzings gesamtes Schaffen fällt in eine spannungsreiche Epoche – nur wenige Jahrzehnte nach der Französischen Revolution von 1789. Die Zeit ist geprägt durch bürgerliche Revolution und aristokratische Restauration sowie durch Aufklärung, Napoleonische Kriege, nationale Freiheitsbewegung und kulturel-

len Aufbruch, aber auch durch Zensur, Repression und Verfolgung oppositioneller Stimmen. Als Stichworte seien hier nur der Wiener Kongress (1814/15), das Wartburgfest (1817) und die Zeit des Vormärz am Vorabend der Märzrevolution (1848/49) genannt.

In seinen großen Bühnenwerken setzte sich Lortzing mit diesen politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen auseinander, ohne dabei als „revolutionär“ zu gelten. Zumeist reflektierte er in seiner Musik jedoch auch sein eigenes Erleben:⁵ Das Oratorium *Die Himmelfahrt Jesu Christi* schrieb er 1828 – möglicherweise verarbeitete er damit den frühen Tod zweier seiner Kinder. Die Hymne für Soli, Chor und Orchester entstand bereits 1822 in Elberfeld. Dazu inspiriert hatten den erst 21-Jährigen offenbar die Niederrheinischen Musikfeste. Gegründet im Jahr 1818, erklangen dort jährlich groß besetzte Werke, beispielsweise Händels *Messias*, Haydns *Schöpfung*, Beethovens Sinfonien, Mozarts Ouvertüre zur *Zauberflöte* sowie eine Hymne und eine Kantate von Carl Maria von Weber.⁶ Wohl erfüllt von diesen Eindrücken, machte sich der junge Lortzing an sein erstes sinfonisches Vokalwerk. Auch wenn er sich zeitlebens sehr bescheiden gab und es kaum wagte, mit „einer durchgängig ernsten Komposition vor das Publikum zu treten“⁷, zeigt ihn seine Hymne „auf erstaunlichen Wegen“⁸.

Genau wie das Oratorium entspricht das Werk weniger den Kompositionsgepflogenheiten geistlicher Musik des 18. Jahrhunderts, sondern offenbart vielmehr die operndramatischen Bestrebungen und Erfahrungen des Komponisten. Effektiv kontrastiert Lortzing mächtige Bläserklänge zum Lobpreis Gottes mit intimeren, transparent begleiteten solistischen oder a cappella-Passagen, die trostvoll Hoffnung auf Erlösung und ein Leben nach dem Tod zum Ausdruck bringen. Besonders kennzeichnend ist dabei eine eingängige Melodik und eine farbige Instrumentierung. Spannungsgeladene Streicher- und Paukentremoli, kontrastierende Dynamik und der Wechsel zwischen Fugati und homophonen Passagen unterstreichen den Textausdruck und verleihen dem Werk einen szenischen Charakter. Dem Lobpreis der göttlichen Schöpfung in ihrer Gesamtheit wird die Schönheit der Natur, jedoch auch die Vergänglichkeit des Lebens, gegenübergestellt. In ihrer Kürze strahlt die Hymne letztlich einen tröstlichen und stimmungsvollen Optimismus sowie Vertrauen in Gottes Erlösungstat aus.

In der Regel schrieb Lortzing seine zu vertonenden Texte selbst. Der Hymne liegt jedoch ein Gedicht des Lyrikers Friedrich von Matthisson (1761–1831) zugrunde. Matthisson wurde von seinen Zeitgenossen – darunter Friedrich Schiller – hoch geschätzt. Auch Beethoven und Schubert ließen sich von seinen Dichtungen musikalisch inspirieren.

¹ Zitiert nach Georg Richard Kruse, *Albert Lortzing. Leben und Werk*, 2. Aufl. Wiesbaden 1947, S. 5.

² Zu den biographischen Angaben vgl. Jürgen Lodemann, *Lortzing. Gaukler und Musiker*, Göttingen 2000; Irmlind Capelle, „Lortzing, Albert (Gustav)“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 11, Kassel u. a. 2004, Sp. 477–488; Heinz Schirmag, *Albert Lortzing. Ein Lebens- und Zeitbild*, Berlin 1982.

³ *Chronologisch-Thematisches Verzeichnis der Werke von Gustav Albert Lortzing*, bearbeitet von Irmlind Capelle, Köln 1994.

⁴ Vgl. Imogen Fellingner, „Zur Situation geistlicher Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, in: *Geistliche Musik. Studien zu ihrer Geschichte und Funktion im 18. und 19. Jahrhundert* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 8), Laaber 1985, S. 223–326.

⁵ Lodemann, S. 56 und 82.

⁶ <https://archiv.musikverein-duesseldorf.de/category/lebenslauf/> (8.12.2023).

⁷ Lortzing, Albert: „Autobiographische Skizze“, in: *Sämtliche Briefe – Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. von Irmlind Capelle, Kassel u. a. 1995, Anhang I, S. 450–451.

⁸ Lodemann, S. 56.

Nach einer dunklen, mysteriösen Orchestereinleitung („Introduction“, T. 1–20) gliedert sich das Werk in drei aufeinanderfolgende Strophen. Zunächst lobpreisen Chor und Solisten in grandiosem Jubelton den Schöpfergott (T. 21–123), bevor der Solo-Tenor eine intimere Betrachtung der Natur als Spiegelbild der Allmacht Gottes anstimmt (T. 124–189). Das Bewusstsein menschlicher Sterblichkeit verbindet sich in der dritten Strophe (T. 190–261) mit der Hoffnung auf göttliches Erbarmen, dieses Mal zunächst vom Chor in düsterem f-Moll – zu unerbittlichen Achteln der Streicher und Holzbläser und dreifachen „Grabesrufen“ der Blechbläser – und anschließend von einem Solisten-Terzett in hoffnungsvollem As-Dur vorgetragen. Das Werk endet zuversichtlich in C-Dur mit der Wiederholung des ersten feierlichen Lobgesangs als letztem Abschnitt (T. 262–357).

Eine Uraufführung des Werks zu Lebzeiten des Komponisten ist nicht belegt. Da jedoch das Stimmenmaterial von Lortzing selbst erstellt wurde, ist eine Aufführung unter seiner Regie wahrscheinlich bzw. war wohl zumindest in Planung. Möglicherweise wurde die Hymne 1827 oder 1828 in Münster musiziert, wie eine Aktennotiz im dortigen Stadtarchiv vermuten lässt.⁹ Eine Darbietung in Detmold 1888 oder 1889 unter Georg Richard Kruse (1856–1944), Kapellmeister am dortigen Hoftheater, ist ebenfalls anzunehmen. Lortzing hatte selbst von 1826 bis 1833 dort gewirkt, bevor er die meiste Zeit seines „musikalischen Lebens“ in Leipzig verbrachte. Ein Vermerk im erhaltenen Stimmenmaterial lässt zudem auf eine spätere Aufführung am 1. Juli 1951, wohl anlässlich des 150. Geburtstags des Komponisten, in Bad Pyrmont schließen.¹⁰

Das gesamte kirchenmusikalische Werk Lortzings – sowohl Hymne als auch Oratorium – wurde erstmals am 22. September 1990 in Detmold und am 23. September 1990 in Bremen unter der Leitung des Bremer Domkantors Prof. Wolfgang Helbich (1943–2013) aufgeführt und von WDR und Radio Bremen aufgezeichnet. Die Presse¹¹ bezeichnete Lortzings Kirchenmusik damals als „hörbar lohnende Entdeckung“ und augenzwinkernd als ein „nötiges Kleinod in dem humorlosen Kirchenrepertoire“, was – etwas überspitzt – ihre unterhaltsame und heitere Wirkung auch auf die heutigen Zuhörer unterstreicht. Wolfgang Helbich hatte bereits mehrfach musikalische Raritäten aufgespürt und sich als Entdecker vergessener „Schätze der Musik“ einen Namen gemacht. Auch für die Aufführungen im Jahr 1990 hatte er das autographe Quellenmaterial gesichtet und eingerichtet. Seine Vorarbeiten bilden die Grundlage der vorliegenden Edition, die von ihm leider nicht persönlich zu Ende geführt werden konnte. Die Urtext-Ausgabe stellt die erste gedruckte Edition des Werkes dar und basiert auf der autographen Partitur unter Berücksichtigung der autographen Orchesterstimmen. Klavierauszug und Aufführungsmaterial sind erhältlich.

Dank gilt der Lippischen Landesbibliothek Detmold für die freundliche Bereitstellung der Quellen. Der Herausgeber dankt auch Stephan Tetzlaff und Ulrich Kiefner sowie dem Carus-Verlag für ihre Unterstützung dieser Edition.

Bremen, im Dezember 2023

Martin Helbich

⁹ Martin Blindow, „Albert Lortzings Jahre in Elberfeld“, in: *Geschichte im Wuppertal* 12 (2003), S. 36–45, hier S. 39.

¹⁰ In der Stimme der Trompete II findet sich ein Vermerk: „Rud. Ackermann Bad Pyrmont 1.7.51“. Das Stimmenmaterial Quelle B wurde offenbar auch für diese spätere Aufführung verwendet.

¹¹ *Weserkurier*, 25.9.1990.

Foreword

“Lortzing is one of the sons of the Muses who did not grow up in an armchair; but death stretches people, and many a man who lived his life confined and oppressed needs a large coffin. Lortzing grows in the coffin.” These words were written by the composer and poet Peter Cornelius (1824–1874) in his obituary for Albert Lortzing (23 October 1801 in Berlin – 21 January 1851, also in Berlin).¹ A remarkable and prescient statement about an artist and composer who was initially celebrated, but received less attention towards the end of his life and eventually died in poverty.

From an early age, Albert Lortzing's life was influenced by the theater.² His parents ran a leather shop in Berlin and were also involved in amateur dramatics. In 1812, they gave up the business for financial reasons and from then on made a living as members of an itinerant troupe of actors. Even as a child, Albert was already performing on stage, and although circumstances were often unfavorable, his parents ensured that their son received a musical education – among others with Carl Friedrich Rungenhagen in Berlin, who was the director of the *Sing-Akademie* from 1833 onwards. As a result, Lortzing was able to pursue his education autodidactically and to excel as a singer, conductor and, in particular, as a composer and librettist.

Lortzing soon established himself as an audience favorite on the stage; indeed, from today's perspective, he became the most important representative of German comic opera (“Spieloper”). However, it is hardly known that he also devoted himself to composing church music. The oratorio *Die Himmelfahrt Jesu Christi* (*The Ascension of Jesus Christ*, LoWV 15) and the “Hymne” (anthem) *Dich preist, Allmächtiger* (*You are praised, Almighty*, LoWV 5) are not just his only surviving sacred compositions,³ they are also among his earliest surviving works – many other compositions from that period have been lost.

Lortzing's music provides an insight into a period of cultural change and the developments in church music and oratorio between Joseph Haydn and Felix Mendelssohn Bartholdy.⁴ The vibrant musical life – including that of the bourgeoisie – increasingly blurred the boundaries between church and concert, praise of God and works for the stage. Lortzing's entire oeuvre, just a few decades after the French Revolution of 1789, coincides with an epoch of great tensions. The period is characterized by bourgeois revolution and aristocratic restoration as well as the Enlightenment, the Napoleonic Wars, the

¹ Quoted from Georg Richard Kruse, *Albert Lortzing. Life and Work*, 2nd ed., Wiesbaden, 1947, p. 5.

² For biographical details see Jürgen Lodemann, *Lortzing. Gaukler und Musiker*. Göttingen, 2000; Irmlind Capelle, “Lortzing, Albert (Gustav),” in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), 2nd edition, ed. by Ludwig Finscher, Biographical Section vol. 11, Kassel et al., 2004, pp. 477–488; Heinz Schirmag, *Albert Lortzing. Ein Lebens- und Zeitbild*, Berlin, 1982.

³ *Chronologisch-Thematisches Verzeichnis der Werke von Gustav Albert Lortzing*, edited by Irmlind Capelle, Cologne, 1994.

⁴ Cf. Imogen Fellinger, “Zur Situation geistlicher Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts,” in: *Geistliche Musik. Studien zu ihrer Geschichte und Funktion im 18. und 19. Jahrhundert* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 8), Laaber 1985, pp. 223–326.

national freedom movement and cultural awakening, but also by censorship, repression and the persecution of voices of opposition: some relevant events are the Congress of Vienna (1814/15), the Wartburg Festival (1817), and the period on the eve of the March Revolution (1848/49).

In his major stage works, Lortzing dealt with these political and social developments without being considered “revolutionary.” For the most part, however, he also reflected his personal experiences in his music.⁵ He wrote the oratorio *Die Himmelfahrt Jesu Christi* in 1828, possibly as a way of processing the early death of two of his children. *Dich preist, Allmächtiger* for soloists, choir and orchestra was composed in Elberfeld as early as 1822. The 21-year-old composer seems to have been inspired by the Lower Rhine Music Festivals. Founded in 1818, these offered annual performances of large-scale works such as Handel's *Messiah*, Haydn's *Creation*, Beethoven's symphonies, Mozart's overture to *The Magic Flute* as well as an anthem and a cantata by Carl Maria von Weber.⁶ The young Lortzing was probably motivated by these impressions to begin working on his first symphonic vocal work. Even though he remained very modest throughout his life and hardly dared to appear before the public with “an entirely serious composition,”⁷ his anthem shows the composer “treading astonishing paths.”⁸

Just like the oratorio, the anthem reveals the composer's operatic-dramatic aspirations and experience more than it follows the compositional conventions of 18th century sacred music. Lortzing effectively contrasts powerful wind sonorities in praise of God with more intimate, transparently accompanied solo or a cappella passages that express the comfort of hoping for salvation and life after death. Catchy melodies and colorful instrumentation are particularly characteristic. Spirited tremolos in timpani and strings, contrasting dynamics and the alternation between fugati and homophonic passages enhance the portrayal of the text and lend the work a scenic character. The praise of Divine creation in its entirety is juxtaposed with the beauty of nature, but also the transience of life. In its brevity, *Dich preist, Allmächtiger* ultimately radiates a comforting and atmospheric optimism as well as trust in the Divine act of redemption.

Generally, Lortzing himself wrote the texts that he set to music. However, this *Hymne* is based on a poem by the poet Friedrich von Matthisson (1761–1831). Matthisson was highly regarded by his contemporaries, including Friedrich Schiller. Beethoven and Schubert also drew musical inspiration from his poems.

After a dark, mysterious orchestral introduction (“Introduziona,” mm. 1–20), the work is divided into three consecutive verses. In the first, the choir and soloists praise the Creator God in grandiose and jubilant tones (mm. 21–123), before the solo tenor intones a more intimate contemplation of nature as a reflection of God's omnipotence (mm. 124–189). In the third verse (mm. 190–261), an awareness of human mortality is combined with the hope for Divine

mercy; this is initially presented by the choir in somber F minor, accompanied by relentless quavers in the strings and woodwinds and triple “sepulchral cries” in the brass, before being reiterated by a trio of soloist in sanguine A flat major. The work ends with the repetition of the first solemn hymn of praise in a buoyant C major as the final section (mm. 262–357).

There is no evidence that the work was premiered during the composer's lifetime. However, as the part material was created by Lortzing himself, a performance under his direction is likely or must at least have been planned. It is possible that *Dich preist, Allmächtiger* was performed in Münster in 1827 or 1828, as a file note in the Münster city archives suggests.⁹ A performance in Detmold in 1888 or 1889 under Georg Richard Kruse (1856–1944), Kapellmeister at the local court theater, can also be assumed. Lortzing himself worked there from 1826 to 1833 before spending most of his “musical life” in Leipzig. An annotation in the surviving part material also suggests a later performance on 1 July 1951, probably on the occasion of the composer's 150th birthday, in Bad Pyrmont.¹⁰

Lortzing's complete church music, comprising the anthem and the oratorio, was performed for the first time on 22 September 1990 in Detmold and on 23 September 1990 in Bremen under the direction of Bremen cathedral Kantor Prof. Wolfgang Helbich (1943–2013) and recorded by the West German Broadcasting Corporation (WDR) and by Radio Bremen. At the time, the press¹¹ described Lortzing's church music as a “manifestly rewarding discovery” and, with a wink, as a “necessary gem in the humorless church repertoire,” which – somewhat exaggeratedly – underlines its entertaining and cheerful effect on present-day listeners. Wolfgang Helbich had, on several occasions, already unearthed musical rarities and made a name for himself as a discoverer of forgotten “musical treasures.” He also examined and edited the autograph source material for the performances in 1990. His preparatory work forms the basis of the present edition, which he was unfortunately unable to complete in person. The present Urtext edition is the first printed edition of the work and is based on the autograph score, taking into account the autograph orchestral parts. A vocal score and performance material are available.

Thanks are due to the Lippische Landesbibliothek Detmold for kindly providing the sources. The editor would also like to thank Stephan Tetzlaff and Ulrich Kiefner as well as Carus-Verlag for their support of this edition.

Bremen, December 2023

Martin Helbich

Translation: Gudrun and David Kosviner

⁵ Lodemann, pp. 56 and 82.

⁶ <https://archiv.musikverein-duesseldorf.de/category/lebenslauf/> (8 December 2023)

⁷ Lortzing, Albert: “Autobiographische Skizze,” in: *Sämtliche Briefe – Historisch-kritische Ausgabe*, ed. by Irlind Capelle, Kassel et al., 1995, Appendix I, pp. 450–451.

⁸ Lodemann, p. 56.

⁹ Martin Blindow, “Albert Lortzing's years in Elberfeld,” in: *Geschichte im Wuppertal* 12 (2003), pp. 36–45, here p. 39.

¹⁰ In the trumpet II part there is a note “Rud. Ackermann Bad Pyrmont 1.7.51.” The part material from source B was evidently also used for this later performance.

¹¹ *Weserkurier*, 25 September 1990.

Hymne

Dich preist, Allmächtiger
LoWV 5

Albert Lortzing (1801–1851)
Text: Friedrich von Matthisson (1761–1831)

Introduzione

Andante molto

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds: Flauto I, II; Oboe I, II; Clarinetto I, II in Do / C; and Fagotto I, II. The middle section includes brass: Corno I, II in Do / C; Tromba I, II in Do / C; and Trombone I (alto), Trombone II, III (tenore, basso). Below these are the Timpani (Do-Sol / c-G) and the vocal parts: Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The bottom section includes strings: Violino I and II; Viola; and Violoncello e Contrabbasso. The score begins with a 'Soli' marking for the bassoon and 'sotto voce' for the strings. The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass and timpani provide harmonic support. The tempo is marked 'Andante molto'. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 14 min.

© 2024 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – Carus 23.005

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
edited by Martin Helbich

Hymne

21 Allegro con brio

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in C (Clt (C)), and Bassoon (Fg). The brass section includes Cor (C), Trumpet (Tr (C)), and Trombone (Trb). The percussion section includes Timpani (Timp). The vocal section consists of Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The string section includes Violin I (VI), Violin II, Viola (Va), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The score is marked with a dynamic of *f* (forte) throughout. The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment, while the brass and timpani provide harmonic support. The vocal parts enter with the lyrics "Dich" on a single note. A large watermark "CARUS" is overlaid on the score.

25

Fl

Ob

Cl_t (C)

Fg

Cor (C)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

I solo

p

Soli

p

f

f

tr

p

preist, All - ti - ger, der Ster - ne Ju - bel - klang, der Ster - ne

preist, - mäch - ti - ger, der Ster - ne Ju - bel - klang, der Ster - ne

preist, All - mäch - ti - ger, der Ster - ne Ju - bel - klang, der Ster - ne

mf

p

f

p

p

Vc

Fl

Ob

Cl^t (C)

Fg

Cor (C)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc/Cb

p cresc.

cresc.

f

p cresc.

I

a 2

cresc.

I

cresc.

cresc.

pp

cresc.

f

Ju - bel - klang.

bel - klang.

Ju - bel - klang.

Dich preist,

Dich preist,

dich preist,

Dich preist,

All - gü - ti - ger, dich preist,

All - gü - ti - ger, dich preist,

All - gü - ti - ger, dich preist,

All - gü - ti - ger, dich preist,

All -

All -

All -

All -

cresc.

cresc.

p cresc.

Vc/Cb

p cresc.

f

f

f

f

f

Ob

Cor (C)

S
gan - - ze Schöp - fung schwebt in ew - gen Har - mo - ni - en, die gan - - ze

A
gan - - ze Schöp - fung schwebt in ew - gen Har - mo - ni - en, die

T
Die gan - - ze

B
gan - - ze Schöp - fung schwebt in ew - gen Har - mo - ni - en, die gan - ze

VI
p

Va
p

Vc/Cb
p

div.

Vc/Cb
p

Ob

Cor (C)
a 2

S
Schöp - fung schwebt in ew - gen Har - mo - ni - en,

A
Schöp - fung schwebt in Har - mo - ni - en, Solo

T
Schöp - fung schwebt in ew - gen Har - mo - ni - en, Solo so

B
Schöp - fung schwebt in ew - gen Har - mo - ni - en, so weit sich Wel - ten

VI

Va

Vc/Cb
Vc

Ob

Fg

S solo

A solo

T solo

B solo

VI

Va

Vc/Cb

p

I solo

Solo

so weit sich Wel - ten — drehn, so weit sich

Solo

* so weit sich Wel - ten — drehn, so weit sich Wel - ten drehn

weit sich Wel - ten — drehn, sich Wel - ten drehn, so weit sich

drehn, sich Wel - ten — drehn, sich Wel - ten — drehn, so weit sich

dolce

p

Ob

Fg

S solo

A solo

T solo

B solo

VI

Va

Vc/Cb

Wel - rehn und Son - nen - hee - re glühn, so weit sich Wel - ten drehn und

und Son - nen - hee - re glühn, so weit sich Wel - ten drehn und

Wel - ten drehn und Son - nen - hee - re glühn, so weit sich Wel - ten drehn und

Wel - ten drehn und Son - nen - hee - re glühn, so weit sich Wel - ten drehn und

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / See the detailed notes in the Critical Report

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Cor (C)

Tr (C)

Trb I, II, III

S

A

T

B

VI

Va

Vc/Cb

p cresc.

p

cresc.

a 2

p cresc.

I

II, III

mf

a 2

mf

dolce

Son - nen - hee - re glüh, so weit sich Wel - ten drehn und Son - nen - hee - re glühn.

dolce

Son - nen - hee - re glüh, so weit sich Wel - ten drehn und Son - nen - hee - re glühn.

dolce

Son - nen - hee - re glüh, so weit sich Wel - ten drehn und Son - nen - hee - re glühn.

dolce

Son - nen - hee - re glüh, so weit sich Wel - ten drehn und Son - nen - hee - re glühn. *Tutti* *f* Dich preist, All-

cresc.

dolce

cresc.

dolce

cresc.

Vc

Cb *p*

Vc/Cb

f

Carus

Carus

68

Fl *f*

Ob *f*

Cl (C) *f*

Fg *f* a 2

Cor (C) *f* a 2

Tr (C) *f* a 2

Trb *f* *mf* *f*

S *Tutti f*
Dich preist, All - gü - ti - ger, dich preist, All - gü - ti - ger, der Se - - ra - phim Ge -

A *Tutti f*
Dich preist, All - gü - ti - ger, dich preist, All - gü - ti - ger, der Se - - ra - phim Ge -

T *Tutti f*
Dich All - gü - ti - ger, dich preist, All - gü - ti - ger, der Se - - ra - phim Ge -

B *f*
gü - ti - ger, dich preist, All - gü - ti - ger, der Se - - ra - phim Ge -

VI *f* *p* *f* *p* *p* *f*

Va *f* *p* *f* *p* *p* *f*

Vc Cb *f* *p* *f* *p* *p* *f*

74

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Cor (C)

Tr (C)

Trb

S

A

T

B

Vl

Va

Vc

Cb

sang. _____

sang. _____

sang. _____

sang. _____

sang. _____

Solo *p*

Solo *p*

So weit sich

So weit sich Wel - ten — drehn, sich

p

p

p

p

p

Carus

Fl

Ob

Cl_t (C)

Fg

Soli

p

I

p

Cor (C)

Tr (C)

Trb

S solo

A solo

T solo

B solo

Solo *p*

Solo *p*

So weit Wel - ten drehn und Son - nen - hee - re glühn, so weit sich Wel - ten

Wel - ten drehn, sich Wel - ten drehn und Son - nen - hee - re glühn, so weit sich Wel - ten

Wel - ten drehn, sich Wel - ten drehn, so weit sich Wel - ten drehn, so weit sich

VI

Va

Vc/Cb

p

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / See the detailed notes in the Critical Report

87

Fl *cresc.*

Ob *cresc.* *p cresc.*

Cl (C) *cresc.* *p cresc.*

Fg *a 2* *cresc.* *p* *cresc.*

Cor (C) *cresc.* *cresc.* *p cresc.*

Tr (C) *p*

Trb

Timp

S solo *cresc.*
drehn und Son - nen - hee - re glühh.

A solo *cresc.*
drehn und Son - nen - hee - re glühh.

T solo *cresc.*
drehn und Son - nen - hee - re glühh.

B solo *cresc.*
Wel - ten drehn und Son - nen - hee - re glühh.

VI *cresc.* *p* *cresc.*

Va *cresc.* *p* *cresc.*

Vc *cresc.* *p* *cresc.*

Cb *cresc.* *p* *cresc.*

93

Fl *cresc.* *f* *I solo*

Ob *f* *p* *Soli*

Cl (C) *f* *p*

Fg *cresc.* *f* *a 2*

Cor (C) *f*

Tr (C) *cresc.* *f*

Trb *f*

Timp *tr* *p cresc.* *f*

S *Tutti f* All mäch - ti - ger, der Ster - ne Ju - bel - klang, *p*

A *Tutti f* Dich preist, All mäch - ti - ger, der Ster - ne Ju - bel - klang, *p*

T *Tutti f* , All - mäch - ti - ger,

B *Tutti f* Dich preist, All - mäch - ti - ger, der Ster - ne Ju - bel - klang, *p*

VI *cresc.* *f* *mf* *p* *f*

Va *cresc.* *f* *p*

Vc *cresc.* *f* *p* *Vc*

Cb *cresc.* *f*

Fl

Ob

Cl^t
(C)

Fg

Cor
(C)

Tr
(C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc
Cb

cresc.

p cresc.

I

p cresc.

pp cresc.

cresc.

f

cresc.

f

p cresc.

f

cresc.

f

p

cresc.

p cresc.

Vc/Cb

p cresc.

der Ster - ne Ju - bel - klang, dich preist, All - gü - ti - ger, dich
 Ster - ne klang, dich preist, All - gü - ti - ger, dich
 dich preist, All - gü - ti - ger, dich
 der Ster - ne Ju - bel - klang, dich preist, All - gü - ti - ger, dich

Carus

103

Fl *f*

Ob *f*

Cl (C) *f*

Fg *f* a 2 *ff*

Cor (C) *f*

Tr (C) *f*

Trb *cresc.* a 2 *cresc.* III solo *ff*

Timp *f* (tr)

S preist, ü - er, der Se - ra - phim Ge - sang,

A preist, All - gü - ger, der Se - ra - phim Ge - sang,

T preist, - ti - ger, der Se - ra - phim Ge - sang,

B preist, All - gü - ti - ger, der Se - ra - phim Ge - sang, dich preist, All -

VI *f* *mf* *f*

Va *f* *ff*

Vc Cb *f* *ff*

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet in C (Clt (C)), and Bassoon (Fg). The brass section includes Trumpet in C (Tr (C)), Trombone (Trb), and Timpani (Timp). The vocal soloists are Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The string section (VI) includes Violin (Va) and Violoncello/Double Bass (Vc Cb). The score features various dynamics such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *tr* (trill). The vocal parts have lyrics in German. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid across the center of the page.

124 **Andantino con espressione**

Fl *I solo*
Ob
Cl (C)
Fg *a 2*
Cor (F) **Corni in F**
VI *dolce* *p* *cresc.* *sf*
Va *p* *cresc.* *sf*
Vc/Cb *Vc dolce* *p* *cresc.* *sf* *Vc/Cb* *p*

130

Fl
Ob
Cl (C)
Fg
Cor (F) *Soli*
T solo *Tenore solo*
VI *p* *Dein*
Va
Vc/Cb

Fl

Ob

Clf (C)

Fg

Cor (F)

T solo

Tem - pel, die Na - tur, wie dei - ner Herr - lich - keit, wie dei - ner Mil - de_ voll, wie dei - ner Mil - de

simile

p

simile

cresc.

cresc.

cresc.

Vc

Cb

cresc.

Fl

Ob

Clf (C)

Fg

Cor (F)

T solo

voll. Des Len - zes Blu - men -

pp

sf sf

sf sf

sf sf

p

p

Soli

pp

Vc/Cb

pp

Fl
Ob
Cl (C)
Fg

Cor (F) *simile*

T solo
kleid, des Som-mers Äh - ren - meer, des Herbs-tes Trau - ben - hü - gel, des Win-ters

VI *simile* *p*

Va *simile* *p*

Vc Cb *p*

Fl
Ob
Cl (C)
Fg

T solo
Sil - ber - hö - hen sind dei-ner All - macht, dei - ner All - macht Spie - gel, des Herbs-tes

VI *f* *p*

Va *f* *p* *pp*

Vc Cb *f* *p*

Fl
Ob
Cl (C)
Fg

T solo

Trau - ben - hü - gel, des Win - ters Sil - ber - hö - hen sind dei - ner All - macht, dei - ner

VI
Va
Vc
Cb



Fl
Ob
Cl (C)
Fg

Cor (F)

T solo

All - - - macht Spie - gel, des Len - zes Blu - - - men -

VI
Va
Vc
Cb

172

Cor (F)

T solo

kleid, des Som - mers Äh - - ren - meer sind dei - ner All - macht Spie - -

VI

Va

Vc Cb

cresc. *f* *p*

cresc. *f* *p*

cresc. *f* *p*

cresc. *f* *p*

177

Cor (F)

T solo

gel, sind dei - ner All - macht, dei - ner All - macht Spie - gel der All - macht Spie - -

VI

Va

Vc Cb

p *cresc.* *p* *pp*

p *cresc.* *p* *pp*

p *cresc.* *f* *p* *pp*

p *cresc.* *f* *p* *pp*

p *cresc.* *f* *p* *pp*

tr

poco rit.

pp

pp

pp

pp

Soli

184

Fl

Cor (F)

T solo

gel, der All - macht Spie - gel.

VI

Va

Vc Cb

a tempo

pp

Soli

pp

pp

pp

pp

Andante maestoso

190

Fl *ff*

Ob *ff*

Cl (C) *ff*

Fg *ff*

Cor (F) *ff* a 2 *p*

Tr (D) *ff* *p*

Trb *ff* *p*

* *ff* *p*

S *Tutti* *p* sotto voce

A *Tutti* *p* sotto voce

T *Tutti* *p* sotto voce

B *Tutti* *p* sotto voce

Was bin ich, Herr, vor dir?

VI *ff* *p* *p*

Va *ff* *p* *p*

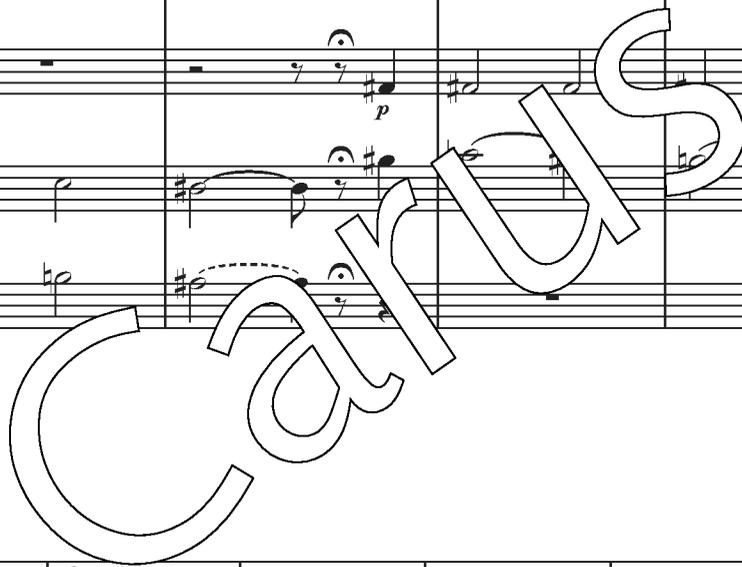
Vc Cb *ff* *p* *p*

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / See the detailed notes in the Critical Report

S
A
T
B

Seit ges - tern atm' ich
Seit ges - tern atm' ich
Seit ges - tern atm' ich
Seit ges - tern atm' ich

VI
Va
Vc
Cb



S
A
T
B

kaum, ges - tern atm' ich kaum.
seit ge te ich kaum.
kaum tern atm' ich kaum.
kaum, seit ges - tern atm' ich kaum.

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

VI
Va
Vc/Cb

cresc. *f* *p*
cresc. *f* *p*
cresc. *f* *p*
cresc. *f* *p*

tr

Allegro assai

210

Fl *pp* *simile*

Ob *pp* *simile*

Fg *I* *pp* *simile*

Cor (F)

Trb

Timp

S *pp*
Es trennt vom To - ten - kreuz

A *pp*
Es trennt vom To - ten - kreuz

T *pp*
Es trennt vom To - ten - kreuz

B *pp*
Es trennt vom To - ten - kreuz

VI *pp*

Va *pp*

Vc/Cb *pp*



Fl

Ob

Fg

Cor (F)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

S: ein nen - raum, es
 A: ich nur ein Span - nen - raum, es
 T: nur ein Span - nen - raum, es
 B: mich nur ein Span - nen - raum, es

220

Fl *cresc.*

Ob *cresc.*

Fg *cresc.*

Cor (F) *I solo*
pp *in C* *p* *ff*

Tr (C) *p* *ff*

Trb *p* *ff*

Timp *tr* *pp* *cresc.*

S *cresc.*
trennt *cresc.* ten - kreuz mich nur ein

A *cresc.*
trenn ten - kreuz mich nur ein

T *cresc.*
tren vom - ten - kreuz mich nur ein

B *cresc.*
trennt vom To - ten - kreuz mich nur ein

VI *cresc.*

Va *cresc.*

Vc Cb *cresc.*

* T. 223, 227, 230: Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / *mm.* 223, 227, 230: see the detailed notes in the Critical Report

Fl

Ob

Fg

Cor (F)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

pp *resc.*

ff

ff

ff

ff

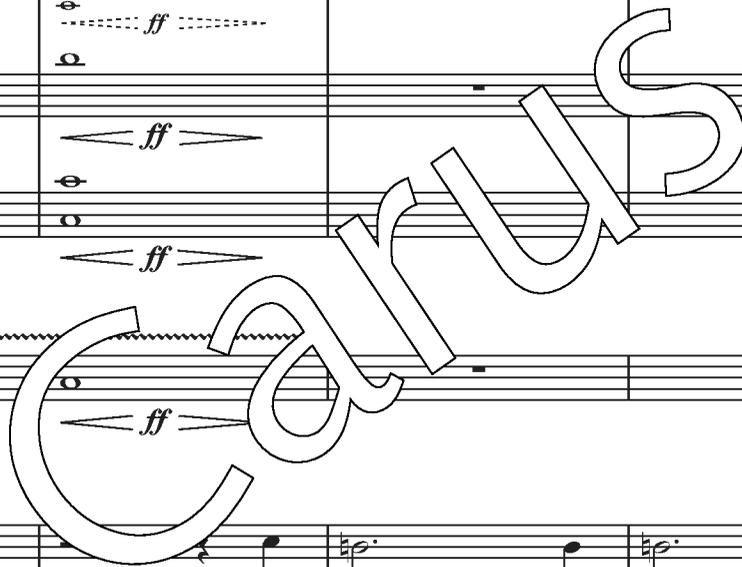
ff

Span - - en - raum, mich nur ein Span - - nen -

- - - - - mich nur ein Span - - nen -

raum, mich nur ein Span - - nen -

Span - - nen - raum, mich nur ein Span - - nen -



Fl

Ob

Fg

Cor (F)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc Cb

pp cresc. *ff*

ff

ff

ff

ff

ff

pp *dolce*

p dolce

p dolce

p dolce

Solo Wohl den-noch

Solo Wohl den-noch

Solo Wohl den-noch

Solo Wohl den-noch

Solo dolce

p dolce

p dolce

p dolce

raum.

raum.

raum.

raum.

raum.

dolce

p dolce

p dolce

p dolce

Fl *pp*

Ob *pp*

Cl^t (C) *pp*

Fg *pp* a 2 *p*

S solo
mir, wohl den - noch ... Wer sanft - schlä - ft in Va - ters Ar - men,

T solo
mir, ... ch ... er sanft ent - schläft in Va - ters Ar - men,

B solo
de ... h ... mir! Wer sanft ent - schläft in Va - ters Ar - men, wohl den - noch

VI *p*

Va

Vc Cb

Fl

Ob

Clt (C)

Fg

S solo
wohl den-noch mir, wer sanft ent-schläft in Va-ter's Ar-men, er darf dem Er-

T solo
wohl den-noch mir, wer sanft ent-schläft in Va-ter's Ar-men, er darf, er darf dem Er-

B solo
mir, wer sanft ent-schläft in Va-ter's Ar-men, er darf dem Er-

VI

Va

Vc Cb

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

S solo

T solo

B solo

we-ckungs-wort ver - traun, er darf dem Er - we-ckungs-wort ver - traun, er darf dem Er -

we-ckungs-wort ver - traun, er darf dem Er - we-ckungs-wort ver - traun, er darf dem Er -

un, er darf dem Er - we-ckungs-wort ver - traun, er darf dem Er -

VI

Va

Vc Cb

Allegro

259

Fl *p* *f*

Ob *p* *f*

Cl (C) *p* *f*

Fg *p* *f*

Cor (C) *p* *f*

Tr (C) *f*

Trb *f*

Timp *p* *f*

S *pp* *Tutti f*

A *Tutti f*

T *pp* *Tutti f*

B *pp* *Tutti f*

VI *p* *f*

Va *p* *f*

Vc Cb *pp* *f*

bar - men. Dich preist, All -

bar - men. Dich preist, All -

bar - men. Dich preist, All -

264

Fl

Ob

Cl^t
(C)

Fg

Cor
(C)

Tr
(C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc
Cb

I solo

p

Soli

p

tr

mäch - de - ne Ju - bel-klang, der Ster - ne Ju - bel-klang.

mäch - ger, der Ster - ne Ju - bel-klang, der Ster - ne Ju - bel-klang.

mäch - ti - ger, der Ster - ne Ju - bel-klang, der Ster - ne Ju - bel-klang.

mf

p

f

p

cresc.

p

p

Vc

p cresc.

Fl

Ob

Cl^t
(C)

Fg

Cor
(C)

Tr
(C)

Trb

Timp

S

A

T

B

Vl

Va

Vc
Cb

p cresc.

f

pp cresc.

f

Dich preist, All - gü - ti - ger, dich preist, All -

Dich preist, All - gü - ti - ger, dich preist, All -

Dich preist, All - gü - ti - ger, dich preist, All -

Dich preist, All - gü - ti - ger, dich preist, All -

cresc.

f

p cresc.

f

f

Carus

Ob

Cor (C)

S
gan - - ze Schöp - fung schwebt in ew - gen Har - mo - ni - en, die gan - - ze

A
gan - - ze Schöp - fung schwebt in ew - gen Har - mo - ni - en, *p* die

T
Die gan - - ze

B
gan - - ze Schöp - fung schwebt in ew - gen Har - mo - ni - en, die gan - ze

VI
p

Va
p *div.*

Vc
p

Cb
p

Ob

Cor (C)

S
Schöp - fung schwebt ew - gen Har - mo - ni - en,

A
Schöp - fung schwebt in Har - mo - ni - en, Solo

T
Schöp - fung schwebt in ew - gen Har - mo - ni - en, Solo *so*

B
Schöp - fung schwebt in ew - gen Har - mo - ni - en, so weit sich Wel - ten

VI

Va

Vc
Vc

Cb

Ob

Fg

S solo

A solo

T solo

B solo

VI

Va

Vc Cb

p

I solo

Solo

so weit sich Wel - ten — drehn, so weit sich

Solo

* so weit sich Wel - ten — drehn, so weit sich Wel - ten drehn

weit sich Wel - ten — drehn, sich Wel - ten drehn, so weit sich

drehn, sich Wel - ten — drehn, sich Wel - ten — drehn, so weit sich

dolce

Vc/Cb

p

Ob

Fg

S solo

A solo

T solo

B solo

VI

Va

Vc Cb

Wel drehn und Son - nen - hee - re glühn, so weit sich Wel - ten drehn und

und und hee - re glühn, so weit sich Wel - ten drehn und

Wel - ten drehn und Son - nen - hee - re glühn, so weit sich Wel - ten drehn und

Wel - ten drehn und Son - nen - hee - re glühn, so weit sich Wel - ten drehn und

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / See the detailed notes in the Critical Report

Fl

Ob

Cl^t (C)

Fg

p

p cresc.

p

cresc.

Cor (C)

Tr (C)

Trb

I

II, III

a 2

p cresc.

mf

mf

a 2

S

A

T

B

dolce

dolce

dolce

dolce

Son - nen - hee - re weit Wel - ten drehn und Son - nen - hee - re glühn.

Son - nen - hee - re glühn, so weit sich Wel - ten drehn und Son - nen - hee - re glühn.

Son - nen - hee - re weit sich Wel - ten drehn und Son - nen - hee - re glühn.

Son - nen - hee - re glühn, so weit sich Wel - ten drehn und Son - nen - hee - re glühn. Dich preist, All-

f Tutti

VI

Va

Vc/Cb

cresc.

cresc.

cresc.

p

dolce

p

dolce

p

dolce

cresc.

p

f

306

Fl *f*

Ob *f*

Cl^t (C) *f*

Fg *f*

Cor (C) *f* a 2

Tr (C) *f* a 2

Trb *f* *mf* *f*

S *Tutti f*
 Dich preist, All - gü - ti - ger, dich preist, All - gü - ti - ger, der Se - - ra - phim Ge -

A *Tutti f*
 Dich preist, All - gü - ti - ger, dich preist, All - gü - ti - ger, der Se - - ra - phim Ge -

T *Tutti f*
 Dich preist, All - gü - ti - ger, dich preist, All - gü - ti - ger, der Se - - ra - phim Ge -

B *f*
 gü - ti - ger, dich preist, All - gü - ti - ger, der Se - - ra - phim Ge -

VI *f* *p* *f* *p* *p* *f*

Va *f* *p* *f*

Vc Cb *p* *f*

Carus

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Cor (C)

Tr (C)

Trb

S

A

T

B

sang. _____

sang. _____

sang. _____

sang. _____

Solo *p*

So weit sich

Solo *p*

So weit sich Wel - ten — drehn, sich

Vi

Va

Vc

Cb

p

p

p

p

Carus

Fl

Ob

Cl (C)

Fg

Soli

p

Cor (C)

Tr (C)

Trb

S solo

A solo

T solo

B solo

Solo p

So weit we - ten - drehn und Son - nen - hee - re glühn, so weit sich Wel - ten

Wel - ten drehn und Son - nen - hee - re glühn, so weit sich Wel - ten

Wel - ten drehn, sich Wel - ten drehn und Son - nen - hee - re glühn, so weit sich Wel - ten

Wel - ten - sich Wel - ten - drehn, so weit sich Wel - ten drehn, so weit sich

VI

Va

Vc/Cb

p

* Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht / See the detailed notes in the Critical Report

Fl *cresc.*

Ob *cresc.* *p cresc.*

Cl^t (C) *cresc.* *p cresc.*

Fg *a 2* *cresc.* *p* *cresc.*

Cor (C) *cresc.* *cresc.* *p cresc.* *p cresc.*

Tr (C) *p*

Trb

S solo *cresc.*
drehn und hee - re glühn.

A solo *cresc.*
drehn und Son - nen - hee - re glühn.

T solo *cresc.*
drehn und Son - nen - hee - re glühn.

B solo *cresc.*
Wel - ten drehn und Son - nen - hee - re glühn.

VI *cresc.* *p* *cresc.*

Va *cresc.* *p* *cresc.* *p cresc.* *p cresc.*

Vc *cresc.* *p* *cresc.*

Cb *cresc.* *p* *cresc.*

Carus

331

Fl *cresc.* *f* *I solo*

Ob *f* *p* *Soli*

Clf (C) *f* *p*

Fg *cresc.* *f* *a 2*

Cor (C) *f*

Tr (C) *cresc.* *f*

Trb *f*

Timp *tr* *p cresc.* *f*

S *Tutti f* *p*
 preist, All - mäch - ti - ger, der Ster - ne

A *p*
 Dich preist, All - mäch - ti - ger, der Ster - ne

T *Tutti f*
 preist, All - mäch - ti - ger,

B *p*
 Dich preist, All - mäch - ti - ger, der Ster - ne

VI *cresc.* *f* *mf* *p*

Va *cresc.* *f* *p*

Vc Cb *cresc.* *f*

Fl

Ob

Cl^t (C)

Fg

Cor (C)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc/Cb

cresc.

p cresc.

I

p cresc.

p cresc.

pp cresc.

f

p

cresc.

p cresc.

Vc

Vc/Cb

p cresc.

Ju - bel - klang, Ster - ne Ju - bel - klang, dich preist, All -
 Ju - bel - klang, Ster - ne Ju - bel - klang, dich preist, All -
 Ju - bel - klang, der Ster - ne Ju - bel - klang, dich preist, All -

Fl *f*

Ob *f*

Cl (C) *f*

Fg *ff* *f* *ff* *f*

Cor (C)

Tr (C)

Trb *ff* *f* *ff* *f*

III solo

Timp *tr* *tr* *tr*

S sang, dich preist, All - gü - ti - ger, der Se - ra - phim

A sang, dich preist, All - gü - ti - ger, der Se - ra - phim

T sang, dich preist, All - gü - ti - ger, der Se - ra - phim

B sang, dich preist, All - gü - ti - ger, der Se - ra - phim Ge - sang, dich preist, All - gü - ti - ger, der Se - ra -

VI *f*

Va *ff* *f* *ff* *f*

Vc *ff* *f* *ff* *f*

Cb *ff* *f* *ff* *f*

352

Fl

Ob

Cl (C)

Eg

Cor (C)

Tr (C)

Trb

Timp

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Ge - sang.

Ge sang.

Ge -

phim Ge - sang.

a 2

a 2

tr

tr

Singtext

Dich preist, Allmächtiger,
der Sterne Jubelklang.
Dich preist, Allgütiger,
der Seraphim Gesang.
Die ganze Schöpfung schwebt
in ewgen Harmonien,
so weit sich Welten drehn
und Sonnenheere glühn.

Dein Tempel, die Natur,
wie deiner Herrlichkeit,
wie deiner Milde voll!
Des Lenzes Blumenkleid,
des Sommers Ährenmeer,
des Herbstes Traubenhügel,
des Winters Silberhöhen,
sind deiner Allmacht Spiegel.

Was bin ich, Herr, vor dir?
Seit gestern atm' ich kaum.
Es trennt vom Totenkreuz
mich nur ein Spannenraum.
Wohl dennoch mir!
Wer sanft entschläft in Vaters Armen,
darf dem Erweckungswort vertraun,
es heißt Erbarmen.

Friedrich von Matthisson (1761–1831)

Singing text (translation)

Almighty, you are praised
by the sound of stars rejoicing.
Almighty, you are praised
by the song of the seraphim.
All of creation soars
in eternal harmonies,
as far as worlds may spin
and legions of suns blaze.

Nature, your temple,
how it is filled with your splendor,
how replete with your gentleness!
Spring's robe of flowers,
summer's sea of grains,
autumn's hills of grapes,
the silvery heights of winter,
all mirror your omnipotence.

What am I, Lord, before you?
I have only been alive since yesterday.
From the cross of the dead
only a short distance separates me.
Nevertheless, it is well with me!
He who gently passes away in the arms of his Father
may trust in the word of resurrection
that is called mercy.

Friedrich von Matthisson (1761–1831)

Translation: Gudrun and David Kosviner

Kritischer Bericht

I. Quellen

A: autographe Partitur, Lippische Landesbibliothek Detmold, Musiksammlung (D-DT), Signatur *Mus - L 9 a 1*.

Die autographe Partitur besteht aus 20 doppelseitig beschriebenen, 12-zeilig rastrierten Blättern der Größe 28 × 22 cm sowie zwei kleineren vorangestellten Blättern der Größe 22 × 19,5 cm, die die „Introduzione“ enthalten. Die Orchestereinleitung wurde also offenbar nachträglich vorangestellt. Dafür spricht nicht nur das abweichende Format, sondern auch die Tatsache, dass die erste größerformatige Seite den vollen Titel „Hymne von A. Lortzing“ trägt. Ebenfalls später, jedoch noch vor Entstehen der „Introduzione“, wurden offenbar Posaunenstimmen ergänzt, die in einem Anhang auf dem letzten Doppelblatt enthalten sind und auf die auf der ersten großformatigen Seite rechts oben mit dem Hinweis „Tromboni im Anhang“ verwiesen wird. Der Hauptnotentext der Partitur enthält nur teilweise die „Trombone di Basso“ (also die Trombone III), auch in der Introduzione.

Die Partituranordnung zu Beginn der Hymne (T. 21) ist wie folgt (ggf. abweichende Schlüsselung in Klammern): „Violini [2 Systeme] | Violae | Flauti | Oboi | Clarinetti in C | Corni in C | Fagotti | Trombe in C | Timpani in C G | Choro [2 Systeme „Soprani“ im C₁-Schlüssel, „Tenori“ im C₄-Schlüssel, „Bassi“] | Bassi e Violonzelli [sic]“. Die „Tromboni“ im Anhang sind in vertauschter Reihenfolge auf drei Systemen notiert: „di Tenore“ (C₄-Schlüssel) | „di Alto“ | „di Basso“.

Die letzte Notenseite vor dem Anhang enthält die Datierung „Elberfeld im Juni | 1822. | A. Lortzing“. Am Schluss des Anhangs findet sich ein Rundstempel „Lortzing-Archiv LANDESBIBLIOTHEK DETMOLD Georg Richard Kruse“ sowie die Unterschrift von Georg Richard Kruse. Der Anhang mit den Posaunenstimmen ist ebenfalls von Lortzings Hand geschrieben und passt vom Schriftbild zum Rest der Partitur. Kruses Schriftzug ist also nur ein Besitzvermerk, wie er sich auch bereits auf dem Innendeckel der Partitur findet. Georg Richard Kruse (1856–1944) war u. a. Kapellmeister am Hoftheater Detmold. Er hat sich sehr um Lortzings Werke verdient gemacht und auch eine Biographie über Albert Lortzing verfasst. 1941 übergab er sein Lortzing-Archiv und seine private Musiksammlung an die Lippische Landesbibliothek Detmold. Nach seinem Tod 1944 übernahm die Bibliothek beinahe seinen gesamten Nachlass, darunter seine Sammlung von Klavierauszügen, in der auch ein Klavierauszug der vorliegenden Hymne (Quelle **D**) enthalten war.

Die autographe Partitur ist im Großen und Ganzen gut lesbar geschrieben. Der Notentext enthält allerdings zahlreiche Korrekturen, die teilweise mit gleicher oder etwas hellerer Tinte bzw. durch Rasur bereits während des eigentlichen Schreibvorgangs oder zeitnah vorgenommen wurden und mit sehr großer Wahrscheinlichkeit i. d. R. vom Komponisten stammen. Deutlich später entstanden Eintragungen in Blei bzw. mit rotem, blauem oder braunem Farbstift. Teilweise handelt es sich hier nur um Verdeutlichungen z. B. von Stimmenzuweisungen oder Dynamik, teilweise aber auch um manifeste Eingriffe wohl von späterer Hand, möglicherweise von Georg Richard Kruse, oder sie stammen von der Aufführung in Bad Pyrmont am 1. Juli 1951 (siehe Vorwort).

B: autographe Stimmen, Lippische Landesbibliothek Detmold, Musiksammlung (D-DT), Signatur *Mus - L 9 a 1+2*.

Es handelt sich um 18 mit jeweils 14 Systemen rastrierte Stimmhefte aller Instrumentalstimmen außer Trb I und II (Signatur *Mus - L 9 a 1*), die folgendermaßen benannt sind: Flauto I^{mo}, Flauto II^{do}, Oboe I^{mo}, Oboe II^{do}, Clarinetto I^{mo} in C, Clarinetto II^{do} in C, Fagotto I^{mo}, Fagotto II^{do}, Corno I^{mo} in C, Corno II^{do} in C, Clarino I^{mo} in C, Clarino II^{do} in C, Trombone di Basso [die anderen beiden Trombone-Stimmen sind nicht enthalten], Timpani in C.G., Violino I^{mo}, Violino II^{do}, Viola, Basso e Violonzello [sic]. In der rechten oberen Ecke der ersten Seite tragen die meisten Stimmhefte entweder den Titel „Hymne.“ oder „Hymne von A. Lortzing“.

Außerdem ist unter der Signatur *Mus - L 9 a 2* ein querformatiges, 9-zeilig rastriertes zweiseitiges Fragment der Tenorstimme katalogisiert. Es enthält die Takte ab Mitte T. 47 bis inkl. T. 113 sowie T. 150–214. Das Format beträgt 30,2 × 16,9 cm. Laut RISM stammt dieses Fragment aus dem Jahr 1828.

Die autographen Stimmen entstanden erst nach der Anfügung der „Introduzione“, da diese in allen Stimmen originär enthalten ist. Die Trombone III-Stimme beruht bereits auf der Fassung im Anhang der Partitur statt auf der des Hauptnotentexts, in dem die Posaune deutlich weniger beteiligt ist. Es ist also anzunehmen, dass auch Stimmhefte der Trombone I und II existierten. Diese sind jedoch im Konglomerat von Quelle **B** nicht enthalten. Die vermutlich autographen Korrekturen, die in der Partitur mit Tinte ausgeführt wurden (s. o.), sind entweder bereits in den Stimmen berücksichtigt oder, mehrheitlich ebenfalls mit Tinte, dort ausgeführt. Doch auch die mutmaßlich späteren, nicht-autographen Bleistiftkorrekturen der Partitur sind zu großen Teilen in den Stimmen enthalten und oft ebenfalls mit Bleistift eingetragen.

C: autographe Stimmenfragmente der Vokalstimmen, Gesellschaft der Musikfreunde Wien. Es handelt sich um Fragmente aus allen vier Vokalstimmen. Aufgrund des abweichenden Formats (22,6 × 25,5) ist nicht anzunehmen, dass die Stimmen zum ursprünglichen Konglomerat des Materials aus Quellen **A** und **B** gehören, weshalb sie für die vorliegende Ausgabe nicht berücksichtigt wurden.

D: Klavierauszug in der Handschrift von Georg Richard Kruse, Lippische Landesbibliothek Detmold, Musiksammlung (D-DT), Signatur *Mus-L 9 h 3*. Mit dem Nachlass von Georg Richard Kruse gelangten auch zahlreiche Klavierauszüge in den Besitz der Lippischen Landesbibliothek Detmold. Es ist heute nicht mehr nachweisbar, ob es sich um eine Abschrift eines von Lortzing selbst erstellten Klavierauszugs handelt oder ob der Klavierauszug von Kruse (oder einer anderen Person) stammt.

II. Editionsprinzipien

Als Autographen kommt beiden Quellen **A** und **B** ein hoher Quellenwert zu. Als Hauptquelle dient jedoch die autographe Partitur, weil der Komponist hier das Werk vollständig und mit allen beteiligten Stimmen als Ganzes im Blick hatte. Häufig enthalten die Stimmen jedoch mehr Informationen in Bezug auf Bogensetzung und aufführungspraktische Details. Vor allem klären sie Fragen der Besetzung, besonders der Bläserpaare („I“, „II“ oder „a 2“), die in der Partitur sehr häufig nicht eindeutig dargestellt sind.

Die vorliegende Neuausgabe folgt also in erster Linie dem Partiturotograph und ergänzt bzw. konkretisiert ggf. im Sinne der autographen Stimmen, sofern die entsprechende Angabe in der Partitur fehlt. Werden Lesarten aus **B** übernommen, so ist dies in den Einzelanmerkungen (III.) dokumentiert. Eingriffe des Herausgebers sind, wo dies möglich ist, bereits im Hauptnotentext der Ausgabe diakritisch gekennzeichnet: Bögen gestrichelt, ergänzte Akzidentien (außer Warnakzidentien), Dynamik und Artikulation durch Kleinstich bzw. Klammerung. Die Dokumentation der nicht aus Quelle **B** übernommenen Lesarten wurde auf die wesentlichen Abweichungen beschränkt und findet sich ebenfalls in den Einzelanmerkungen. Korrekturen mit Tinte entsprechen i. d. R. dem autographen Schriftbild. Die Neuausgabe geht davon aus, dass Korrekturen mit Tinte mit hoher Wahrscheinlichkeit autograph sind. Zweifelsfälle sind in den Einzelanmerkungen vermerkt. Bleistiftkorrekturen finden nur Eingang in die Edition, sofern sie eindeutige Fehler korrigieren – dann sind sie oft in *beiden* Quellen **A** und **B** gleichlautend mit Bleistift eingetragen. Solche Übernahmen werden in jedem Fall in den Einzelanmerkungen nachgewiesen. Dazu gehören ggf. auch Fälle, in denen in der Partitur mit Tinte korrigiert, die Korrektur aber wohl erst später in den Stimmen mit Bleistift nachgetragen wurde.

Die Schreibweise von Noten und Text wurde entsprechend den heutigen Gepflogenheiten modernisiert. Dies betrifft z. B. die Schlüsselung v. a. der Vokalstimmen, aber auch die Balkung, Halsung und Akzidentiensetzung sowie die Orthographie der Singtexte. Die Partituranordnung wurde ebenfalls der heute üblichen Reihenfolge angepasst. Schreibtechnische Bequemlichkeiten („Faulenzer“ oder Devisenstimmen wie z. B. „col Flauto“) wurden ggf. ohne weiteren Nachweis aufgelöst, genauso wie Singtexte, die nicht in allen Stimmen ausgeschrieben sind, ergänzt wurden. Abweichende Schreibweisen wurden vereinheitlicht, z. B. *fo* = *f*. Instrumentenbezeichnungen wurden auf Italienisch standardisiert. Kettenbögen wurden vorzugsweise in Doppelbögen umgewandelt, um eine bessere Lesbarkeit zu gewährleisten.

In handschriftlichen Quellen sind häufig Bögen oder Dynamik ungenau positioniert. Sofern es sich mutmaßlich nur um Unschärfen aufgrund von hastiger Niederschrift oder Platzmangels handelt, werden diese in der vorliegenden Ausgabe stillschweigend entsprechend dem musikalischen Zusammenhang bereinigt. Zweifelsfälle finden Eingang in die Einzelanmerkungen. Bei weitgehend homorhythmischen Stimmen wird davon ausgegangen, dass ein ggf. nur einfach vorhandener Bogen bzw. Angaben zu Artikulation und Dynamik für beide Stimmen des Instrumentenpaares gelten. Ebenso kann eine dynamische Angabe oder Ausführungsanweisung für beide Notensysteme gelten, zwischen denen sie platziert ist. Bei Seitenumbruch schreibt der Komponist einen fortgeführten Bogen häufig nur auf einer der beiden betroffenen Seiten.

Die Kennzeichnung von einfacher oder doppelter Besetzung der Bläserstimmen erfolgt in Quelle **A** durch Beischrift oder Halsung, oft jedoch auch gar nicht bzw. nur andeutungsweise, z. B. durch Doppelhalsung nur eines oder weniger Töne einer ganzen Phrase. Ganze Noten im „a 2“ schreibt Lortzing grundsätzlich nur einfach. Die häufig vorkommende Angabe „Solo“ bedeutet nicht, dass ein Instrument alleine spielt. Vielmehr weist „Solo“ oder „Soli“ darauf hin, dass an einer bestimmten Stelle das jeweilige Instrument („Solo“) bzw. das Instrumentenpaar („Soli“) hervortritt. Um diesen Fall von Fragen der Besetzung abzugrenzen, notiert die NA dort, wo tatsächlich nur ein Instrument des Paares spielen soll, zusätzlich die Konkretisierung „I“ oder (seltener) „II“. Eine Angabe „I“, „II“ gilt grundsätzlich bis zum nächsten „a 2“ bzw. bis zur nächsten Mehrstimmigkeit, der Hinweis „a 2“ bis zu einer anderslautenden Beischrift wie „I“.

Vor allem in den Vokalstimmen fehlen des Öfteren Angaben zur Dynamik. Diese wurden vom Herausgeber in diakritischer Kennzeichnung entsprechend dem musikalischen Umfeld ergänzt. Häufig geht aus den Quellen nicht hervor, ob Dynamikübergänge abrupt oder durch *crescendi* bzw. *decrescendi* erfolgen sollen. Auch diese Angaben ergänzt die Neuausgabe nur, wenn mindestens in einer anderen Stimme ein entsprechendes *crescendo* oder *decrescendo* steht. Weitergehende Dynamik obliegt der Interpretation der Ausführenden.

In den Streichern ist bei Einfachhalsung grundsätzlich *unisono* zu spielen. Gegenhalsung bezeichnet ein *divisi*. Violoncelli und Kontrabässe verlaufen über weite Strecken parallel. Wo nur die Celli spielen, konkretisiert der Komponist dies in der Partitur durch die Beischrift „Violoncelli“ [sic] o. ä. Spielen die Kontrabässe wieder mit, steht „Bassi“. Die Neuausgabe schreibt an diesen Stellen, sofern nicht ohnehin ein eigenes Notensystem notwendig ist, „Vc“ und bei Wiedereinsetzen der Kontrabässe „Vc/Cb“. Verlaufen die Violinen wie die Bassstimme, steht in Quelle **A** meist als Devise ein Bassschlüssel. I. d. R. muss die Stimme dann jedoch aufgrund des Ambitus oktaviert werden. Die NA folgt hier Quelle **B**.

Ein Sonderfall sind die Posaunenstimmen. Sie sind zum großen Teil erst im Anhang der Partitur niedergeschrieben, wobei dort Posaune I und II vertauscht notiert sind. Zudem fehlt im Anhang die „Introduzione“. Im Hauptnotentext der autographen Partitur ist außer in T. 190–191, wo alle drei Posaunenstimmen eingetragen sind, nur die Trombone III vorgesehen, jedoch auch diese nicht komplett. Tatsächlich sind nur die Introduzione sowie die Takte 67–68.1, 69.2–71 und 190–191 vorhanden. Die Eintragung der drei Posaunenstimmen in T. 190–191 könnte auch eine spätere autographe Ergänzung sein, da die Posaunen in den oberen drei (pausierenden) Chorsystemen notiert sind. Im Stimmenmaterial ist nur die Trombone (III) basso überliefert. Die Neuausgabe gibt alle drei Posaunenstimmen wieder, wobei die häufig *unisono* verlaufenden Posaunen II (tenore) und III (basso) in demselben System notiert werden.

Die Transposition der Stimmen wird in der Partitur der Neuausgabe aus den autographen Quellen übernommen, d. h. Hörner in C und F und Klarinetten in C. Im Aufführungsmaterial wird für die Klarinetten zusätzlich eine Transposition in B angeboten.

III. Einzelanmerkungen

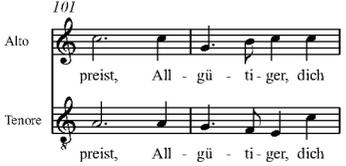
Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Cb = Contrabbasso, Clt = Clarinetto, Cor = Corno, Fl = Flauto, Fg = Fagotto, NA = Neuausgabe, Ob = Oboe, S = Soprano, T = Tenore, Timp = Timpani, Tr = Tromba, Trb = Trombone, Va = Viola, Vl = Violino, Vc = Violoncello

Die Einzelanmerkungen geben den Befund der jeweiligen Quelle wieder, wo diese von der Edition abweicht. Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note oder Pause) – Anmerkung. Takt und Zeichen im Takt können auch durch einen Punkt verbunden werden, z.B. (T.) 8.3. = 3. Zeichen in Takt 8.

Die Takte 263–352 entsprechen den Takten 25–114. In Quelle **A** ist dieser Teil nicht ausnotiert, sondern als Dal Segno gekennzeichnet. In Quelle **B** ist diese Reprise wie in der Neuausgabe ausgeschrieben. In den folgenden Einzelangaben gelten die Anmerkungen zu T. 25–114 i.d.R. also auch analog für die T. 263–352. Die Introduzione (T. 1–20) wurde nachträglich vorangestellt.

1	Fg, Va	A: Bogen nur 1.2–3 statt 1.2–4; NA folgt der mehrheitlichen Schreibweise von B analog zu Fg T. 5f.
3–5	Vc/Cb	Bögen ergänzt nach B
5	Fl, Fg	A: Besetzung unklar; NA folgt B
5–6	Ob I	A: Rasur einer Ob I-Stimme, die der oktavierten Fg-Stimme entsprochen hätte; B: Pausen
5	Clt II 3	A: zusätzlicher undeutlicher Notenhals nach unten am Notenkopf der Clt I, möglicherweise unsaubere Tilgung; NA folgt B analog zu Fl
5–6	Clt I	A: nur ein Bogen 6.1–4; NA folgt B analog zu Fl
5	VI II 3	A: <i>sf</i> ; B: <i>sf</i> ; außerdem <i>mf</i> nur in Fl II und <i>p</i> in Clt II auf 6.1; sonst beide Quellen ohne Dynamik oder Artikulation
9–12	Holz, Cor	B: Motivik mehrheitlich anders phrasiert als in A , nämlich erste Viertelnote mit Staccato-Punkt, nur die folgenden zwei Noten gebunden
10, 12	Fl	A: Noten im Gegensatz zu Ob nur einfach gehalst; B: Fl II ist beteiligt, spielt jedoch eine Oktave tiefer, also wie Ob; NA schreibt „I“; ab T. 13 Besetzung wieder eindeutig durch Doppelhalsung
11	Trb III	A: <i>f</i> aus T. 9 wird wiederholt
11	VI II	A: Ganze Note mit Tremolo statt Viertel-Viertel-Halbe mit Tremolo; NA folgt B analog zu VI I
13	Clt II	B: Takt eine Oktave tiefer
13	VI II 2–4	A: VI II ursprünglich eine Oktave tiefer, mit Tinte gestrichen und korrigiert in „unis.“ (d.h. VI II = VI I); B: entspricht der korrigierten Fassung
14–17	Ob, Clt	A: Clt in T. 14–15 mit Verweis auf Ob; Ob nachträgliche Korrektur mit Blei: 14.1–17.1 Ob I eine Oktave tiefer
16	Timp 2	A: <i>f</i> nachträglich mit Blei ergänzt; B: ohne explizites <i>f</i> , gilt noch von T. 9
16	VI II 1	B: ohne <i>g</i> ⁷
17	Vc/Cb 6	B: <i>g</i> ⁰ statt <i>G</i> (T. 18 bleibt <i>G</i>)
17–18	Fl	A: 17.6 ursprünglich <i>f</i> ³ / <i>d</i> ³ , aber untere Hilfslinie mit Tinte wieder gestrichen, d.h. Korrektur zu <i>d</i> ³ / <i>h</i> ² ; 18.1 <i>d</i> ³ / <i>h</i> ² ; B: beide Akkorde <i>f</i> ³ / <i>d</i> ³
20	Fg 3	B: <i>d/H</i> statt <i>H/G</i>
21	VI I 9	B: zusätzlich Nachschlag zwei Sechzehntel <i>e</i> ¹ - <i>fis</i> ²
23	VI I 8–15	Staccato-Punkte ergänzt nach B
24	Clt II 2	B: <i>d</i> ² statt <i>h</i> ¹
24	VI I	Staccato-Punkte ergänzt analog zu T. 35; dies ist vermutlich auf alle Parallelstellen zu übertragen
25	Alle	A: vor T. 25 mit Blei Zeichen für Dal segno (nach T. 262), die Takte 25–114 werden also wiederholt; B: Dal segno-Teil ausnotiert.
25	Fl I 2	A: <i>d</i> ³ statt <i>f</i> ³ ; NA folgt B
28–29	VI I	A: <i>f</i> auf 28.5 mit Tinte gestrichen; ein <i>p</i> in 29.2 bleibt allerdings stehen; NA folgt B , dort sind beide Angaben vorhanden

28, 30, 97, 99	Ob 1–2	A: Achtel in T. 28 und 99 angebunden, in T. 30 und 97 nicht; B: Achtel in T. 30, 99, 266, 268, 335 und 337 angebunden, in T. 28 und 97 nicht; NA setzt Haltebögen
28, 30	Clt 1–2	Bogen ergänzt nach B und analog zu Parallelstellen
29	VI I 5–8	Staccato-Punkte ergänzt nach B T. 29
29	Va 2–4	Bogen ergänzt nach B und analog zu Parallelstellen
31	Va	<i>p</i> ergänzt nach B
31–33	Clt II	Haltebögen ergänzt nach B ; dort fehlt der Haltebogen nur in der Reprise
31–33, 100–102	Fg	A: Besetzung unklar; NA folgt B
31–34	Timp	A: Trillerschlange nur in T. 31; NA folgt B analog zu Parallelstelle T. 100–103
32–33	A, T	A: Korrektur durch Rasur und Tinte, z.T. Beischrift von Notennamen, ursprüngliche Fassung nicht mehr erkennbar
33	Tr	A: Besetzung unklar; NA folgt B
37	Tr II	B: Tr II wie Cor II statt wie Tr I
39	Vc/Cb 2	A: Wiederholung des <i>f</i> von T. 37; B: T. 39 <i>ff</i> , in der Reprise <i>f</i>
39–40	Trb	A: im Anhang der Partitur enthält die Trb hier zwei zusätzliche halbe Takte (jeweils eine halbe Pause) vor den Fermaten. Diese wurden mit Blei gestrichen. Das Dal Segno ist im Anhang nicht ausnotiert.
39–40	Fg, Vc/Cb	A: Fg T. 39.2–4 ursprünglich drei Viertel <i>g-d-H</i> , Korrektur (Tinte) nicht zweifelsfrei lesbar: einerseits Änderung der ersten Note in eine punktierte Halbe und Streichung der drei originalen Viertel, andererseits Notation zweier paralleler Striche von links unten nach rechts oben, vermutlich als Hinweis auf eine aufsteigende Linie wie in Vc/Cb; T. 40.1 bleibt unkorrigiert <i>G</i> . Vc/Cb T. 39.2–4 Korrektur durch Rasur (ursprüngliche Fassung nicht mehr lesbar), 40.1 ursprünglich <i>G</i> statt <i>g</i> , mit gleicher Tinte geändert. B: T. 39 und in der Reprise Fg wie Vc/Cb, T. 40 Halbe Note <i>g</i> statt <i>G</i> , aber in T. 278 in der Reprise Fg II <i>G</i> . NA notiert Fg wie B T. 40 analog zu Vc/Cb und schreibt in 40.1 sowie in der Reprise <i>g</i> . Vgl. auch T. 75–76
39–40	Tr	A: zusätzlich über allen vier Tönen sehr klein jeweils mit Blei <i>h</i> ¹ ergänzt; B bleibt unverändert
41–67	Clt II	B: Die Takte sind mit einer Korrektur überklebt, dabei sind nicht alle Pausentakte berücksichtigt, weshalb Takte fehlen und die Zuweisung der zu spielenden Töne ist nicht eindeutig ist. Keine Korrektur in der Reprise
43	VI II, Va	A, B: <i>p</i> aus T. 41 nochmals wiederholt, außer in B (VI II) in der Reprise
43–44	Ob	Bögen ergänzt aus Reprise in B
44	Va 1	A: ursprünglich <i>f</i> ¹ , korrigiert mit Tinte; in B nur in T. 44 mit Blei korrigiert, in der Reprise keine Korrektur
52	Vc	A: Bezifferung vorhanden: 3 – $\frac{6}{4}$ – b6 – b6
52–55	A	A: Stimme des Sopran bis inkl. 52.1 auch im Alt-System notiert, dort jedoch mit Blei gestrichen; vgl. T. 80–83
53	VI I 1	A, B: ursprünglich Viertelpause; mit Blei korrigiert in Viertelnote <i>g</i> ¹ ; NA übernimmt die Korrektur analog zu den Parallelstellen
54	VI	A: in VI I Bogen von 54.1 bis zum Taktstrich; NA setzt zwei Bögen 54.1–2 und 3–4 analog zu T. 52. Auch der Bogen in VI II geht fast bis 54.3; NA verkürzt auf 54.1–2
56	Fg I	A: ohne <i>p</i> ; ergänzt nach B
56–61, 63–67	Ob	Durchgezogene Bögen sind nach Quelle B (teilweise nur Reprise) ergänzt, sofern sie nicht in A vorhanden sind
57, 59	Vc/Cb	A, B: ursprünglich <i>C</i> statt <i>Des</i> ; explizit geändert mit Tinte
59, 61	VI I	A: Bogen nur 1–2; NA folgt B analog zu T. 57 (auch Reprise)
60	Ob II	B: T. 58 fälschlich doppelt geschrieben, mit Blei gestrichen, in der Reprise richtig
61	A	A: Ganztaktpause; 61.3 mit Blei ergänzt, ohne Pausen zu ändern
61	VI I	A: Bogen nur 1–2; NA folgt B und vorausgehenden Parallelstellen
61	VI II	A: vor Seitenwechsel Beginn eines Bogens zu T. 62, der dort jedoch nicht fortgesetzt wird; NA folgt B
62–63	Fg	A: Besetzung nicht eindeutig, Ton 63.1 in Fg II fehlt; NA folgt B
63	Va	„dolce“ nur in der Reprise in B

65	VI I	A, B: Bogen 65.2–8; NA gleicht an T. 63 an	103	Va, Vc/Cb	A: ohne Dynamik; B: <i>ff</i> ; NA schreibt <i>f</i> analog zu VI I/II
67	Trb I–III	A (Hauptnotentext): „Tromboni“ im Plural und Gegenhaltung (aber nur ein System)	105	Fg I	B: T. 105 Fg I wohl irrtümlich Pausentakt, in Reprise Fg I wie Fg II
67–68	S, A, T, B	A: Text „Preis dir“, statt „Dich preist“	105	VI I 2	A, B: <i>f</i> erst T. 107.1
68–69	Trb III	A: 68.2–69.1 Noten nur in den Trb-Stimmen im Anhang vorhanden, nicht im Hauptnotentext, dort stehen an dieser Stelle Pausen; B: Noten vorhanden	105–107	Cor	A: T. 105 Besetzung nicht eindeutig, da in T. 105 nur ein Notenkopf vorhanden, außerdem ist T. 107 bzw. 345 leer; NA folgt B (nur Reprise, denn T. 100–107 fehlen in B, s.o.)
69, 71	VI II	Bogen ergänzt nach B T. 69 und 71 sowie analog zu VI I	107	Cor	A: Ton fehlt, Takt ist leer; NA ergänzt nach Reprise in B
70–71	S, A, T, B	A: Text „Allmächtiger“ statt „Allgütiger“	107	Tr II	B: <i>c</i> ² statt <i>c</i> ¹
74–75	A	A: T. 74 ursprünglich <i>cis</i> ² , korrigiert mit Tinte in <i>f</i> ¹ ; vermutlich im Zwischenraum verrutscht, denn T. 75 (nach Seitenumbruch) angebundener korrigierter Ton ist <i>a</i> ² . NA schreibt <i>a</i> ²	107	Va 1	A: <i>f</i> zusätzlich zum <i>ff</i> von T. 107.2 bzw. 345.2
74–75	Vc/Cb	A: 75.1 A statt <i>a</i> ⁰ , ohne Haltebogen; NA folgt B analog zu T. 38–39	108	Ob II 1	A: „Col Fl:“, soll wohl erst ab 108.2 gelten, so auch B
75–76	Fg	A: Fg T. 75.2–4 ursprünglich drei Viertel <i>a-e-cis</i> , Korrektur (Tinte) nicht zweifelsfrei lesbar: einerseits Streichung der drei originalen Viertel, andererseits Notation zweier paralleler Striche von links unten nach rechts oben, vermutlich als Hinweis auf eine aufsteigende Linie wie in Vc/Cb; T. 76.1 bleibt unkorrigiert A. Vc/Cb T. 75.2–4 Korrektur durch Rasur, (ursprüngliche Fassung nicht mehr lesbar), 76.1 ursprünglich A statt <i>a</i> ⁰ , mit gleicher Tinte geändert. B: T. 75 Fg wie Vc/Cb, T. 76 Halbe Note <i>a</i> ⁰ statt A, aber T. 314 in der Reprise Fg II A. NA notiert Fg wie B T. 76 analog zu Vc/Cb und schreibt in 76.1 <i>a</i> ⁰ . Vgl. auch T. 39–40	108, 112	Clf II 4	B: <i>es</i> ² statt <i>c</i> ² ; korrigiert mit Blei in <i>c</i> ² (in der Reprise nicht korrigiert)
75–76	Trb III	A: Noten nur in den Trb-Stimmen im Anhang vorhanden, nicht in der eigentlichen Partitur, dort stehen an dieser Stelle Pausen; B: Noten für Trb III ebenfalls vorhanden, allerdings 76.1 eine Oktave tiefer (A statt <i>a</i> ⁰)	109	B 1–2	A: überflüssiger Haltebogen
76	Clf I 1	A: # mit Blei ergänzt; in B # original vorhanden	111–112	Clf	A: T. 111 nur ein Notenkopf, ohne Haltebogen; NA folgt B
77–86	Clf II	B: Die Takte sind mit einer Korrektur überklebt, dadurch fehlen Takte; in der Reprise unkorrigiert	113	A	A: notiert <i>f</i> ¹ , allerdings darüber mit Tinte: „g“
80	Va	Bögen ergänzt nach B	113–114	Fg I	B: jeder Takt nur zur Hälfte vorhanden, ein Takt fehlt also
80–83	A	A: Stimme des Sopran bis inkl. 83.1 auch im Alt-System notiert, dort jedoch mit Blei gestrichen; vgl. T. 52–55	114	Alle	A: nach T. 114 Segno zum Sprung nach T. 354; B: Segno-Teil ausnotiert
82–88	Fl	A: auf dieser Seite ist das System der Fl ausnahmsweise unter Clf notiert statt über Ob, deshalb mit klärender Beischrift	115	Trb I–III 1–2	A (Anhang): Viertelnote – Viertelpause, in A (Hauptnotentext) nicht enthalten; B (Trb III): ebenfalls Viertelnote – Viertelpause; NA gleicht an Tr an
83–84	Ob I	Bogen nur in Reprise in Quelle B, übrige Bögen T. 83–86 ergänzt analog zu Va bzw. zu Parallelstellen	118–119	Fl, Ob, Clf	Fl I, Ob II, Clf II Bogen ergänzt nach B; Ergänzungen analog zu Fg
83–84	VI II, Va	Bogen ergänzt nach B	120	VI II	A: ursprünglich <i>g</i> ¹ , mit Tinte korrigiert in <i>c</i> ¹ ; B: ursprünglich <i>e</i> ¹ , mit Blei korrigiert in <i>c</i> ¹
84	Vc/Cb	A, B: ursprünglich <i>a</i> ⁰ notiert, mit Tinte korrigiert zu <i>b</i> ⁰	120	Va	A: ursprünglich <i>e</i> ¹ , mit Tinte korrigiert in <i>g</i> ¹ ; B: <i>g</i> ¹
87	Fg	A: Besetzung nicht explizit geändert durch Beischrift oder doppelten Notenkopf, es müsste demnach noch „I“ aus T. 83 gelten; NA folgt B	123	Clf, Fg	A: Clf ursprünglich <i>g</i> ² / <i>e</i> ² , korrigiert mit Tinte in <i>e</i> ² / <i>c</i> ² ; Fg ursprünglich <i>e</i> ⁰ / <i>c</i> ⁰ , korrigiert mit Tinte in <i>g</i> ⁰ / <i>c</i> ⁰ ; B: unkorrigiert Clf <i>g</i> ² / <i>e</i> ² und Fg <i>e</i> ⁰ / <i>c</i> ⁰
90–92	Fg I	<i>p</i> T. 90 und Haltebogen T. 90–91 ergänzt nach B	125	VI II, Va 3	A, B (VI II): überflüssiges Achtelfähnchen mit Tinte gestrichen, es steht danach eine Achtelpause; B (Va) Achtelnote bleibt, es folgen jedoch zwei Achtelpausen
92–93	VI II	A: mit Bindebogen über den Taktstrich; NA folgt B	126	VI II 1	A: ursprünglich <i>b</i> ¹ , korrigiert mit Tinte in <i>g</i> ¹ ; in B korrigiert mit Blei
93	Va	A: Zusammenfassung; NA folgt B	127	Fg	A: Besetzung nicht konkretisiert; NA folgt B
94	VI II 1	B: <i>c</i> ² statt <i>e</i> ² , mit Blei korrigiert in <i>e</i> ²	127	Cor	A: überflüssige Decrescendo-Gabel in der zweiten Takthälfte
95	VI I 2	<i>mf</i> ergänzt analog zu T. 26	127–189	Fl	A: Besetzung nicht konkretisiert; NA folgt B: nur Fl I
96	VI I 5–8	Staccato-Punkte ergänzt nach B	128	Fl I	A: Bindebogen mit Tinte nachträglich bis 128.6 (statt 128.5) verlängert
97, 99	Clf, VI II, Va 1–2	Bogen ergänzt nach B und analog zu Parallelstellen	129	Vc/Cb	A, B: <i>p</i> erst 130.1
98	VI I 2–8	Staccato-Punkte ergänzt nach B	130–132	Clf I, II	B: beide Klarinetten pausieren
98	VI II, Va 2–4	Bogen ergänzt nach B und analog zu Clf bzw. Parallelstellen	131	Cor I, II	Bogen ergänzt nach B
100–102	Fg	A: ohne Beischrift „I“ oder Pausen für Fg II; NA folgt B	131	VI	A: Bindebogen 131.1–2 statt 2–4; NA folgt B und Parallelstellen
100–107	Cor	B: Pausen, in Reprise Noten vorhanden	143–144	Ob II	B: Ob II wie Ob I
100–102	A, T	A: größere Korrektur mit Tinte; ursprünglich wie NB. Außerdem ebenfalls gestrichene „Zwischenkorrektur“ mit Tinte auf 102.2 im Tenor: <i>c</i> ¹ statt <i>g</i> ⁰ oder <i>f</i> ⁰	147ff, 171ff.	Cor I, II, VI II, Va	Artikulation bzw. „simile“ ergänzt entsprechend B
			150	Cor II	B: wie Cor I (Terz höher)
101–102	Clf II	Haltebogen ergänzt nach B	154–157	Fl	Besetzung tatsächlich nur mit Fl I; A: Noten (im Gegensatz zur Oboe) nur einfach gehalst; B: Fl II pausiert
102	Tr	A: Besetzung unklar, es steht nur ein Notenkopf <i>c</i> ¹ und darüber eine getilgte (?) Pause; NA folgt B	157	Fg 1	A: <i>es</i> ⁰ mit Tinte gestrichen, <i>g</i> ⁰ ergänzt, ohne jedoch das Vorzeichen <i>b</i> anzupassen, d.h. einen Zwischenraum höher zu notieren; B (Fg I): <i>es</i> ⁰ mit zusätzlichem # (!) davor; B (Fg II): <i>es</i> ⁰ ; NA schreibt <i>ges</i> ⁰ analog zu Vc/Cb
103–104	Fg I, II	A, B: mit Haltebogen; NA folgt Parallelstimmen	161–163	Va	Haltebögen ergänzt nach B
			163	Vc/Cb 3	A: ursprünglich Achtelnote <i>des</i> ⁰ , mit Tinte gestrichen; B: unkorrigiert
			163–166	Fg	A: bis inkl. 166.1 nur einfach gehalst und im Tenorschlüssel notiert; B: Fg II in T. 163–165 eine Oktave tiefer; NA schreibt „I“
			166	Fg 1–2	A, B: ursprünglich Viertelpause; A: Korrektur mit Tinte in Achtelnote <i>c</i> ¹ –Achtelpause; B: keine Korrektur
			174–180	Va	A, B: mehrfache Korrekturen, in A mit Tinte, in B mit Blei; ursprüngliche Fassung in beiden Quellen siehe NB (nur in B fehlt das „cresc.“ in T. 179); NA übernimmt Korrektur

175	VI I, Va	A: ursprünglich <i>p</i> , mit Tinte korrigiert in <i>f</i> ; B: <i>f</i>
178	VI II 1–3	Bogen ergänzt nach B
187–188	Cor II	B: Cor II wie Cor I
190	VI I 5	A, B: mit Gegenhaltung notiert, d.h. <i>divisi</i> ? NA notiert zusammengehalst, da der Akkord unisono spielbar und auch in 191.1 zusammengehalst ist
190	Vc/Cb 1	A: punktierte Halbe statt punktierter Viertel, Takt überfüllt; NA korrigiert nach B
190–191	Trb III	A: alle drei Posaunenstimmen vorhanden; A, B: Töne 190.1+4 und 191.1 in A (Anhang) mit Tinte, in B mit Blei gestrichen; in A (Hauptnotentext) sind die Töne nicht vorhanden. 191.1 ist in A (Anhang) als Viertelnote mit Achtelpause notiert; NA gleicht an Tr bzw. die Holzbläser an.
191	Fg I/II, Vc/Cb 5	A: ursprünglich <i>cis^o</i> (Fg I <i>cis¹</i>) statt A (Fg I <i>a^o</i>); mit Tinte korrigiert; B wie Korrektur
191–192	Cl I/II	A, B: ursprünglich 191.5 <i>e²/a¹</i> und 192.1 <i>f²/d²</i> ; in A mit Tinte korrigiert in <i>cis²/e²</i> und <i>d²/d²</i>
192	Fl I 1	A, B: <i>f³</i> , in A mit Tinte gestrichen, so dass nur noch das <i>d³</i> stehen bleibt
193	VI I/II, Va 1	A: Ton doppelt gehalst, müsste dementsprechend zugleich auf der D-Saite gegriffen und als leere Saite gespielt werden; NA folgt B
194–197	Cor I	B: fälschlich 5 statt 4 Takte Pause vor der Fermate
198	VI I	A: Fermate bereits auf 198.2; mit Blei korrigiert
200	Vc 1–2	Haltebogen ergänzt nach B
200–203	Cl I/II, Fg I, Vc/Cb	A, B: spätere Ergänzungen mit Blei schwach sichtbar, in B in Clt II und Fg I Original teilweise überklebt, in Clt II fehlen dadurch Takte
201	VI II 1–2	A: mit Bogen; NA folgt B
203	VI II 2	A: Staccato-Punkt fälschlich als Verlängerungs-Punkt eingetragen; NA setzt Staccato-Punkt analog zu Va
209	Vc 2	A: unklare Korrektur des Notenwerts, es folgt eine Viertelpause; B: Achtelnote, gefolgt von Achtel- und Viertelpause; NA notiert eine Viertelnote analog zur VI I
210	VI II 5	A: mit Staccato-Punkt; NA folgt B analog zu den Folgetakten
210	Va, Vc/Cb	A: <i>p</i> statt <i>pp</i> ; NA folgt B
210–230	VI I/II	A, B: Staccato-Punkte und Bögen nicht immer vorhanden; NA ergänzt ohne Detailnachweis entsprechend der mehrheitlichen Artikulation mit Punkten auf den jeweils letzten drei Achtelnoten im Takt
210–232	Fg	A: keine Angabe zur Besetzung; NA folgt B
211–212	Fg I	B: nur ein Takt notiert, darüber mit Bleistift: „bis“
215–220	Vc/Cb	A: Bezifferung unter dem untersten System vorhanden: 215.1: $\frac{6}{3}$, 216.1: $\frac{6}{3}$, 218.1: $\frac{6}{3}$, 220.1: 7
216–217	A	A: <i>ges¹</i> statt <i>fis¹</i> ; NA notiert enharmonisch verwechselt, analog zu den Instrumentalstimmen
220	Cor	A: keine Angabe zur Besetzung, nur „Solo“; NA folgt B
220	VI I 4	A: ursprünglich vorhandenes Auflösungszeichen mit Tinte gestrichen; auch an Parallelstelle T. 221, in VI II und in B ohne Auflösungszeichen
221	VI I 10	A: <i>h²</i> statt <i>ces²</i> ; NA folgt B analog zu T. 220
222f., 226f., 230f.	Timp	A, B: Trillerschlange jeweils nur im ersten Takt, im zweiten Takt steht nur die Dynamik
223, 227, 230	Tr I, II	A: ohne Tr; B: Tr in C ebenfalls beteiligt
223, 227, 230	Trb III	A (Anhang) und B: <i>c¹</i> ; A (Hauptnotentext) in T. 223 nur <i>c^o</i> , in T. 227 und 230 <i>c^o</i> und <i>c¹</i> , ohne weitere Beischrift
231	Trb	Dynamik nur in Trb III und nur in A (Hauptnotentext) und B, nicht in A (Anhang)
234	VI II	A: Bogen 234.1–2, Staccato-Punkt auf 234.3; NA folgt B und Parallelstimmen; T. 236 auch in A Bogen 1–3
234	Va	A, B: ursprünglich <i>c²-des²-c²</i> , Korrektur mit Tinte; in B mit Blei korrigiert
234, 236	Vc/Cb	Bogen ergänzt nach B
235, 237	VI I	A: T. 235 ohne Bogen, T. 237 nur 1–2; NA folgt B
238	Va 2–3	Bogen ergänzt nach B
243	VI II 3	A, B: ursprünglich <i>as¹</i> statt <i>c¹</i> ; Korrektur in A mit Tinte, in B mit Blei

244	VI I 1	Viertelpause ergänzt nach B
246, 250	Ob II 3–4	Bogen ergänzt nach B
246, 250	VI II, Vc/Cb	A: ursprünglich erste Note als Halbe Note; Korrektur mit Rasur (VI II)/Tinte (Vc/Cb); in B ist VI II bereits in der korrigierten Fassung notiert, Vc/Cb sind nachträglich korrigiert
247	Fl I 1	A: \sharp später mit Tinte ergänzt
248–249	VI I	Bindebögen ergänzt nach B und analog zu T. 244–245
248–251	VI II	A, B: Bindebogen nur 250.1–2; Angleichung der Takte 244–246 und 248–251
250–251	VI II	A: Bogen nur 250.3–4, NA verlängert bis 251.1
250–254	Va	A, B: Korrektur, in A mit Tinte, in B mit Blei: ursprüngliche Fassung: 
		NA folgt der Korrektur außer in T. 250.1–2 (hier wird die Parallelität zu T. 246 beibehalten); Korrektur eintragung 250.1–2: Halbenote <i>h¹</i> (mit \sharp !) statt Viertelnoten <i>b¹-ges¹</i>
255, 257	Va 1	A: Korrektur mit Tinte von <i>g¹</i> nach <i>es¹</i> ; B: <i>es¹</i>
258	Instrumente	Staccato-Punkte teilweise ergänzt, z.T. aus B
259	Coro, Clt, Fg, Cor, VI, Va	A: <i>p</i> später mit Blei ergänzt; B: <i>p</i> in den Bläsern und in der Va original enthalten, VI I <i>pp</i> (mit Blei), VI II <i>mf</i>
259	Fl	A: Besetzung nicht eindeutig; konkretisiert nach B
259–261	Bläser	Durchgezogene Bögen sind nach B ergänzt, sofern sie nicht in A vorhanden sind
260–261	S, B	A: fälschlich mit Haltebogen
261–262	Cl I	B: mit Haltebogen
262	Cl I	A: Korrektur mit Tinte; ursprünglich <i>f²/d²</i> ; B: unkorrigiert
262	S, A, T, B	A: „Coro“ erst auf 263.1 (Beginn der Reprise); NA zieht die Besetzung „Tutti“ auf den Auftakt vor.
263	Va 1	A: Va mit Devisen auf Bassi notiert, durch Dal Segno T. 263 = T. 25; NA folgt B (Anschlussstern eine Oktave höher im musikalischen Zusammenhang)
263–352	Alle	A: notiert als Reprise von T. 25–114, Segno mit Blei nach T. 262 bzw. vor T. 353; B: Reprise ausnotiert
263	Alle	A: ohne Dynamik; B: Stimmen teilweise <i>ff</i> , teilweise <i>f</i> , teilweise ohne Dynamik; NA schreibt <i>f</i> analog zu T. 25
263–264	Cl I	B: Clt I wie Clt II (abweichend von T. 25–26)
278	Fg II	B: <i>G</i> statt <i>g^o</i> (abweichend von T. 40)
311	Cor I	B: <i>e¹</i> statt <i>d¹</i> (abweichend von T. 73)
341–342	Tr II	B: Tr II wie Tr I (abweichend von T. 102–103)
346–352	Cor I, II	B: Im Gegensatz zu T. 108–114 ist das Cor hier beteiligt, spielt wie Tr I/II, allerdings T. 349 nur eine Viertel, pausiert dann bis 350.2
353–354	Trb II	A (Anhang): <i>e¹</i> statt <i>c¹</i>
353–357	Cor I, II	B: abweichende Töne, jedoch innerhalb des C-Dur-Dreiklangs
356	Tr I 3	B: <i>c²</i> statt <i>c¹</i>
357	Timp	B: Ganze Note mit Wirbel

