

Stuttgarter Schütz-Ausgabe

Heinrich Schütz
Sämtliche Werke
nach den Quellen neu herausgegeben
von Günter Graulich
unter Mitarbeit von Paul Horn

Band 15

Zwölf geistliche Gesänge
für kleine Kantoreien

Carus-Verlag · Neuhausen-Stuttgart · 1971

Heinrich Schütz

Zwölf geistliche Gesänge

für kleine Kantoreien

Opus 13

für vierstimmigen Chor und Orgel ad libitum
herausgegeben von Günter Graulich

Twelve Sacred Songs

for small choirs

Opus 13

for four-part choir with organ ad libitum
edited by Günter Graulich

Carus 20.915

Carus-Verlag · Neuhausen-Stuttgart · 1971

An diesem Band haben mitgearbeitet: Günther Bentele (Revision des deutschen Singtextes), Dr. Hans Böhringer (Hinweise zur liturgischen Verwendung im katholischen Gottesdienst), Prof. Dr. Otto Brodde (Hinweise zur liturgischen Verwendung im evangelischen Gottesdienst), Derek McCulloch (Übersetzung der Textteile dieses Bandes ins Englische und englische Textfassung von Nr. 1), Dr. Klaus Hofmann (Vorwort), Dr. Paul Horn (Generalbaßaussetzung), Jean Lunn (englische Textfassung der *Aria* von Kittel), Karl Reiner (Redaktion des deutschen Singtextes), Margaret Schubert (englische Textfassung von Nr. 2, 3, 4, 5, 9, 10, 11), Hans-Hubert Schönzeler (englische Textfassung von Nr. 6, 7, 8), Valentin Schoplik (deutsche Textfassung von Nr. 12) und Peter Thalheimer (instrumentenkundliche Beratung, Instrumentalstimmen).

Die Vorlagen der in diesem Band wiedergegebenen Faksimiles wurden freundlicherweise von der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel zur Verfügung gestellt.

Die *Zwölf geistlichen Gesänge* und Kittels *Aria* sind auch als Einzelausgaben erschienen (Partitur, Chorpartitur und fünf Instrumentalstimmen [Instrument 1—4, Basso continuo] bzw. Partitur und drei Instrumentalstimmen). Verlagsnummern: CV 20.420—20.431 und CV 20.604.

Inhalt

Vorwort	VII	1. Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit (SWV 420)	3
Aufführungspraktische Hinweise	XIV	<i>Kyrie, God Father throughout all time</i>	
Hinweise zur liturgischen Stellung	XV	2. All Ehr und Lob soll Gottes sein (SWV 421)	10
Tabelle für den Einsatz von Instrumenten	XVI	<i>Glory to God upon his throne</i>	
Auszug aus den Editionsrichtlinien der Stuttgarter Schütz-Ausgabe	XVII	3. Ich glaube an einen einigen Gott (SWV 422)	20
Kritischer Bericht	XVIII	<i>I believe in one God</i>	
Quellen	XVIII	4. Unser Herr Jesus Christus, in der Nacht, da er verraten ward (SWV 423)	30
Spezielle Anmerkungen	XVIII	<i>When our Lord was betrayed, that same night</i>	
Text- und Melodienachweise	XXII	5. Psalm 111 „Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen“ (SWV 424)	37
Originaltexte	XXII	<i>All thanks and all praise to the Lord</i>	
 		6. Danksagen wir alle Gott, unserm Herren Christo (SWV 425)	46
Preface	XXVI	<i>All thanks be to God, all thanks be to Jesus</i>	
Notes on Performance	XXXIII	7. Meine Seele erhebt den Herren (SWV 426)	49
Notes on the Liturgical Function of the Music	XXXIV	<i>Magnify him! My soul doth magnify the Lord</i>	
Table for the Use of Instruments	XXXV	8. O süßer Jesu Christ, wer an dich recht gedenket (SWV 427)	61
From the Editorial Principles of the Stuttgart Schütz Edition	XXXVI	<i>Oh, Jesus Christ my Lord, I beg thee, do not leave me</i>	
Critical Commentary	XXXVII	9. Die deutsche Litanei „Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison. Christe, erhöre uns“ (SWV 428)	67
Sources	XXXVII	<i>Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison. Christe, hear us, we pray</i>	
Special Comments	XXXVII	10. Das Benedicite vor dem Essen „Aller Augen warten auf dich, Herre“ (SWV 429)	82
Sources of Texts and Melodies	XLI	<i>All our eyes do wait, O Lord, upon thee</i>	
Original Title of the Collection	XLI	11. Das Deo gratias nach dem Essen „Danket dem Herren“ (SWV 430)	88
Preface by Christoph Kittel	XLI	<i>The Lord be praised</i>	
 		12. Christe, fac ut sapiam (SWV 431)	95
Faksimiles	XLIII	<i>Christe, laß mich weise sein</i>	
		Anhang:	
		Christoph Kittel: „O süßer Jesu Christ, wer an dich recht gedenket“	102
		<i>O sweetest Jesu Christ, who rightly thinks upon thee</i>	
		Alphabetisches Verzeichnis der Werkanfänge	114

Die *Zwölf geistlichen Gesänge für kleine Kantoreien* op. 13, 1657 in Dresden gedruckt, beschließen die Reihe der mit Werknummer versehenen Veröffentlichungen Heinrich Schützens. In dieser Reihe nehmen sie in mancher Hinsicht eine Sonderstellung ein. Bemerkenswert ist zunächst, daß hier, anders als bei den vorangegangenen Opera, nicht der Komponist selbst als Herausgeber verantwortlich zeichnet. Wie dem Titelblatt und der Vorrede zu entnehmen ist, war es der Dresdener Hoforganist Christoph Kittel, der die Sammlung zusammenstellte und ihre Drucklegung besorgte. Titel und Vorrede betonen, daß dies mit Zustimmung Schützens geschah. Für die Annahme, Kittel habe im Auftrag des Komponisten gehandelt¹, finden sich jedoch hier keine Anhaltspunkte. Vielmehr muß man dem ersten Satz der Vorrede wohl entnehmen, daß die Initiative zur Veröffentlichung von Kittel selbst ausgegangen ist. Offen bleibt, ob und in welchem Maße Schütz auf die Zusammenstellung der *Zwölf geistlichen Gesänge* Einfluß genommen und deren Drucklegung mit vorbereitet und überwacht hat. Bedenkt man, mit welcher Sorgfalt Schütz die Redaktion der vorangegangenen Druckwerke vorgenommen hat, so ist schwer vorstellbar, daß sein Anteil sich hier auf die bloße Zustimmung zur Drucklegung beschränkt haben sollte. Gleichwohl ist dies nicht auszuschließen, zumal wenn man davon ausgeht, daß die Druckvorbereitungen möglicherweise noch vor den Regierungsantritt Johann Georgs II. Ende 1656, und damit in die Zeit vor der Entpflichtung des greisen, in Eingaben immer wieder auf seine Überlastung hinweisenden Hofkapellmeisters zurückreichen. — Schützens Opus 13 in der Ausgabe Christoph Kittels wird sowohl hinsichtlich der Anlage des Ganzen als auch in bezug auf Details des Notentextes nicht unbedingt dasselbe Maß an Authentizität beanspruchen dürfen wie die Drucke der Opera 1—12.

Dies Maß wird indes nicht gering zu veranschlagen sein: Kittel — über dessen Persönlichkeit wir bislang nicht ausreichend unterrichtet sind² — war, zumindest im weiteren Sinne des Wortes, Schüler Heinrich Schützens. Daß Kittel sich der Wertschätzung seines Lehrers erfreute, geht aus verschiedenen brieflichen Äußerungen Schützens hervor, der gelegentlich auch Kittels offenbar bedeutende Musikaliensammlung anerkennend erwähnt³. Diese enthielt, wie Kittel 1657 in seiner Vorrede sagt, auch „allerhand Musicalische Sachen“ von Schütz, darunter die von ihm herausgegebenen zwölf Stücke. Kittel hatte, wie er berichtet, seit Beginn seiner Tätigkeit am Dresdener Hofe Kompositionen Schützens gesammelt und zur Ausbildung der ihm anvertrauten Kapellknaben verwendet. Die Aufgabe des Kapellknabenerziehers scheint Kittel seit seinem Eintritt in die Hofkapelle versehen zu haben. Seine Bestallung zum Hoforganisten erfolgte 1645⁴.

¹ So Christiane Engelbrecht, Art. *Kittel* in MGG VII (1958), Sp. 972.

² Über Christoph Kittel orientiert zusammenfassend der in Anm. 1 genannte Artikel.

³ *Heinrich Schütz, Gesammelte Briefe und Schriften*, hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931, Nr. 58 (verfaßt Ende Juli 1646 — vgl. das Begleitschreiben des Dresdener Oberhofpredigers Jacob Weller, ebd., S. 307 —) und Nr. 90 (aus dem Jahre 1654).

⁴ Aus diesem Jahre hat sich eine Bestallungsurkunde erhalten (Landeshauptarchiv Dresden, Loc. 33344 Gen. 1944); vgl. Eberhard Schmidt, *Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden* (= Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung, Heft 12), Göttingen 1961, S. 177, 179,

Eine zweite Besonderheit hebt Schützens Opus 13 von den vorangegangenen Druckwerken ab, schlägt zugleich aber auch auf eine eigene Weise zu einigen von ihnen eine Brücke: Als einziges der Schützenschen Opera enthalten die *Zwölf geistlichen Gesänge* eine von fremder Hand stammende Bearbeitung einer Schützenschen Komposition. In einem Anhang hat Kittel eine „ARIA Des Jubel-Gesangs“ beigefügt, „Genommen aus H. Heinrich Schützens Capellmeisters zwölf Geistlichen Gesängen für kleine Cantoreyen mit einer Discant oder Tenor-Stimme allein / nebenst zweyen Violinen / über dem Bassum Continuum in die Orgel eingerichtet / von Christoph Kitteln . . .“ — eine freie Umarbeitung des Schützenschen *Jubilus S. Bernhardi* SWV 427 zum solistischen Vokalkonzert, „Worüber denn die nachfolgende *Poesi* [d.h. die hier ausschließlich unterlegten ersten fünf Strophen] und alle andere Sätze / auch *musiciret* werden können“.

Eine nur auf die Praxis blickende Interpretation der Beifügung dieses Anhangs durch Kittel würde hier sicherlich zu kurz greifen: Zwar ist es in der Tat wohl so, wie eine in der Generalbaßstimme bei SWV 427 abgedruckte „Erinnerung“ andeutet: daß es „allzu lang fallen möchte“, alle fünfzig Strophen des Jubelgesangs auf den Schützenschen Chorsatz abzusingen; und so gesehen erscheint die Beigabe einer Fassung, die die Möglichkeit bietet, zwischen chorischer und solistischer Darbietung abzuwechseln, als eine durchaus zweckmäßige Ergänzung. Gleichwohl hätte es, vorausgesetzt, daß dieses praktische Argument wirklich Gewicht hatte, doch wohl näher gelegen, eine Konzertifassung aus Schützens eigener Feder in die Sammlung aufzunehmen⁵.

Tiefer erschließt sich das, was Kittel bewogen haben mag, dem Schützenschen Opus eine eigene Schütz-Bearbeitung beizufügen, vor dem Hintergrund einer Gepflogenheit seines Lehrers. Schütz hatte 1619 in den *Psalmen Davids* eine „Imitatione sopra: Lieto godea. Canzone di Giovanni Gabrieli“ veröffentlicht, die Umarbeitung eines doppelchörigen „Concerto“ seines venezianischen Lehrers zur Doxologie des 111. Psalms (SWV 34). Mit der Aufnahme der Komposition in dasjenige Druckwerk, welches wohl am deutlichsten Gabrielischen Geist atmet, weist Schütz „expressis notis“ zurück auf den, dem er seine Kunst verdankt — ein Bekenntnis zur Schule Gabrielis, Ausdruck der Verehrung Schützens für seinen Lehrer. Zugleich ist diese Gabrieli-Bearbeitung Zeugnis und Beispiel des Lernens durch Imitation, durch das „Nachkomponieren“ und „Umkomponieren“, wie es Schütz auch in späteren Jahren noch pflegte und als Lehrmethode in seinen Schülerkreis übernommen haben mag. Noch als über Sechzigjähriger hat er zwei „Imitationen“ veröffentlicht, die im Zusammenhang mit seiner „zweiten italienischen Lehrzeit“ entstanden sind: 1647 in den *Symphoniae sacrae II* das Konzert *Es steh Gott auf* (SWV 356), in dem er „des Herrn

180, 213. Aus dem in der Ausgabe E. H. Müllers unter Nr. 51 wiedergegebenen Fragment eines Schützenschen Memorials wurde gelegentlich geschlossen, Kittel habe bereits 1642 als Organist und Kapellknabenerzieher am Dresdener Hofe gewirkt. Das Blatt enthält jedoch kein Datum. Müllers Angabe, das Schreiben könne „möglicherweise dem Jahre 1642 angehören“ (S. 305), scheint bloße Mutmaßung zu sein. — Neben Nr. 51, 58 und 90 erwähnen auch die Schreiben Nr. 72 (1648) und 73 (1649) Kittel als Kapellknabenerzieher.

⁵ Ein Konzert über denselben Text hat Schütz 1650 in den *Symphoniae sacrae III* veröffentlicht (SWV 405). Der Verfasser dieser Nachdichtung ist nach der Angabe des Index der *Zwölf geistlichen Gesänge* Johann Heerman.

VIII Claudii Monteverdens Madrigal ... Armato il Cuor und so wohl auch einer seiner Ciaccona ... in etwas wenig nachgegangen“ ist; 1650 in den *Symphoniae sacrae III* das Konzert *O Jesu süß, wer dein gedenkt* (SWV 406) „Super Lilia Convallium, Alexandri Grandis“. Beide Konzerte sind Spiegel (und darüber hinaus wohl auch Modelle) der kompositorischen Auseinandersetzung mit dem neuen Stil des Südens, vor allem aber sind sie eine Reverenz vor den großen italienischen Komponisten der Zeit, den Vorbildern Schützens, als deren Schüler er sich mit der Veröffentlichung seiner „Imitationen“ bekennt. — Offenbar im Sinne einer solchen „Imitation“ ist Kittels Bearbeitung zu verstehen: Sie ist eine Ehrengabe des Herausgebers an seinen Lehrer. Und es mag als beziehungsreiche Anspielung auf die Tradition dieser Art des Lernens in der Schule Schützens gemeint sein, daß Kittel hierfür gerade den Freudengesang des Heiligen Bernhard auswählte: Schützens im vorangegangenen Opus 12 veröffentlichter „Imitation“ *O Jesu süß, wer dein gedenkt* nach Alessandro Grandi liegt, allerdings in einer anderen Übertragung, derselbe Text zugrunde⁶.

Eine solche Dreingabe eines bloß im Auftrag des Komponisten handelnden Herausgebers wäre wohl nicht statthaft gewesen. Indirekt bestätigt sich auch so, daß die Initiative zur Veröffentlichung der *Zwölf geistlichen Gesänge* von Kittel ausgegangen ist und daß der Herausgeber die Sammlung, was Idee und Konzeption betraf, als sein Werk betrachtete und betrachten durfte. Ja, es drängt sich der Gedanke auf, daß das Manuskript dieser Ausgabe so etwas wie eine private Festgabe aus dem Kreise der Freunde, Schüler und jugendlichen Enkelschüler Schützens am Dresdener Hofe gewesen sein könnte, etwa zu dessen 70. Geburtstag am 14. Oktober 1655 oder zum 40. Jahrestag der Bestallung Schützens zum kurfürstlich sächsischen Hofkapellmeister am 12. Februar 1657. Kittels Hinweis darauf, daß das Werk aus seiner eigenen Musikaliensammlung zusammengestellt wurde, gibt seiner Herausgeberstätigkeit einen Zug ins gleichsam Inoffizielle und ist geeignet, solche Vermutungen zu nähren.

Anscheinend handelt es sich bei den *Zwölf geistlichen Gesängen* um Kompositionen, die nicht, oder doch nicht von vornherein, für den Dresdener Hofgottesdienst bestimmt waren. Im Titel heißt es, die zwölf Stücke seien von Schütz „in seinen Neben-Stunden aufgesetzt“ worden. Dies kann nur besagen, daß sie außerhalb der beruflichen Kompositionsverpflichtungen des Hofkapellmeisters (zu denen das Komponieren für den Hofgottesdienst ja gehörte) entstanden sind. Der Titel der Sammlung betont damit durchaus eine Besonderheit: Die meisten der vorangegangenen Druckwerke

Schützens sind offenkundig zu einem guten Teil aus dem Repertoire zusammengestellt, das Schütz für den Gebrauch am Hofe komponiert hatte. Einzig das Opus 5, der 1628 veröffentlichte *Beckersche Psalter*, den im übrigen auch seine durchgehende Beschränkung auf chorische Vierstimmigkeit mit den *Zwölf geistlichen Gesängen* verbindet, ist ebenfalls nach und nach aus den „Nebstunden“ des Komponisten hervorgegangen. In seinem Widmungsschreiben zum *Beckerschen Psalter* schreibt Schütz 1627: „... Im betracht dessen / hab ich hiebevorn für meine HaußMusic vnd zu deren mir vntergebenen CapellKnaben frühe und AbendGebet / etliche wenige neue Weisen über ... D. Beckers Psalmen aufgesetzt ...“ Wie der *Beckersche Psalter*, so mag auch ein Teil der *Zwölf geistlichen Gesänge* aus Schützens mehr privater Sphäre und aus seiner eigenen Praxis der Kapellknabenerziehung hervorgegangen sein. Vor allem für die drei Gebetsvertonungen am Schluß der Sammlung liegt die Vermutung nahe, daß es sich hier um häusliche Andachtsmusik handelt, die ursprünglich für die Familie des Komponisten und die im Hause lebenden Kapellknaben bestimmt gewesen ist. Zumindest die beiden deutschen Tischgesänge, das *Benedicite* SWV 429 und das *Deo gratias* SWV 430, reichen in eine Zeit zurück, in der Schütz noch selbst Kapellknaben ausbildete: Sie stehen in einer frühen, lateinischen Fassung am Schluß der *Cantiones sacrae* von 1625⁷. Eine frühe deutsche Fassung für nur drei Singstimmen, aufgezeichnet zwischen 1625 und 1630, hat sich in einer aus Pirna stammenden Handschrift erhalten⁸. Auch mancher andere der *Zwölf geistlichen Gesänge* mag seinen Platz zunächst in der häuslichen Liturgie der Familie Schützens gehabt haben oder von Kittel für ähnliche Zwecke erbeten worden sein. Manches, wie das *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* und das *Gloria „All Ehr und Lob soll Gottes sein“* — Schulbeispiele klassisch strengen und zugleich choralgebundenen Kontrapunkts —, könnte auch dem Kompositionsunterricht Schützens entstammen⁹. Sicherlich nicht aus dem Bereich der Kapellknaben- und Hausmusik stammt die *Deutsche Litanei* SWV 428. Aber auch sie war wohl nicht für die Dresdener Hofkapelle bestimmt: Nach Besetzung und Satzart rechnet sie mit allereinfachsten Kantoreiverhältnissen und, wie eine von Kittel beigefügte „Erinnerung“ andeutet, mit der Möglichkeit, daß die Gemeinde mitsingt¹⁰. Auch Kittels Bemerkung über den Entstehungsanlaß spricht dafür, daß das Werk von Anfang an für den allgemeinen und öffentlichen gottesdienstlichen Gebrauch „an etlichen Orthen“ gedacht war: „weil ihm [Schütz] mehrmals verdrüßlich vorgekommen / anzuhören / wie dieselbige [Litanei] an etlichen Orthen wieder alle Anmuth /

⁶ Der Text des Konzerts SWV 406 geht wahrscheinlich auf eine Nachdichtung Martin Mollers zurück; vgl. Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 1936, ²1954, S. 520.

⁷ Nr. 36—40 (SWV 88—93).

⁸ Sächsische Landesbibliothek Dresden, *Mus. Pi* 8, Nr. 6. Vgl. Wolfram Steude, *Neue Schütz-Ermittlungen* in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* 1967, S. 41 ff. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die dreistimmige Fassung eine Bearbeitung von fremder Hand ist. Daß es sich bei ihr, wie Steude annimmt, um die ursprüngliche Fassung und somit um die Vorlage der beiden vierstimmigen Fassungen handelt, ist wenig wahrscheinlich und bedürfte des Nachweises anhand kompositorischer Kriterien. — Proben der dreistimmigen Fassung gibt H. J. Moser, a. a. O., S. 548 f.

⁹ Die Angabe „Super Missam: Fons bonitatis“ im Titel des *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* scheint zu besagen, daß dieser Satz auf eine *Missa Fons bonitatis* zurückgeht; vgl. dazu jedoch H. J. Moser, a. a. O., S. 540 f.

¹⁰ H. J. Moser, a. a. O., S. 546, faßt Kittels Hinweis anders auf: Die Litanei sei von Schütz so eingerichtet worden, daß die Gemeinde zwar nicht mitsingen, aber doch andächtig folgen könne.

Ein solcher Sachverhalt bedürfte freilich in einer Sammlung von Chormusik keiner besonderen Erwähnung. Tatsächlich ist der Satz so angelegt, daß die im Sopran liegende liturgische Melodie von der Gemeinde — also auch in Tiefoktavierung durch die Männerstimmen — mitgesungen werden kann. Nur in T. 232 (Chor I) ergäbe sich dabei eine fehlerhafte Quartsextakkordbildung (falls der Baß nicht in 16-Lage mitgespielt wird). Doch ist an die Mitwirkung der Gemeinde ohnehin nur in den Bittrufen und im Beschluß (T. 262 ff.) zu denken, in jenen Teilen also, die in der vorliegenden Neuausgabe dem zweiten Chor oder beiden Chören zugleich zugewiesen sind. Bezeichnend erscheint, daß die Abschnitte, in denen der zweite Chor allein singt, insgesamt einfacher gesetzt sind: Sie sind durchweg homorhythmisch angelegt, und nirgends kommen hier Achtelnoten vor (vgl. dagegen etwa: Chor I, T. 98—102 und 108—111). — Der nach den Ausführungen der Vorrede Kittels zunächst überraschende ausdrückliche Hinweis der vorangestellten „Erinnerung“ auf die Verwendung der Orgel, hat wohl nur praktische Gründe: Bei rein vokaler Darstellung des überaus langen Satzes ergeben sich zwangsläufig Intonationsprobleme, zumal wenn die Gemeinde mitsingt. Auch kann die Gemeinde von der Orgel aus besser geführt werden.

derogestalt langsam und so gar langweilig außgedehnet worden / daß man seiner Meinung nach auch alle Lust und Andacht darunter verlieren müssen / So ist Er hierdurch veranlasst worden / an dieselbe die Hand anzulegen / und [sie] . . . in eine gewisse Mensur einzurichten“.

Es steht außer Zweifel, daß wir es bei den *Zwölf geistlichen Gesängen* mit einem hinsichtlich des Entstehungsanlasses und der Entstehungszeit der einzelnen Stücke heterogenen Werk zu tun haben. Kittel selbst scheint dies in seiner Vorrede andeuten zu wollen, wenn er von „allerhand“ musikalischen Sachen spricht und auf die Dauer seiner Sammlertätigkeit hinweist. Verschiedentlich wurde der Versuch gemacht, die *Zwölf geistlichen Gesänge* anhand stilistischer Merkmale bestimmten Schaffensphasen des Komponisten zuzuweisen. Friedrich Blume¹¹ sieht in der Sammlung ein retrospektives Spätwerk; daß es sich hierbei um eine „Zusammenstellung früher Arbeiten“ handle, sei „ganz und gar unwahrscheinlich“: „In diesen Kompositionen wird die persönliche Deutung weit zurückgedrängt, der Eindruck liturgischer Darstellung herrscht vor. Der Kontrapunkt ersetzt die freie Deklamation wie das lockere Konzertieren der Stimmen. Der Kontrast erlischt fast völlig.“ Diese Charakteristik trifft allerdings nur auf einen Teil der Stücke zu. Hans Joachim Moser¹² möchte die beiden ersten Gesänge, das *Kyrie* und das *Gloria*, angesichts der „wundervollen Reife“, der „Ausgeglichenheit und Vollendung des Kontrapunktes“, der rhythmischen Schlichtheit und des Zurücktretens „madrigalistischer Spielereien“ ebenfalls einer späten Zeit zuweisen, während er für das vierte Stück, die Motette *Unser Herr Jesus Christus*, wegen der „herrlichen Eigenwilligkeiten“ die Mitte der 1620er Jahre als Entstehungszeit anzusetzen geneigt ist. Versuche, anhand solch allgemeiner Merkmale die Entstehungszeit einzelner Kompositionen zu bestimmen, sind freilich höchst problematisch. Gerade bei den im engeren Sinne liturgischen Stücken — und hier bietet das übrige Oeuvre Schützens nur beschränkt Vergleichsmöglichkeiten — mögen Gattungstraditionen in erheblichem Maße wirksam gewesen sein und das stilistische Bild stärker mitbestimmt haben, als dies sonst bei Schütz der Fall ist. Rücksichtnahme auf die sicherlich oft begrenzteren technischen Möglichkeiten

bei den für die Kapellknaben bestimmten Kompositionen und in einigen Fällen vielleicht auch, wie oben angedeutet, besondere didaktische Zwecksetzungen könnten zur Ausprägung von Merkmalen geführt haben, die sich einer zeitlichen Einordnung entziehen. Hinzu kommt, daß einige der Gesänge einen Umarbeitungsprozeß durchlaufen haben¹³ und so gewissermaßen mehreren Schaffensphasen zuzuordnen sind.

Was die *Zwölf geistlichen Gesänge* untereinander verbindet und zu einem „Werk“ vereinigt, sind nicht in erster Linie stilistische, sondern rein praktische Gesichtspunkte. Die Sätze beschränken sich, ihrer Herkunft aus einer Sammlung von Kapellknabenmusik und ihrer Bestimmung „für kleine Kantoreien“ gemäß, auf chorische Vierstimmigkeit ohne obligate Instrumente. Ein festes liturgisches „Programm“ wird man — auch angesichts der liturgischen Freizügigkeit und Uneinheitlichkeit des 17. Jahrhunderts — von der Sammlung nicht erwarten und in der Zusammenstellung der Gesänge nicht sehen dürfen. Neben Stücken des klassischen liturgischen Kanons stehen solche, die sich einer festen liturgischen Zuordnung entziehen. Kittel wird aus seinen „allerhand“ Musikalien das ausgewählt haben, was ihm für den „Christlichen nützlichen Gebrauch / in Kirchen und Schulen“ am geeignetsten erschien. Der Plan, der der Anordnung der Gesänge zugrundeliegt, scheint, wie sich in der Reihenfolge der ersten Stücke andeutet, ein liturgischer zu sein. Dies gilt jedoch nur in einem sehr allgemeinen Sinne. Wahrscheinlich darf man eine locker gefügte Dreiteiligkeit der Sammlung annehmen: Als liturgisch „ranghöchste“ eröffnet eine Gruppe von vier Meßgesängen die Reihe: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo* und *Communio* (SWV 420—423). Es folgen vier Dank- und Lobgesänge (SWV 424—427), unter ihnen das *Magnificat*. Den Beschluß bilden vier Gebetsvertonungen für Kirche, Haus und Schule (SWV 428—431).

Mit ihrer Beschränkung auf die Vierstimmigkeit kommen die *Zwölf geistlichen Gesänge*, ebenso wie schon die *Cantiones sacrae* 1625, den Möglichkeiten kleinerer Ensembles entgegen. Mit den *Cantiones sacrae*, und daneben mit der *Geistlichen Chormusik* von 1648, ist Kittels Ausgabe auch durch ein Zugeständnis an die Praxis der Zeit verbunden:

¹¹ *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, ²Kassel 1965, S. 144.

¹² A. a. O., S. 541—542.

¹³ Mit Sicherheit gilt dies von den beiden Tischgesängen. Spuren einer Umarbeitung finden sich aber auch im *Credo*. So etwa in T. 83/84, 89 und 119, wo die Orgelstimme geringfügig, aber in bezeichnender Weise von der tiefsten Stimme des Chorsatzes abweicht. Als die Generalbaßstimme angefertigt wurde, muß der Chorsatz an diesen Stellen noch eine andere Gestalt gehabt haben als der Druck von 1657 überliefert. An einigen geringstimmigen Stellen ist der Generalbaß bemerkenswert selbständig, teilweise sogar vom Vokalbaß abweichend, geführt; auch hier könnten sich Reste einer früheren Fassung erhalten haben. Die Vermutung liegt nahe, daß im Hintergrund des *Credo* von 1657, wie bei den beiden Tischgesängen der Sammlung, eine ältere, lateinische Fassung steht. Dies könnte die gelegentlich etwas ungewöhnliche Deklamation des deutschen Textes erklären. So ist es gut vorstellbar, daß der Sopran von T. 136 an ursprünglich etwa folgendermaßen gelaute hat:



Der erste Ton der Imitationsfigur *und ein Leben* (in T. 140 im Sopran das *a*¹, in T. 141 im Alt das *d*¹ usw.) wäre demnach

erst bei der Umarbeitung des Satzes im Zuge der Anpassung an den deutschen Text als Träger der „überzähligen“ Silbe *und* hinzugefügt worden. Zwei satztechnische Details stützen diese Vermutung: In T. 140/141 ist die Generalbaßstimme imitierend geführt, doch hat der Soggettokopf hier die einfachere, für die lateinische Fassung anzunehmende Gestalt *d-H-G*; dieser Figur den Ton *A* voranzustellen, ist aus satztechnischen Gründen nicht möglich. — In T. 144 ergibt sich, ausschließlich durch den ersten Ton des Soggettos bedingt, eine Unregelmäßigkeit in der imitatorischen Struktur des Satzes: Hier ist der Einsatz des Basses, der erst auf der dritten Zählzeit zu erwarten wäre, auf den zweiten Taktteil „vorgezogen“ worden, augenscheinlich um im Tenor einen satztechnisch korrekten Einsatz mit dem hinzugefügten Ton *a* zu ermöglichen. — Auch die Motette *Unser Herr Jesus Christus* SWV 423 liegt uns in Kittels Ausgabe von 1657 möglicherweise nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt vor. Zwischen SWV 423 und der von Werner Braun aufgefundenen und herausgegebenen achttimmig doppelchörigen Vertonung desselben Textes (SWV 495) besteht eine recht auffällige, bis in Details der Motivbildung und Deklamation gehende Ähnlichkeit, ein Sachverhalt, auf den Braun bereits in seinem Aufsatz *Theodor Schuchardt und die Eisenacher Musikkultur im 17. Jahrhundert* in AfMw XV (1958), S. 302, und in der Erstausgabe von SWV 495 (*Heinrich Schütz. Unser Herr Jesus Christus in der Nacht da er verraten ward. Motette zu acht Stimmen. Aufgefunden und herausgegeben von Werner Braun*, Kassel 1961) aufmerksam machte. Zwar scheint keines der beiden Stücke direkt aus dem anderen hervorgegangen zu sein; nicht unwahrscheinlich aber ist, daß beide Vertonungen auf eine nicht mehr erhaltene gemeinsame Urform zurückgehen.

X die Beifügung einer Generalbaßstimme, die aber, wie es bei Kittel heißt, „nicht aus noht / sondern nur nach beliebung dabey zugebrauchen / auff Gutachten des Buchhändlers / aufgesetzt / und zugleich mit heraus gegeben worden ist“. Kittel stellt ausdrücklich fest, daß die *Zwölf geistlichen Gesänge* „für einen völligen Chor / auch ohne die Orgel Vocaliter und Instrumentaliter zu musiciren eigendlich gemeinet und eingerichtet“ sind. Er empfiehlt den „Herren Organisten / welche etwa mit ihrer Orgel einzustimmen gedencken“ — und dies vor allem für die „Meß“ (d. h. *Kyrie* und *Gloria*) und das *Magnificat* —, nicht in den gewohnten Generalbaßakkorden zu begleiten, sondern die vier Stimmen in Orgeltabulatur oder Partitur zu übertragen und aus dieser den vollständigen Satz in seinem realen Stimmverlauf mitzuspielen. Ganz ähnlich äußert sich Schütz selbst in den Vorreden der Sammlungen von 1625 und 1648 zum Problem der Orgelbegleitung. Wie in den *Cantiones sacrae* und den Motetten der *Geistlichen Chormusik*, so bilden auch in den *Zwölf geistlichen Gesängen* die Singstimmen einen harmonisch vollständigen Satz, der keiner Ergänzung durch Generalbaßakkorde bedarf; ja, in den motettischen Sätzen würden Akkordgriffe das wohlausgewogene polyphone Gewebe eher belasten als stützen. Im übrigen rechnen die Sätze, wie Kittel andeutet, mit einem „völligen Chor“, d. h.: alle vier Stimmen sind obligat und müssen besetzt werden; nicht statthaft ist hier die im 17. Jahrhundert weit verbreitete Übung, einzelne Stimmen wegzulassen und die Lücke im Stimmverband durch Generalbaßakkorde zu schließen.

Daß die Generalbaßstimme des Opus 13 so, wie sie uns vorliegt, aus Schützens eigener Feder stammt, ist wenig wahrscheinlich. Dies zumal, da sie sich durch das Fehlen der Bezifferung von den Generalbaßstimmen der vorangegangenen Opera in einem wesentlichen Punkte unterscheidet¹⁴. Auch die Verfasserschaft Kittels muß man wohl in Zweifel ziehen, ist doch der Baß seiner beigelegten Schütz-Bearbeitung beziffert. Zumindest scheint Kittel als Herausgeber dieser Stimme kein besonderes Interesse zugewandt zu haben: Gerade weil die Sammlung für die einfacheren Verhältnisse der kleineren Kantoreien bestimmt ist, hätte die Orgelstimme der Bezifferung bedurft.

Aus der Verwendung der Generalbaßstimme ergab sich neben dem von Kittel in der Vorrede angesprochenen stilistischen auch ein technisches Problem: Die mitwirkende Orgel legte die Tonhöhe der Stücke fest. Während man sich bei rein vokaler Ausführung in der Wahl der Tonhöhe nach den jeweils vorhandenen stimmlichen Möglichkeiten der Sänger richten konnte — und dies war das Übliche, solange es ein „Normal-a“ noch nicht gab —, bestimmte nun die jeweilige Orgelstimme die Lage, in der der Chor zu intonieren hatte.

Die Stimmung der Kirchenorgeln war von Ort zu Ort verschieden, wobei Differenzen bis zu einer großen Terz nicht eben selten gewesen zu sein scheinen. Im allgemeinen dürfte der Chorton der mittel- und norddeutschen Orgeln der

Schütz-Zeit etwa einen Ganzton bis eine kleine Terz über unserer heutigen Normalstimmung gelegen haben¹⁵. Bei der Einrichtung der Generalbaßstimme der *Zwölf geistlichen Gesänge* mußte also, wie auch bei anderen Druckwerken der Zeit, darauf geachtet werden, daß die Sätze durch die Einbeziehung der Orgel nicht in eine unangemessen hohe oder gar unausführbare Lage gerieten.

Diese Gefahr war beim 7. Stück der Sammlung, dem *Magnificat* SWV 426, gegeben. Geht man von der originalen Notationsweise der Chorstimmen (die im vorliegenden Band transponiert wiedergegeben sind) aus, so ergibt sich für die einzelnen Stimmen folgender Ambitus:

Sopran: $g^1 - a^2$
 Alt: $c^1 - d^2$
 Tenor: $g - a^1$
 Baß: $c - f^1$

Eine Verschiebung dieser — der Notation nach — ohnehin hohen Lage um eine Sekunde oder Terz nach oben, wie sie bei der Einbeziehung einer im Chorton gestimmten Orgel zu erwarten wäre, würde das Werk für Chorstimmen unausführbar machen. Kittels Ausgabe gibt deshalb die Generalbaßstimme des *Magnificat* eine Quarte abwärts transponiert wieder mit dem Vermerk „Bassus Continuus ad Quartam inferiorem“. Der Transposition entsprechend ist hier ein Kreuz als Generalvorzeichen gesetzt.

Die Tieftransposition des Generalbasses bewirkte bei der Verwendung einer Orgel, die — beispielsweise — eine kleine Terz über unserer gegenwärtigen Normalstimmung intoniert war, ein klangliches Erscheinungsbild, das nach heutiger Notationsweise so darzustellen wäre:



xis ist, ist dies die einfachste und damit zweckmäßigste Schreibweise, da sie ohne Generalvorzeichen auskommt.

Dieser Praxis entspricht es, daß die Transposition der Kirchentöne, was die Aufzeichnung der Singstimmen betrifft, sich in der Zeit Schützens in noch sehr engen Grenzen bewegt. Man muß es wohl aus dem Weiterleben des alten Hexachordsystems verstehen — und noch immer lernten ja die Chorknaben ihre Parte mit Hilfe der Solmisation —, daß die Transposition in den Singstimmen nicht weitergeht als bis zur Generalvorzeichnung eines einzigen *b* (mithin bis zur Tieftransposition um eine Quinte oder zur Hochtransposition um eine Quarte), während die Generalvorzeichnung eines Kreuzes sogar ganz vermieden wird (womit bereits die Tieftransposition um eine Quarte und die Hochtransposition um eine Quinte ausfallen). Die Generalvorzeichnung eines Kreuzes war offenbar nur den — naturgemäß in der Transposition der Modi geübteren — Generalbaßspielern geläufig¹⁶.

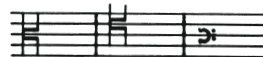
Die hohe Lage der untransponiert geschriebenen Singstimmen des *Magnificat*, der eigentliche Anlaß für die Transponierung des Generalbasses, würde sich normalerweise graphisch in einer relativ hohen Durchschnittslage der Singstimmen im Fünfliniensystem und damit im häufigen Gebrauch der oberen Hilfslinien spiegeln. Dies wird jedoch zur Vermeidung von Leseschwierigkeiten durch die Wahl besonderer Schlüssel umgangen: Die Singstimmen werden in „Chiavette“ („Schlüsselchen“) notiert, „hochgeschlüsselt“ oder, wie das 17. Jahrhundert sagt, „hoch claviret“ (Michael Praetorius¹⁷). An die Stelle des Diskantschlüssels tritt dann der Violinschlüssel, der Alt wird im Mezzosopranschlüssel notiert, der Tenor im Altschlüssel, der Baß im Baritonschlüssel oder auch, wie im vorliegenden Fall, im Tenorschlüssel.

Die Hochschlüsselung ist in erster Linie als notationstechnische Konsequenz einer möglichst einfachen Aufzeichnung der Singstimmen zu verstehen. Daß die Aufzeichnung in Chiavette — nach einer in der Musikwissenschaft lange Zeit diskutierten These — generell dazu dienen sollte, die Transposition eines Satzes anzuzeigen, läßt sich historisch nicht belegen¹⁸. Wenn verschiedene Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts die Chiavette mit der Transpositionspraxis in Verbindung bringen, so sprechen sie damit ein Problem an, das sich erst sekundär aus der extremen Lage ergibt, in der solche Sätze notiert sind. Dieses Problem stellt sich zwangsläufig dort, wo Instrumente mitwirken, zumal bei der Begleitung des Chors durch die Orgel.

So ist es zu verstehen, daß für den Generalbaßspieler des

17. Jahrhunderts die Hochschlüsselung im allgemeinen einer Aufforderung zur Tieftransposition gleichkam. Ein wichtiges Zeugnis dafür gibt Michael Praetorius im dritten Teil seines *Syntagma musicum* von 1619 unter der Überschrift „Wie vnd vff was massen etliche Cantiones im absetzen transponirt werden müssen“:

„Obzwar ein jeder Gesang / welcher hoch *Claviret*, das ist / da im Baß das H vff der ander oder dritten Lini von oben an zu zehlen / oder das D : vff der dritten Lini also



befunden wird; Wenn er *b mol, per quartam inferiorem in durum*; Wenn er aber *b dur, per quintam inferiorem in mollem, naturaliter* in die *Tabulatur* oder *Partitur* von Organisten / Lautenisten vnd allen andern / die sich der *Fundament Instrumenten* gebrauchen / gebracht vnd *transponiret* werden muß: So befindet sich doch / daß in etlichen *Modis*, Als in *Mixolydio, Aeolio* vnd *Hypoionico*, wenn sie *per quintam transponiret*, eine *languidior & pigrior harmonia propter graviore sonos generiret* werde: Darumb es dann vngleich besser / vnd wird auch der Gesang viel frischer vnd anmuthiger zuhören / wenn diese *Modi per quartam ex duro in durum transponiret* werden.“¹⁹

Der Organist transponierte also bei Hochschlüsselung mit *b*-Vorzeichnung in die Unterquarte. War die Stimme ohne Generalvorzeichen, so spielte er sie eine Quinte tiefer. Praetorius empfiehlt aber, auch in diesem Falle nur eine Quarte abwärts zu transponieren, damit die Singstimmen nicht in eine zu tiefe Lage geraten. Dieselbe Begründung gibt auch Schütz in der *Ordinanz I/4 der Musikalischen Exequien* für seine Entscheidung, den Generalbaß zum ersten Teil (SWV 279) nicht in der üblichen Quint-, sondern in Quarttransposition wiederzugeben²⁰.

Das Transponieren in die Unterquarte *ex duro in durum* bereitete den Organisten besondere Schwierigkeiten, die Praetorius im Anschluß an das oben Zitierte darlegt; auch Schütz deutet sie in seiner *Ordinanz* zu den *Musikalischen Exequien* an. Vielleicht ist dies der Grund dafür, daß Kittels Ausgabe der *Zwölf geistlichen Gesänge* die Generalbaßstimme des *Magnificat* in bereits transponierter Form bringt. Das ist keineswegs selbstverständlich. Schütz selbst hat sich des öfteren darauf beschränkt, die Generalbaßstimme untransponiert und mit Vermerken wie *Organum ad quartam inferius* wiederzugeben²¹.

Geht man von Michael Praetorius' oben zitierten Angaben aus, so stellt sich das Problem der Generalbaßtransposition

¹⁶ In der Kanzone *Nun lob, mein Seel, den Herren* SWV 41 aus den *Psalmen Davids* von 1619 hat nur die Generalbaßstimme ein Kreuz als Generalvorzeichen. Die übrigen Instrumentalstimmen sind zwar transponiert, aber ohne Generalvorzeichen notiert; das Vorzeichen ist dort, wo die Transposition des Modus *fis* erfordert, jeweils neu gesetzt. Die Singstimmen sind auch hier im untransponierten Modus, also ohne Generalvorzeichen, notiert. — Zur Transposition des Generalbasses, insbesondere bei Schütz, s. Gerhard Kirchner, *Der Generalbaß bei Heinrich Schütz* (= Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 18), Kassel 1960, S. 92 ff., und Mendel, a. a. O., S. 140 ff.

¹⁷ In dem unten wiedergegebenen Abschnitt. — Schütz spricht im Nachwort der Generalbaßstimme des *Beckerschen Psalters* von „hochgezeichneten Systemata“.

¹⁸ Zum Problembereich „Chiavette“ vgl. die genannten Arbeiten von Kirchner und Mendel sowie die Art. *Chiavette* von Hans Engel in *MGG II* (1952) und von Hellmut Federhofer in *Riemann Musiklexikon*, Sachteil, Mainz 1967. Ergänzend zu den dort gegebenen Literaturhinweisen ist zu nennen: Siegfried Schmalzriedt, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis*, Diss. Tübingen 1969 (masch.), eine Arbeit, in der die Chiavettenfrage besonders im Hinblick auf das Madrigal der Gabrieli-Schule erörtert wird.

¹⁹ Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. III, Wolfenbüttel 1619, Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Willibald Gurlitt (= Documenta musicologica, 1. Reihe, Bd. 15), Kassel 1958, S. 80 f.

²⁰ „Den *Bassum Continuum* habe ich den Sängern zum Vorteil / vnd zu berührung deren auff der Orgel zu diesem Wercke mir gefälligen *chorden* eine *Quarta* niedriger *transponiret*, ohngeachtet mir nicht ohnwissend / daß *ad Quintam inferius*, es auff der Orgel natürlicher kommen / damit auch vielleicht den ohngeübten Organisten eines theils besser gedienet gewesen were.“

²¹ So im ersten Teil der *Kleinen geistlichen Konzerte* (1636) bei Nr. 7, *Ihr Heiligen, lobsinget* SWV 288, und Nr. 18, *Die Gottseligkeit ist zu allen Dingen nütz* SWV 299, ähnlich auch bei Nr. 8, *Erhöre mich, wenn ich rufe* SWV 289 (vgl. die Angaben von Philipp Spitta in *SGA VI*, S. XV u. S. XVII); dazu und zu weiteren Transpositionsanweisungen bei Schütz: Mendel, a. a. O., S. 142 ff., und Kirchner, a. a. O., S. 92 ff. — Einen Sonderfall stellt der Originaldruck von Schützens *Motette Gutes und Barmherzigkeit* SWV 95 (Leipzig 1625) dar: Der Stimmensatz enthält sowohl eine untransponierte Orgelstimme als auch eine transponierte mit der Bezeichnung *Organum eine quarta niedriger* (vgl. die Angaben von Werner Breig in *NSA XXXI*, S. 94).

XII allerdings nicht nur bei dem *Magnificat*, sondern noch bei weiteren drei der *Zwölf geistlichen Gesänge*. Bei Nr. 4, der Kommunionmotette *Unser Herr Jesus Christus*, Nr. 5, der Psalmotette *Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen*, und Nr. 8, dem *Jubilus S. Bernhards* „O süßer Jesu Christ“, ist der Generalbaß im Baritonschlüssel (als tiefstem Schlüssel) notiert. Konsequenterweise hätte der Herausgeber auch hier eine transponierte Generalbaßstimme vorlegen oder doch zumindest einen Hinweis auf die Notwendigkeit der Transposition geben müssen — vorausgesetzt, daß der Generalbaß hier tatsächlich tiefer gespielt werden sollte. Vom Ambitus der Chorstimmen her betrachtet, wäre eine Transposition zunächst durchaus naheliegend. Anders als bei dem *Magnificat* würde zwar nicht der Sopran (höchster notierter Ton in Nr. 4, 5 und 8: *f*²) durch die höhere Stimmung einer im Chorton gestimmten Orgel unausführbar; wohl aber würden die übrigen Stimmen, deren Ambitus etwa dem für Alt, Tenor und Baß des *Magnificat* notierten Umfang entspricht, in eine zumindest recht ungebrauchliche Höhe gerückt. Ihrer ungewöhnlich hohen Lage wegen sind diese Stimmen auch bei Nr. 4, 5 und 8 in *Chiavette* notiert: der Alt im Mezzosopranschlüssel, der Tenor im Alt-, und der Baß im Baritonschlüssel. Nur der Sopran steht, wie üblich, im Sopranschlüssel. Hans Joachim Moser bezeichnet diese ungewöhnliche Schlüsselkombination, bei der ein Teil der Stimmen in *Chiavette*, ein anderer Teil (hier der Sopran) aber „normal“ notiert ist, als „Teil-*Chiavette*“²². Versteht man den Normalfall der *Chiavette*: die veränderte Schlüsselung des ganzen Stimmverbandes, als Konsequenz einer Aufzeichnungsart, bei der wegen des weitgehenden Verzichts auf Transpositionen ein Chorsatz als Ganzes in eine (der absoluten Tonhöhe nach) extreme Lage „verschoben“ erscheint und deshalb in allen Stimmen einer veränderten Schlüsselung bedarf, so ist klar, daß die Schreibung in „Teil-*chiavette*“ die Konsequenz aus einem ganz anderen Sachverhalt darstellen muß: Sie zeigt ein verändertes Verhältnis der Stimmen untereinander an. In unserem Falle also, daß eine Stimme von normaler Lage, der in „seinem“ Schlüssel notierte Sopran, mit drei Stimmen verbunden ist, die eine höhere Gesamtlage haben, als sie normalerweise Alt, Tenor und Baß eigen ist. Die Schlüsselkombination ist hier nicht Spiegel einer besonderen Aufzeichnungsweise, sondern einer veränderten Chorstruktur. Augenscheinlich übernehmen die Schlüssel hier die Funktion von Besetzungsangaben, indem sie Lage und Umfang der Stimmen kennzeichnen. Die Besetzung, die durch die Schlüsselung der Sätze Nr. 4, 5 und 8 angezeigt wird, ist: Sopran — Mezzosopran — Alt — Bariton. Offenbar muß man diese auf den ersten Blick ungewöhnlich erscheinende Stimmkombination aus dem ursprünglichen Zweck der Musikaliensammlung Kittels verstehen: Hier handelt es sich um Kapellknabenmusik. Stücke in dieser

Stimmkombination konnten mit drei Knabenstimmen und einer Männerstimme — der des Lehrers — ausgeführt werden.

Eine Tieftransposition hätte diese Möglichkeit eingeschränkt, wenn nicht ausgeschlossen. Kittel hat deshalb wohl in erster Linie an eine untransponierte Wiedergabe des Generalbasses gedacht. Diesen Schluß bestätigt zunächst der 6. der Gesänge, *Danksagen wir alle Gott*. Auch er ist als „Kapellknabenstück“ angelegt und in „Teil-*chiavette*“ notiert (Schlüsselkombination: Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor); aber dem Generalbaß fehlt hier das Indiz, das — nach Praetorius — auf die Notwendigkeit der Transposition aufmerksam macht: Er ist nicht „hoch claviret“, sondern steht im Baßschlüssel. In dieselbe Richtung weist die Tatsache, daß Kittels Bearbeitung des *Jubilus S. Bernhards* gegenüber Nr. 8, seiner Vorlage, nicht transponiert ist. Und offenbar sollte Kittels Konzertfassung auch gar nicht transponiert werden, da der Generalbaß hier im Baßschlüssel wiedergegeben ist. Der zumindest naheliegende praktische Zweck, den Kittel mit seinem Anhang verfolgt: die Möglichkeit zu geben, Teile des überaus langen Textes in einer anderen Besetzung zu musizieren, wäre wohl verfehlt, wenn die chorischen Teile in einer anderen Tonart als die konzertanten erklingen müßten.

Allerdings ist nicht recht ersichtlich, warum dann neben Nr. 6 nicht auch die anderen „Kapellknabenstücke“ einen Generalbaß im Baßschlüssel besitzen. Zu beobachten ist zwar, daß bei Nr. 6 der Generalbaß besonders oft in der Unteroktave mit der tiefsten Chorstimme geht, sich also wirklich in Baßlage bewegt. Auf der anderen Seite aber wäre immerhin auch die Aufzeichnung von Nr. 4, 5 und 8 im Baßschlüssel gut möglich gewesen. Denkbar, wenn auch nicht eben wahrscheinlich, ist, daß Kittel die Möglichkeit einer Transposition des Generalbasses bei Nr. 4, 5 und 8 durch die Verwendung des Baritonschlüssels offenhalten wollte. Warum allerdings dann Nr. 6 eine Ausnahme macht, ist nicht einzusehen²³. Wie es scheint, bestätigt sich hier, was bereits oben festgestellt wurde: daß Kittel der Generalbaßstimme keine besondere Sorgfalt zugewandt hat.

Die vier in „Teil-*chiavette*“ notierten Gesänge sind nicht die einzigen der Sammlung, die ursprünglich für drei Knaben- und eine Männerstimme gedacht waren. Zumindest Nr. 10 und 11, die beiden Tischgesänge, waren in ihrer frühen, lateinischen Fassung, in der sie 1625 in den *Cantiones sacrae* veröffentlicht wurden, für dieselbe Besetzung bestimmt. Sie stehen dort, mit Generalvorzeichnung eines *b*, eine Quarte höher und sind in der Schlüsselkombination



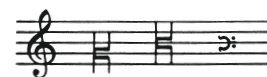
notiert²⁴. 1657 erscheinen sie stärker an der Normalbesetzung

²² A. a. O., S. 540.

²³ — zumal gerade bei diesem Satz die hohe Lage des Basses eine Tieftransposition nahelegt.

²⁴ Insgesamt acht *Cantiones sacrae* sind in dieser ungewöhnlichen Schlüsselkombination aufgezeichnet: Nr. 14, 15, 31 und 36—40. Im Hinblick auf Nr. 36—40, die in umgearbeiteter Form 1657 wiederkehrenden Tischgesänge, spricht Moser, a. a. O., von „Schulmusik“ (S. 539), „Schulknabenstücken“ (S. 540), „Chorknabenstücken“ (S. 546); unter Hinweis auf die besondere Schlüsselung bezeichnet er die Fassung von 1625 als „*ad voces aequales*“ (S. 547). Von der *Cantio sacra* Nr. 14 sagt er, sie sei „für Knabenchor geschrieben“ (S. 355), und von der folgenden, Nr. 15, Schütz habe sie „wieder Knabenstimmen anvertraut“ (S. 367). Dem widerspricht Mendel, a. a. O., S. 143 f., mit dem Hinweis darauf, daß die Baßpartien dieser Stücke für Knabenstimmen in jedem Fall zu tief liegen und daß im übrigen die Schulhöre ja auch über Bässe und Tenöre verfügt haben. Mendels Einwand ist berechtigt und trifft zu auf das, was Moser —

freilich mißverständlich — sagt; gemeint ist — in diesem Zusammenhang — jedoch wohl mit „*ad voces aequales*“ und „Knabenchor“ bzw. „Knabenstimmen“ eine Besetzung mit drei Knaben- und einer Männerstimme. Mendel läßt die Frage nach dem Sinn der besonderen Schlüsselkombination der acht in Frage stehenden *Cantiones sacrae* offen, neigt aber zu der Auffassung, daß auch diese Stücke für die Normalbesetzung des vierstimmigen Chors gedacht sind. Doch wird man nicht annehmen dürfen, daß es sich hier um nicht mehr als eine bloße Variante der Hochschlüsselung von Sätzen handelt, die für eine solche Normalbesetzung bestimmt sind, zumal es unter den *Cantiones sacrae* auch sechs Stücke gibt, die in der üblichen Hochschlüsselungs-Kombination



des vierstimmigen Chores orientiert: Sie sind nun in der normalen Schlüsselkombination im untransponierten Modus aufgezeichnet, bei den drei oberen Stimmen ist der Ambitus etwas verringert und der jeweiligen Normalstimmlage angepaßt.

Die Umarbeitung für eine normale Chorbesetzung erfolgte anscheinend mit Rücksicht auf die allgemeine Verwendbarkeit der Sammlung. Da die Fassung, die sich in Kittels Musikaliensammlung befand, deren in der Vorrede von 1657 bezeichnetem Zweck entsprechend, wohl noch für Kapellknabenbesetzung bestimmt gewesen ist, wird man die Umformung auf die Zeit unmittelbar vor der Herausgabe der *Zwölf geistlichen Gesänge* anzusetzen haben. Mit allem Vorbehalt, der bei einer solchen Folgerung geboten ist, wäre demnach die eingangs angesprochene Frage, ob Schütz selbst an der Redaktion seines Opus 13 Anteil hatte, positiv zu beantworten.

Auch für einige der übrigen Stücke ist nicht auszuschließen, daß sie für die Veröffentlichung in demselben Sinne umgestaltet wurden. So lassen Spuren einer Umarbeitung, die sich in dem *Credo* finden²⁵, vermuten, daß dessen Fassung von 1657 auf eine ähnliche Weise zustande gekommen ist wie die Spätfassung der beiden Tischgesänge und auf ein lateinisches „Kapellknabenstück“ zurückgeht. Ursprünglich für drei Knaben- und eine Männerstimme konzipiert könnte auch das letzte Stück der Sammlung sein, der Hymnus *Christe, fac ut sapiam*; zumindest ist es ohne weiteres in dieser Besetzung ausführbar. Der Schlüsselung nach ist es allerdings für die Normalbesetzung des vierstimmigen Chors bestimmt.

Zur Gruppe derjenigen Stücke, die von vornherein auf diese Normalbesetzung hin angelegt waren, gehört sicherlich, wie auch aus der zugehörigen Vorbemerkung hervorgeht, die *Deutsche Litanei*. Lage und Ambitus der Stimmen lassen es allerdings auch als möglich erscheinen, daß das Stück — entsprechend hoch angestimmt — in Kittels Kapellknabenunterricht mit drei Knaben- und einer Männerstimme musiziert wurde. Mit guten Sängern war eine solche Ausführung auch bei dem *Magnificat* möglich, wenn auch wohl vom Komponisten zumindest für die uns vorliegende Gestalt des Werkes nicht intendiert²⁶. Daß auch die beiden ersten der *Zwölf geistlichen Gesänge* für „Kapellknabenbesetzung“ bestimmt und in dieser ausgeführt worden wären, wird man wohl nicht annehmen dürfen — selbst wenn man bedenkt, daß die Kapellknaben des Dresdener Hofes eine Elite dargestellt haben müssen. Hier sind die Chorstimmen nach Umfang und Lage so beschaffen, daß man eine Ausführung von Sopran, Alt und Tenor durch Knabenstimmen ausschließen kann.

Diese beiden Meßgesänge sind nach Stilhaltung und Satzstruktur geradezu klassische vierstimmige Chorsätze; daß die uns vorliegende Fassung auf eine solche für die „Kapellknabenbesetzung“ zurückgeht, ist nahezu ausgeschlossen. Umso näher liegt die Annahme, daß diese Sätze in erster Linie als Lehrstücke dienten. In Kittels Kapellknabenunterricht mag man sich, sofern nicht ausnahmsweise einmal zwei Männerstimmen zur Verfügung standen, damit beholfen haben, daß man einzelne Stimmen instrumental ausführte, eine Möglichkeit, die Kittel in der Vorrede andeutet.

Als anschauliche praktische Zeugnisse der Kapellknabenerziehung am Dresdener Hofe, im Wirkungskreis Schützens, sind die *Zwölf geistlichen Gesänge* von historischem Interesse, und dies umso mehr, als sehr wohl einige der Gesänge aus Schützens eigener Lehrpraxis hervorgegangen sein können. Eindrucksvoll ist vor allem der künstlerische Rang solcher „Schulmusik“, der auch bei aller Rücksichtnahme auf die besonderen Bedingungen, die sich aus der Bestimmung für den Kapellknabenunterricht stellen, stets gewahrt bleibt. Nirgends sind diese Gesänge nur Übungs- oder Lehrstück, nirgends auch „Jugendmusik“ im Sinne vordergründiger Simplizität. Augenscheinlich für die Unterrichtsbesetzung von drei Knaben- und einer Männerstimme bestimmte Werke wie die Kommunionmotette oder der 111. Psalm tragen den ganzen künstlerischen Ernst und technischen Anspruch vollgültiger Schützscher Kompositionen an die jugendlichen Sänger heran.

Leisten die *Zwölf geistlichen Gesänge* so einen Beitrag zu dem Thema „Schütz als Lehrer“, so geben sie zugleich auch einen Einblick in die „Nebenstunden“ des Komponisten und zeigen und bestätigen, daß der Hofkapellmeister durchaus nicht abseits der weniger repräsentativen Musikpraxis der kleinen Kirchen-, Schul- und Hauskantoreien gestanden hat. In dieser Hinsicht sind die *Zwölf geistlichen Gesänge* neben den *Beckerschen Psalter* zu stellen. Von diesem aber unterscheiden sie sich als Ganzes durch ihre spezifisch liturgische Ausrichtung: Sie sind gewissermaßen Repertoirestücke für den liturgischen „Tagesbedarf“ des Gemeindegottesdienstes und der Hausandacht — ein später Beitrag zur Musik des lutherischen Gottesdienstes (freilich ohne auf diesen allein festgelegt zu sein), noch einmal ein Sammelwerk aus dem Geist, der das ein halbes Jahrhundert zuvor eröffnete Gesamtwerk des Michael Praetorius beherrscht hat, in ihrer Vereinzelung innerhalb des Schützschen Gesamtwerks aber und in der liturgisch freizügigeren Konzeption der Sammlung charakteristisch für die gewandelte Situation der musikalischen Liturgie zur Zeit Schützens.

aufgezeichnet sind. Vielmehr drückt sich in der Schlüsselkombination von Nr. 14, 15, 31 und 36—40 dieselbe strukturelle Besonderheit des Chorsatzes aus wie bei Nr. 4, 5 und 8 der *Zwölf geistlichen Gesänge*: Die Stimmgruppe Alt-Tenor-Baß liegt gegenüber dem Sopran insgesamt etwas höher, als dies in einem für Normalbesetzung bestimmten Chorsatz der Fall ist. Wahrscheinlich muß man die Schlüsselkombination der acht *Cantiones* verstehen aus der Hochschlüsselung eines Satzes, der normalerweise so geschlüsselt würde wie die *Geistlichen Gesänge* Nr. 4, 5 und 8: Bei den acht *Cantiones* in „Kapellknabenbesetzung“ hat — gemessen an diesen drei *Geistlichen Gesängen* — jede der vier Stimmen den jeweils „nächsthöheren“ Schlüssel.

²⁵ Siehe oben, Anm. 13.

²⁶ Anlaß zu Zweifeln daran, daß uns hier die ursprüngliche Gestalt des *Magnificat* vorliegt, gibt die — im Verhältnis zu den übrigen Stimmen — hohe Lage des Basses. Diese Besonderheit drückt sich auch darin aus, daß die tiefste Stimme des Satzes nicht wie bei der Hochschlüsselung vierstimmiger Chorsätze üblich im Bariton-, sondern im Tenorschlüssel steht und demnach eher als hochgeschlüsselte Baritonstimme anzusehen wäre. Da die Unterstimme bei den „Kapellknabenstücken“ durchweg nicht in Baß-, sondern in Baritonlage geführt ist (offenbar in erster Linie aus Gründen der klanglichen Homogenität des Satzes), könnte die hohe Lage des Basses im *Magnificat* Relikt einer früheren, für die Besetzung des Kapellknabenunterrichts bestimmten Fassung sein.

XIV Die besondere Bedeutung der *Zwölf geistlichen Gesänge* für die heutige Musikpraxis liegt einmal in der liturgischen Ausrichtung der Sammlung: Insbesondere die Meßsätze und das *Magnificat* können auch im heutigen Gottesdienst an ihrem angestammten liturgischen Ort verwendet werden²⁷. Zum anderen ist, der Bestimmung der Sammlung „für kleine Kantoreien“ entsprechend, hier eine Reihe von Kompositionen gegeben, die auch mit den beschränkteren Mitteln kleinerer Chöre — bis hin zu Hausmusik-Besetzungen — gut darstellbar sind.

Im Hinblick auf die Aufführungspraxis ist zu sagen, daß die heute noch weithin vorherrschende Übung einer rein vokalen Darstellung Schütz'scher Chormusik im Falle der *Zwölf geistlichen Gesänge* den Intentionen des Komponisten durchaus gerecht zu werden vermag. Der Chor ist dabei, wie bereits deutlich gemacht wurde, nicht an die notierte Tonhöhe gebunden. Als vorteilhaft für kleinere Ensembles wird es sich erweisen, daß bei den „Kapellknabenstücken“ der Tenor von Singstimmen der Altlage übernommen werden kann.

Sofern man ein begleitendes Akkordinstrument heranziehen möchte, kommt dafür in erster Linie die Orgel in Frage. Der Organist wird jedoch zumindest bei den mehr kontrapunktisch-imitatorisch als akkordisch gehaltenen Sätzen und Satzabschnitten Kittels Anweisungen zu beherzigen haben und nicht in generalbaßmäßigen Akkordgriffen begleiten, sondern die vier Chorstimmen — unter Umständen in vereinfachter Form — aus der Partitur mitspielen. Daß es bei einer solchen Art der Orgelbegleitung nicht sinnvoll ist, den Orgelbaß nach Art der Generalbaßpraxis durch ein Melodieinstrument der 8'- oder 16'-Lage zu verstärken, sei am Rande vermerkt²⁸.

Kittels Hinweis, die Gesänge seien „auch ohne die Orgel Vocaliter und Instrumentaliter zu musiciren eigentlich gemeinet und eingerichtet“, bedeutet, daß die Chorstimmen von Melodieinstrumenten mitgespielt und zum Teil auch rein instrumentale ausgeführt werden können. Das Ersetzen von Singstimmen durch Instrumente wird freilich bei den in motettischer Satzart gehaltenen Stücken dieser Sammlung stets ein Sonderfall sein. Anders als etwa bei den Motetten der *Geistlichen Chormusik*, in deren Vorrede Schütz besonders im Hinblick auf einige sechs- und siebenstimmige Stücke um der Textverständlichkeit willen, vor allem aber, um den vielstimmigen Satz trotz seiner Dichte transparent zu erhalten, eine Aufteilung des Stimmverbandes in rein vokale und rein instrumentale (und durchweg solistisch auszuführende) Partien empfiehlt, wird man bei den nur vierstimmigen motettischen Sätzen der *Zwölf geistlichen Gesänge* eher die Instrumente so auswählen und einsetzen, daß die hier schon naturgemäß geringere Satzdicke nicht noch aufgefächert und damit die Geschlossenheit des Stimmverbandes beeinträchtigt wird. Man wird also eher eine durchgehend vokale Besetzung aller vier Stimmen anzustreben haben und dann ein klanglich möglichst homogenes „Register“ hinzuziehen, eine Streicher- oder Bläsergruppe etwa, am besten ein „Stimmwerk“

aus vier Instrumenten derselben Familie oder der gleichen Instrumentengattung: ein Streichquartett also oder ein Quartett aus Doppelrohrblattinstrumenten. Auch ist es möglich, mehrere instrumentale Register zu kombinieren, unter denen dann auch ein solches der 4'-Lage (Blockflötenquartett) sein kann. Weite Möglichkeiten eröffnen sich dort, wo das historische, in Stimmwerken gebaute Instrumentarium des 17. Jahrhunderts zur Verfügung steht²⁹.

Bei den mehr akkordisch gehaltenen Kompositionen — dieser Gruppe sind in erster Linie *Danksagen wir alle Gott*, der *Jubilus S. Bernhardi*, die *Deutsche Litanei* und *Christe, fac ut sapiam* zuzurechnen — werden selbst klanglich heterogene Instrumentalregister die Geschlossenheit des Satzes nicht so leicht beeinträchtigen. Auch erscheint es hier eher möglich, einzelne Stimmen nur instrumental zu besetzen, wobei allerdings zumindest der Sopran stets gesungen werden sollte. Was die mehrstrophigen und mehrteiligen Gesänge betrifft, so sei angeregt, diese durch den Wechsel der Besetzung und der instrumentalen Register zu gliedern, oder besser gesagt: die in diesen Kompositionen angelegte Gliederung zu verdeutlichen. Nach diesem Prinzip kann auch die Psalm-Motette *Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen* als *Concerto per choros* eingerichtet werden: Die beweglicheren kontrapunktisch-imitatorischen Teile wären einem Vokalquartett oder einem kleinen Chor zuzuweisen, zu dem dann in den ritornellartig auftretenden mehr akkordischen Satzabschnitten eine stark besetzte „Capella“ tritt³⁰. Nach der Praxis des 17. Jahrhunderts kann eine solche Capella aus einem oder mehreren vokalen, instrumentalen oder gemischten Ensembles bestehen, die räumlich vom Hauptchor getrennt an verschiedenen Stellen des Kirchenraums Aufstellung nehmen können. — „Gleich als *per Choros*“, d. h. zweichörig nicht im Sinne des *Concerto per choros*, sondern in dem antiphonischer Wechselchörigkeit, können, wie es Kittel in seiner Vorrede empfiehlt, Schützens Vertonung des *Freudengesangs* „O süßer Jesu Christ“, die *Deutsche Litanei* und der *Hymnus* „Christe, fac ut sapiam“ dargestellt werden.

Damit sind einige Hinweise gegeben, einige Möglichkeiten aufgezeigt innerhalb des Spielraums, den die Musik des 17. Jahrhunderts dem „verständigen Kapellmeister“ läßt. Es hieße diesen Spielraum einengen und damit den Kompositionen die in sie hineingelegte Entfaltbarkeit nehmen, wollte man hier versuchen, jeden einzelnen Satz auf eine bestimmte, sozusagen optimale Besetzung festzulegen. Nicht zuletzt aber widerspräche dies auch der Vielgestalt der Möglichkeiten und ihrer Begrenzungen in der heutigen Praxis. Maßstab hat hier, wie stets, der künstlerische Sachverstand zu sein, der den Intentionen des Komponisten in jedem einzelnen Satze nachspürt und nachhört und, die gegebenen Aufführungsmöglichkeiten abwägend, diejenige auswählt, welche der Komposition am besten gerecht wird.

Tübingen, im November 1970

Klaus Hofmann

²⁷ Eine Übersicht über die Möglichkeiten des liturgischen Gebrauchs der *Zwölf geistlichen Gesänge* im heutigen Gottesdienst wird auf S. XV gegeben.

²⁸ Auch bei — ausnahmsweise — generalbaßmäßiger Begleitung der motettischen Sätze sollte man auf die Einbeziehung eines Generalbaß-Melodieinstruments (von dem bezeichnenderweise auch in Kittels Vorwort nicht die Rede ist) verzichten. Ein Baßinstrument sollte zwar aus klanglichen Gründen auf jeden Fall mitwirken, wenn einzelne Chorstimmen instrumental besetzt sind, doch wird es dann nicht den Orgelbaß — der keinen strukturellen Eigenwert besitzt —, sondern den Vokalbaß mitspielen. — Nachdrücklich sei auf das aufschlußreiche Kapitel „Die Wahl der Generalbaßinstrumente“ in G. Kirchners Untersuchung *Der Generalbaß bei Heinrich Schütz* hingewiesen. Er-

gänzend sei jedoch angemerkt: Das Problem der Generalbaßbesetzung, das zunächst als ein solches der Aufführungspraxis erscheint, ist letztlich ein Problem der Satzstruktur. Entscheidend für die Wahl des Fundament-Instrumentariums ist die Frage: Welche Funktion und welchen Rang hat die Generalbaßstimme innerhalb des Satzes?

²⁹ Hinweise dazu gibt die auf S. XVI dieses Bandes vom Herausgeber beigegebene Besetzungstabelle.

³⁰ Der Psalm kann, besonders bei konzertanter Aufführung, auch ohne die Doxologie musiziert werden. Als Capella-Teile kommen hier T. 27—36, 47—63, 75—88, 101—110, 123—127, 138—145/146 und 150—155 in Frage. Für die Doxologie sei die Einbeziehung der Capella in T. 165—169 oder 172 und in T. 173 oder 187—190 vorgeschlagen.

Quellen:

Der Neuausgabe von Schützens *Zwölf geistlichen Gesängen* liegen die einzigen bekannten Exemplare des Originaldrucks, herausgegeben von Christoph Kittel, Dresden 1657, zugrunde. Sie werden aufbewahrt in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel (Signatur: 12.8—12.12 *Musica fol.*) und in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (Signatur: *Mus. ant. pract.* 4° S 810).

Fünf nicht paginierte Stimmbücher¹ (Format: ca. 26:19 cm):

1. *CANTUS*. Seite [1] Titel²; [2—3] Kittels Vorrede³; [4] *INDEX*⁴; [5—27] Notenteil Nr. 1—12⁵; [28] vacat; [29—30] Kittel, *ARIA des Jubel-Gesangs, Canto o Tenor solo*⁶; [31—32] vacat.
2. *ALTUS*. Seite [1—4] wie *CANTUS*; [5—24] Notenteil Nr. 1—12⁷; [25] Kittel, *ARIA des Jubel-Gesangs, Violino I.*; [26—28] vacat.
3. *TENOR*. Seite [1—4] wie *CANTUS*; [5—28] Notenteil Nr. 1—12⁸; [29] Kittel, *ARIA ... , Violino II.*; [30—32] vacat.
4. *BASSUS*. Seite [1—4] wie *CANTUS*; [5—27] Notenteil⁹; [28] vacat.
5. *BASSUS CONTINUUS*. Seite [1—4] wie *CANTUS*; [5—23] Notenteil Nr. 1—12¹⁰; [24] vacat; [25—26] Kittel, *ARIA ... , Organo*¹¹; [27—28] vacat.

Kittels *Aria des Jubel-Gesangs*, die dem Originaldruck der *Zwölf geistlichen Gesänge* als Anhang beigegeben ist, ist auch einzeln in einem Exemplar, das die Universitätsbibliothek Uppsala (Signatur: *Vok. mus. i hs 34:6*) besitzt, überliefert. Es handelt sich um einen Satz Einzelstimmblätter in einem von Gustav Düben dem Älteren beschrifteten Umschlag. Der Umschlagtitel lautet nicht ganz korrekt¹²:

O. Süßer Jesu Christ.

a 3.

Canto solo Con 2 viol.

Heinr: Sagittar.

62

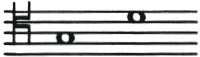
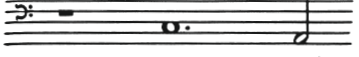
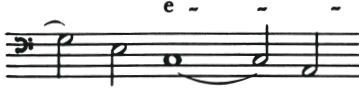
Dieses Exemplar stimmt mit jenen aus Wolfenbüttel und Berlin überein. Den genannten Bibliotheken in Wolfenbüttel, Berlin und Uppsala danke ich für die Bereitstellung des Quellenmaterials und für die Publikationserlaubnis.

Die Sächsische Landesbibliothek Dresden bewahrt unter der Autorenangabe *Heinr.: Sagitt:* (Signatur: *Pirna 8, 6*) die in SWV 429 und 430 enthaltenen fünf Stücke in einer Fassung für drei Singstimmen (CCB) auf¹³. Diese Handschrift stand mir leider nicht zur Verfügung.

Die originalen Schlüssel und Mensurzeichen der Werkanfänge sind dem Partiturvorsatz zu entnehmen.

Spezielle Anmerkungen¹⁴:

Die Neuausgabe weicht in folgenden Punkten von den Lesarten der Quellen ab¹⁵:

SWV	Takt.Note	Stimme	Lesart der Quellen
420	9—10	Bc	
	11—48	C	B: senkrechte Mensur-Striche von durchschnittlich 2 Spatium-Längen handschriftlich im Abstand einer Semibrevis eingetragen
	13.2	C	handschriftliche Korrektur im Text: Ewigkeit
	44—46.1	B	
	44—46.1	Bc	
	50	C, A, T, B, Bc	Doppellonga ohne Fermate
	51	A, Bc	Mensurzeichen C
	60.2	A	handschriftliche Korrektur. Ursprüngliche Lesart: c ⁴
	122.2—123.2	T	Bindebogen
	125.1—2	T	Bindebogen
	131	C, A, T, B, Bc	Doppellonga ohne Fermate
	132	A, B	Mensurzeichen C
	141—142	T	Textunterlegung unklar
	158	C, A, T, B, Bc	Mensurzeichen $\frac{3}{1}$
	167	A, B, Bc	Mensurzeichen C
	181	C, A, T, B, Bc	Doppellonga ohne Fermate
421	Intonation	C	im Cantus-Stimmbuch mitgeteilt (in der Neuausgabe in moderner Umschrift; vgl. das auf S. XLVI wiedergegebene Faksimile)
	1	Bc	B, W: Textmarke handschriftlich vervollständigt: <i>Sein Zorn auf Erden</i>

¹ Darin sind die einzelnen Stücke jeweils mit römischen Zahlen durchnummeriert.

² Die Titelblätter der fünf Stimmbücher unterscheiden sich nur durch die eingedruckten Stimmbezeichnungen. Das Titelblatt des *ALTUS*-Stimmbuchs ist auf S. XLIII im Faksimile wiedergegeben.

³ Faksimile-Abdruck auf S. XLIV.

⁴ Faksimile-Abdruck auf S. XLIII.

⁵ Faksimile-Abdruck von SWV 421, 430 auf S. XLVI, XLVIII.

⁶ Faksimile-Abdruck auf S. IL.

⁷ Faksimile-Abdruck von SWV 427 auf S. XLVII.

⁸ Faksimile-Abdruck von SWV 420 auf S. XLV.

⁹ Faksimile-Abdruck von SWV 423 auf S. XLVI.

¹⁰ Faksimile-Abdruck von SWV 420, 427, 428 auf S. XLV, XLVII, XLVIII.


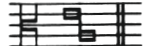


¹¹ Faksimile-Abdruck auf S. IL.

¹² Die vollständige Besetzungsangabe und die genaue Bezeichnung der Autorschaft in der Überschrift der Orgelstimme (s. S. XXI) hat Düben offenbar übersehen.

¹³ Dazu: Vorwort, S. VIII.

¹⁴ Es werden folgende Abkürzungen verwendet: A = Altus, B = Bassus, B = Exemplar Berlin, Bc = Bassus continuus, C = Cantus/Canto, T = Tenor, VI = Violino, W = Exemplar Wolfenbüttel.

¹⁵ Im *Bassus continuus* des Originaldrucks steht jeweils zu Beginn eines neuen Kompositionsabschnitts dessen Textincipit als Orientierungshilfe für den Organisten oder Dirigenten. Da diese Hinweise in einer Partiturausgabe bedeutungslos sind, wurde auf ihre Übernahme verzichtet. Auch sind die Textmarken des *Bassus continuus* im folgenden nur verzeichnet, soweit irgendwelche Besonderheiten dazu Veranlassung geben.

38.1	A	Kreuz vorgezeichnet	185.2	Bc	<i>e</i>	
42.1—43.3	Bc		190	C, A, T, B, Bc		Doppellonga ohne Fermate
48.2—3 nach 51	Bc Bc	Haltebogen steht bei 48.1—2 Punkt auf der untersten Noten- linie	425 1	Bc		Mensurzeichen C , alle übrigen Stimmen haben C $\frac{3}{1}$
61—63 149	C, A, T, B C, A, T, B, Bc	Text: <i>Gottes Vaters Stamm</i> Doppellonga ohne Fermate	26.1	A		Semibrevis <i>a</i> ¹ handschriftlich eingeschoben. Diese Korrektur wurde zunächst in T. 24 nach der 1. Note aus- geführt; in <i>W</i> wurde die irr- tümliche Korrektur dann rich- tiggestellt.
422 35.3	C	ursprüngliche Lesart <i>b</i> ¹ , hand- schriftlich geändert in <i>W</i> : <i>a</i> ¹ , in <i>B</i> : <i>g</i> ¹				
54	C	zwischen der 1. und 2. Note handschriftlich ein senkrechter Strich ohne erkennbare Bedeu- tung durch das unterste Spatium des Systems	30 36.3 37	C, Bc C C, B A, T		<i>forte</i> ist Herausgeberzutat <i>a</i> ¹ einfacher Abteilungsstrich doppelter Abteilungsstrich
63	C A T, B, Bc	doppelter Abteilungsstrich Abteilungsstrich fehlt einfacher Abteilungsstrich	38 43 52	A C, Bc C T		Mensurzeichen $\frac{3}{1}$ <i>forte</i> ist Herausgeberzutat Brevis mit Semibrevis-Pause Brevis mit Semibrevis-Pause
64	C, A, T, B	Mensurzeichen C	54	T		Brevis mit Semibrevis-Pause
72	B	ursprünglicher Text: <i>ge-storben</i> , handschriftliche Berichtigung in <i>ge-litten</i>	58 60	T C, A, T, B, Bc		Brevis ohne Punkt Doppellonga ohne Fermate
114.2—117.1 140	Bc C, A, T, B, Bc	im Baßschlüssel notiert Mensurzeichen $\frac{3}{1}$	426 22	C, A, T, B, Bc		Doppellonga ohne Fermate
144.3	A	Kreuz zu tief	56	C, A, T, B, Bc		Doppellonga ohne Fermate
149.2	A	Kreuz zu tief	63.2	A		<i>e</i> ¹ (notiert <i>a</i> ¹)
153	A, B	Mensurzeichen C	66, 105, 175, 181	C, A, T, B, Bc		Mensurzeichen $\frac{3}{1}$
156	C, A, T, B, Bc	Doppellonga ohne Fermate	86	C, A, B T		Doppellonga ohne Fermate  Fermate fehlt
423 1—136	C, A, T, B	<i>B</i> : handschriftliche Taktstriche im Abstand einer Semibrevis		Bc		Doppellonga ohne Fermate, einfacher Abteilungsstrich
24—25	Bc	T. 25 fehlt im Druck. In <i>B</i> hand- schriftliche Änderung von T. 24 und Ergänzung von T. 25: 	99.1	Bc		handschriftliche Korrektur, ur- sprüngliche Lesart <i>e</i> (notiert <i>a</i>)
53.2	A	<i>a</i> ¹	107.4	A		<i>e</i> ¹ (notiert <i>a</i> ¹)
63	C, A, T, B, Bc	Doppellonga ohne Fermate	116	Bc		Brevis mit Semibrevis-Pause
64	T	Mensurzeichen C	122.1	B		Kreuz fehlt
118.1, 126.3	C	Text: <i>thut</i>	124	C, A, T, B, Bc		Doppellonga ohne Fermate
126.2, 131.1	T	Text: <i>thut</i>	133.2—3	Bc		handschriftliche Korrektur, ur- sprüngliche Lesart <i>c d</i>
136	C, A, T, B, Bc	Doppellonga ohne Fermate	149.3	Bc		<i>c</i>
424 1	C A, T, B, Bc	Mensurzeichen C Mensurzeichen C $\frac{3}{1}$	154	C, A, T, B, Bc		Doppellonga ohne Fermate
79	C	Kreuz bereits vor 78.3	184	T		Brevis ohne Punkt
80.1	A	<i>b</i> ¹	187.3	T		Kreuz fehlt
115	Bc		198	C, A, T, B, Bc		Doppellonga ohne Fermate
120	T	ursprüngliche Lesart <i>Volcke</i> , hand- schriftlich berichtigt	427			In der Basso-continuo-Stimme ist folgende Bemerkung vorangestellt: „Erinnerung. DIeweil die Teutzsche Poesi dieses Jubili sehr lang und in 50. Strophen verfasset gewesen / alß ist zuwissen / daß der Author dieselbigen in 10. Sätze und unter jeden Satz 5. Strophen ge- bracht / auch 5. Arien darüber aufgesetzt hat / worunter die in Sesquialtera' die letzte ist / nachwelcher dann das Sig- num Repetitionis verzeichnet worden / daß man so denn von forn an einen neuen Satz wieder anfahen / und nach Beliebung also continuiren solle / Demnach aber nichts minder auch alle 10. Sätze auff einmahl zu musiciren allzu lang fallen möchte / alß wird einen jegli- chen frey gestellet seiner Beliebung nach zu con-
155	B	Brevis mit Semibrevis-Pause				
160.2	A	<i>a</i> ¹				
162	T	Text: <i>wie</i> . In <i>W</i> handschriftlich berichtigt				
165	C, A, T, B, Bc	Mensurzeichen $\frac{3}{1}$				
178.2	C	<i>c</i> ²				
185.2	C	<i>g</i> ¹				

tinuieren, oder nach zulassen / ja auch nach anleitung | der Kirchen Festen und Zeiten Einen oder mehr Sätze alleine heraus zu nehmen und zu gebrauchen. | Die hinten nachgesetzte Strophe: Nu sey dem Vater Dank etc. dienet dem Beschluß / wann | man enden wil / gleich wie die Psalmen mit dem Gloria pflegen beschlossen zu werden.“

1—81	C, A, T, B	Während im Originaldruck alle 50 Strophen unterlegt sind, beschränkt sich die vorliegende Neuausgabe auf die Unterlegung des ersten fünfstrophigen Abschnitts und gibt die folgenden Teile im Anschluß an Kittels <i>Aria</i> auf S. 110 f. wieder.
5.1	T	ursprüngliche Lesart <i>b</i> ; in <i>W</i> handschriftlich korrigiert
23.nach 2	A	Abteilungsstrich; in <i>W</i> handschriftlich getilgt
23.nach 4	A	<i>W</i> hat handschriftlichen Abteilungsstrich
29.1	T	<i>e</i> ^t , in <i>W</i> handschriftlich berichtigt
37.2	A	<i>f</i> ^t
40.nach 2	A	Violinschlüssel, in <i>W</i> ausgestrichen
49.1	C, A, T, B	Text: <i>daß</i>
56	Bc	<i>W</i> : Handschriftliche Ergänzung: <i>Omnes Was Jesum lieben sey</i>
	C, A, T, B, Bc	Mensurzeichen $\frac{3}{1}$
74.2—3	T	Haltebogen
75	C, A	Brevis mit Semibrevis-Pause
76	C, A, T, B	Abteilungsstriche, darüber das folgende (offenbar die Wiederholung von Takt 76—81 fordernde) Zeichen: + ^{S+} ohne dieses Zeichen
81	Bc	Doppellonga ohne Fermate, danach das folgende Wiederholungszeichen \parallel :
	C, A, T, B, Bc	doppelte Abteilungsstriche
nach 81	C, A, T, B	Beischrift: <i>Folget der Beschluß des Jubel-Gesangs / oder wo man vorher schliessen will: Nu sey dem Vater etc.</i>
	Bc	Beischrift: <i>Repete ab initio.</i> Überschrift des folgenden Abschnitts: <i>Teutzsch Gloria zum Beschluß des Jubel Gesangs oder wo man sonst schliessen wil.</i>
82.1	T, B	Text: <i>NU</i>
83.1	C, A	Text: <i>NU</i>
91.2—99.1	C, A, T, B, Bc	Wiederholung ausgeschrieben
104	C, A, T, B, Bc	Doppellonga ohne Fermate

Lesartenverzeichnis für die Strophen 6—50 (Abdruck S. 110 f.)



Abschn.	Strophe.	Vers	Lesart 1657
II	1.4		<i>zeugest</i>
III	2.2		<i>mit</i>
	3.2		<i>sein</i>
	3.3		<i>kann</i> fehlt
	5.1		<i>o</i> fehlt; <i>Hauptquell</i>
IV	4.4		<i>dir</i>
	5.4		<i>ihm</i>

V	4.2	<i>alles</i>
VI	3.4	<i>ich</i>
	4.4	<i>ihm</i>
VII	2.3	<i>erfreut</i>
	4.2	<i>Liebe</i>
VIII	2.3	<i>Palsam</i>
	3.1	<i>meine Seel urtheilen</i>
	5.1	<i>deß</i>
IX	3.3	<i>zu</i>
	4.3	<i>für</i>

428 In der Basso-continuo-Stimme ist folgende Bemerkung vorangestellt:

„Erinnerung. | ES thadelt zwar der Author die bißher in unsern Evangelischen Kirchen gebrauchte Manier des | Absingens der Litaney keines weg / begehret auch hierinnen keine Enderung einzufüren / Al- | leine weil ihm mehrmals verdrüßlich vorgekommen / anzuhören / wie dieselbige an etlichen Or- | then wieder alle Anmuth / derogestalt langsam und so gar langweilig außgedehnet worden / daß man | seiner Meinung nach / auch alle Lust und Andacht darunter verlieren müssen / So ist Er hierdurch | veranlasset worden / an dieselbe die Hand anzulegen / und nach arth der Litaneyen in eine gewisse Men- | sur einzurichten / welche in dieser Meinung und Hoffnung hierbey an des Tages Licht mit heraus ge- | geben wird / daß Sie / wo nicht mit der Gemeine / doch von dem Musicalischen Chor und in die Orgel | unterweilen zu einer Abwechselung / ohne große Zeitverseumung abgesungen / die Gemeine auch | wo nicht mit der Stimme / jedoch im Sinne mit ihrer Andacht werde nachfolgen können. | Mit der Anstellung und unterscheidung des Ersten Chors von den Andern / wird der Dirigent | der Music selbst wohl zugebahren wissen. Wo fern auch ein Tact dabey vonnöthig erachtet wird / | so kan derselbe nach dem Basso Continuo gegeben werden / welcher in seine Tempora abgetheilt zu- | finden ist.“

1 ff.		Die römischen Ziffern sind Herausgeberzutat. Sie bezeichnen den von Kittel in seiner Vorrede unter Ziffer 3 empfohlenen Wechsel der Chöre.
2.1	B	ursprünglich Viertelwert, handschriftlich in Halbewert berichtigt
3 ff.	C, A, T, B, Bc	Zäsurstriche sind Herausgeberzutat
13.3	B	<i>d</i>
30, ebenso 34, 38, 42, 46, 50, 54, 58, 62, 67	C, A, T, B	Text: <i>für</i>
50—72	Bc	<i>W</i> : die gedruckten Abteilungsstriche (in den geraden Takten: 50, 52, 54 . . .) sind handschriftlich ausgestrichen, dafür sind handschriftlich neue Abteilungsstriche (in den ungeraden Takten: 51, 53, 55 . . .) eingetragen.
78.2	A	<i>es</i> ^t
97	C, A, T, B, Bc	starker Abteilungsstrich
107	C, A Bc	starker Abteilungsstrich Semibrevis ohne Fermate
115.4—116.2	C, A, T, B	Text: <i>Kirchendiener</i>
116.4—6	A	ursprüngliche Lesart: <i>heiligen</i> , in <i>B</i> handschriftlich in <i>heilsamen</i> berichtigt

144.2	A	<i>e'</i>	
148.1	T	<i>c'</i>	
148.1—149.2	C, A, T, B	Text: <i>und Blöden</i>	
153.2—155.6	C, A, T, B	Text: <i>unserm Käyser allen Königen und Fürsten</i>	
160.1—162.3	C, A, T, B	Text: <i>unsern Fürsten mit allen seinen Gewaltigen</i>	
177	Bc	Abteilungsstrich nach der 2. Note	
179	C, A, T, B	Text: <i>Säugern</i>	
nach 200	A, T, B, Bc	starker Abteilungsstrich	
209	C, A, T, B, Bc	starker Abteilungsstrich	
221	C, A, T, B	starker Abteilungsstrich	
228	C, A, T, B, Bc	starker Abteilungsstrich	
232.1	C, T, B	Fermate fehlt	
256	T	Viertelwert, in <i>B</i> handschriftlich berichtigt	
262	B	ursprüngliche Lesart: <i>Eleison</i> , handschriftlich berichtigt	
262	C, A, T, B	Beischrift <i>Beschluß</i> fehlt	
263.1	Bc	Mensurzeichen <i>C</i>	
270	T	<i>a</i>	
429 14	C, A, T, B, Bc	Doppellonga ohne Fermate	
44.2	Bc	Note fehlt	
62	C, A, T, B, Bc	Doppellonga ohne Fermate	
92	C, A, T, B, Bc	Doppellonga ohne Fermate	
430 8.3	T	ohne Kreuz	
11.3	T	Kreuz fehlt	
37	C, A, T, B, Bc	Doppellonga ohne Fermate	
38—85	C, A, T, B, Bc	Rückverweis auf den 2. Satz von SWV 429: <i>Vater unser. Ut supra.</i>	
91.2	A	Kreuz fehlt	
104	C	eine Halbe-Pause zuviel notiert	
105.1—2	Bc		
115.4	A	Kreuz fehlt	
117	C, A, T, B, Bc	Doppellonga ohne Fermate	
431	Alle Stimmen tragen die Aufschrift: <i>Ad Jesum Christum O.M. pro vera sapientia, Hymnus ante Lectionem in Auditorio.</i> Alle Stimmen weisen gegenüber SWV 420—430 eine andere Text-Schrift auf.		
4.6	C	Viertelwert	
29.5	T	<i>d'</i>	
59.2	Bc	Note fehlt; <i>g</i> handschriftlich eingeschoben	
61.2	C	<i>gis'</i>	
86.3—87.1	Bc		
91	C, A, T, B, Bc	Doppellonga ohne Fermate	
Schluß	C, A, T, B, Bc	Nachschrift <i>FINIS</i>	

Christoph Kittel, Anhang: *Aria des Jubel-Gesangs*. Dieser Anhang wird auf dem Titelblatt, in der Vorrede und im Index nicht erwähnt.

Stimmen: *Violino I* (dem *ALTUS*-Stimmbuch beigegeben), *Violino II* (dem *TENOR*-Stimmbuch beigegeben), *Canto o Tenore* (dem *CANTUS*-Stimmbuch beigegeben), *Organo* (dem *BASSUS-CONTINUUS*-Stimmbuch beigegeben).

Alle Stimmen sind wie folgt überschrieben:
ARIA des Jubel-Gesangs a 3.

Die Basso-continuo-Stimme enthält dazu die vollständige Besetzungsangabe:

Canto o Tenor solo con 2. Violini Organo.

und die Angabe

ARIA |

Des Jubel-Gesangs |

Genommen aus H. Heinrich Schützens Capellmeisters zwölf Geistlichen Gesängen für kleine | Cantoreyen mit einer Discant oder Tenor-Stimme allein / nebenst zweyen Violinen / über den Bassum Continuum in die Orgel eingerichtet / von Christoph Kitteln Churfl. Sächs. HoffOrganisten / Worüber denn die nachfolgende Poesi und alle andere Sätze / auch musiciret werden können.

10—130	C	Text: nur Strophen 1—5 ohne den <i>Beschluß</i>
42.2	Bc	Kreuz fehlt
51.3	Vl 1	Kreuz vorgezeichnet
70.2	Vl 1	Vorzeichen fehlt
78—90	Vl 2	nur 12 Pausen-Takte angezeigt
91—130	Vl 1, Vl 2, C, Bc	Mensurzeichen $\frac{3}{4}$
91.3	Bc	Ziffer <i>b</i> über 92.1
97.1	Bc	ursprüngliche Lesart <i>d'</i> , in <i>W</i> handschriftlich berichtigt
101.2	Vl 1	Kreuz vorgezeichnet
130	Vl 1, Vl 2, C, Bc	Doppellonga ohne Fermate

SWV

- 420 Text: Nachdichtung des mittelalterlichen Kyrie-Tropus „Kyrie fons bonitatis“, Naumburg 1537.
Melodie: „Kyrie in Festis Solemnibus I“ des Graduale Romanum (Kyriale) [Messe II], wahrscheinlich aus dem 10. Jahrhundert stammend.
- 421 Text: Deutscher Gloria-Tropus, vielleicht von Martin Luther (1537).
Melodie: „Gloria Tempore paschali“ des Graduale Romanum (Kyriale) [Messe I], wahrscheinlich aus dem 10. Jahrhundert stammend.
- 422 Das Credo (Nizänum).
- 423 Liturgische Zusammenfassung von 1. Korinther 11, 23—25 und Matthäus 26, 26—28.
- 424 Text: Psalm 111 und Doxologie „Lob und Preis sei Gott dem Vater . . .“
Melodie: Takt 1—26 und Takt 156—164: 9. Psalmton.
- 425 Verdeutschung der mittelalterlichen Weihnachtssequenz „Grates nunc omnes“, bei Johann Spangenberg, *Kirchengesenge Deudtsch*, 1545, und in der Pfalz-Neuburger Kirchenordnung 1557.
- 426 Lukas 1, 46—55 und Doxologie „Ehre sei dem Vater . . .“
- 427 Der Bernhard von Clairvaux (1091—1153) zugeschriebene Hymnus „Jesu, dulcis memoria“ in der Nachdichtung von Johann Heerman, 1630 (?).
- 428 Text: Freie Nachdichtung der mittelalterlichen lateinischen Litanei von Martin Luther, 1528.
Melodie: Martin Luther, 1528.
- 429 Teil 1: Psalm 145, 15—16.
Teil 2: Liturgische Umbildung von Matthäus 6, 9—13.
Teil 3: Martin Luthers „Tischgebet vor dem Essen“ („Hausbüchlein“ im Anhang des Kleinen Katechismus, 1529).
- 430 Teil 1: Psalm 136, 1—25 a und Psalm 147, 9—11.
Teil 2: Liturgische Umbildung von Matthäus 6, 9—13.
Teil 3: Martin Luthers „Danklied nach dem Essen“ („Hausbüchlein“ im Anhang des Kleinen Katechismus, 1529).
- 431 Text: Hymnus ante lectionem pro vera sapientia ad Jesum Christum Deum Optimum Maximum in auditoriis et scholis. Unbekannter Verfasser.
Melodie: Möglicherweise liegt dem Satz eine ältere Melodie zugrunde.
Christoph Kittel, *Aria des Jubel-Gesangs*.
Siehe unter SWV 427.

Originaltexte¹:

SWV 420

I. à 4. Super Missam: Fons bonitatis. CANTUS.
KYrie Gott Vater in Ewigkeit groß ist dein Barmherzigkeit aller Ding ein Schöpfer und Regierer Eleison.
CHRiste aller Welt Trost uns Sünder allein du hast erlöst O JESu Gottes Sohn unser Mittler bist in dem höchsten Thron / zu dir schreyen wir aus Hertzens Begier Eleison.
KYrie Gott Heiliger Geist / Tröst / stärck uns im Glauben aller-meist / daß wir am letzten End frölich uns scheiden aus diesem Elend Eleison.

SWV 421²

II. Pueri All Ehr und Lob soll Gottes seyn. (Er ist und heist der höchst allein.)
SEin Zorn auf Erden hat ein end sein fried wñ gnad sich zu uns wend den Menschen das gefalle wohl < da für man hertzlich danken soll / > O lieber Gott dich loben wir und preisen dich mit gantzer Begier auch hertzlich wir anbeten dich dein Ehr wir rühmen stetiglich < Wir danken dir zu aller Zeit > umb deine grosse Herrligkeit Herr Gott im Himmel König du bist < Ein Vater der Allmächtig ist > Ein Vater der barmhertzig ist Du Gottes Sohn von Vater bist / Einig geborn Herr JESu Christ Herr Gott du zartes Gottes Lamb Ein Sohn aus Gottes Vaters stañ Der du der Welt Sünd trägst allein / wolst uns gnädig barmhertzig seyn Der du der Welt Sünd trägst allein / Laß dir unser Bitt gefällig seyn / Der du gleich sitzest dem Vater dein / wolst uns gnädig barmhertzig seyn / du bist und bleibst heilig allein / < über alles ein Herr allein > Der allerhöchst allein du bist du lieber Heyland JESu Christ < sampt den Vater und Heiligen Geist / > in Göttlicher Majestät gleich Amen das ist gewißlich war das bekennt aller Engel schaar und alle Welt so weit und breit von nu an biß in Ewigkeit Amen.

SWV 422³

III. à 4. Symbolum Nicænum. ALTUS.
ICH gläube an einen einigen Gott Allmächtigen Vater Schöpfer Himels und der Erden alles was sichtbar und unsichtbar ist Und an einen einigen Herren Jesum Christum Gottes einigen Sohn der von Vater geboren ist vor der gantzen Welt Gott von Gott Liecht von Liecht warhafftiger Gott von warhafftigen Gott (geboren nicht geschaffen) mit dem Vater einerley Wesen durch welchen alles geschaffen ist (welcher umb uns Menschen und umb unser Seeligkeit willen) von Himmel kommen ist und leibhafftig worden durch den Heiligen Geist von der Jungfrauen Maria und Mensch worden.
Auch für uns gecreuziget (unter Pontio Pilato) gelitten und begraben und am dritten Tage auferstanden nach der Schriff wñ ist auffgefahren gen Himmel und sitzet zu der Rechten des Vaters und wird wieder kommen zurichten die Lebendigen und die Toden des Reich kein Ende haben wird Und an den Herrn den Heiligen Geist der da lebendig macht der von dem Vater und dem Sohn außgebet der mit dem Vater und dem Sohne zu gleich angebetet und zugleich geebret wird der durch die Propheten geredt hat und eine einige heilige Christliche Apostolische Kirche / Ich bekenne eine einige Tauffe zur Vergebung der Sünden und warte auf die Auferstehung der Toden und ein Leben [Lebē] der zukünftigen Welt Amen.

¹ Abkürzungen und Ligaturen sind aufgelöst und gerade gesetzt. — Die eckige Einklammerung bedeutet: Variante aus Wortwiederholungen derselben Stimme.

² Nach der ALTUS-Stimme. Der in runden Klammern stehende Text ist dem CANTUS entnommen, der in spitzen Klammern stehende dem TENOR.

³ Der in runden Klammern wiedergegebene Text ist der TENOR-Stimme entnommen.

SWV 423

IV. Die Worte des Heiligen Abendmahls. à 4. ALTUS.
Erster Theil. UNser HERR JESus Christus in der Nacht da er verrathen ward nam Er das Brod dancket und brachs und gabs seinen Jüngern und sprach Nehmet hin und esset das ist mein Leib der für euch gegeben wird solchs thut zu meinem Gedächtnuß.

Anderer Theil. Desselbigen gleichen nahm Er auch den Kelch nach dem Abendmal dancket und gab ihnen den und sprach: Nehmet hin und trincket alle darauß dieser Kelch ist das neue Testament in meinem Blut das für Euch vergossen wird zur Vergebung der Sünden solchs thut so offt ihrs trincket zu meinem Gedächtnuß [Gedächtnuß].

SWV 424

V. Ps. 111. à 4. ALTUS.

ICH dancke dem Herrn von gantzen Hertzen im Rath der Frommen [frommen] und in der Gemeine Groß sind die Wercke des Herren wer ihr achtet der hat eitel Lust dran was er ordnet das ist löblich und herrlich und seine Gerechtigkeit wäret Ewiglich Er hat ein Gedächtnuß gestiftet seiner Wunder der gnädige und barmhertzig [Barmhertzig] Herr Er giebet Speise denen so ihn fürchten Er gedencket Ewiglich an seinem Bund Er läst verkündigen seine gewalte Thaten seinem Volcke daß Er ihnen gebe das Erbe der Heyden Die Wercke seiner Hände sind Warheit und recht alle seine Gebothe sind rechtschaffen Sie werden erhalten immer und Ewiglich und geschehen treulich und redlich Er sendet eine Erlösung seinem Volcke Er verheisset das sein Bund Ewiglich bleiben sol heilig und Hehr ist sein Name die Furcht des Herren ist der Weißheit Anfang das ist eine feine Klugheit wer darnach thut des Lob bleibet Ewiglich Lob und Preiß sey Gott dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geiste wie es war im Anfang ietzt und immerdar und von Ewigkeit zu Ewigkeit Amen.

SWV 425

VI. a 4. CANTUS. DANckesagen wir alle Gott unsern Herren Christo der uns mit seinem Wort hat erleuchtet und uns erlöset hat mit seinem Blute von des Teuffels gewalt dem sollen wir alle mit seinen Engeln loben mit schalle singen Preiß sey Gott in der Höhe Amen.

SWV 426

VII. Teutzsch Magnificat. à 4. ALTUS.

MEine Seele erhebt den Herren Und mein Geist freuet sich Gottes meines Heylandes. Denn Er hat seine elende Magd angesehen Siehe von nun an werden mich selig preisen alle Kindes Kind Denn Er hat grosse Ding an mir gethan der da mächtig ist und des Name heilig ist. Und seine Barmhertzigkeit wäret immer für und für bey denen die Ihn fürchten Er übet Gewalt mit seinem Arm Er zerstreuet die hoffärtig sind in ihres Hertzen Sinn. Er stösset die Gewaltigen von Stul und erhöhet die Niedrigen Die Hungerigen füllet Er mit Gütern und läst die Reichen leer. Er dencket der Barmhertzigkeit und hilfft seinem Diener Israel auff wie Er geredt hat unsern Vätern Abraham und seinem Saamen Ewiglich.

EHre sey dem Vater und dem Sohn und auch dem heiligen Geiste wie es war im Anfang itzt und immerdar und von Ewigkeit zu Ewigkeit Amen.

SWV 427

VIII. Jubilus S. Bernhardi. à 4. CANTUS.

1) 1. Chorus. O Süßer Jesu Christ wer an dich recht gedencket / Dem wird sein Hertze bald mit Freud und Lust getränkent / wer dich schō hat bey sich / vō d. weicht alles Leid / da übertrifft dein trost auch alle Süßigkeit /

2. Chorus. Nichts kan des Menschen Zung und Mund so lieblich singen / nichts kan so angenehm in unsern Ohren klingen / nichts ist das unser Siñ / kan denken ob es schō sehr köstlich ist / alß dich O Jesu GOTTes Sohn /

1. Chorus. Du bist die Hoffnung deß / der sich zu dir bekehret / Du bist freygebig dem / der von dir was begehret / Du bist barmherzig dem / der dich sucht mit begier / Vnd wer dich find der find das höchste Gut in dir /

2. Chorus. O Jesu süßer Held du süsse freud und Wonne deß Hertzens / O du Brunn / deß Lebens O du Sonne / daß der in

finstern sitzt / nichts ist denn du allein / wz ich mir wünsch uñ was mir mag erfreulich seyn /

Beyde Chor. wz Jesum lieben sey / kan keine hand beschreiben / kein Mund kans sprechen aus / nur d' nur d' kās gläuben Der es erfahren hat der JESum hat geliebt / Der Ihn noch liebt und sich in seine Lieb ergiebt.

2) 1. Chorus. Ich suchte dich deß Nachts / im Bette wo du pflegest / zu ruhen / wo du dich in meinem hertzen lägest / das wol verschlossen ist da wil ich für und für / mit Liebe suchen dich / biß du dich zeugest mir /

2. Chorus. Maria kommt sehr früh zum Grabe dich zu suchen / da noch der Sonnen glantz nicht ist herfür gebrochen / so früh such ich dich auch mein hertze blickt dich an ob gleich dz Auge dich ietzt nicht beschauen kan /

1. Chorus. Die Stätte da du bist wil ich mit Thränen netzen / Ich wil in Demut mich zu deinen Füßen setzen / Vnd seuffzen fort und fort / ergreifen wil ich dich / mit meines Glaubens Häd du wirst erhaltē mich /

2. Chorus. O Jesu Wunderheld du starcker überwinder / deß Sathans und der Welt du Trost der armen Sünder / du höchste Süßigkeit die iederman begehrt / Die alles in der Welt was bitter ist verzehrt /

Beyde Chor. Ach bleibe du bey uns mit deiner Treu und Güte / Treib aus die Finsternuß aus unserem Gemüthe / Durch deines Lichtes Glantz mach alles hell und schön / So wird die Welt uñ wir mit ihr in Freuden stehn.

3) 1. Chorus. Die Warheit leichtet mir / gleich einer hellen Kertze / wañ du O grosses Licht mir scheinst in mein hertze / die Eitelkeit der Welt acht ich wie einen Dunst / es brennet inniglich zu dir der Liebe Brunst /

2. Chorus. nichts ach nichts ist so süß / es kan auch nichts erwecken / mit so viel Süßigkeit als deine Liebe schmecken sie ist viel tausendmahl mir lieber iederzeit / denn daß ichs sagen kan / hier in der Sterblichkeit /

1. Chorus. Die Liebe die hat dich am Creutzpfahl angeschlagen / Vnd sein Blut außgezäpfft: Dadurch ich bin vertragen / mit Gott / dz ich Gott in seiner Herrlichkeit / Anschauen ewiglich / von aller Angst befreyt /

2. Chorus. Ihr alle die ihr euch last Gottes Kinder nennen / ach lernet Jesum doch / das Heil der Welt erkennen / ach suchet ihm mit Fleiß ach werdet gantz entzündt / In gegenlieb ie mehr und mehr / biß ihr ihn find /

Beyde Chor. Du du JESu bist die Häuptquell aller Gnaden / die Hoffnung aller Lust / das Heil für allen schaden Wie groß er auch mag seyn / aus dir fleust alles her / Was uns erfreuen kan du volles Freuden Meer.

4) 1. Chorus. Laß mich empfinden doch die menge deiner Liebe / Mein frommer JESu Christ / so offt ich mich betrübe / So kom zu mir so laß mich spüren deine krafft / dardurch wird alle Not uñ trübsal abgeschafft /

2. Chorus. kan ich nicht wie ich sol nach Würden dich erheben / wil ich doch schweigen nicht / so lang in mir das Leben / und noch ein Athem ist / die Liebe macht mich kühn zu deinen Ruhm der ich in dir recht frölich bin /

1. Chorus. Dein liebe reich Hertz allein / mit seinen süßen Gaben / Kan mein Gemüt in Not am allerbesten laben / es macht mich satt / und bringt doch keinen überdruß / Jemehr ich essen kan iemehr ich hungern muß /

2. Chorus. wer dich geschmecket hat / der kan sich nicht erfüllen / mit deiner Süßigkeit / der kan den Durst nicht stillen / wer einmal trincket von dir / nur die begehren dein / Die JESu gegen dir in Lieb entzündet seyn /

Beyde Chor. Wer sich O Jesu setzt wo sich die Ström ergiessen / Die Ströme deiner Lieb / und kan ihr so genießen Daß er sich truncken trincket / der kan recht sagen mir / Was man für Süßigkeit ihm holen könn in dir.

5) 1. Chorus. O du der Engel Zier / zum Heil der Welt erkohren / Du süssester Gesang und Klang in meinem Ohrē / du bist mir Honigseim im Munde / bin ich kräcke / dz hertz erquickestu mehr als der Götter Tranck /

2. Chorus. viel tausendmal wünsch ich nach dir / du hast vernommen / mein seuffzen ohne zahl / wann wilt uñ wirstu kömen / uñ mich erfreuen recht / du meine Freud u. Lust / wañ sättigest du mich du beste Speiß und Kost /

1. Chorus. Die Lieb zu dir und mir so stets und immer wäret / Macht mich für Liebe kräck / ich werde gantz verzehret wo mein Artzt nicht kömt Du süßer Jesu Christ / kom doch kom doch / d' du die frucht deß Lebens bist /

2. Chorus. du höchste süßigkeit / du wollust meines Hertzens / du unbegreiflich Gut / du stiller alles Schmertzen / ach komm umbfah mich mit deiner Lieb und Huld / die mir weit lieber ist / denn alles Gut und Gold /

Beyde Chor. nichts ist so gut / nichts ist so nützlich mir und allen / dann Jesu lieben dich / und dir allein gefallen / Ja suchen nichts als dich / ich wil absterben mir / Nur daß ich leben mög in dir, und dienen dir.

6) 1. Chorus. O süßer JESU CHRIST mehr süß als alle süsse / Du meiner Seelen Kost merck auf wie ich vergiesse die thränē tag u. nacht / dieselbē suchen dich / u. mein Gemüt in mir schreyt nach dir inniglich /

2. Chorus. Ich sey auch wo ich sey / so stehet mein Verlangen / Nach JESU immerdar wañ ihn mein hertz umfassen / u. bey sich haben wird / wie frölig werd ich seyn / und so er bleibt in mir / bleibt auch der Himel mein /

1. Chorus. Da wil ich ihm aus Lieb an meine Brust andrücken / Vnd er mich wiederumb / da wil er mich erquickē / Durch manchen süßen Kuß glücklich ist dz Band, dz ich mit ihm verküpf / doch kurtz ist der bestād /

2. Chorus. Hier in der kurtzen zeit / dort werden wir beysammen verbleiben ewiglich / da werden sich die Flammen / der Lieb iemehr und mehr erhitzen / keine Zeit / Wird mich ihm und ihm mir entziehn in Ewigkeit /

Beyde Chor. Wohlan was ich gesucht / dz hab ich glücklich funden / was ich begehrt ist hier / und mit mir gnau verbunden / Ich bin vō Liebe matt / und doch auch starck darbey / Mein Hertz ist voller Brunst nach dir ich ruff und schrey.

7) 1. Chorus. Wer also dich mit Lieb in seinem Hertzen träget / O JESU liebstes Lieb wie dich zu tragen pfelet / diß mein verliebtes Hertz da kan nichts überall die Liebe leschen aus / sie bleibet fest als stahl /

2. Chorus. Ja diese Liebesbrunst / kan nichts denn allzeit brennen / die wunder süsse kraft läst sich vō ihr mit treñen / sie schmecket erfrenlich dē der sich mit ihr erfret / und glücklich seinem Tranck / mit ihrem Safft mischt /

1. Chorus. Diß ist die Lieb und Gunst die aus dem Himel kömen Die mir dz hertz im Leib u. alles eingenömen / die Marck u. Bein durch kreucht die alles zündet an / was in mir ist / die mir den Geist erfrenen kan /

2. Chorus. O selig und noch mehr / als selig ist zu preisen / das Feuer dieser Liebe / und der es kan beweisen / daß er den HERren liebt wer diese Liebe fühlst / der hitzt in Lieb und wird doch auch in Angst gekühlt /

Beyde Chor. O du Jungfrauen Sohn: Du edle Blum entsprossen / aus Königlichem Stañ / O Liebe gantz umflossen Mit süßer Süßigkeit / dir sey Lob Ehr und Reich / Jetzt und in Ewigkeit / dir ist kein König gleich.

8) 1. Chorus. Köm / köm du König komm / hoch über alle Götter / Du Vater grosser Ehr / und mehr denn ander Väter O kom uñ brich herfür / mit deinē hellen schein / wir habē längst gewart uñ wartē täglich dein /

2. Chorus. Dein warten wir der du bist schöner als die Sonne / Wann sie durch ihren glantz der Welt gibt Licht und Woñe / der du bist lieblicher / deñ man dē Palsam acht / süß über alles was sonst alles süsse macht /

1. Chorus. Dein köstlicher Geschmack / kan meine Seel urtheilen / Gesundheit dein Geruch / kã mein Gewissen heilen / wann mein Gemüte sich befindet gantz verschmacht / u. dēckt an dich / sind ihm die kräfte wider bracht /

2. Chorus. in dir erlustigt sich mein hertz u. alle Sinnen / wann mir für Angstbarkeit wil aller Trost zerrinnen / Die Liebe wird in dir in höchsten Grad gestellt / O du mein Ruhm O du du Heyland aller Welt /

Beyde Chor. mein Liebster der du sitzt zu deß Vaters Rechten / Ach kom doch wiederumb und hilf uns deinen Knechten / Führ uns hinauf zu dir / der du durch deine Hand / Den Feind erleget hast / und unser Noht gewand.

9) 1. Chorus. Ich wil dir folgen nach wo du mir bin wirst zeigen / Den Weg mit deinem Gang mit dir wil ich ersteigen dz

Schloß der Seligkeit / ich bin dein Eigenthum / nichts scheidet dich u. mich / o aller Menschen Ruhm /

2. Chorus. Auf / auf macht euch bereit / auf O ihr Himels-Kinder / Ihr Bürger jener Welt / hier ist der überwinder deß Satans / gehet ihm entgegen: singt und kling / der König sey gegrüst / der uns das Leben bringt /

1. Chorus. Du König groß von Krafft du König aller Ehren / Der du dē teuffel kanst sein höllisch reich zerstören / u. schenckest uns den Sieg: zu Gnadē kömst zu dir / wer Gnade sucht O du des Himelsfreud u. Zier /

2. Chorus. du Bruñ der Güt u. Huld du Sonne die uns leuchtet / ins rechte Vaterland / du Thau der uns befeuchtet / Mit Gnaden: ach vertreib / die Wolcken schwarz für Leid / und laß uns gehen auf dz Licht der freudigkeit /

Beyde Chor. der Engel Cantorey läst alle Stimmen klingen / Vnd preiset deine Treu / die Ausserwehltē singen / Von deinen Ruhm / dann du erfreuest alle Welt / Weil du Gott gegen uns zufriedent hast gestellt.

10) 1. Chorus. Mein JESUS ist mein Fürst deß Friedens Er regieret / In lauter Friede und Ruh im Friede welchē spüret / ein iedes gläubig hertz im friede / deñ die schrift nit gnugsam rühmen kã / d' alles übertrifft /

2. Chorus. dahin mein Hertze dencket / darauf sich alle Sinnen / und was mehr in mir ist nicht gnugsam freuen köñen / ach daß ich doch nur bald an diesen friedens Ort eingehen solt: Ach wie wolt ich so willig fort /

1. Chorus. Mein liebster JESUS ist zum Vater wieder kommen / In seiner Himelfahrt / und hat da eingenömen / dz Reich der Herrlichkeit. Mein herze weicht von mir / es leufft ihm eilends nach / es sucht ihm mit begier /

2. Chorus. wolauf ich wil jm itzt mit Lobgesäg erheben / Vnd stündlich ruffen an / biß daß er mir wird geben / Was er mir hat verdient / durch seines Creutztes Pein / alsdeñ werd ich bey ihm u. mit ihm frölich seyn /

Beyde Chor. u. mit dē Himels Heer von vielen tausend Schaaren / zu singen immerdar dort ewiglich fortfahren. Dz Lamb hochwürdig ist zunemen mehr u. mehr / krafft / weißheit / Reichthum / stärck u. Lob u. Preiß und Ehr.

Folget der Beschluß des Jubel-Gesangs / oder wo man vorher schliessen will: Nu sey dem Vater &

Teutzsch Gloria, zum Beschluß des Jubel-Gesangs. CANTUS. NU sey dem Vater Danck der uns den Sohn gegeben / dem sey zugleich die Ehr und seinen Geist darneben wir wollen Vater dich und JESUM und den Geist hier loben immerdar und Ewig allermeist Amen.

SWV 428

IX. Litaney. à 4. CANTUS.

KYrie Eleyson Christe Eleyson Kyrie Eleyson Christe erhöre uns /

Herr Gott Vater im Himmel erbarm dich über uns / Herr Gott Sohn der Welt Heyland erbarm dich über uns / Herr Gott heiliger Geist erbarm dich über uns sey uns gnädig verschon uns lieber Herre Gott / sey uns gnädig / hilf uns lieber Herre Gott / für allen Sünden behütt uns lieber Herre Gott für allen Irrsal behütt uns lieber Herre Gott für allem Vbel behütt uns lieber Herre Gott / für des Teuffels Trug uñ List behütt uns lieber Herre Gott für bösen schnellen Tod behütt uns lieber Herre Gott / für Pestilentz und teurer Zeit behütt uns lieber Herre Gott für Krieg und Blut behütt uns lieber Herre Gott / für Aufruhr und Zwietracht behütt uns lieber Herre Gott / für Hagel und Ungewitter / behütt uns lieber Herre Gott / für dem Ewigen Todt behütt uns lieber Herre Gott / durch deine Heilige Geburt hilf uns lieber Herre Gott / durch deinen Todtkampf und blutigen Schweiß hilf uns lieber Herre Gott / durch dein Creutz und Tod hilf uns lieber Herre Gott durch dein heiliges Auff-erstehn und Himmelfarth hilf uns lieber Herre Gott In unser letzten Noht hilf uns lieber Herre Gott / am jüngsten Gericht hilf uns lieber Herre Gott.

Wir armen Sünder bitten du wolst uns erhören lieber Herre Gott und deine heilige Christliche Kirche regieren und führen / erhöre uns lieber Herre Gott / alle Bischöffe / Pfarherrn und Kirchen-Diener im heylsamen Wort und heiligen Leben erhalten / erhöre uns lieber Herre Gott / allen Rotten und Ergernüssen wehren /

erhör uns lieber Herre Gott / alle Irrige und verführte wieder bringen / erhöhr uns lieber Herre Gott / den Sathan unter unsere Füße treten / erhöhr uns lieber Herre Gott / treue Arbeiter in deine Erndte senden / erhöhr uns lieber Herre Gott / deinen Geist und Krafft zum Wort geben / erhöhr uns lieber Herre Gott / allen Betrübten und Blöden helfen und sie trösten / erhöhr uns lieber Herre Gott unserm Käyser allen Königen und Fürsten Fried und Eintracht geben / erhöhr uns lieber Herre Gott / unsern Fürsten mit allen seinen Gewaltigen leiten und schützen / erhöhr uns lieber Herre Gott / unsern Rath un Gemeine segenen und behüten / erhöhr uns lieber Herre Gott / allen so in Noth und gefahr sind mit Hülff erscheinen / erhöhr uns lieber Herre Gott allen schwangern und säugern fröliche Frucht un Gedeyen geben / erhöhr uns lieber Herre Gott / aller Kinder und Krancken pflegen und warten erhöhr uns lieber Herre Gott / Alle Unschuldige Gefangene loß und ledig lassen / erhöhr uns lieber Herre Gott alle Wittwen und Wäysen verthädigen und versorgen erhöhr uns lieber Herre Gott / Aller Menschen dich erbarmen / erhöhr uns lieber Herre Gott. unsern Feinden Verfolgern und Lästern vergeben und sie bekehren / erhöhr uns lieber Herre Gott / die Früchte auff dem Lande geben und bewahren / erhöhr uns lieber Herre Gott. Und uns gnädiglich erhören / erhöhr uns lieber Herre Gott O Jesu Christ Gottes Sohn erhöhr uns lieber Herre Gott / O du Gottes Lamb das der Welt Sünde trägt / erbarm dich über uns / O du Gottes Lamb das der Welt Sünde trägt verley uns steten Fried Christe erhöre uns Kyrie Eleison / Christe Eleison Kyrie Eleison / Amen.

SWV 429

X. à 4. Das Benedicite, Vor dem Essen. CANTUS.

ALLer Augen warten auff dich Herre und du giebest jhnen ihre Speise zu seiner Zeit du thust deine milde Hand auff und sättigest alles was da lebet mit Wohlgefallen.
VATER unser der du bist im Himmel / geheilget werde dein Nam zukom dein Reich dein Will gescheh wie im Himmel also auch auff Erden unser täglich Brod gib uns Herr heute und vergib uns unser Schuld wie wir vergeben unsern Schuldigern / und führ uns nicht in Versuchung sondern erlöse uns vom Vbel / denn dein ist das Reich und die Krafft und die Herrligkeit in Ewigkeit Amen.

HERre Gott Himlischer Vater segne uns und diese deine Gaben die wir von deiner milden Gütte zu uns nehmen durch Jesum Christum deinen lieben Sohn unsern Herren Amen.

SWV 430

XI. à 4. Das DEO gratias Nach dem Essen. CANTUS.

DANcket dem Herren denn Er ist sehr freundlich und seine Gütte währet Ewiglich der allem Fleische Speise giebt der dem Vieh sein Futter giebt den jungen Raben die ihn anrufen der Herr hat kein Lust an der stärke des Rosses noch gefallen an jemand's Beinen der Herr hat gefallen an denen die ihn fürchten und die auff seine Gütte warten.

Vater unser. Ut supra. (SWV 429, 2. Satz)

WIR danken dir Herr Gott himlischer Vater durch Jesum Christum deinen lieben Sohn unsern Herren für alle deine Gaben und Wolthat der du lebest und regierest von Ewigkeit zu Ewigkeit Amen.

SWV 431

XII. à 4. CANTUS. Ad Jesum Christum O.M. pro vera sapientia, Hymnus ante Lectionem in Auditorio.

(1 Cho.) CHriste fac ut sapiam quia tu sapientia Patris Solus es et tecum qui sapit ille sapit (2 Cho.) Heu quantae tenebrae quam vana scientia mentem vexat quis veri dulce docebit iter (omnes) Ad te confugio qui lux mortalibus ipse es per quem senserunt cuncta creata diem (1 Chor.) Da mihi divinum lumen tenebrasque repelle Spiritus illustret Pectora nostra tuus. (2 Chor.) Non equidem fateor tanto sum dignus honore sum miser et multo crimine Christe reus (omnes) Sed tamen infuso Confido sanguine Cuius Purgabit sordes guttula parva meas (1 Chor.) Non mihi quaero lucrum vanam nec arrogo laudem Et laus et lucrum tu mihi solus eris (2 Chor) Illustra mentem Coelestibus ignibus imple Nemo mihi praeter te tua dona dabit (omnes) Ipse feram dulces laudum tibi munera grates Nil maius enim homo quod tibi reddat habet Amen.

Christoph Kittel:

ARIA des Jubel-Gesangs a 3. Canto o Tenor solo.

O süsßer Jesu Christ wer an dich recht gedenccket den wird sein Hertze bald mit Freud und Lust geträncket wer dich schon hat in sich von dem weicht alles Leid da über trifft dein Trost auch alle Süßigkeit Nichts kan des menschen zung un mund so lieblich singen nichts kan so angenehm in unsern Ohren klingen nichts ist das unsern Siñ kan dencken ob es schon sehr köstlich ist alß dich O Jesu Gottes Sohn du bist die hoffnüg deß der sich zu dir bekehret du bist freygebig dem der von dir was begehret tu bist barmhertzig den der dich sucht mit Begier und wer dich find der find das höchste Gutt in dir O Jesu süsßer Held du süsse Freud und Wonne des Hertzens O du Brunn des Lebens O du Sonne deß der in finstern sitzt nichts ist denn du allein was ich mir wüntsch und was mir mag erfreulich seyn was Jesum lieben sey kan keine Hand beschreiben kein Mund kans sprechen aus nur der nur der kans gläuben der es erfahren hat der Jesum hat geliebt der ihn [Ihn] noch liebt und sich in seine Lieb ergiebt.

Stuttgart, 26. Februar 1971

Günter Graulich

The *Twelve Sacred Songs for Small Choirs*, op. 13, published in Dresden in 1657 is the last collection of music by Schütz to bear an opus number. In many respects the collection is an unusual one. It is interesting to note that of all Schütz's published music this is the only work for which someone other than the composer commissioned the publication. The responsibility for this collection, as we may read on the title-page and in the preface, was taken by the Court Organist in Dresden, Christoph Kittel, who collected the music together and presented it for publication. The title-page and the preface also make it clear that Schütz consented to the publication. There is, however, no evidence to support the idea that Schütz explicitly commissioned Kittel to act as publisher¹. On the contrary, the opening sentence of the preface implies that the initiative came from Kittel himself. The extent to which Schütz supervised and determined the material for publication is open to conjecture. If one considers the extreme care that Schütz took over the publication of all the other collections, it appears unlikely that he would have done no more than merely give his consent for publication. This possibility cannot, however, be completely ruled out, especially when one bears in mind that the preparation of the volume will have taken place probably before the accession of Johann Georg II towards the end of 1656 — in other words at a time when the seventy year-old and still unretired composer was complaining bitterly of being overworked. Schütz's opus 13 as published by Christoph Kittel can therefore not make the same claim to complete authenticity, either in overall concept or in textual accuracy, as the printed opus nos 1–12. This is not to say that they altogether lack authenticity. Kittel — and as yet we have known too little about him² — was a pupil of Schütz, — at least in the widest sense of that term. Schütz's high regard for him is documented in letters, with references also to his collection of music³. As Kittel himself says in the preface, this also contained "all kinds of music" by Schütz, including these dozen pieces. As Kittel explained, he had collected music by Schütz since his appointment in Dresden and used it in training the boy choristers. Kittel appears to have acted as Master of the Children from the beginning of his appointment to the Chapel Royal. His appointment as Court Organist was made in 1645⁴.

A second feature distinguishes Schütz's opus 13 from previous opus numbers and at the same time acts as a link with other works. It is the only collection containing an arrangement by another composer of a work by Schütz. The "Appendix" furnished by Kittel takes the form of an "ARIA on the Song of Praise" "taken from Capellmeister H. Schütz's twelve Sacred Songs for small choirs, arranged for treble or

tenor voice solo with two violins and organ continuo by Christoph Kittel . . ." This is seen to be a free adaptation of Schütz's setting of the Hymn of St Bernhard (SWV 427) as a solo motet, "to which the following verses (i.e. the first five stanzas of the Hymn) and all the other stanzas may also be performed".

Simply to explain away the presence of this "Appendix" in purely practical terms is unsatisfactory. The argument for doing so is based on a "Memorandum" printed in the continuo part of SWV 427, pointing out that "it is probably too long" to perform all fifty stanzas of the Hymn, and it would appear to be expedient to present the possibility of alternating solo and choral versions. But assuming that this does present practical advantages, it would still have been more meaningful to have printed in the collection Schütz's own concerted setting of the Hymn⁵.

A less superficial reason behind Kittel's motivation for adding an arrangement of a Schütz composition may be found in a custom practised by Schütz himself. In his *Psalms of David*, published in 1619, Schütz included an "Imitatione sopra: Lieto godea. Canzone di Giovanni Gabrieli" as the Gloria to a setting of Psalm 111 — an arrangement of a double-choir canzona by his former teacher in Venice. By including such an arrangement in the very opus that shows most clearly Gabrieli's influence, Schütz was able to expressly show his debt of gratitude to the man who taught him his art. It is his public acknowledgement to the Gabrielian school and an expression of Schütz's admiration for his teacher. At the same time the arrangement of a work by Gabrieli testifies to the technique of learning by imitation and adaptation of which Schütz still availed himself in later years and may well have used when teaching his pupils. Even in his sixties he still published two "imitations" that came about as a result of his second period of study in Italy. The first one, *Es steh Gott auf* (SWV 356), appears in his *Symphoniae Sacrae II* of 1647, in which he "imitated to some extent Mr Claudio Monteverdi's madrigal . . . Armato il Cuor as well as one of his Ciacconas". The *Symphoniae Sacrae III* of 1650 likewise contain in the concerted motet *O Jesu süß, wer dein gedenkt* (SWV 406) an imitation "Super Lilia Convallium, Alexandri Grandis".

Both works reflect his close concern with the compositional techniques prevalent in Italy and in turn serve as models of adaptation. Primarily, however, they reflect a reverence for the great Italian masters of the time, on whom Schütz modelled himself, and acknowledged his debt in the form of published "imitations". Kittel's arrangement is also best interpreted as such, as a compliment by the publisher to his teacher. In the context of this process of learning by imitation as a pupil of Schütz it may not have been pure coincidence

¹ Cf. Christiane Engelbrecht, Art. on *Kittel* in MGG VII (1958), colm. 972.

² The above reference (1) gives a detailed biographical summary.

³ *Heinrich Schütz. Gesammelte Briefe und Schriften*, ed. Erich H. Müller, Regensburg 1931, No 58 (written end of July 1646 — cf. the accompanying letter by the Dresden Senior Court Chaplain Jacob Weller, loc. cit., p. 307 —) and No 90 (written 1654).

⁴ A letter of appointment from this year has survived (Landeshauptarchiv Dresden, Loc. 33344 Gen. 1944); cf. Eberhard Schmidt, *Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden* (= Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung, Vol. 12), Göttingen 1961, pp. 177, 179, 180, 213.

E. H. Müller's publication, No 51, a fragment from a memorandum written by Schütz, has led some to the conclusion that Kittel was already working as organist and Master of the Children at the Dresden court in 1642. The fragment, however, is undated, and Müller's assertion that it could "possibly belong to the year 1642" (p. 305) appears to be no more than conjecture. As well as Nos 51, 58, 90, letters 72 (1648) and 73 (1649) also make mention of Kittel as Master of the Children.

⁵ A concerted motet on the same text was published by Schütz in his *Symphoniae Sacrae III* of 1650 (SWV 405). The author of the German text is given in the Index of the *Twelve Sacred Songs* as Johann Heerman.

that Kittel should have chosen the setting of the Song of Praise by St Bernhard for adaptation, for it is precisely part of this text that Schütz chose for his adaptation of Grandi's *Lilia Convallium* as *O Jesu süß* in his opus 12⁶.

A publisher merely acting on behalf of the composer would hardly have been allowed to add such a work to the composer's collection. This gives indirect proof of the fact that the initiative for publication of the *Twelve Sacred Songs* came from Kittel and that as the editor of the collection in its basic conception he looked upon the enterprise as his own work — and indeed it would be considered at the time as such. This in turn gives rise to the idea that the manuscript of this edition might well have been a presentation by friends and pupils past and present to mark a special occasion, such as the composer's 70th birthday on October 14th 1655 or the 40th anniversary of his appointment as director of music to the Electoral Chapel in Dresden on February 12th 1657. Kittel's reference to the fact that the opus was taken from his own private collection of Schütz's works gives a somewhat unofficial note to the enterprise and makes its function as a presentation of some kind even more likely.

It would appear that in the *Twelve Sacred Songs* we are confronted with pieces that were primarily intended for use other than in the Chapel Royal in Dresden. The title-page points to the fact that the twelve works were composed by Schütz "off-duty" ("in seinen Neben-Stunden"). This must imply that they were not written as part of his obligation to the Chapel Royal (which involved the composition of music for the services). The title of the collection emphasizes an unusual feature of this publication, for virtually all the previous printed collections were clearly compiled from music written for the repertoire of the Chapel Royal. One exception is his opus 5, the *Becker Psalter*, published in 1628. This, like the *Twelve Sacred Songs*, confines itself to four-part choral settings and is likewise a collection of music written over a long period of time "off-duty". The dedicatory preface to the *Becker Psalter* states the following (1627): "... In consequence I have composed some new melodies ... to D. Becker's Psalms for my own domestic use and for morning and evening prayers with the boy choristers given to my charge ...". The *Twelve Sacred Songs* may likewise to some extent be drawn from more domestic sources and from music written by Schütz specifically for training of his choristers. The last three works in the collection especially could clearly have been written as domestic devotional music to be sung by Schütz's family and those choristers living in with them.

The two Graces at least, the German settings of the *Benedicite* (SWV 429) and the *Deo Gratias* (SWV 430), have their origins in the time Schütz trained some of the choristers personally, for they conclude the *Cantiones Sacrae* of 1625⁷ in an earlier Latin version of the present motets. An early German setting of the same adapted for only three parts survived in a manuscript in Pirna, written some time between 1625 and 1630⁸. Others of the *Twelve Sacred Songs* might well have been written primarily for domestic devotional purposes or have been requested by Kittel for such purposes. Others, such as the *Kyrie*, *Gott Vater in Ewigkeit* and the *Gloria* "All Ehr und Lob soll Gottes sein" could, with their classically strict and specifically chorale-based counterpoint, have been used by Schütz in his composition classes⁹. One work not originally conceived either for domestic or didactic purposes is the *German Litany* (SWV 428). It was probably not intended for the Chapel Royal in Dresden either. The setting and the forces required, as an appended "Memorandum" by Kittel points out, presuppose the most basic of church choirs and present the congregation the possibility of joining in¹⁰. Kittel's comment on the reason behind its composition indicates that the work was intended from its inception for general widespread use in public worship "in some places", for "it has grieved him (Schütz) on many an occasion to hear how in some places the same (the Litany) is performed so slowly and protracted in so tedious a manner as to lose all charm, and so that, in his opinion, all pleasure and piety are thereby destroyed. For this reason he has found himself moved to put his own hand to it and ... to arrange it into a certain rhythmic form".

There can be no doubt but that the *Twelve Sacred Songs* in their date of composition and their intended function are a mixed bag. Kittel himself seems to have indicated this by speaking in his preface of "all manner of musical things" and pointing out that they were collected over a period of time. Various attempts have been made to pinpoint the *Twelve Sacred Songs* to different periods of Schütz's life, basing the decision on stylistic criteria. Friedrich Blume¹¹ looks upon the collection as a retrospective late work, considering it "most unlikely" that it is a "compilation of earlier works". He says, "in these compositions subjective interpretations are pushed into the background, leaving a predominant impression of liturgical applicability. Counterpoint replaces free declamation and less formal use of solo voices. Contrast is kept to a bare minimum". This latter characteristic can, however, only be maintained in some and not all instances. Hans Joachim Moser¹² looked upon the two opening motets, the *Kyrie* and the *Gloria* as late works, in view of

⁶ The text of the concerted motet SWV 406 is probably derived from a German metrical translation by Martin Moller; cf. Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 1936, ²1954, p. 520.

⁷ Nos 36—40 (SWV 88—93).

⁸ Sächsische Landesbibliothek Dresden, *Mus. Pi 8*, No 6. cf. Wolfram Steude, *Neue Schütz-Ermittlungen* in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* 1967, p. 41 ff. It is possible that the three-part version is an arrangement by an anonymous hand. The assertion made by Steude that this is the original and basis of the two four-part versions does not seem likely and would need to be substantiated by internal evidence. Examples from the three-part version are given by Moser, loc. cit., p. 548 f.

⁹ The addendum "Super Missam: Fons bonitatis" to the title of the *Kyrie*, *Gott Vater in Ewigkeit* seems to indicate that this is based on a mass of that name; but cf. Moser, loc. cit., p. 540 f.

¹⁰ H. J. Moser, loc. cit., p. 546, interprets Kittel's directive differently. He is of the opinion Schütz has arranged the work in such a way, not so as to permit congregational active participation, but so as to follow more devoutly. In a collection of choral pieces such a consideration would surely have been irrelevant. In fact the harmonies are such that the liturgical

tune in the treble part could be sung by the congregation, even at the octave by the broken voices. Only in bar 232 (Choir 1) would a wrong first inversion occur (assuming the bass was not doubled at 16'). Nevertheless congregational participation would have to be limited to the responses and the final section (bar 262 al fine), i. e. to those sections given in the present new edition to Choir 2 or both choirs together. It is noticeable that those sections given to Choir 2 alone are all much simpler, with chordal rhythm and total absence of anything shorter than a crotchet (as opposed to bars 98—102 and 108—111 in Choir 1). Kittel's explicit reference in his "Memorandum" to organ participation, which comes as a surprise after reference elsewhere in the Preface to the non-necessity of the organ, is probably a practical consideration, for there would inevitably be intonation problems in a purely *a capella* performance of so long a text, especially with a congregation joining in the singing. The organ is also able to give a more positive lead to the congregation.

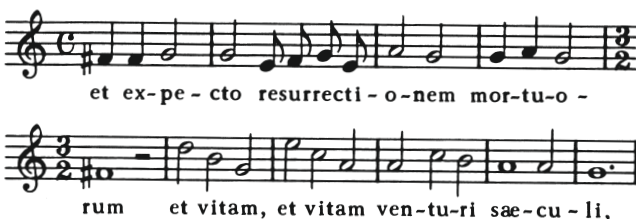
¹¹ *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, ²Kassel 1965, loc. cit., p. 144.

¹² Loc. cit., pp. 541—542.

their “wonderful maturity”, the “poise and perfection of the counterpoint”, their rhythmic simplicity and the absence of “madrigalian frivolity”. But No 4, the motet *Unser Herr Jesus Christus*, with its “marvelously arbitrary touches” he would place in the mid-1620s. It is well nigh impossible to date these works according to such general characteristics. With strictly liturgical works (and with these it is especially difficult to form comparisons with other examples taken from the composer’s output) traditional form concepts may have influenced Schütz’s style more than was usual. The fact that the works may have been written to correspond to the technical limitations of the boy choristers or that in a few instances, as outlined above, didactic considerations, may have induced the composer to write in a style differing from the way he would otherwise have written at that time. A further complication lies in the fact that some of the motets have undergone some form of re-arrangement¹³ and may therefore belong to more than one phase in the composer’s development.

What gives the heterogeneous collection of *Twelve Sacred Songs* its unity are not so much its stylistic as its purely practical aspects. The individual motets — in keeping with their origin in a collection of pieces for choirboys and their intention for use by “small choirs” — all confine themselves to a four-part choral texture without use of obbligato instruments. One looks in vain for a fixed liturgical order in them — the more so when one considers the liturgical flexibility and variety of practice that prevailed in the 17th century. The collection contains settings of traditional liturgical texts and others that cannot be fitted into any liturgical scheme. In choosing pieces from his wide collection Kittel will have given preference to those which seemed to him most suited “for useful Christian purposes in churches and schools”. Nonetheless a loosely liturgical scheme can be ascertained from the order in which the motets appear in the collection, for they appear to fall into three different groups. The most manifestly liturgical are the four opening numbers, being settings of the *Kyrie*, *Gloria*, *Credo* and *Communio* (SWV 420—423), followed by four hymns of

¹³ This can be maintained with certainty of the two Graces. However traces of an arrangement can also be detected in the *Credo*. Bars 83/84, 89 and 119 may be quoted as instances, for the organ part makes small but significant deviations from the lowest vocal part. When the continuo part was prepared the vocal parts in these places must have been different from their form known to us in the printed version of 1657. In a few places where some of the vocal parts are silent the continuo bass is remarkably autonomous, sometimes even deviating from the vocal bass. These places, too, could be indications of earlier versions. It is by no means unlikely that the origin of the *Credo* of 1657, like the two Graces in the collection, lies in an earlier Latin version. This would help explain the at times rather strange setting of the German words. It is, for example, easy to imagine that the text in the treble part from bar 136 originally read something like the following:



The first note of the imitation figure *und ein Leben* (*a*¹ in the treble part in bar 140, *d*¹ in bar 141 in the alto etc.) would not have been added to take the “extra” syllable *und* until the music was adapted to take the German text. Two details in the

praise or thanksgiving (SWV 424—427) including the *Magnificat*, and the last four (SWV 428—431) are settings of prayers for use in the church, in the home or at school.

By confining themselves to four-parts the *Twelve Sacred Songs*, like the *Cantiones Sacrae* before them, fall within the scope of fairly small ensembles. Kittel’s edition also has a further link with the *Cantiones Sacrae* and the *Geistliche Chormusik* of 1648 in that it concedes to contemporary practice by adding a basso continuo part, which, however, in the words of Kittel, is included “not of necessity but to be used at discretion on the recommendation of the publisher”. He further urges “organists possibly desirous of using the organ in their performances” — above all in the “Mass”, i.e. *Kyrie*, *Gloria* and *Magnificat*, not to play supporting chords but to write out the parts in tablature or score and play the vocal texture as written. Similar exhortations appeared by Schütz in his prefaces to the *Cantiones Sacrae* and the *Geistliche Chormusik* on the use of the organ as an accompanying instrument. As in these two latter collections in the *Twelve Sacred Songs* the four vocal parts form the complete harmonic setting and do not require supplementation in the form of a basso continuo; in fact, in the more polyphonic motets support in the form of chords would probably only upset the balance of the texture. Furthermore, as Kittel suggests, the motets are intended for performance “by full choir”, by which he means that all four parts are obbligato and have to be sung or played. The widespread practice of the time of leaving out parts and filling them in in the basso continuo part, is not to be used with these motets.

It is extremely unlikely that the basso continuo part to opus 13 that has come down to us is by Schütz himself. The absence of any figuring, in contrast to the continuo parts for the earlier opus numbers, would itself indicate that it is not by Schütz¹⁴. But is it even by Kittel? If so, it is strange that he should have chosen to figure only the arrangement of motet by Schütz that forms the ‘Appendix’ to the collection. At all events Kittel does not appear to have shown much interest in the part, whereas by very virtue of the

harmonic structure support this thesis. In bars 140/141 the continuo part runs in imitation to the vocal parts, but uses the simpler succession of *d-B-G* that would have corresponded to the conjectured Latin text. To have preceded it by the *A* as in the soprano part would not have been possible. Further we find in bar 144 an irregularity in the imitative sequence brought about entirely by the first note of the imitated figure: the bass, which one would expect to come in on the third beat of the bar, is brought in one beat earlier, clearly to allow the tenor with his extra note (*a*) to make an harmonically permissible entry. — The motet *Unser Herr Jesus Christus* (SWV 423) in Kittel’s publication of 1657 might also be an arrangement. There are striking resemblances in thematic material and declamation between SWV 423 and an eight-part, double-choir setting of the same text recently discovered and edited by Werner Braun (SWV 495). More detailed information is to be found in Braun’s article on *Theodor Schuchardt und die Eisenacher Musikkultur im 17. Jahrhundert* in *AfMw* XV (1958), p. 302, and in the preface to the first edition of SWV 495 (*Heinrich Schütz. Unser Herr Jesus Christus in der Nacht da er verraten ward. Motette zu acht Stimmen. Aufgefunden und herausgegeben von Werner Braun*, Kassel 1961). In fact neither work appears to be an arrangement of the other, though it is well possible that both are based on an original that has failed to survive.

¹⁴ As late as 1650 Schütz had spoken out in favour of figuring basso continuo parts in his preface to the *Symphoniae Sacrae III*, where he says:

“With great diligence I have had figures placed above the organ continuo part. For the great part the Italians today tend to use no figures, on the grounds that experienced

collection's orientation towards the limited capabilities of small church choirs figuring for the organ part will have been a necessity.

The use of organ involved a practical as well as the stylistic problem mentioned by Kittel. The organ will have determined the pitch at which a piece was sung. In an all-vocal performance the pitch will have been chosen to meet the capabilities of the singers. Where an organ was used (since there was no 'concert a' in those days), the pitch of the organ will have determined the pitch at which the choir had to sing.

The tuning of organs varied from place to place and differences as great as a major third cannot be ruled out. In all probability organs in Central and North Germany in Schütz's time were about a tone to a minor third higher than today¹⁵. In presenting a basso continuo part it was therefore important to ensure that by using an organ the vocal parts did not go excessively (or even impossibly) high.

We see this danger in No 7 in the collection, the *Magnificat* (SWV 426). The original notation of the vocal parts (which have been transposed for the present edition) demands the following respective ranges:

Soprano: g^1 — a^2

Alto: c^1 — d^2

Tenor: g — a^1

Bass: c — f^1

A further transposition of these parts up a tone or a minor third to meet the pitch of the organ would have made the piece vocally impossible. Kittel therefore transposed the continuo part of the *Magnificat* down a fourth with the comment "Bassus Continuus ad Quartam inferiorem". In keeping with the transposition the key-signature is given as one sharp.

A downward transposition of the continuo part resulted in a performance with organ tuned, for the sake of argument, a minor third higher than present normal tuning in an equivalent of the following in modern notation:



The singers would not look upon this as a transposition in

organists have no need of them and would know what to play from the counterpoint, and inexperienced players would not achieve musical concordance or unanimity, even if the figures were given them. This may well be true, and not a bad thing at that, playing correctly and contenting the musical ear just from the *bassus continuus*, though many may disagree. That I in my hitherto published compositions have used such figures came about *juxta illud: Abundans cautela non nocet* (Abundant caution does no harm)."

¹⁵ Cf. Arthur Mendel, *Pitch in the 16th and Early 17th Centuries in: Studies in the History of Musical Pitch. Monographs by Alexander J. Ellis and Arthur Mendel* [ed. by Arthur Mendel], Amsterdam 1968; cf. esp. p. 90 and p. 128, as well as *On the pitches in Use in Bach's Time*, loc. cit., p. 221. Both essays are included in MQ XXXIV (1948) and XLI (1955) respectively. References made are from the book edition of 1968. The present writer owes a great debt to the important work done by Arthur Mendel in his comments on transposition and the use of *chiavette*.

¹⁶ In the Canzona *Nun lob, mein Seel, den Herren* from the *Psalms of David* of 1619 (SWV 41) the basso continuo part is

our sense of the term, for pitch was for them something relative rather than absolute, and the written music will have represented to them only an approximation of performance pitch. For the singer it was only a question of whether the pitch chosen was high or low, and it was not looked upon as a change from one written key to another.

In the light of this it is self-explanatory that Kittel would not feel the need to transpose the vocal parts of his *Magnificat*, but keep them in the written key of d Dorian. For singers used to performing at any pitch this was the most expedient measure, for untransposed the music could then be written without any key signature.

In accordance with this practice in the transposition of the church tones certain limits were observed at Schütz's time for the presentation of the vocal parts. This has to be seen in the light of the survival of the old hexachord system; even at Schütz's time choirboys still learned their music with the aid of solmization. Transposition in the vocal parts would not be made beyond the key signature of one flat (therefore down a fifth or up a fourth) and the key signature of one sharp was strictly avoided (thereby ruling out the possibility of transposing down a fourth or up a fifth). One sharp as a key signature was clearly reserved for continuo players well versed in the art of transposing the modes¹⁶.

The high tessitura of the untransposed pitch of the vocal parts of the *Magnificat* — the reason for the transposition of the continuo part — would result in a high proportion of notes appearing in the ledger lines. This was avoided to simplify reading of the notes by the choice of clefs. The vocal parts were presented in 'chiavette' or 'little clefs'. In the language of the seventeenth century they were "hoch claviret" (Michael Praetorius¹⁷) or "written in high clefs". The treble clef is replaced by the violin clef, the alto part is written in the mezzo-soprano clef, the tenor in the alto clef and the bass in the baritone clef — or even, as in the present instance — in the tenor clef.

The use of high *chiavette* is to be interpreted primarily as a desire to present vocal parts in as simple a manner as possible. There is no documentary evidence to support the theory long held in musicological circles that their purpose was to indicate the necessity for transposition¹⁸. The fact that some theoreticians in the 16th and 17th centuries did mention *chiavette* at the same time as music needing transposition was coincidental, touching after the event upon the problem that arises from such settings allowing or requiring instrumental participation, especially the organ as an accompanying instrument.

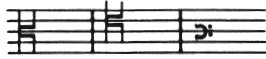
written out in one sharp. The other instrumental parts are written out at the same transposed pitch but without a key signature, the sharp being added whenever the transposition causes an *F sharp* to arise. The vocal parts appear untransposed, without need of key signature. The problem of transposition in the basso continuo, with especial reference to Schütz, is dealt with by Gerhard Kirchner, *Der Generalbaß bei Heinrich Schütz* (= Musikwissenschaftliche Arbeiten, Vol. 18), Kassel, 1960, p. 92 ff; also Mendel, loc. cit., p. 140 ff.

¹⁷ In the quotation given below. In the appendix to the continuo part of the *Becker Psalter* Schütz talks of "high-written systems" (hochgezeichnete Systemata).

¹⁸ The question of *chiavette* is dealt with by the works mentioned above by Mendel and Kirchner and also by the entries on *Chiavette* in MGG II (1952) by Hans Engel and by Hellmut Federhofer in *Riemann Musiklexikon*, Sachteil, Mainz 1967. Furthermore, the question of *chiavette* with especial reference to the madrigals of the Gabrieli school is covered by Siegfried Schmalzrieder, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis*, typed dissertation, Tübingen 1969.

XXX And so it happened that for the continuo player in the 17th century high *chiavette* came generally to imply the need to transpose downwards. Important evidence for this is given in the third book of *Syntagma musicum* of 1619 by Michael Praetorius under the heading "How and by how much some vocal items (Cantiones) have to be transposed when copying out":

"Whenever vocal music is written with high clefs, i.e. when in the bass part the H is placed on the second or third line from the top, or when the D : is placed with the dots around the third line, viz:



then tablatures and scores for lutenists, organists and others requiring the bass part must be transposed; music in one flat, down a fourth to no flats (*b mol, per quartam inferiorem in durum*); if in no flats given down a fifth to one flat ($\text{H dur, per quintam inferiorem in mollem}$). In some of the modes, however, notably Mixolydian, Aeolian and Hypoionian, when they are transposed down a fifth a languid and unsatisfactory musical sound is produced because of the low pitch (*languidior & pigrior harmonia propter graviore sonos*). It is therefore incomparably better, and the singing sounds much fresher and more pleasing to listen to, if these modes are transposed down a fourth from no flats to no flats (*per quartam ex duro in durum*).¹⁹

In other words, where there were high *chiavette* and a key signature of one flat the organist transposed down a fourth. If the part had no key signature he transposed down a fifth. Praetorius recommends, however, that in this case the transposition should also be of a fourth, so that the vocal parts do not become too low. A similar instance is the preface to the *Funeral Music (Musikalische Exequien)* by Schütz, in which the basso continuo in Part 1 of the work (SWV 279) is transposed down, not the usual fifth, but only a fourth²⁰.

The transposition down a fourth to a pitch with no flat in the key signature (*ex duro in durum*) was a difficult one for the organist, as Praetorius went on to explain, and Schütz, too, implied the same in the above preface. This may well be the reason why Kittel's edition of the *Twelve Sacred Songs* produced the bass part to the *Magnificat* ready written out in the transposed key. This was by no means a matter of course in such circumstances. Schütz often did no more than leave the part untransposed with a directive such as *organ down a fourth*²¹.

On the evidence of the above quotations from Praetorius other works besides the *Magnificat* are affected by the problem of transposition of the continuo part. They are No 4, the Communion motet *Unser Herr Jesus Christus*, No 5, the setting of Psalm 111 *Ich danke dem Herrn*, and No 8, the Song of Praise of St Bernhard *O süßer Jesu Christ*, in which the lowest clef used in the continuo part is the baritone clef. To be consistent the editor should likewise here have transposed the continuo part, or at least made reference to the

necessity of doing so, if in fact the continuo part was to undergo transposition. On the face of it the range of the vocal parts would make such a transposition desirable. In these latter instances, however — and in contrast to the *Magnificat*, the highest printed note for the treble part is f^2 , which transposed to meet the pitch of the organ would still present no difficulty. The problem arises only in the other three parts which correspond to the written pitch of the *Magnificat* and would present great difficulty for normal alto, tenor and bass singers, to say the least. Because of the extreme range of these vocal parts they are presented in *chiavette*: alto in mezzo-soprano clef, tenor in alto clef and bass in baritone clef. The treble part, however, remains in its normal soprano clef. This unusual distribution of clefs — the treble in its own clef and the other parts in *chiavette* — is described by Hans Joachim Moser as "partial *chiavette*"²². If the normal use of *chiavette* can be seen to arise from the need to present all the vocal parts in as simple a way as possible, since the transposition of vocal parts was generally avoided, thus giving the impression, in terms of *absolute* pitch, of a choral texture of extreme range and therefore requiring a different system of clefs, then it also becomes clear that the use of "partial *chiavette*" must have some other motivation. In fact it represents a change in the relationship between the parts. In the motets in question we have a treble part in its 'proper' clef together with three parts exceeding the normal top range of the alto, tenor and bass voices; the combination of clefs indicates not an unusual written presentation of the vocal parts but a deviation from the normal distribution of parts. The clefs are here seen as means of indicating the nature of the voices to sing the parts by denoting the tessitura and range of the parts.

The distribution of parts, as implied by the clefs for Nos 4, 5, and 8, is soprano — mezzo-soprano — alto — baritone. Clearly we have to relate this unusual combination of voices to the original purpose behind Kittel's music collection, namely that of music for boy choristers. Music for this combination of voices could be performed by three boys' voices and one broken voice, probably that of the teacher.

Transposing the music down would have limited, if not ruled out, the possibility of using it in such a way; Kittel probably therefore intended the continuo part to be played at written pitch. This conclusion is strengthened by No 6 in the collection. This, too, is structured as a 'choristers' piece, written in "partial *chiavette*" (clef combination: soprano — mezzo — alto — tenor). But the continuo part is not presented in such a way as to warrant transposition after Praetorius; it is not "in a high clef" but presented in the bass clef. Similar proof is offered by Kittel's own arrangement of the *Song of Praise of St Bernhard* which is written at the same pitch as the choral version. It is obvious from the bass clef of the basso continuo part that Kittel did not intend it to be transposed. If the theory is correct that Kittel appended his solo arrangement as a means of giving variety to the performance of so long a text, then it is unlikely that he would have wanted the concerted and *choral* versions to be performed at a different pitch.

¹⁹ Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Vol. III, Wolfenbüttel 1619, Facsimile reprint, ed. Wilibald Gurlitt (= Documenta musicologica, 1. Reihe, Bd. 15), Kassel 1958, p. 80 f.

²⁰ "For the benefit of the singers I have transposed the basso continuo, with the chords I have in mind for this work, down a fourth, even though I was not ignorant of the fact that it is easier on the organ if down a fifth, and that that pitch would possibly have been of greater service to the less experienced organist."

²¹ Similar instances occur in Book I of the *Kleine geistliche Konzerte* (1636) in No 7, *Ihr Heiligen, lobsinget* (SWV 288), No 18,

Die Gottseligkeit ist zu allen Dingen nützlich (SWV 299), and also in No 8, *Erböre mich, wenn ich rufe* (SWV 289) (cf. Spitta, SGA VI, p. XV and p. XVII). On this question and to other references to transposition in the works of Schütz cf. Mendel, loc. cit., p. 142 ff., and Kirchner, loc. cit., p. 92 ff. A special case is that of the first impression of Schütz's motet *Gutes und Barmherzigkeit* (SWV 95) (Leipzig 1625), in which the set of parts includes both an untransposed and a transposed organ part, the latter with the heading *Organum down a fourth* (eine quarta niedriger)

²² Loc. cit., p. 540.

It is, however, not clear to us why all the ‘choristers’ motets and not just No 6 should not have the continuo part written in the bass clef. It is noticeable that in No 6 the continuo part more so than in the others takes the octave below the lowest vocal part, becoming a proper bass part. On the other hand it would have been by no means impracticable to have written out the bass parts to Nos 4, 5 and 8 in the bass clef. It is conceivable rather than likely that Kittel deliberately retained the baritone clef in the latter instances as a means of keeping open the possibility of transposed performance. Why No 6 should have been any different in this respect is hard to imagine²³.

All in all the suspicion as mentioned earlier that Kittel showed no real concern for the presentation of the basso continuo part appears to be confirmed.

The four motets written in “partial *chiavette*” are not the only ones in the collection originally intended for three unbroken and one broken voice. Nos 10 and 11, the two Graces in the earlier Latin versions in the *Cantiones Sacrae* of 1625 were published for that combination of voices. In that collection they appear a fourth higher, with the key signature of one flat and with the following combination of clefs²⁴:



The versions of 1657 appear to be more orientated towards the normal SATB structure. They are presented untransposed in the normal combination of clefs, and in the upper three parts the range has been slightly reduced and adapted to the vocal parts implied by the respective clefs.

The arrangements for normal choir structure appear to have been made in the interests of wider usefulness. Since the versions in Kittel’s collection were in all likelihood still for boys’ voices (bearing in mind the information given in the Preface) it is probable that the arrangements were made immediately prior to publication of the *Twelve Sacred Songs*.

With all the caution needed to qualify such a conclusion, the answer to the question whether Schütz himself was involved in the presentation for publication of his opus 13 can be given as positive.

With some of the other motets in the collection the possibility cannot be ruled out that they too were re-arranged for the publication. The *Credo*, for example, has internal evidence to support the theory that it underwent a process of adaptation before appearing in print, in the same way as the two Graces mentioned above, and is derived from an earlier Latin version for boys’ voices with a broken voice bass part²⁵. The last item in the collection, the Hymn *Christe fac ut sapiam*, could well have been originally intended for three boys’ and one broken voice; at all events it can still be credibly performed by that combination, though the clefs imply the normal SATB structure.

There are pieces in the collection clearly intended from the outset for the ‘normal’ distribution of parts, among these — and backed by the note in the Preface as to its purpose — the *German Litany*. The tessitura and range of the parts still make it possible, in fact, for Kittel to have transposed it up and used it with a broken voice taking the lowest part for training the boys. Given good singers it would be possible to do the same with the *Magnificat* even though this will not have been the composer’s original intention, at least not in the version of the work as we know it²⁶.

The first two motets in the collection cannot, however, reasonably be said to have been intended for performance by boys singing the upper three parts — even allowing for the fact that the boy choristers in the Dresden Chapel Royal will have represented the cream of singing talent. The range and tessitura of the parts is such that the thought of boys singing treble, alto and also tenor parts can safely be ruled out. In style and texture these two settings of Mass texts are models of classical four-part writing, showing no signs of derivation from settings for boys’ voices. This gives more weight to the theory that they were intended primarily for teaching purposes. In using them as instructional pieces Kittel (always assuming there was not another broken voice available to help him out) will have been able to use instruments to play the various parts, a means of performing these motets mentioned by him in the Preface.

The *Twelve Sacred Songs* have particular historic value as examples of the kind of music used for training the boy choristers of the Chapel Royal in Dresden — especially so as some of the pieces may have been written by Schütz himself for his own teaching purposes. What impresses is the high quality of such “school music”, despite the inhibiting

²³ This piece, especially, with the high tessitura of the bass part would appear to need transposition.

²⁴ Altogether eight of the *Cantiones Sacrae* are written in this unusual combination of clefs: Nos 14, 15, 31, 36—40. Moser, loc. cit., refers to Nos 36—40, which appear again in revised form in the Graces published in 1657 as “school-music” (p. 539), “pieces for schoolboys” (p. 540) and “pieces for boy choristers” (p. 546); the peculiar clefs used in the versions of 1625 lead him to the conclusion that they are “for equal voices” (p. 547). Of No 14 in the *Cantiones Sacrae* he maintains that it is written “for a boys’ choir” (p. 355), and of the next motet in the collection, No 15, that Schütz has “again allotted it to boys’ voices” (p. 367). Mendel disagrees (loc. cit., p. 143 f.), pointing out that the bass part in these pieces is in every case too low for boys’ voices and that in any case school choirs at that time will also have had tenors and basses at their disposal. Mendel’s objection is a justifiable one and is in accord with what Moser says, albeit in ambiguous terms, for what he probably meant in this context with “equal voices” and “boys’ choir” or “boys’ voices” is three-part boys’ voices and one broken voice. Mendel leaves open the question of the unusual clef combination of the eight settings in the *Cantiones Sacrae*, but leans towards the belief that they were intended for the normal distribution of four parts. However one cannot remain happy with the idea that what we have in these instances is merely a variant

of the high *chiavette* presentation and that the pieces are intended for normal SATB distribution — especially in view of the fact that six motets in the collection appear with the normal combination of high *chiavette*:



On the contrary the combination of clefs of Nos 14, 15, 31, 36—40 characterizes the same structural peculiarity we find in Nos 4, 5 and 8 of the *Twelve Sacred Songs*, viz.: alto, tenor and bass parts lie higher vis-à-vis the treble part than one would find in music written for normal SATB choirs. In all probability one must look upon the clef combination of the eight *Cantiones Sacrae* in terms of the use of high *chiavette* for settings that would normally have been presented like Nos 4, 5 and 8 of the *Twelve Sacred Songs*. In the case of the eight “chorister” pieces in the *Cantiones Sacrae* each of the four parts is presented in a clef “one higher” than in the corresponding settings of 1657.

²⁵ Cf. above, Note 13.

²⁶ One cause for doubting whether the *Magnificat* has come down to us in its original form lies in the high tessitura of the bass part in relation to the other parts. We are further reminded of

XXXII factor of their didactic purpose. None of them can be looked upon simply as 'practice' or 'instructional' pieces, or as 'music for young people' with all that implies in the way of superficial simplicity. Works like the Communion motet or the setting of Psalm 111, apparently written for a teaching situation with three-part boys' and one broken voice, introduce the young singers to that artistic and technical integrity which is characteristic of any of Schütz's other compositions and can be looked upon as their peers.

If the *Twelve Sacred Songs* give us insight to Schütz as a teacher they also give us insight into the man "off-duty". They show and confirm that the court Kapellmeister was by no means cut off from the function and nature of music in

small churches, at school, and in the home. In this respect they can be compared with the *Becker Psalter* of 1628. They differ from the latter in their specifically liturgical orientation. They are to some extent repertoire pieces for the daily liturgical necessity of church worship and domestic devotion; they represent a latterday contribution to the Lutheran church service (without being exclusively bound to it) and a collection of works written in the same liturgical spirit that permeated the music of Michael Praetorius half a century earlier. Their isolated position in Schütz's total output and their greater liturgical flexibility help to demonstrate the change in liturgical music that had come about in Schütz's time.

this by the fact that the lowest part is not presented in the baritone clef, as is usual with four-part writing presented in high *chiavette*, but in the tenor clef, i.e. as a baritone part presented in a high clef. Since the lowest part of the "chorister" pieces generally appears within baritone and not bass range

(probably primarily in the interests of a more closely knit sound) the high tessitura of the bass part in the *Magnificat* could indicate that it is a survival from an earlier version written for use in training the choristers.

The particular importance of the *Twelve Sacred Songs* to musical life today is to be found in its liturgical orientation. The Mass settings and the *Magnificat* can still be performed today in their traditional place in the liturgy²⁷. Its other importance is the specific intention “for small choirs” providing us with a collection of works that can be performed by ensembles of modest size, even down to the scale of music-making in the home.

With regard to performance practice it is important to say that the standard means of performance today, i.e. purely ‘a capella’, is in the case of the *Twelve Sacred Songs* absolutely compatible with the composer’s intention. In so doing, as mentioned above, the question of pitch is a flexible one. Many smaller choirs will find it advantageous in the “boys” motets to have the tenor part sung by altos.

For those preferring to use an accompanying chord-playing instrument, the organ is likely to be the most obvious choice. The organist is urged to take good heed of Kittel’s comments and — especially in those motets and sections of motets that are polyphonic rather than chordal in texture — not play simply chords but a reduction of the four parts, simplified if need be, from the score. En passant it is worth mentioning that in such cases it is not necessary or desirable to double the bass with an 8’ or 16’ melody instrument, as one would in the case of a basso continuo part²⁸.

Kittel’s reference to the fact that the collection “is intended and designed for full choir and may be performed by voices and instruments without organ” means that the motets can be performed with melody instruments substituting the vocal parts and even partly performed by instruments alone. The use of instruments instead of voices will not, however, normally occur in the case of the more polyphonic motets. This is a different case from the *Geistliche Chormusik*, in the preface to which Schütz specifically recommends a mixed vocal-instrumental mode of performance for the six and seven-part motets (using only one to a part), partly for the sake of intelligibility of text but primarily to preserve the transparency of a texture that is particularly dense. In the case of the *Twelve Sacred Songs* instruments will be chosen in such a way as not to make a texture that is lighter by virtue of the fewer number of parts even more open and destroy the compact nature of the writing. The ideal performance will try to preserve the vocal performance of all the parts, adding an instrumental register that is as homogeneous as possible in the form of a group of strings or winds, ideally a “whole” consort of instruments of the same family or type of instrument, such as a string quartet or four double-reed instruments. It is also possible to combine

more than one instrumental register, including a recorder consort (at 4’) or the like. The greatest possibilities present themselves where one is able to use instruments of the seventeenth century in the families in which they were then built²⁹.

In the case of the more chordally conceived motets — these include primarily *Danksagen wir alle*, the *Song of Praise of St Bernhard*, the *German Litany* and *Christe, fac ut sapiam* — ‘broken’ as well as ‘whole’ consorts of instruments can be used without detriment to the music. In these it will also be possible to substitute some of the voices by instruments, though the treble part, at least, should preferably always remain sung. In the case of texts running to many stanzas or in various sections, it is a good idea to use different modes of performance to distinguish between the stanzas, thereby helping to underline the structure of the text. Using this principle the setting of Psalm 111 *Ich danke dem Herrn* can be arranged as a verse anthem, by allotting the polyphonic sections to a solo quartet or semi-chorus and augmenting it at the ritornello-like homophonic sections by a full vocal and/or instrumental ripieno group (‘Capella’)³⁰. In keeping with performance practice of the time it is possible to sub-divide the ‘Capella’ into various mixed vocal and/or instrumental groups, separated from the main choir and spread round the church. Other numbers can be performed “as if for two choirs” (gleich als *per choros*) or antiphonally (similar to the traditional Anglican antiphonation of Decani and Cantoris), as recommended by Kittel in the preface. Into this category fall *O süßer Jesu Christ*, the *German Litany* and *Christe, fac ut sapiam*.

The above are just a few indications of the possibilities and scope given to “the discerning musical director” in the seventeenth century. To take the pieces one by one and give a particular optimum means of performance for each one would have been to restrict that scope and limit the potential of the music. Not less important, it would have failed to take into account the variety of possibilities and the problems arising from modern performances of the music. The final yardstick in these matters remains, as ever, artistic discernment. The performer must look at each piece and consider the intentions of the composer. He must then weigh up the means of performance at his disposal and choose whatever nearest meets the requirements of the music.

Tübingen, November 1970

Klaus Hofmann

Translated by Derek McCulloch

²⁷ A table showing the possibilities of using the *Twelve Sacred Songs* liturgically is given on p. XXXIV.

²⁸ Even if, as an exception to the rule, a *continuo*-type accompaniment is played to polyphonic motets in the collection, there should still be no melodic instrument used to double the bass (and it is significant that Kittel made no mention of such, either). Such a melodic instrument must ideally be used, for practical considerations, whenever some of the vocal parts are taken or doubled by instruments — and even then it should be used to play not the organ bass part, which has no structural importance, but the vocal bass part. Detailed and crucial information on the choice of continuo instruments is to be found in Kirchner’s book *Der Generalbaß bei Heinrich Schütz*. It is, however, worthwhile to say at this point that the problem of deciding how to play a continuo part is on the face of it an

historic *practical* one, but in the last resort it is bound up with considerations of texture and structure. The important question to be asked every time in deciding which instrument or instruments to use for the continuo part is: what function and importance does the continuo part have in the given piece of music?

²⁹ Information is to be found on p. XXXV in the editorial table for the use of instruments.

³⁰ This Psalm can be performed without the final Gloria, especially in non-liturgical performances. The ripieno interjections could be made at bars 27–36, 47–63, 75–88, 101–110, 123–127, 138–145/146 and 150–155. If the final Gloria is sung the ripieno ensemble could be used for bars 165–169 or 172 and in 173 or 187–190.

Sources:

The present new edition of the *Twelve Sacred Songs* by Schütz is based solely on the two known extant copies of the first impression, edited by Christoph Kittel in Dresden, 1657. They are to be found in the Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel (cat. no: 12.8—12.12 *Musica fol.*) and in the Deutsche Staatsbibliothek in Berlin (cat. no: *Mus. ant. pract. 4° S 810*). Five part books without page nos.¹ (size: ca. 26:19 cm).

1. *CANTUS*. Page [1] Title²; [2—3] Kittel's Preface³; [4] *INDEX*⁴; [5—27] music for nos. 1—12⁵; [28] blank; [29—30] Kittel's *ARIA des Jubel-Gesangs, Canto o Tenor solo*⁶; [31—32] blank.
2. *ALTUS*. pp. [1—4] as in *CANTUS*; [5—24] music for nos. 1—12⁷; [25] Kittel, *ARIA des Jubel-Gesangs, Violino I.*; [26—28] blank.
3. *TENOR*. pp. [1—4] as *CANTUS*; [5—28] music for nos. 1—12⁸; [29] Kittel, *ARIA . . . Violino II.*; [30—32] blank.
4. *BASSUS*. pp. [1—4] as *CANTUS*; [5—27] music⁹; [28] blank.
5. *BASSUS CONTINUUS*. pp. [1—4] as *CANTUS*; [5—23] music for nos. 1—12¹⁰; [24] blank; [25—26] Kittel, *ARIA . . . Organo*¹¹; [27—28] blank.

Kittels *Aria des Jubel-Gesangs*, which appears as an appendix to the original impression of the *Zwölf geistliche Gesänge* also survives independently in one copy in the University Library at Uppsala (cat. no: *Vok. mus. i hs 34:6*). It consists of individual pages on which are printed the separate parts in a folder with a caption by the elder Gustav Düben. The title on the folder is not completely accurate¹²:

O. Süßer Jesu Christ.

a 3.

Canto solo Con 2 viol.

Heinr: Sagittar.

62

This copy corresponds without deviation to those in Wolfenbüttel and Berlin.

The present editor is indebted to the above libraries in Wolfenbüttel, Berlin and Uppsala for placing source material at his disposal and granting permission to publish.

The Sächsische Landesbibliothek in Dresden contains under the authorship *Heinr.: Sagittar*: (cat. no: *Pirna 8,6*) the five sections comprising SWV 429—430 in a version for three voices (SSB)¹³. Regrettably this ms. was not placed at the editor's disposal.

The original clefs and initial time-signatures can be ascertained from the initia given in the score.

¹ The individual motets are numbered in Roman figures.

² The title pages of the five part books are distinguished only by the designation of the parts below the title. The title page of the alto part book is given on p. XLIII in facsimile.

³ Facsimile copy on p. XLIV.

⁴ Facsimile copy on p. XLIII.

⁵ Facsimile copy of SWV 421, 430 on p. XLVI, XLVIII.

⁶ Facsimile copy on p. IL.

⁷ Facsimile copy of SWV 427 on p. XLVII.

⁸ Facsimile copy of SWV 420 on p. XLV.

⁹ Facsimile copy of SWV 423 on p. XLVI.

¹⁰ Facsimile copy of SWV 420, 427, 428 on p. XLV, XLVII, XLVIII.

¹¹ Facsimile copy on p. IL.

¹² Düben apparently overlooked the complete instrumentation and the precise indication of authorship given in the title of the organ book (s. p. XL).

¹³ Cf. Preface, p. XXVII.



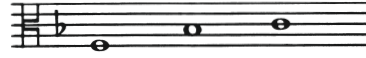
Special Comments¹⁴:

The present new edition differs from the sources in the following places¹⁵:



SWV Bar.Note	Part	Source-reading
420 9—10	Bc	
11—48	C	<i>B</i> : vertical mensural stroke about the length of 2 spaces entered by hand approx. every semibreve.
13.2	C	handwritten correction of text to: Ewigkeit
44—46.1	B	
44—46.1	Bc	
50	C, A, T, B, Bc	double longa without fermata
51	A, Bc	time-signature C
60.2	A	handwritten correction; originally <i>c^t</i>
122.2—123.2	T	slur
125.1—2	T	slur
131	C, A, T, B, Bc	double longa without fermata
132	A, B	time-signature C
141—142	T	underlay of the text unclear
158	C, A, T, B, Bc	time-signature $\frac{3}{1}$
167	A, B, Bc	time-signature C
181	C, A, T, B, Bc	double longa without fermata
421 Intonation	C	given in the Cantus part (in the new edition in modern notation; cf. the facsimile found on p. XLVI)
1	Bc	<i>B, W</i> : text made complete by hand to: <i>Sein Zorn auf Erden</i> sharp given
38.1	A	
42.1—43.3	Bc	
48.2—3	Bc	tied notes for 48.1—2
after 51	Bc	dot on the bottom line

¹⁴ The following abbreviations are used: A = Altus, B = Bassus, B = Berlin copy, Bc = Bassus continuus, C = Cantus/Canto, T = Tenor, VI = Violino, W = Wolfenbüttel copy.

¹⁵ In the *Bassus continuus* of the first impression the opening words of the text are given at each new section for the benefit of the continuo player or conductor. In a modern edition in score form such information is meaningless and has been omitted from the new edition. Text markings given in the *Bassus continuus* part are only given in this edition where special circumstances warrant their inclusion.

61—63	C, A, T, B	text: <i>Gottes Vaters Stamm</i>	26.1	A	semibreve <i>a'</i> written by hand.
149	C, A, T, B, Bc	double longa without fermata			This correction was first inserted after bar 24.1, but rectified in <i>W</i> .
422 35.3	C	originally <i>b'</i> , corrected by hand to <i>a'</i> in <i>W</i> , to <i>g'</i> in <i>B</i>	30	C, Bc	no <i>forte</i> given
54	C	between the first and second notes a hand-written vertical stroke for no apparent reason through the bottom space of the system	36.3	C	<i>a'</i>
			37	C, B A, T	single bar-line for end of section double bar-line for end of section
63	C A T, B, Bc	double line for end of section no line for end of section single line for end of section	38	A	time-signature $\frac{3}{1}$
64	C, A, T, B	time-signature C	43	C, Bc	no <i>forte</i> given
72	B	original text: <i>ge-storben</i> , corrected by hand to: <i>ge-litten</i>	52	C	breve with semibreve rest
114.2—117.1	Bc	written in bass clef	54	T	breve with semibreve rest
140	C, A, T, B, Bc	time-signature $\frac{3}{1}$	58	T	undotted breve
144.3	A	sharp too low	60	C, A, T, B, Bc	double longa without fermata
149.2	A	sharp too low	426 22	C, A, T, B, Bc	double longa without fermata
153	A, B	time-signature C	56	C, A, T, B, Bc	double longa without fermata
156	C, A, T, B, Bc	double longa without fermata	63.2	A	<i>e'</i> (written as <i>a'</i>)
423 1—136	C, A, T, B	handwritten bar-lines in <i>B</i> at interval of a semibreve	66, 105, 175, 181	C, A, T, B, Bc	time-signature $\frac{3}{1}$
24—25	Bc	bar 25 omitted in printed edition; in <i>B</i> handwritten correction of bar 24 and insertion of bar 25 as follows:	86	C, A, B T	double longa without fermata
					 no fermata
53.2	A	<i>a'</i>		Bc	double longa without fermata, single bar-line
63	C, A, T, B, Bc	double longa without fermata	99.1	Bc	handwritten correction, originally <i>e</i> (written as <i>a</i>)
64	T	time-signature C	107.4	A	<i>e'</i> (written as <i>a'</i>)
118.1, 126.3	C	text: <i>thut</i>	116	Bc	breve with semibreve rest
126.2—131.1	T	text: <i>thut</i>	122.1	B	sharp not given
136	C, A, T, B, Bc	double longa without fermata	124	C, A, T,	double longa without fermata
424 1	C	time-signature C	133.2—3	Bc	handwritten correction, originally <i>c d</i>
79	A, T, B, Bc	time-signature C	149.3	Bc	<i>c</i>
80.1	C	sharp already indicated at 78.3	154	C, A, T, B, Bc	double longa without fermata
115	A	<i>b flat'</i>	184	T	undotted breve
	Bc		187.3	T	sharp not given
120	T	original reading <i>Volcke</i> , corrected by hand	198	C, A, T, B, Bc	double longa without fermata
155	B	breve with semibreve rest	427		The following entry is found above the basso continuo part: "Memorandum. Since the German versification of this <i>Jubilus</i> is very long and in 50 stanzas it is to be noted that the author has arranged them into ten sections, each with five stanzas and composed five arias on them, of which the last is the <i>In Sesquialtera</i> . After this comes a <i>Signum Repetitionis</i> , so that one can either start from the beginning again, or carry on. Since, however, it might require too much time to perform all ten sections at one time, it is left to individual discretion to decide whether to carry on or leave off, or also, in accordance with the Feasts and Calendar of the Church, whether to select and perform one or more sections only. The appended stanza 'Nu sey dem Vater Dank' etc. acts as the concluding verse, wherever one chooses to leave off, in the same way as the Psalms are generally concluded with the Gloria."
160.2	A	<i>a'</i>			
162	T	text: <i>wie</i> , corrected by hand in <i>W</i>			
165	C, A, T, B, Bc	time-signature $\frac{3}{1}$			
178.2	C	<i>c'</i>			
185.2	C	<i>g'</i>			
185.2	Bc	<i>e</i>			
190	C, A, T, B, Bc	double longa without fermata			
425 1	Bc	time signature C , all other parts have C			

1—81	C, A, T, B	Although in the original printing all 50 stanzas were arranged for singing under the notes, the current edition has only printed the first five in this fashion. The remaining stanzas are to be found as an appendix to Kittel's <i>Aria</i> on pp. 110 ff.	428	The following entry is found above the basso continuo part: "Memorandum. The author seeks in no way to criticize the customary manner of singing the Litany as hitherto practised in our Protestant churches, nor does he desire to introduce any form of change. Yet it has grieved him on many an occasion to hear how in some places the same is performed so slowly and protracted in so tedious a manner as to lose all charm, and so that, in his opinion, all pleasure and piety are thereby destroyed. For this reason alone he has found himself moved to put his own hand to it and to arrange the usual forms of the Litany into a certain rhythmic form and in this mind and hope to include them for all to see, so that they might be sung, if not by the congregation, by the choir with the organ, to provide a change, whereby the congregation shall be able to follow, if not in voice, in the mind with their devotion. The placing and division of the first choir from the second can be safely left to the discretion of the conductor himself. Should it be considered necessary to give a beat, this can be taken from the basso continuo which will be found to show changes of tempo."
5.1	T	originally <i>b natural</i> ; corrected by hand in <i>W</i>		
23.after 2	A	bar-line, crossed out by hand in <i>W</i>		
23.after 4	A	bar-line, inserted by hand in <i>W</i>		
29.1	T	<i>e'</i> , corrected by hand in <i>W</i>		
37.2	A	<i>f'</i>		
40.after 2	A	treble clef, crossed out in <i>W</i>		
49.1	C, A, T, B	text: <i>daß</i>		
56	Bc	handwritten full in <i>W</i> : <i>Omnes Was Jesum lieben sey</i>		
	C, A, T, B, Bc	time-signature $\frac{3}{1}$		
74.2—3	T	notes tied		
75	C, A	breve with semibreve rest		
76	C, A, T, B	bar-line, with the following sign above it apparently requiring the repetition of bars 76—81: $+^S+$	1 ff.	The Roman numerals are editorial. They indicate the alternation of choirs recommended by Kittel in his Preface in number 3.
81	Bc	without this sign		
	C, A, T, B, Bc	double longa without fermata followed by this repeat sign: \parallel :	2.1	B originally crotchet, corrected by hand to a minim
after 81	A, B, Bc	double bar-lines	3 ff.	C, A, T, B, Bc caesura marks are editorial
	C, A, T, B	note: <i>At the end of the Jubel-Gesang, or wherever one stops earlier: Nu sey dem Vater etc.</i>	13.3	B <i>d</i>
	Bc	note: <i>Repete ab initio</i> . Title of the following section: <i>German Gloria at the end of the Jubel-gesang, or wherever one stops earlier</i> .	30, also 34, 38, 42, 46, 50, 54, 58, 62, 67	C, A, T, B text: <i>für</i>
82.1	T, B	text: <i>NU</i>	50—72	Bc the sectional divisions given in the printed copy (at bars 50, 52, 54 . . .) crossed out by hand in <i>W</i> and placed at bars 51, 53, 55 . . .
83.1	C, A	text: <i>NU</i>		
91.2—99.1	C, A, T, B, Bc	repeated section written out in full	78.2	A <i>e flat'</i>
104	C, A, T, B, Bc	double longa without fermata	97	C, A, T, B, Bc heavy bar-line
			107	C, A heavy bar-line Bc semibreve without fermata
			115.4—116.2	C, A, T, B text: <i>Kirchendiener</i>
			116.4—6	A originally: <i>heiligen</i> , corrected by hand in <i>B</i> to <i>heilsamen</i>
			144.2	A <i>e'</i>
			148.1	T <i>c'</i>
			148.1—149.2	C, A, T, B text: <i>und Blöden</i>
			153.2—155.6	C, A, T, B text: <i>unserm Käyser allen Königen und Fürsten</i>
			160.1—162.3	C, A, T, B text: <i>unsern Fürsten mit allen seinen Gewaltigen</i>
			177	Bc heavy dividing line drawn after the second note
			179	C, A, T, B text: <i>Säugern</i>
			after 200	A, T, B, Bc heavy dividing line
			209	C, A, T, B, Bc heavy dividing line
			221	C, A, T, B heavy dividing line
			228	C, A, T, B, Bc heavy dividing line C, T, B no fermata given
Index of readings for stanzas 6—50 (printed on pp. 110 ff.)				
Grouping	Stanza	Reading 1657		
II	1.4	<i>zeugest</i>		
III	2.2	<i>mit</i>		
	3.2	<i>sein</i>		
	3.3	<i>kann</i> omitted		
	5.1	<i>o</i> omitted; <i>Hauptquell</i>		
IV	4.4	<i>dir</i>		
	5.4	<i>ihm</i>		
V	4.2	<i>alles</i>		
VI	3.4	<i>ich</i>		
	4.4	<i>ihm</i>		
VII	2.3	<i>erfreut</i>		
	4.2	<i>Liebe</i>		
VIII	2.3	<i>Palsam</i>		
	3.1	<i>meine Seel urtheilen</i>		
	5.1	<i>deß</i>		
IX	3.3	<i>zu</i>		
	4.3	<i>für</i>		

XL	232.1	T	crotchet, corrected by hand in <i>B</i>	<i>Kittel, Organist to the Saxon Electoral Court, to be performed to the following and any of the other stanzas.</i>		
	256	B	originally: <i>Eleison</i> , corrected by hand			
	262	C,A,T,B	caption <i>Beschluß</i> not given	10—130	C	text: only stanzas 1—5 without doxology
		Bc	time-signature C			
	263.1	T	<i>a</i>	42.2	Bc	sharp missing
	270	C,A,T,		51.3	Vl1	sharp given
		B,Bc	double longa without fermata	70.2	Vl1	accidental missing
				78—90	Vl2	only 12 bars rest given
429	14	C,A,T,		91—130	Vl1,Vl2,	
		B,Bc	double longa without fermata		C,Bc	time-signature $\frac{3}{1}$
	44.2	Bc	note missing	91.3	Bc	flat shown over 92.1
	62	C,A,T,		97.1	Bc	originally <i>d'</i> , hand-corrected in <i>W</i>
		B,Bc	double longa without fermata			
	92	C,A,T,		102.2	Vl1	sharp given
		B,Bc	double longa without fermata	130	Vl1,Vl2,	
					C,Bc	double longa without fermata
430	8.3	T	no sharp given			
	11.3	T	sharp omitted			
	37	C,A,T,				
		B,Bc	double longa without fermata			
	38—85	C,A,T,	instruction to go back to second section of previous motet: <i>Vater unser. Ut supra.</i>			
		B,Bc				
	91.2	A	sharp omitted			
	104	C	extra minim rest erroneously given			
	105.1—2	Bc				
	115.4	A	sharp omitted			
	117	C,A,T,				
		B,Bc	double longa without fermata			
431	All parts bear the heading: <i>Ad Jesum Christum O. M. pro vera sapientia,</i> <i>Hymnus ante Lectionem in Auditorio.</i> All parts are printed in a different type-face from that of all the preceding motets.					
	4.6	C	crotchet			
	29.5	T	<i>d'</i>			
	59.2	Bc	note missing; <i>g</i> inserted by hand			
	61.2	C	<i>g sharp'</i>			
	86.3—87.1	Bc				
	91	C,A,T,				
		B,Bc	double longa without fermata			
	after the final bar in all parts the postscript: <i>FINIS</i>					

Christoph Kittel, Appendix: *Aria of the Song of Praise*

The title-page, the preface and the index make no mention of this appendix.

Parts: *Violino I* (given in the *ALTUS* part-book), *Violino II* (*TENOR* part-book), *Canto o Tenore* (*CANTUS* part-book), *Organo* (*BASSUS CONTINUUS* part book).

All parts are headed thus:

ARIA des Jubel-Gesangs a 3

The Continuo part gives the following fuller information:
Canto o Tenor solo con 2. Violini Organo.

and:

“*ARIA*

of the Song of Praise

taken from Capellmeister H. Heinrich Schütz' twelve Sacred Songs for small choirs, arranged for treble or tenor voice solo with two violins and organ continuo by Christoph

SWV

- 420 Text: metrical version of the mediaeval Kyrie trope “Kyrie fons bonitatis”, Naumburg 1537.
Melody: “Kyrie in Festis Solemnibus I” from the Roman Gradual (Kyriale) [Missa II], prob. dating 10th century.
- 421 Text: German Gloria trope, poss. by Martin Luther (1537).
Melody: “Gloria Tempore paschali” from the Roman Gradual (Kyriale) [Missa I], prob. dating 10th century.
- 422 German text of Nicene Creed.
- 423 Liturgical compilation from Corinthians 11, vv. 23—25 and Matthew 26, vv. 26—28.
- 424 Text: Psalm 111 and metrical doxology “Lob und Preis sei Gott dem Vater . . .”
Melody: bars 1—26, 156—164: 9th tone.
- 425 German version of the mediaeval Christmas sequence “Grates nunc omnes”, in Johann Spangenberg, *Kirchengesenge Deudtsch*, 1545, and in the Pfalz-Neuburg Kirchenordnung, 1557.
- 426 Luke 1, vv. 46—55 and doxology “Ehre sei dem Vater . . .”
- 427 The hymn “Jesu, dulcis memoria”, ascribed to St Bernhard of Clairvaux (1091—1153), in the German metrical translation by Johann Heerman, 1630 (?).
- 428 Text: Free adaptation of the mediaeval Latin litany by Martin Luther, 1528.
Melody: Martin Luther, 1528.
- 429 Part 1: Psalm 145, vv. 15—16.
Part 2: Liturgical paraphrase of Matthew 6, vv. 9—13.
Part 3: Martin Luther’s “Prayer at table before the meal” (“Hausbüchlein” in the appendix to the Shorter Catechism of 1529).
- 430 Part 1: Psalm 136, vv. 1—25a and Psalm 147, vv. 9—11.
Part 2: Liturgical paraphrase of Matthew 6, vv. 9—13.
Part 3: Martin Luther’s “Prayer of thanks after the meal” (“Hausbüchlein” in the appendix to the Shorter Catechism of 1529).
- 431 Text: Hymnus ante lectionem pro vera sapientia ad Jesum Christum Deum Optimum Maximum in auditoriis et scholis. Anonymous.
Melody: The setting could possibly be based on an earlier melody.

Christoph Kittel, *Aria des Jubel-Gesangs*, cf. SWV 427 above.

“Twelve Sacred Songs for four voices for small choirs, to be performed, if so desired, with the appended *Bassus Continuus*. Composed by the Musical Director of the Electoral Saxon Court, Heinrich Schütz, previously composed in his spare time but now brought together and published with his consent by Christoph Kittel, organist to the Chapel Royal of the Electoral Saxon Court. *ALTUS. OPUS DECIMUM TERTIUM*. Dresden, printed in the printing-house of Wolfgang Seyffert, 1657.”

Preface by Christoph Kittel

“Gracious, dear Reader.

During the long time that I have been in the humble services of Your Electoral Excellency in Saxony etc and have performed all manner of musical things by his revered Electoral Excellency’s appointed Director of Music, Herr Heinrich Schütz, in the training of the singing boys of the Chapel Royal assigned to me, amongst others these twelve pieces have appeared to be of such high quality that I — with the consent of the esteemed author — have prepared them for publication in churches and schools, calling attention to a few points:

1. That this composition is intended and designed for full choir and may be performed with voices and instruments without organ.

2. Consequently the *Bassus Continuus* has been included, not of necessity but to be used at discretion on the recommendation of the publisher. Organists desirous of using the organ in their performance are therefore kindly urged to transcribe, if not all the work, then various parts of it, above all the Mass and the Magnificat, into the customary tablature or score and play in performance from that.

3. In the Song of St Bernhard: Item in the hymn *Christe fac ut sapiam*, although it is marked as for 1st and 2nd choir, yet it is not thereby stated that it is in eight parts, but that, should sufficient *Adjuvantes* (deputy performers) and two copies be available, such pieces can be performed *per Choros* (antiphonally) to better effect. In my opinion the Litany is especially suitable for this. If the markings have not been made explicit it is because the difference between 1st and 2nd choir is sufficiently well-known, and the conductor will know, at his own discretion how to arrange things or for any particular reason how to differentiate and separate one choir from the other. Farewell.

Christoph Kittel.”

Heinrich Schütz: Zwölf geistliche Gesänge

1. Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit

„Missa brevis“ deutsch: Das Kyrie

SWV 420

1. Kyrie eleison

Sopran
Instrument 1
(d1 - e2)
CANTUS.

Alt
Instrument 2
(g - a1)
ALTUS.

Tenor
Instrument 3
(c - f1)
TENOR.

Baß
Instrument 4
(G - c1)
BASSUS.

Bassus Continuus
Orgel
ad libitum
(G - h1)

9 12

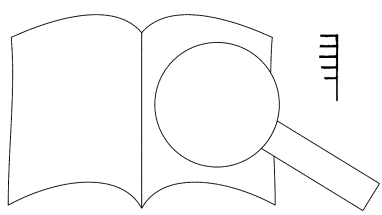
e, Gott Va - ter in E - Gott Va - ter in E - wig -
e, God Fa - ther throughout - God Fa - ther throughout all

keit, Gott Va - ter i - - Gott Va - - ter, Gott Va - ter in E - wig -
time, God Fa - ther - - God Fa - - ther, God Fa - ther throughout all

keit,
time, in E - wig - keit, Gott Va - - ter in E - - wig -
throughout all time, God Fa - - ther through - out all

Ky - - ri - - e, Gott Va - ter in E - - wig - -
Ky - ri - e, God Fa - ther throughout all

12 16



4

19 22 26

keit, groß ist Dein Barm - her - zig - keit,
time, bound - less is thy Grace div - ine,

keit, groß ist Dein Barm - her - zig - keit,
time, bound - less is thy Grace div - ine,

keit, groß ist Dein Barm - her - zig - keit, al - ler Ding ein Schöpfer
time, bound - less is thy Grace div - ine, rul - er and cre - a - tor

keit, groß ist Dein Barm - her - zig - keit, al - ler Ding ein Schöpfer und
19 time, bound - less is thy Grace div - ine, 22 26 rul - er and cre - a - tor thou

29 32 36

al - ler Ding ein Schöp - und
rul - er and cre - a - to. thou

al - ler Ding ein Schöpfer ur - - - rer,
rul - er and cre - a - tor thing,

und Re - - gie - - rer,
thou of all thing,

29 Re - - gie - - rer,
of all thing, 32

al - ler Ding ein
rul - er and cre -

39 46

Re - gie of all

Schöp - f cre -

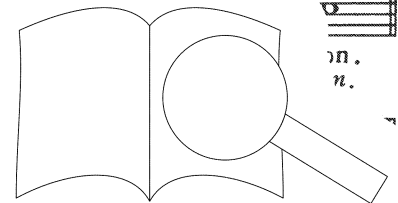
rer, e - - lei - son, e - - lei - son.
thing, e - - lei - son, e - - lei - son.

gie - - rer, e - - lei - son.
all thing, e - - lei - son.

and Re - gie - - rer, e - -
a. thou of all thing, e - -

42 46

PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Chri - ste, al -
Je - sus Christ, com -

Chri -
Je - sus

Chri - ste, al - ler Welt Trost, uns Sünder al - lein du hast, du hast er -
Je - sus Christ, com - fort su - preme, us sin - ners canst thou a - lone, a - lone re -

Chri - ste, al - ler Welt Trost, uns Sünder al - lein du hast er -
Je - sus Christ, com - fort su - preme, us sin - ners canst thou a - lone re -

51 54 58

61 64 68

ler Welt Trost, uns Sünder al - lein, uns Sünder al - l -
fort su - preme, us sin - ners canst thou, us sin - ners canst

ste, al - ler Welt Trost, uns Sünder al - lein, i - lein, du -
Christ, com - fort su - preme, us sin - ners canst thou, canst thou a -

löst, uns Sünder al - lein nder al - lein,
deem, us sin - ners canst thi sin - ners canst thou,

löst, 61 deem, 64 68 uns us

71 76

uns Sün - er - löst.
us sin - ne re - deem.

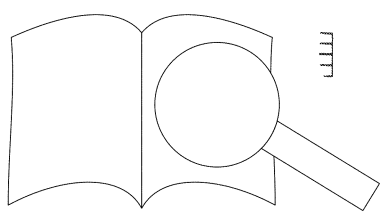
- hast - em. Je - su, Got - tes
Son of God, fount of

al - lein du hast er - löst.
canst thou a - lone re - deem.

er du hast er - löst.
rs su a - lone re - deem.

73 76

PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



6

79 82 85

O Je - su, Got - - tes Sohn, un - ser
 Son of God, fount of love, me - di -

Sohn,
 love, Son Je - su, Got - tes Sohn,
 of love, fount of love,

- - tes Sohn, un - ser Mitt - - ler, un - ser Mitt - - ler,
 of love, me - di - a - - tor, me - di - a - - tor,

Je - su, Got - tes Sohn, un - ser Mitt - - ler,
 of God, fount of love, me - di - a - - tor,

88 91 94

Mitt - - - - -
 a - - - - - tor,

un - ser Mitt - - - - -
 me - di - a - - - - - tor, bis t / n's, höch - - sten
 heavn a -

un - ser Mitt - - - - -
 me - di - a - - - - - tor, me - di - in dem höch - sten
 u reign'st in heavn a -

bist in dem höch - sten
 thou reign'st in heavn a -

97 103

bist
 thou

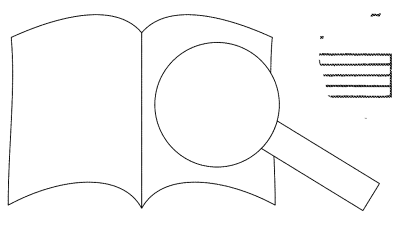
en Thron,
 a - bove,

T' höch - - sten Thron,
 heavn a - bove, zu
 we

em höch - sten Thron, zu dir schrei
 st in heavn a - bove, we cry out

zu dir schrei - en w
 we cry out in pr

100 10



PROBEKOPPIE
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

zu dir schrei - - en wir aus Her - - zens, - aus Herzens Be -
 we cry out in prayer our heart - - felt, our heart - felt de -

dir schrei - en wir aus Her - zens Be - gier, schreien wir aus Her - -
 cry out in prayer our heart - felt de - spair, cry in prayer our heart - -

- zens Be - gier, zu dir schrei - en wir aus Her -
 - felt de - spair, we cry out in prayer our heart -

gier, aus Her - zens Be - gier, zu dir schrei - en wir aus Her -
 spair, our heart - felt de - spair, we cry out in prayer our heart - -

gier:
 spair:

- zens Be - gier:
 - felt de - spair:

- zens Be - - gier: e - lei -
 - felt de - spair: e - lei -

zens Be - - gier: e - lei -
 felt de - spair: e - lei -

son, e -
 son, e -

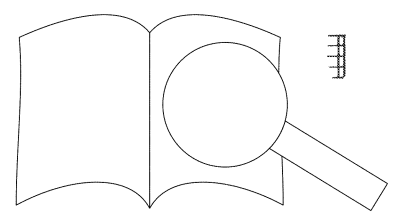
ci - son,
 lei - son,

lei -
 lei -

son.
 son.

e -
 e -

1. 127



PROBEE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

8

Ky - ri - e, Gott Hei - li - ger Geist,
 Ky - ri - e, O God, the Ho - ly Ghost,
 Ky - ri - e, Gott Hei - li - ger Geist, Gott Hei - li -
 Ky - ri - e, O God, the Ho - ly Ghost, O God, the
 Gott Hei - li - ger, Gott Hei - li -
 O God, the Ho - ly, O God, the Ho -

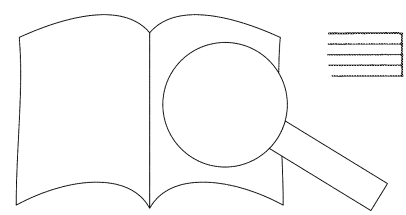
Ky - ri - e, Gott Hei - li -
 Ky - ri - e, O God, the

142 145 148
 tröst, stärk uns im er -
 our faith in - cre ut - ter -
 ger Geist, tröst, stärk uns im Glau -
 Ho - ly Ghost, our faith in - crease to ost, daß
 - ger Geist, tröst, stärk uns im G'
 - ly Ghost, our faith in - crease ut - ter -
 ger Geist, tröst, s al - ler - meist,
 Ho - ly Ghost, our faith ine ut - ter - most,

142 145 148

151 157
 meist, wir am letz - ten End fröh - lich uns
 most, from this vale of woe joy - ous - ly
 wi am letz - ten End fröh - lich uns
 this vale of woe joy - ous - ly
 daß wir am letz - t
 that from this vale
 daß wir am letz - ten
 that from this vale of

154



PROBENPARTEI • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

schei - den, fröh - lich uns schei - den aus die - sem E -
sing - ing, joy - ous - ly sing - ing to thee we may

schei - den, fröh - lich uns schei - den aus die - sem E - lend, fröh - lich uns
sing - ing, joy - ous - ly sing - ing to thee we may go, joy - ous - ly

fröh - lich uns schei - den aus die - sem E - lend, fröh - lich uns schei - den, uns
joy - ous - ly sing - ing to thee we may go, joy - ous - ly, joy - ous - ly

fröh - lich uns schei - den aus die - sem, aus die - sem E - lend, fröh - lich uns
joy - ous - ly sing - ing to thee we may go, we will go, joy - ous - ly

165 167 170
lend, aus die - sem E - lend, e -
go, to thee we may go, e -

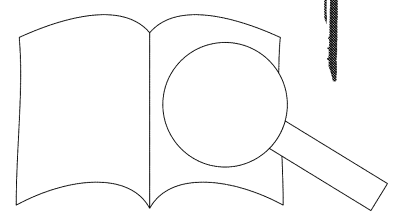
schei - den aus die - sem E - lend,
sing - ing to thee we may go,

schei - den aus die - sem E - lend, e -
sing - ing to thee we may go, e -

schei - den aus die - sem E - lend,
sing - ing to thee we may go,

173 179
son, son, lei son.
son, lei son.
lei son.
lei son.
lei son.
1. lei son.
176 179

PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



10 2. All Ehr und Lob soll Gottes sein

„Missa brevis“ deutsch: „Das Gloria in excelsis“ (Antiphona angelorum)

SWV 421

CANTUS.
Pueri

Intonation

ALL

All Ehr und Lob soll Gottes sein, er ist und heißt der Höchst'al-lein.
Glo-ry to God up-on His throne, all praise to Him on high a-lone.

Sopran
Instrument 1
(e¹ - g²)

Alt
Instrument 2
(g - h¹)

Tenor
Instrument 3
(c - g¹)

Baß
Instrument 4
(G - c¹)

Bassus Continuus.
Orgel
ad libitum
(G - a¹)

CANTUS. Chorus

Sein ... sein Fried und Gnad sich
... may He be - stor

SEin Sein Zorn auf Er - den
May here on earth Hi

SEin Sein Zorn auf Er - den hat ein End,
May here on earth His an-ger cease,

SEin Sein Zorn auf Er - den sein Fried und
May here on ear - may He be -

à 4.

6 10

zu uns wend, sich
grace and peace, Hi

sein Fried und
may He

den Menschen das ge - fal - le wohl.
that all man-kind with joy pro - claim

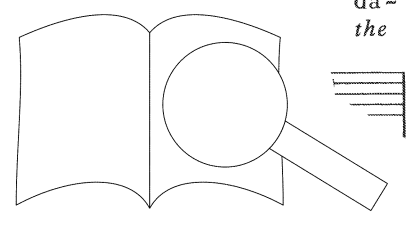
den Menschen das ge - fal - le wohl.
peace, that all man-kind with joy pro - claim

— uns wend; da - für man herz -
and peace, the glo - ry of

zu uns wend;
grace and peace,
8

10

da -
the



12 14 16

O lie-ber Gott, dich lo-ben wir, dich
O Lord our God, praised be Thy Name, praised

O lie-ber Gott, dich lo-ben wir, o lie-ber Gott, dich
O Lord our God, praised be Thy Name, O Lord our God, praised

lich dan - - ken soll. O lie-ber Gott, dich lo-ben wir, dich, dich
His ho - - ly Name. O Lord our God, praised be Thy Name, praised, praised

für man herzlich dan - ken soll. O lie-ber Gott, dich
12 glo-ry of His ho - ly Name. O Lord our God, praised

18 20 22

lo-ben wir und prei-sen dich mit ganzer Be - gi
be Thy Name, our thank-ful hearts Thy glo-ry ac -

lo-ben wir und prei-sen dich mit gan - z
be Thy Name, our thank-ful hearts Thy glo - z

lo-ben wir und prei-sen dich mit ganzer Begier, mit
be Thy Name, our thank-ful hearts Thy glo-ry acclaim, Thy

lo-ben wir und prei-sen dich
be Thy Name, our thank-ful hearts

lich herzlich
and kneel-ing

ster;
claim;
auch
and

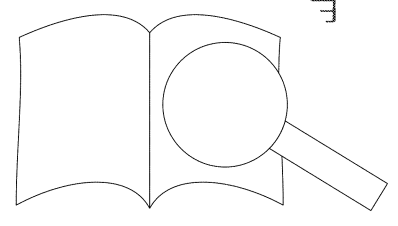
24 28 30

wir an -
we our

dein Ehr wir rüh - men, wir rüh - men ste - tig-lich.
all laud and hon - our, all hon - our ev - er - more.

dich, dein Ehr wir rüh - men ste-tig-lich. Wir
- - dore: all laud and hon - our ev - er - more. We

be-ten dich.
King a - dore:
26 28



PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

31 33 35

...um dei-ne gro-ße Herr - lich - keit. Herr Gott, im
 ...for Thine all-glo-rious Ma - jes - ty. Lord God in

...um dei-ne gro-ße Herr - lich-keit.
 ...for Thine all-glo-rious Ma - jes - ty.

dan-ken dir zu al - - ler Zeit um dei-ne gro-ße Herr - lich-keit.
 thank Thee, God, un - ceas - - ing - ly for Thine all - glorious Ma - jes - ty.

dan-ken dir zu al - - ler Zeit. Herr Gott, im Him -
 31 thank Thee, God, un - ceas - - ing - ly. Lord God in Hea -

37 39 41

Him - - mel Kö - nig du bist, ei - - ni - - ger Fa -
 Hea - - ven Thou art the King, Lord God in Hea - ven

Herr Gott, im Him-mel Kö - nig du bist, ein Va-ter,
 Lord God in Hea - ven Thou art the King, Al-migh-ty

...ein v - r - ch-tig ist.
 ...Al - - - - - of all thing.

mel Kö - nig, Kö - nig du b - er allmäch-tig ist.
 37 ven Thou art, Thou art the k - Fa-ther of all thing.

43 47

- barmher zig u, Got - tes Sohn, vom Va - ter bist ei -
 - ther of al - - Thou Sav-iour born and sac - ri - ficed to

der ba Du, Got - tes Sohn, vom Va - ter bist ei -
 Fa - the Thou Sav-iour born and sac - ri - ficed to

es Sohn, vom Va - ter bist ei - nig ge - born,
 our born and sac - ri - ficed to save man - kind,

Du, Got - tes Sohn, vom Va - - ge -
 Thou Sav-iour born and sac - - man -

45 47

PROBENPAPIER

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

49 51 53 55

nig ge - born, Herr Je - - su Christ. Herr
 save man - kind, Lord Je - - sus Christ. Thou

nig ge - born, Herr Je - - su Christ.
 save man - kind, Lord Je - - sus Christ.

ei - nig ge - born, Herr Je - - su Christ.
 to save man - kind, Lord Je - - sus Christ.

49 51 53 55
 born, ei - nig ge - born, Herr Je - - su Christ.
 kind, to save man - kind, Lord Je - - sus Christ.

56 58 60

Gott, du zar - tes Got - tes - lamm,
 gent - le Lamb, Lord God the Son,

Herr Gott, du zar - tes Got - tes - lamm, Herr Gott,
 Thou gent - le Lamb, Lord God the Son, Thou gent - le Lamb, Son,

Herr Gott, du zar - tes Got - tes - lamm, du es - - lamm, ein
 Thou gent - le Lamb, Lord God the Son, Thou Son, with

56 58 60
 Herr Gott, gent - tes - lamm, ein
 Thou gent - le Lamb, Lord God the Son, with

61 63 65

Gott des Va - ters S
 Fa - ther Thou art

Gott des Va - - ters Stamm,
 Fa - ther Thou art one.

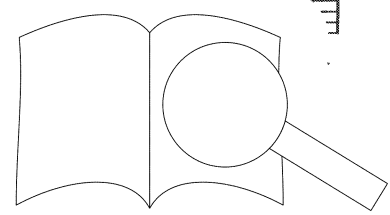
des Va - - ters, Va - - ters Stamm, der
 ther Thou art, Thou art one. On

- - ters, Gott des Va - - ters Stamm, der du der
 the Fa - ther Thou art one. On the

Gott des Va - - ters Stamm, der
 Fa - ther Thou art one. On T

63

PROBEN
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



der du der Welt Sünd trägst al - lein, wollst
 On Thee the world its sins doth lay, grant

du der Welt Sünd trägst al - lein, trägst al - lein, wollst uns gnä - dig
 Thee the world its sins doth lay, sins doth lay, grant us mer - cy,

Welt Sünd trägst, der Welt Sünd trägst al - lein, wollst uns gnä - dig barm -
 world its sins, the world its sins doth lay, grant us mer - cy, Thine

al - lein, wollst uns gnä - dig barm - her - zig sein,
 doth lay, grant us mer - cy, Thine an - ger stay,

uns gnä - dig barm - her - zig sein;
 us mer - cy, Thine an - ger stay;

barm - her - zig sein, barm - her - zig sein; du der Welt Sünd
 Thine an - ger stay, Thine an - ger stay; hee the world its

her - zig sein, barm - her - zig sei du Sünd trägst
 an - ger stay, Thine an - ger hee the world its sins

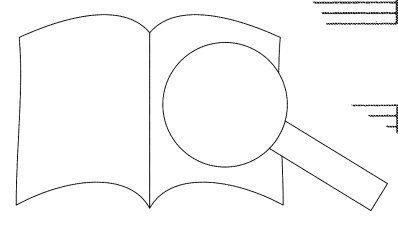
barm - her - zig sein;
 Thine an - ger stay;

du der Welt
 Thee the world

trägst al - lein, laß
 sins doth lay, hear

...laß dir un - ser Bitt ge - fäl - lig sein,
 ...hear us with com - pas - sion as we pray,

...laß dir un - ser Bitt ge
 ...hear us with com - pas - sion



PROBENPAPIER
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

80 82 84

dir un - ser Bitt ge - fäl - lig sein.
us with com - pas - sion as we pray.

laß dir un - ser Bitt, un - ser Bitt ge - fäl - lig sein.
hear us with com - pas - sion, with com - pas - sion as we pray.

laß dir un - ser Bitt ge - fäl - lig sein. Der du gleich
hear us with com - pas - sion, hear us with com - pas - sion as we pray. O Thou who

80 82 84

85 87 89

Der du gleich sit
O Thou who shar

Der du gleich sit - zest dem Va - ter dein,
O Thou who shar - est the Fa - ther's sway,

du sit - zest dem Va - ter dein, du sit - zest dem
Thou who shar - est the Fa - ther's sway, Thou who shar - est the

85 87 89

90 94

- ter dein,
ther's sway,

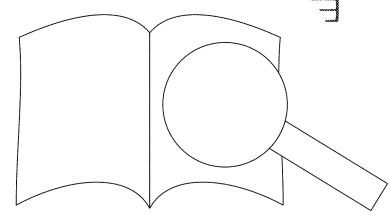
gnä - dig barm - her - zig sein,
mer - cy, Thine an - ger stay,

Va - ter de gnä - dig barm - her - zig sein, wollst uns
Fa - ther's si mer - cy, Thine an - ger stay, grant us

uns gnä - dig barm - her - zig sein,
us mer - cy, Thine an - ger stay,

wollst
grant

92



PROBENPAPIER • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

95 97 99

wollst uns gnä - dig barm - her - zig sein. Du
 grant us mer - cy, Thine an - ger stay. Thou

gnä - dig barm - her - zig sein. Du bist und bleibst hei - lig al -
 mer - cy, Thine an - ger stay. Thou on - ly art ho - ly, O

wollst uns gnä - dig barm - her - zig sein. Du bist und bleibst hei -
 grant us mer - cy, Thine an - ger stay. Thou on - ly art ho -

her - zig sein.
 an - ger stay.

95 97 99

her - zig sein.
 an - ger stay.

100 102 104

bist und bleibst hei - lig al - lein.
 on - ly art ho - ly, O Lord,

lein, und bleibst hei - lig al - lein.
 Lord, Thou art ho - ly, O Lord,

lig al - lein, hei - lig al - lein, ü -
 ly, O Lord, ho - ly, O Lord, the

Du bist und bleibst hei - lig al - lein.
 Thou on - ly art ho - ly, O Lord,

Herr al -
 is Thy

100 102 104

Du bist und bleibst hei - lig al - lein.
 Thou on - ly art ho - ly, O Lord,

al - les ein Herr al -
 ly pow - er is Thy

105 107 109

Al - ler - höchst -
 ev - er Three

De
 G

in - du bist,
 ev - er One, Thou

du lie - ber Hei - land
 Thou dear, Thou dear Re -

... du lie - ber Hei - land Je - su Christ, du lie - ber
 ... thou dear Re - deem - er, God the Son, Thou dear Re -

105 107 109

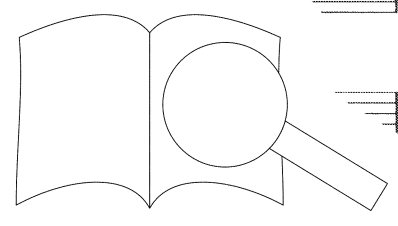
Al - ler - höchst -
 ev - er Three

De
 G

in - du bist,
 ev - er One, Thou

du lie - ber Hei - land
 Thou dear, Thou dear Re -

... du lie - ber Hei - land Je - su Christ, du lie - ber
 ... thou dear Re - deem - er, God the Son, Thou dear Re -



PROBENPARTI FÜR Carus-Verlag

Evaluation Copy - Quality may be reduced.

Original evtl. gemindert.

Ausgabequalität gegenüber

110 112 114

lie-ber Hei-land Je - su Christ, Je - su Christ, in gött - li -
 dear Re-deem-er, God the Son, God the Son; in in - fi -

Je - su, Je - su Christ, in gött - li-cher
 deem - er, God the Son; in in - fi - nite

Hei - land Je - su Christ, samt dem Va - ter und Hei - li - gen Geist, in
 deem - er, God the Son; with Fa - ther, Spir - it reign - eth the Son, in

Christ, samt dem Va - ter und Hei - li - gen Geist,
 110 Son; with Fa - ther and Spir - it reign-eth the Son,

115 117 119

cher Ma - - je - stät gleich.
 nite maj - - es - - ty One.

Ma - je - stät, Ma - je - stät gl
 maj - es - ty, maj - es - ty

gött - li - cher Ma - je - stät
 in - fi - nite maj - es - ty

in gött - li - cher M - s. A - men, das
 in in - fin - ite en, for Ho - ly

115 119

120 124

A - men, das ist ge - wiß -
 A - men, for Ho - ly is

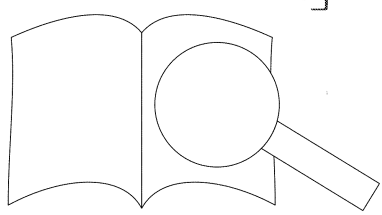
... das be - kennt al - ler En - gel Schar. A - men, das
 ... choirs of an - gels with joy pro - claim, A - men, for

wiß be - kennt al - ler En - gel Schar,
 ; of an - gels with joy pro - claim,

wahr, das be - kennt al - ler En
 Name, choirs of an - gels with joy

122

PROBENPAPIER • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



125

127

lich wahr, das be - kennt al - ler En - gel Schar
 Thy Name, choirs of an - gels with joy pro - claim,
 ist ge - wiß - lich wahr, das be - kennt al - ler En - gel Schar
 Ho - ly is Thy Name, choirs of an - gels with joy pro - claim,
 das be - kennt al - ler En - gel Schar und
 choirs of an - gels with joy pro - claim, and

...und al -
...and earth -

125

127

129

131

und al - le Welt so weit und
 and earth re - sponds: So shall it
 al - le Welt so weit
 earth re - sponds: So shall
 nun an
 and in

129

le Welt so weit u.
 re - sponds: So shall
 nun an bis in
 and in all e -

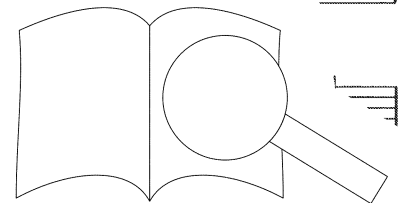
133

135

bis all
 - le Welt so weit und breit
 re - sponds: So shall it be,
 und al - le Welt so weit und breit von
 and earth re - sponds: So shall it be, now
 keit, und al - le Welt so weit und breit von
 ty, and earth re - sponds: So shall it be, now

wig - keit,
ni - ty,

135



PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

137 139

von nun an bis in E - wig - keit,
 now and in all e - ter - ni - ty,

nun an bis in E - wig - keit,
 and in all e - ter - ni - ty,

nun an bis in E - wig - keit,
 and in all e - ter - ni - ty,

von nun an bis in
 now and in all e -

137 139

von nun an bis in
 now and in all e -

141 143

von nun an
 now and in

bis in E - wig - keit,
 all e - ter - ni - ty,

von nun an bis
 now and in all

E - wig - keit,
 ter - ni - ty,

von nun an
 now and

E - wig - keit,
 ter - ni - ty,

1. e - wig - ni -

141

E - wig - keit,
 ter - ni - ty,

145

keit,
 ty,

keit, von
 ty, now

keit, in E - wig - keit. A - men.
 ty, ni - ty. A - men.

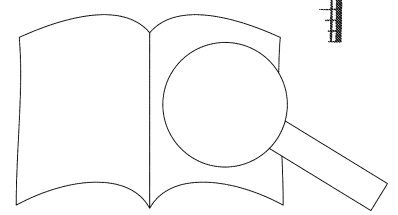
er - wig - keit, in E - wig - keit. A - men.
 ni - ty, e - ter - ni - ty. A - men.

von nun an bis in E - wig - keit. A - men.
 now and in all e - ter - ni - ty. A - men.

bis in E - wig - keit, in E - wig - keit
 now in all e - ter - ni - ty, e - ter - ni - ty.

147

PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



20 3. Ich glaube an einen einigen Gott

Das Credo (Nizänum)

SWV 422

CANTUS.

Sopran
Instrument 1
(c1 - e2)

ALTUS.

Alt
Instrument 2
(g - a1)

TENOR.

Tenor
Instrument 3
(c - g1)

BASSUS.

Baß
Instrument 4
(E - c1)

Bassus Continuus.

Orgel
ad libitum
(E - e1)

ICH
Ich glaube an ei-nen ei-ni-gen Gott, all-mäch-tigen Va -
I be - lieve, I be - lieve in one God, the Fa - ther Al - might -

ICH
Ich glaube an ei-nen ei-ni-gen Gott, all-mäch-tigen Va -
I be - lieve, I be - lieve in one God, the Fa - ther Al - might -

ICH
Ich glaube an ei-nen ei-ni-gen Gott, all-mäch
I be - lieve, I be - lieve in one God, the Fa

ICH
Ich glaube an ei-nen ei-ni-gen Gott,
I be - lieve, I be - lieve in one God.

à 4. 3 7

8 10 14

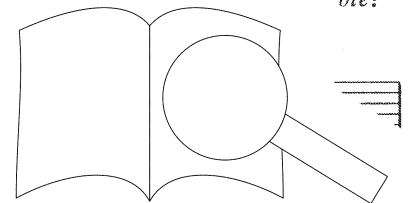
ter, Schöpfer Himmels und 'er Er
y, who cre - at - ed ear - th and heav - en, and all things vis - i - ble and in - vis - i - ble:

ter, Schöpfer Hir
y, who cre - at - ed earth and heav - en, and all things vis - i - ble and in - vis - i - ble:

ter, Sc
y, w. and heav - en, and all things vis - i - ble and in - vis - i - ble:

is und der Er - den, al - les, was sicht - bar und un - sicht - bar ist.
and earth and heav - en, and all things vis - i - ble and in - vis - i - ble:

10 12



16 18 20

Und an ei-nen ei-ni-gen Her-ren Je-sum Chri-stum, Got-tes ei-ni-gen
 And I be-lieve in one Lord, one Lord Christ Je-sus, on-ly be-got-ten Son of

Und an ei-nen ei-ni-gen Her-ren Je-sum Chri-stum, Got-tes ei-ni-gen
 And I be-lieve in one Lord, one Lord Christ Je-sus, on-ly be-got-ten Son of

Und an ei-nen ei-ni-gen Her-ren Je-sum Chri-stum, Got-tes ei-ni-gen
 And I be-lieve in one Lord, one Lord Christ Je-sus, on-ly be-got-ten Son of

Und an ei-nen ei-ni-gen Her-ren Je-sum Chri-stum, Got-tes ei-ni-gen
 And I be-lieve in one Lord, one Lord Christ Je-sus, on-ly be-got-ten Son of

22 24 26

Sohn, der vom Va-ter ge-bo--ren ist vor
 God, be-got-ten of his Fa--ther

Sohn, der vom Va-ter ge-bo--ren ist vor
 God, be-got-ten of his Fa--ther

Sohn, der vom Va-ter ge-bo-ren vor
 God, be-got-ten of his Fa- be

Sohn, der vom Va-ter ge-bo-ren vor
 God, be-got-ten of his Fa- be

zen the
 the
 an--zen the
 the
 der gan--zen the
 be-fore all

29 33

Welt, Gott
 worlds, God

Welt, Gott
 worlds, God

Welt, Gott
 worlds, God

von Gott,
 of God,

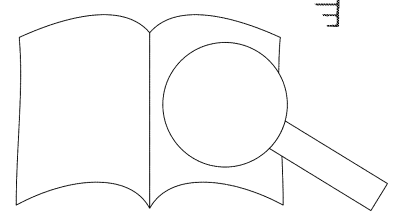
Licht, wahr-haf-ti-ger Gott vom
 Light, and ver-y God from

Licht vom Licht, wahr-haf-ti-ger Gott vom wahr-
 Light of Light, and ver-y God from out

Licht vom Licht, wahr-haf-ti-ger Gott vom
 Light of Light, and ver-y God from

Licht vom Licht,
 Light of Light,

31



PROBEN
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

34 36 38

wahr-haf-ti - gen Gott, mit dem Va - ter ei - ner-lei We - sens, durch
 out of ver - y God, for the Son doth e - qual in sub - stance the

haf-ti - gen Gott, mit dem Va - ter ei - ner-lei We -
 of ver - y God, for the Son doth e - qual in sub -

wahr-haf-ti - gen Gott, ge - bo-ren, nicht ge - schaf - fen,
 out of ver - y God, who was be - got - ten, not made,

ge-bo-ren, nicht ge - schaf - fen,
 who was be - got - ten, not made,

34 36 38

40 42

wel - chen al - les ge - schaf - fen ist,
 Fa - ther by whom all things were made:

sens, durch wel - chen al - les ge - schaf - fen
 stance the Fa - ther by whom all things were

wel - um - schen und um
 wh ur tion, for all

40 42 44

45 47 49

... vom Him - mel kom - men ist
 ... came down from heav - en,

... vom Him - mel kom - men ist
 ... came down from heav - en,

wil - len vom Him - mel kom - men ist
 va - tion came down from heav - en,

er and Se - lig - keit wil - len
 for our sal - va - tion

47



PROBENFÜR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

50 52 54

und leib - haf - - tig wor - den durch den Hei - li - gen Geist von der
 and who was in - car - nate by the Ho - - ly Ghost of the

und leib - haf - - tig wor - den durch den Hei - li - gen Geist von der
 and who was in - - car - - nate by the Ho - - ly Ghost of the

und leib - haf - - tig wor - den durch den Hei - ligen Geist von der
 and who was in - car - - nate by the Ho - ly Ghost of the

und leib - haf - - tig wor - den durch den Hei - li - gen Geist von der
 and who was in - car - - nate by the Ho - - ly Ghost of the

56 58 60

Jung - frau - en Ma - ri - a und Mensch wor - den
 Vir - gin Mar - - y, and was made

Jung - frau - en Ma - ri - a und Mensch
 Vir - gin Mar - - y, and was

Jung - frau - en Ma - ri - a und M
 Vir - gin Mar - - y, and m. den. man.

Jung - frau - en Ma - ri - a
 Vir - gin Mar - - y, wor - den. made man.

64 68

Auch fü - er
 And fu - er

...un - ter Pon - ti - o Pi - la - to,
 ...suf - fered un - der Pon - ti - us Pi - - late.

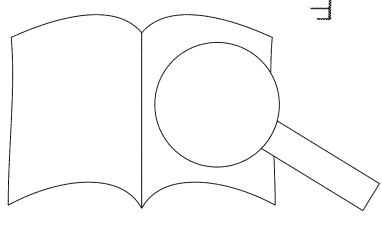
ge - lit - ten
 he suf - fered

ge - lit - ten und
 he suf - fered and

...un - ter Pon - ti - o
 ...suf - fered un - der Pon -

66 68

PROBENPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



70 72 74 76

und be - gra - ben,
and was bur - ied,

— be - gra - ben, ge - lit - ten und be - gra - ben
— was bur - ied, he suf - fered and was bur - ied,

ge - lit - ten und be - gra - ben
he suf - fered and was bur - ied,

ge - lit - ten und be - gra - ben
he suf - fered and was bur - ied,

77 79 81

und am drit - ten Ta - ge auf - er - stan - den nac'
and the third - day was re - sur - rec - ted f

und am drit - ten Ta - ge auf - er - stan - den der Schrift und
and the third - day was re - sur - rec - ted f the dead, and

und am drit - ten Ta - ge auf - er - stan - den der Schrift
and the third - day was re - sur - rec - ted the dead,

und am drit - ten Ta - ge auf - er - stan - den nach der Schrift
and the third - day was re - sur - rec - ted from the dead,

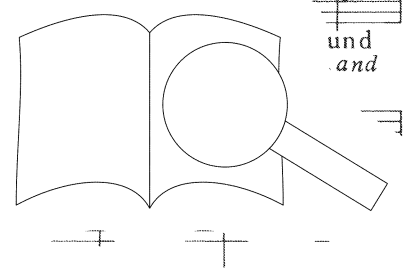
83 85 87

ur ah - ren gen Him - mel
cend - ed to heav - en,

is' h gen Him - mel
to heav - en,

ge - fah - ren gen Him - mel
n as - cend - ed to heav - en,

85



PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

88 90 92

und sit - zet zu der Rech - ten des Va - ters
 and sit - teth at the right of the Fa - ther,

und sit - zet zu der Rech - ten des Va - ters
 and sit - teth at the right of the Fa - ther,

und sit - zet zu der Rech - ten des Va - ters und wird wie - der -
 and sit - teth at the right of the Fa - ther, and shall come with

sit - zet zu der Rech - ten des Va - ters und wird wie - der -
 sit - teth at the right of the Fa - ther, and shall come with

94 96 98

und wird wie - der - kom - men,
 and shall come with glo - ry

und wird wie - der - kom - men, zu rich - di -
 and shall come with glo - ry, shall come ge - the

kom - men, zu rich - ten - di -
 glo - ry, shall come n . n the

- kom - men, zu Le - ben - di -
 glo - ry, to judge the

99 101 103 105

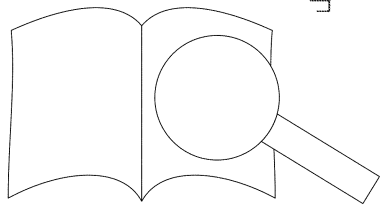
...und die To - ten, des Reich kein En - de ha - ben wird.
 ...and the dead: his king - dom shall have no end.

gen quick n, des Reich kein En - de ha - ben wird.
 quick his king - dom shall have no end.

ge - ten, des Reich kein En - de ha - ben wird.
 q dead: his king - dom shall have no end.

die To - ten, des Reich kein En - de
 and the dead: his king - dom shall

101 103



PROBENPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

120 122

gleich ge - eh - ret wird, der durch die Pro -
 geth - er is - glo - ri - fied, who spoke through the

gleich ge - eh - ret wird, der durch die Pro - phe - ten
 geth - er is - glo - ri - fied, who spoke through the mouths of

zu - gleich ge - eh - ret wird, der durch die Pro - phe - ten ge -
 to - geth - er is - glo - ri - fied, who spoke through the mouths of the

gleich ge - eh - ret wird.
 geth - er is - glo - ri - fied,

124 126

phe - ten ge - redt hat. Und ei - ne ei - ni
 mouths of the Proph ets. And I be - lieve - ni

ge - redt hat. Und ei -
 the Proph - ets. And I

redt hat.
 Proph - ets.

ei - ni ge
 lieve - ni - one

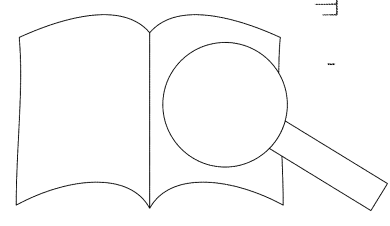
127 129

hei - li - ge, chr' s - sto - li - sche Kir -
 Cath - o - l' s - to - lick Church.

hei - li - a - po - sto - li - sche Kir -
 Cath - o - A - pos - to - lick Church.

ei ge, christ - li - che, a - po - sto - li - sche Kir -
 l' lick and che, A - pos - to - lick Church.

st - li - che, a - po - sto - li - sche
 ck and A - pos - to - lick



PROBEE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

130 132

che. Ich be - ken - ne ei - ne ei - ni - ge Tau - fe
I ac - know - ledge, I ac - know - ledge one Bap - tism

che. Ich be - ken - ne ei - ne ei - ni - ge Tau - fe zur Ver - ge - bung
I ac - know - ledge, I ac - know - ledge one Bap - tism for re - mis - sion

che. Ich be - ken - ne ei - ne ei - ni - ge Tau - fe
I ac - know - ledge, I ac - know - ledge one Bap - tism

130 132

che. Ich be - ken - ne
I ac - know - ledge,

134 136

zur Ver - ge - bung der Sün - den und war
for re - mis - sion of sins. And I

der Sün - den u die Auf - er -
of sins. the Re - sur -

zur Ver - ge - bung der Sün - den
for re - mis - sion of sins.

te
look

134

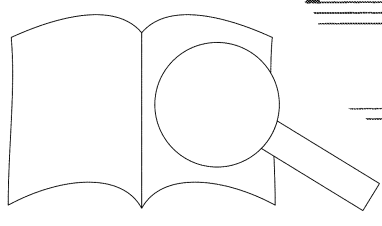
138 140

ste - der To - ten und
rec - of the dead, and

ste - hung der To - ten
rec - tion of the dead,

te - - - hung der To - ten
rec - - - tion of the dead,

auf die Auf - er - ste - hung der To -
for the Re - sur - rec - tion of the



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

141 143 145

ein Le - ben, ein Le - ben der zu - künf - ti - gen Welt,
 the life ev - er - last - ing, the life ev - er - last - ing,

und ein Le - ben, ein Le - ben der zu - künf - ti - gen Welt, und ein Le -
 and the life ev - er - last - ing, the life ev - er - last - ing, and the life,

und ein Le - ben, ein Le - ben
 and the life ev - er - last - ing,

und ein Le - ben, ein Le - ben
 and the life ev - er - last - ing,

147 149 151

ben der zu - künf - ti - gen Welt, ein Le - ben, ein Le -
 and the life ev - er - last - ing, the life ev - er - last - ing, in

der zu - künf - ti - gen Welt, ein Le - ben, ein Le -
 the life ev - er - last - ing, the life ev - er - last - ing, the life

der zu - künf - ti - gen Welt, ein Le - ben, ein Le -
 the life ev - er - last - ing, the life ev - er - last - ing, the life

152

künf - ti - gen A - - - - - men, A - - - - - men.
 ev - er - last A - - - - - men, A - - - - - men.

künf - ti - gen A - - - - - men, A - - - - - men.
 ev - er - last A - - - - - men, A - - - - - men.

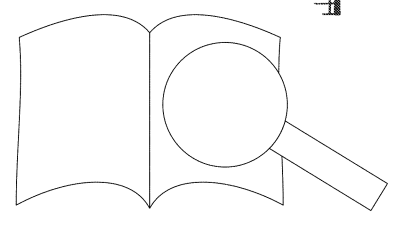
künf - ti - gen A - - - - - men, A - - - - - men.
 ev - er - last A - - - - - men, A - - - - - men.

Welt. A - - - - -
 ing. A - - - - -

154

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



30 4. Unser Herr Jesus Christus in der Nacht, da er verraten ward
 Die Worte der Einsetzung des heiligen Abendmahls

SWV 423

CANTUS. Erster Teil.

Sopran Instrument 1 (d¹ - f²) VN
 Un - ser Herr Je - sus Chri - stus in der Nacht,
 When our Lord was be - tray - ed, that same night

Mezzosopran Instrument 2 (b - c²) VN
 Un - ser Herr Je - sus Chri - stus in der
 When our Lord was be - tray - ed, that same

Alt Instrument 3 (g - a¹) VN
 Un - ser Herr Je - sus Chri - stus
 When our Lord was be - tray - ed,

BASSUS. Instrument 4 (B-d¹) VN
 Un - ser Herr Je - sus Chri -
 When our Lord was be - tray

Bassus Continuus.
 Orgel ad libitum (G - h¹)

7 9 13

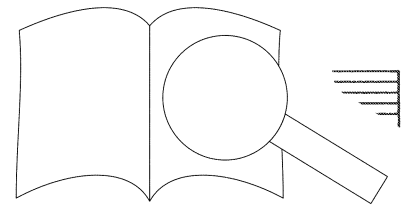
— da er ver - ra - t. ward, nahm er — das Brot,
 — Lord Je - sus Christ bread, gave thanks — to God,

Nacht, d. ten ward, nahm er das Brot,
 night took bread, gave thanks to God,

Nacht ver - ra - ten ward, nahm er das Brot, dan -
 night - sus Christ took bread, gave thanks to God, brake -

da er ver - ra - ten ward, nahm Brot,
 Lord Je - sus Christ took bread,

9 11



PROBEEPARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

15 17 19 21

dan - ket und brach's und gab's sei-nen jün-ger-n und sprach:
 brake it, and said, giv - ing it to his dis - ci - - ples:

dan - ket und brach's und gab's sei-nen jün-ger-n und sprach:
 brake it, and said, giv - ing it to his dis - ci - - ples:

- ket und brach's und gab's sei-nen jün-ger-n und sprach:
 it, and said, giv - ing it to his dis - ci - - ples:

dan - ket und brach's und gab's sei-nen jün-ger-n und sprach:
 brake it, and said, giv - ing it to his dis - ci - - ples:

15 17 19 21

22 24 26

Nehmet hin, neh - met hin, neh - met hin, r
 Take of me, take of me, take of me,

Neh - met hin, neh - met, neh - met hin, r
 Take of me, of me, take of

Neh - met hin, nehmet hin, neh - met
 Take of me, take of me, take of

Nehmet hin, neh - met, nehmet hin und
 Take of me, take of take of me, and

22 24

28 30 34

es - set, d ist mein Leib, der für euch ge - ge - ben
 eat this, bod - y's flesh, which for you is bro - ken

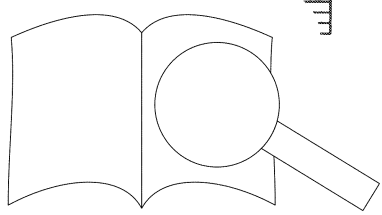
es, das ist mein Leib, der für euch ge - ge - ben
 this, my bod - y's flesh, which for you is bro - ken

mein Leib, das ist mein Leib, der für euch ge - ge - ben
 bod - y's flesh, my bod - y's flesh, which for you is bro - ken

das ist mein Leib, das ist mein Leib, der
 this, my bod - y's flesh, my bod - y's flesh, which

30 32 34

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



32 36 38 40 42

wird, das ist mein Leib, das ist mein Leib, der für euch ge - ge - ben wird;
 here, my bod - y's flesh, my bod - y's flesh, which for you is bro - ken here:

wird, das ist mein Leib, das ist mein Leib, der für euch ge - ge - ben wird;
 here, my bod - y's flesh, my bod - y's flesh, which for you is bro - ken here:

wird, das ist mein Leib, das ist mein Leib, der für euch ge - ge - ben wird; solchs
 here, my bod - y's flesh, my bod - y's flesh, which for you is bro - ken here: do

wird, das ist mein Leib, das ist mein Leib, der für euch ge - ge - ben wird;
 here, my bod - y's flesh, my bod - y's flesh, which for you is bro - ken here:

44 46 48 50

solchs tut, solchs tut zu meinem Ge - dächt - nis,
 do this, do this, that I be re - mem - bered,

solchs tut, solchs tut zu meinem Ge - dächt - nis,
 do this, do this, that I be re - mem - bered,

tut, solchs tut zu mei - nem Ge - dächt - nis,
 this, do this, that I be re - mem - bered,

solchs tut, solchs tut zu meinem Ge - dächt - nis,
 do this, do this, that I be re - mem - bered,

54 56 58 60 62

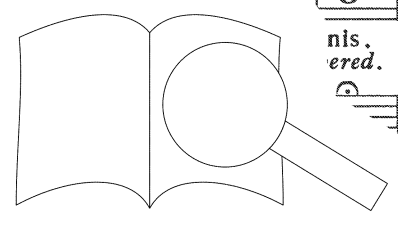
dächt - nis, so - lchs tut zu mei - nem Ge - dächt - nis.
 mem - bered do this, that I be re - mem - bered.

däch' me' solchs tut zu mei - nem Ge - dächt - nis.
 do this, that I be re - mem - bered.

solchs tut zu mei - nem Ge - dächt - nis.
 do this, that I be re - mem - bered.

solchs tut, solchs tut zu meinem Ge - dächt - nis.
 do this, do this, that I be re - mem - bered.

PROBEKOPPIERUNG
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Anderer Teil.

64 66 68

Des - sel - bi - gen - glei - chen nahm er auch den Kelch, nahm er auch den
 And in the same man - ner took he then the cup, took he then the

Des - sel - bi - gen - glei - chen nahm er auch den Kelch, auch den
 And in the same man - ner took he then the cup, then the

Des - sel - bi - gen - glei - chen nahm er auch den Kelch
 And in the same man - ner took he then the cup,

Des - sel - bi - gen - glei - chen nahm er auch den Kelch, auch den
 And in the same man - ner took he then the cup, then the

70 72 74

Kelch nach dem A - bend - mahl, dan - ket und gab
 cup, af - ter he had supped, say - ing, as he

Kelch nach dem A - bend - mahl, dan - ket und gab
 cup, af - ter he had supped, say - ing, as he

nach dem A - bend - mahl, dan - ket
 af - ter he had supped, say - ing, ih - nen den
 cup

Kelch nach dem A - bend - mahl, dan - ket ih - nen den
 cup, af - ter he had supped, say - ing, gave the cup

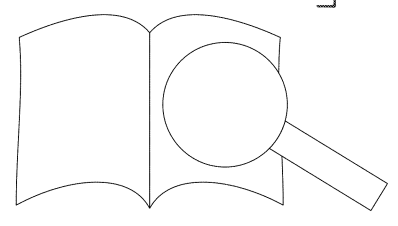
77 79 81

und sprach: neh - met, neh - met hin, neh - met hin und trin -
 to them take ye now the cup, take ye now the cup

und neh - met, neh - met hin, neh - met hin und trin -
 to Take ye now the cup, take ye now the cup

neh - met, neh - met hin, neh - met, neh - met hin und trin -
 take ye now the cup, take ye, take ye now the cup

Neh - met, neh - met hin, neh - met
 Take ye now the cup, take ye



Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

ket, und trin - ket, und trin - ket al - le, al - le, al - le dar - aus, und
 which I give you, and drink ye, drink ye, drink ye, drink ye of it, and

ket, und trin - ket, und trin - ket al - le, al - le, al - le dar - aus, und
 which I give you, and drink ye, drink ye, drink ye, drink ye of it, and

ket, und trin - ket, und trin - ket al - le, al - le, al - le dar - aus, und trin -
 which I give you, and drink ye, drink ye, drink ye, drink ye of it, and drink

ket, und trin - ket, und trin - ket al - le, al - le, al - le dar - aus,
 which I give you, and drink ye, drink ye, drink ye, drink ye of it,

trin - ket, und trin - ket al - le, al - le,
 drink ye, and drink ye, drink ye, drink ye,

trin - ket, und trin - ket al - le, al - le,
 drink ye, and drink ye, drink ye, drink ye,

ket, und trin - ket, und trin - ket al - le, al - le,
 ye, and drink ye, and drink ye, drink ye, drink ye,

und trin - ket, und trin - ket al - le, al - le, dar - aus;
 and drink ye, and drink ye, drink ye, drink ye of it;

und trin - ket, und trin - ket al - le, al - le, dar - aus;
 and drink ye, and drink ye, drink ye, drink ye of it;

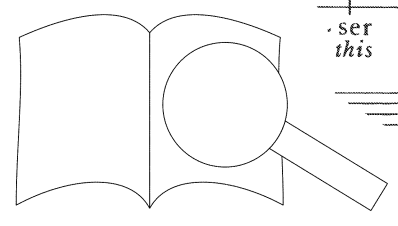
die - ser Kelch in mei - nem
 for this is my blood of the new tes - ta -

ist das neu - e Te - sta - ment in mei - nem
 for this is my blood of the new tes - ta -

ich ist das neu - e Te - sta - ment in mei - nem
 is, for this is my blood of the new tes - ta -

ser
 this

PROBENPARTIENUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



98 100 102

Blut, ist das neu - e Te - sta - ment in
 ment, for this is my blood of the new

Blut, ist das neu - e Te - sta - ment in mei - nem Blut, in
 ment, for this is my blood of the new tes - ta - ment, new

Blut, ist das neu - e Te - sta - ment in mei - nem Blut, in
 ment, for this is my blood of the new tes - ta - ment, new

Kelch ist das neu - e Te - sta - ment in mei - nem Blut,
 is, for this is my blood of the new tes - ta - ment,

104 106 108

mei - nem Blut, das für euch ver - gos
 tes - ta - ment, which for you is shed

mei - nem Blut, das für euch, das für euch ver
 tes - ta - ment, which for you, which for you is

mei - nem Blut, das für euch wird zur Ver -
 tes - ta - ment, which for you bring - eth for -

mei - nem Blut, das für euch sen wird zur Ver -
 tes - ta - ment, which for you and bring - eth for -

110 114 116

ge - bung der Sün - den, solchs
 give - ness to sin - ners. Do

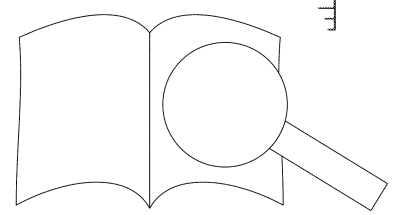
ge - bung zur Ver - ge - bung der Sün - den,
 give - ness for - give - ness to sin - ners.

- den, zur Ver - ge - bung der Sün - den,
 - ners, för - give - ness to sin - ners.

nes. in - den, zur Ver - ge - bung der
 ners, for - give - ness to

112 114

PROBEN
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



117 119 121

tut, so oft ihr's trinkt, zu mei - nem Ge - dächt - nis, zu mei - nem Ge -
this, when-e'er ye drink, that I be re - mem - bered, that I be re -

solchs tut, so oft ihr's trinkt, zu mei - nem Ge - dächt - nis, Ge - dächt -
Do this, when-e'er ye drink, that I be re - mem - bered, re - mem -

solchs tut, so oft ihr's trinkt, zu mei - nem Ge - dächt - nis, mei - nem Ge - dächt -
Do this, when-e'er ye drink, that I be re - mem - bered, I be re - mem -

solchs tut, so oft ihr's trinkt, zu mei - nem Ge - dächt -
Do this, when-e'er ye drink, that I be re - mem -

123 125 127

dächt - nis, solchs tut, so oft ihr's trinkt, Ge -
mem - bered, do this, when-e'er ye drink, re -

nis, solchs tut, so oft ihr's trinkt, zu mei - nem Ge - dächt -
bered, do this, when-e'er ye drink, that I be re - mem -

- nis, solchs tut, so oft ihr's trinkt, Ge - dächt -
- bered, do this, when-e'er ye drink, that I be re - mem -

- nis, solchs tut, so oft ihr's trinkt, zu mei - nem Ge - dächt -
- bered, do this, when-e'er ye drink, that I be re - mem -

129 133 135

dächt - nis, Ge - dächt - nis.
mem - bered, re - mem - bered.

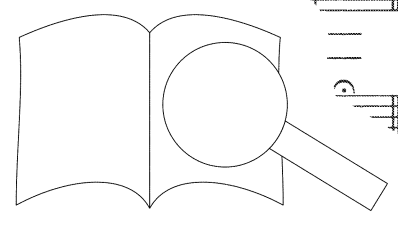
- oft ihr's trinkt, zu mei - nem Ge - dächt - nis.
-e'er ye drink, that I be re - mem - bered.

- oft ihr's trinkt, zu mei - nem Ge - dächt - nis.
-e'er ye drink, that I be re - mem - bered.

solchs tut, so oft ihr's trinkt, zu mei - nem Ge - dächt -
do this, when-e'er ye drink, that I be re - mem - bered.

131 133

PROBE-PARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



5. Psalm 111 »Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen«

SWV 424

CANTUS. 1. Psalm 111

Sopran Instrument 1 (d1 - f2) ICH Ich dan - ke dem Herrn von gan - zem Her - zen

ALTUS. All thanks to the Lord my heart will - of - fer,

Mezzosopran Instrument 2 (g - c2) ICH Ich dan - ke, ich dan - ke dem Herrn von gan - zem Her - zen

TENOR. All thanks and all praise to the Lord my heart will - of - fer,

Alt Instrument 3 (f - a1) ICH Ich dan - ke, ich dan - ke dem Herrn von gan - zem H

BASSUS. All thanks and all praise to the Lord my heart will -

Bariton Instrument 4 (c - d1) Im

Orgel ad libitum (B - g1) à 4. 3

Bassus Continuus.

8 10 14

im Rat der Fro und in der

a - mong the con -

im Rat a - mor rommen, im Rat der Frommen und in

a - mong the faith - ful, a - mong the faith - ful and the

im Rat de a - mong th a Rat der Frommen, im Rat der Frommen, der Frommen

a - mong the faith - ful, a - mong the faith - ful, the faith - ful

Frommen, im Rat der Frommen, im

faith - ful, a - mong the faith - ful,

10 12



PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

16 18 20 22

Ge - mei - ne, in der Ge -
gre - ga - tion, the con - gre -

der Ge - mei - ne, und in der Ge - mei - ne, und in
con - gre - ga - tion, and the con - gre - ga - tion, in the

und in der Gemei - ne, und in der Gemei - ne, in der
and the con - gre - ga - tion, and the con - gre - ga - tion, the con -

und in der Gemei - ne, und in der, in
and the con - gre - ga - tion, con - gre - ga - tion,

24 26 28

mei - ne. Groß sind die Wer - ke des
ga - tion. Great are the works of the

der Ge - mei - ne. Groß sind die Wer - ke re - ihr ach - tet,
con - gre - ga - tion. Great are the works y that seek them

- gre - ga - tion. Great are the he en; wer ihr ach - tet,
God; they that seek them

der Ge - mei - ne. Groß Her - ren; wer ihr ach - tet,
con - gre - ga - tion. Great ine Lord God; they that seek them

32 38 40

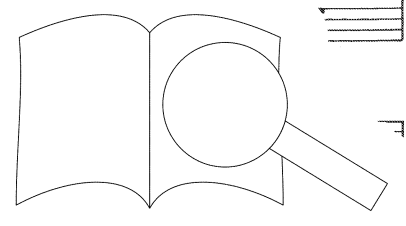
der hat Lust dran. Was er ord - net, das ist lög - lich und
shall have e - in. What he do - eth mer - its prais - es and

de - re - Lust dran. Was er ord - net, das ist lög - lich und
sh. there - in. What he do - eth mer - its prais - es and

ei - tel - Lust dran. Was er ord - net, das ist lög - lich und
e, pleas - ure there - in. What he do - eth mer - its prais - es and

ei - tel, ei - tel - Lust dran.
e pleas - ure, pleas - ure there - in.

34 36 38



PROBENPARTIUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

64 66 68 70 72

Er gi-bet Spei-se de-nen, so ihn fürch - ten.
 And he hath giv-en meat to them that fear him.

Er gi-bet Spei - se de-nen, de-nen, so ihn fürch - ten; er ge - den - ket
 And he hath giv - en meat to them, to them that fear him; and is mind - ful

Er gi-bet Spei - se de-nen, de-nen, so ihn fürch - ten; er ge - den - ket
 And he hath giv - en meat to them, to them that fear him; and is mind - ful

64 66 68 70 72

Er ge - den - ket
 ... and is mind - ful

73 75 77

Er läßt ver - kün - di-gen sei-ne ge -
 He hath re - veal - ed the power of his

e - wig-lich an sei-nen Bund. Er läßt ver - kün - sei- wal - ti-gen
 ev - er of his cov - e - nant. He hath re - veal er works to the

e - wig-lich an sei-nen Bund. Er läßt ver ge - wal - ti-gen
 ev - er of his cov - e - nant. He hath ver his works to the

73 75 79

e - wig-lich an sei-nen Bund. Er sei-ne ge - wal - ti-gen
 ev - er of his cov - e - nant. H he power of his works to the

80 86 88

ten sei -
 ple of -

Ta - t -
 peo -

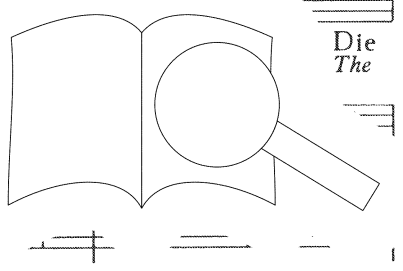
den ge - be das Er - be der Hei - den.
 he giv - eth the share of the hea - then.

ih - nen ge - be das Er - be der Hei - den.
 to them he giv - eth the share of the hea - then.

82 84 86

ik, daß er ih - nen ge - be das Er - be der Hei - den. Die
 choice, for to them he giv - eth the share of the hea - then. The

in-em Volk, daß er ih - nen ge - be das
 of his choice, for to them he giv - eth the



PROBENPAPIER

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

89 91 93 95

Al - le sei - ne Ge -
And in all his com -

Die Werk sei - ner Hän - de sind Wahr - heit und Recht; al - le sei - ne Ge - bo -
The works that he do - eth are judge - ment and truth; and in all his com - mand -

Werk sei - ner Hän - de sind Wahr - heit, sind Wahr - heit und Recht;
works that he do - eth are judge - ment, are judge - ment and truth;

Werk sei - ner Hän - de sind Wahr - heit, sind Wahr - heit und Recht;
works that he do - eth are judge - ment, are judge - ment and truth;

89 91 93 95

96 98 100

bo - te sind recht - schaf - fen, recht - schaf - fen Sie
mand - ments he is faith - ful, is faith - ful. For

te sind recht - schaf - fen, den er -
ments he is faith - ful. y shall stand

al - le sei - ne Ge - bo - te sind
and in all his com - mand - ments he t - se Sie
faith For

al - le sei - ne Ge - bo - te fen. Sie wer - den er -
and in all his com - mand - me. n - ful. For they shall stand

96 98 102

103 107

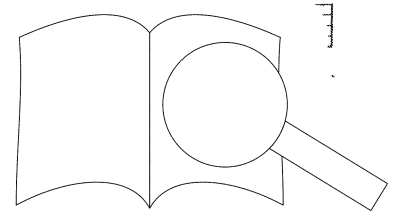
hal - ten im ch und ge - sche - hen treu - lich
fast, stand fi ty and are done in truth and

hal - ner und e - wig - lich und ge - sche - hen treu - lich
fast, ev - er - last - ing - ly and are done in truth and

immer und e - wig - lich und ge - sche - hen treu - lich
and fast ev - er - last - ing - ly and are done in truth and

immer und e - wig - lich und ge - sche - hen tr
fast ev - er - last - ing - ly and are done in tr.

105 107



PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

109 111 113 115

und red - lich. Er sen-det ei - ne Er - lö - sung sei - nem Volk; er ver-
 eq - ui - ty. Un - to his peo - ple re - demp - tion he hath sent; and he

und red - lich. Er sen-det ei - ne Er - lö - sung sei - nem Volk;
 eq - ui - ty. Un - to his peo - ple re - demp - tion he hath sent;

und red - lich. Er sen-det ei - ne Er - lö - sung sei - nem Volk;
 eq - ui - ty. Un - to his peo - ple re - demp - tion he hath sent;

109 111 113 115

— red - lich.
 - ui - ty.

117 119 121

hei - Bet, daß sein Bund ewig - lich blei -
 hath com - mand - ed for ev - er his cov - ent.

er ver - hei - Bet, daß sein Bund ewig - lich
 and he hath com - mand - ed for ev - er his cov - ent.

er ver - hei - Bet, daß sein Bund ewig - lich
 and he hath com - mand - ed for ev - er his cov - ent.

Heilig, hei - lig und
 Ho - ly, ho - ly and

117 119 123

Heilig, hei - lig und
 Ho - ly, ho - ly and

125 129 131

hehr ist sei -
 rev - er - end

hehr
 rev - er -

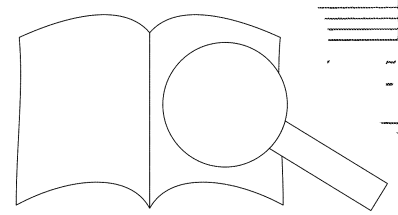
Die Furcht des Her - ren ist der
 The fear of the Lord is the be -

me.
 Name.

Die Furcht des Her - ren ist der Weis -
 The fear of the Lord is the ho - gin -

127 129

sein Na - me. Die Furcht des Her - ren
 is his Name. The fear of the Lord



PROBENPARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

133 135 137 139

Das ist ei - ne fei - ne
A good un - der - stand - ing

Weis - - heit, ist der Weis - - heit, der Weis - heit An - fang: Das ist ei - ne fei - ne
gin - - ning, the be - gin - - ning of all true wis - dom. A good un - der - stand - ing

heit, ist der Weis - - heit, ist der Weis - heit, - An - fang: Das ist ei - ne fei - ne
ning, the be - gin - - ning of all true wis - dom. A good un - der - stand - ing

heit, ist der Weis - - heit, ist der Weis - heit, - An - fang: Das ist ei - ne fei - ne
ning, the be - gin - - ning of all true wis - dom. A good un - der - stand - ing

141 143 145 147

Klug - heit, das ist ei - ne fei - ne Klug - heit; wer dar - nach
have they, a good un - der - stand - ing have they that do there

Klug - heit, das ist ei - ne fei - ne Klug - - heit;
have they, a good un - der - stand - ing have they

Klug - heit, das ist ei - ne fei - ne Klug -
have they, a good un - der - stand - ing have

Klug - heit, das ist ei - ne fei - ne tut, wer dar - nach
have they, a good un - der - stand - ing e - after, there - after, that do there -

149 153 155

tut, after, e - wig - lich, des Lob blei - bet e - wig - lich.
ev - er shall en - dure ev - er - last - ing - ly.

wer dar - n dei - bet e - wig - lich, des Lob blei - bet e - wig - lich.
that do t of it ev - er shall en - dure ev - er - last - ing - ly.

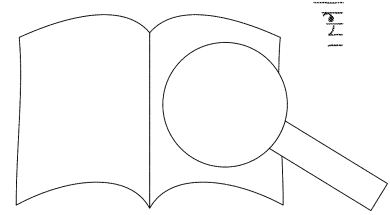
Lob blei - bet e - wig - lich, des Lob blei - bet e - wig - lich.
praise of it ev - er shall en - dure ev - er - last - ing - ly.

des Lob blei - bet e - wig - lich, des Lob ble
the praise of it ev - er shall en - dure ev

151 153

PROBENFÜR CARUS-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced •



Lob und Preis sei Gott dem Va - ter und dem Sohn
 Praise and glo - ry to the Fa - ther and the Son

Lob und Preis sei Gott dem Va - ter und dem Sohn und
 Praise and glo - ry to the Fa - ther and the Son and

...und dem Hei - li -
 ... to the Ho - ly

Lob und Preis sei Gott dem Va - ter und dem Sohn und dem
 Praise and glo - ry to the Fa - ther and the Son and the

und dem Hei - li - gen Gei - ste wie im
 and to the Ho - ly Spir - it as it was and

dem Hei - li - gen Gei - ste war im
 the Ho - ly Spir - it it was and

gen Gei - ste, dem Hei - li - gen Gei - ste wie es war im
 Spir - it, the Ho - ly Spir - it it, as it was and

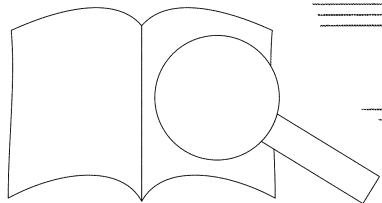
Hei - li - gen
 Ho - ly

An - fang, jet - und von E - wig - keit zu E - wig - keit.
 shall be n. e, shall be now and ev - er -, ev - er - more.

An - f r - dar und von E - wig - keit zu E - wig - keit.
 shall er - more, shall be now and ev - er -, ev - er - more.

im - mer - dar und von E - wig - keit zu E - wig - keit.
 ev - er - more, shall be now and ev - er -, ev - er - more.

... und im - mer - dar.
 ... shall now and ev - er - more.



PROBENPARTEI

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

173 175 177

A - - - - - men, A - - - - - men, A - - - - -

A - - - - - men, A - - - - - men, A - - - - -

A - - - - - men,

A - - - - - men,

173 175 177

179 181 183

- - men, A - - - - - men,

- - men, A - - - - - men, A - - - - -

A - - - - - men, A - - - - - men,

A - - - - - men,

- - men,

179 181

185 189

- - men, A - men, A - men.

A - - - - - men, A - men, A - men.

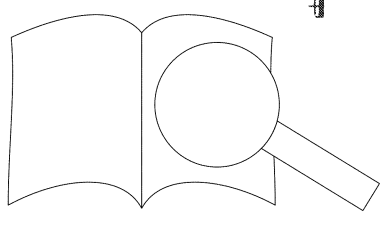
- men, A - - - - - men.

A - - - - - men, A -

187 1

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



46 6. Danksagen wir alle Gott, unserm Herren Christo

SWV 425

CANTUS.
 Sopran Instrument 1 (f1-e2)
 Mezzosopran Instrument 2 (d1-h1)
 Alt Instrument 3 (a-g1)
 Tenor Instrument 4 (c-e1)
BASSUS.
 Orgel ad libitum (E-a)

DAnck Dank - sa - gen wir al - le Gott, unserm Her - ren Chri - sto,
 All thanks be to God, all thanks be to Je - sus, our Lord,

DAnck Dank - sa - gen wir al - le Gott, unserm Her - ren Chri - sto,
 All thanks be to God, all thanks be to Je - sus, our Lord,

DAnck Dank - sa - gen wir al - le Gott, unserm Her - rer
 All thanks be to God, all thanks be to Je - s

DAnck Dank - sa - gen wir al - le Gott, unse
 All thanks be to God, all thanks b sus, .ord,

à 4. 4

8 10 15

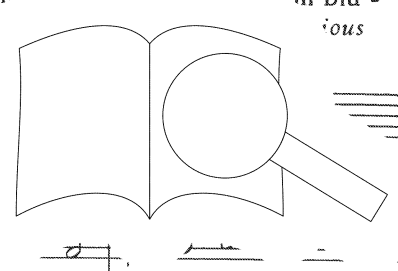
der uns mit sei - nem Wo hat und uns er - lö - set hat mit sei - nem Blu -
 who with his Word hath and hath re - leas - ed us through his precious

der uns mit s ch - tet und uns er - lö - set hat mit sei - nem Blu -
 who with his the light and hath re - leas - ed us through his precious

der i at er - leuch - tet und uns er - lö - set hat mit sei - nem Blu -
 who ed us the light and hath re - leas - ed us through his precious

nem Wort hat er - leuch - tet und uns er - lö - set hat mit sei - nem Blu -
 hath shew - ed us the light and hath re - leas - ed us through his precious

10 13



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

te von des Teu - fels Gwalt, von des Teu - fels Gwalt. Den sol-len wir al -
 blood from the dev - il's pow'r, from the dev - il's pow'r. Then let us all praise

te von des Teu - fels Gwalt, von des Teu - fels Gwalt. Den sol-len wir al -
 blood from the dev - il's pow'r, from the dev - il's pow'r. Then let us all praise

te von des Teu - fels Gwalt, von des Teu - fels Gwalt. Den sol-len wir al -
 blood from the dev - il's pow'r, from the dev - il's pow'r. Then let us all praise

te von des Teu - fels Gwalt, von des Teu - fels Gwalt. Den sol-len wir al -
 blood from the dev - il's pow'r, from the dev - il's pow'r. Then let us all praise

24 27 pian

le, den sol-len wir al - le mit sei-nen En - geln lo-ben mit Schal-le
 him, then let us all praise him, join with his an - gels, sing-ing his glo -

le, den sol-len wir al - le mit sei-nen En - geln lo-ben mit
 him, then let us all praise him, join with his an - gels, sing-ing his

le, den sol-len wir al - le mit sei-nen En - geln lo-b
 him, then let us all praise him, join with his an - gels, sir

le, den sol-len wir al - le mit sei-nen En - geln lo-ben mit Schal - le,
 him, then let us all praise him, join with his an - gels, sing-ing his glo - ry,

le, den sol-len wir al - le mit sei-nen En - geln lo-ben mit Schal - le,
 him, then let us all praise him, join with his an - gels, sing-ing his glo - ry,

24

piano

30 forte

den sol-len wir al - le mit sei-nen En - geln lo-ben mit
 then let us all praise him, join with his an - gels, sing-ing his

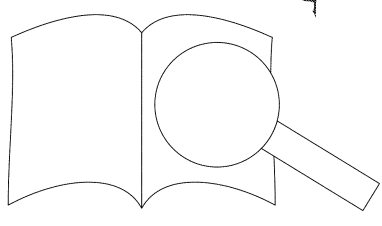
den sol-len wir al - le mit sei-nen En - geln lo-ben mit
 then let us all praise him, join with his an - gels, sing-ing his

le, den sol-len wir al - le mit sei-nen En - geln lo-ben mit
 him, then let us all praise him, join with his an - gels, sing-ing his

1. wir al - le, den sol-len wir al - le mit sei-
 all praise him, then let us all praise him, join with

33

forte



PROBEN
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

36

piano

forte

40

Schal-le, mit Schal-le, sin - - - gen, sin - - - gen: Preis sei Gott,
 glo - ry, his glo - ry, sing - - - ing, sing - - - ing: Praise to God,

Schal-le, mit Schal-le, sin - - - gen, sin - - - gen: Preis sei
 glo - ry, his glo - ry, sing - - - ing, sing - - - ing: Praise to

Schal-le, mit Schal-le, sin - - - gen, sin - - - gen: Preis sei
 glo - ry, his glo - ry, sing - - - ing, sing - - - ing: Praise to

Schal-le, mit Schal-le, sin - - - gen, sin - - - gen: Preis sei Gott,
 glo - ry, his glo - ry, sing - - - ing, sing - - - ing: Praise to God,

36

40

Schal-le, mit Schal-le, sin - - - gen, sin - - - gen: Preis sei Gott,
 glo - ry, his glo - ry, sing - - - ing, sing - - - ing: Praise to God,

44

piano

forte

48

Preis sei Gott, Preis sei Gott in der Hö - he, Preis sei
 praise to God, praise to God in the high - est, praise to God,

Gott, Preis sei Gott, Preis sei Gott in der Hö - he, Preis sei
 God, praise to God, praise to God in the high - est, praise to God,

Gott, Preis sei Gott, Preis sei Gott in der Hö - he, Preis sei
 God, praise to God, praise to God in the high - est, praise to God,

Preis sei Gott, Preis sei Gott in der Hö - he, Preis sei
 praise to God, praise to God in the high - est, praise to God,

44

Preis sei Gott, Preis sei Gott in der Hö - he, Preis sei
 praise to God, praise to God in the high - est, praise to God,

52

56

Preis sei Gott in der Hö - he! A - men.
 praise to God in the high - est! A - men.

Gott, Preis sei Gott in der Hö - he! A - men.
 God, praise to God in the high - est! A - men.

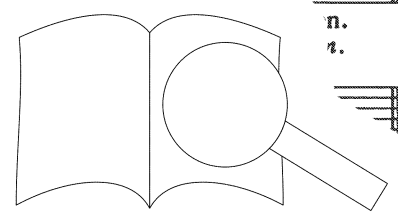
Gott, Preis sei Gott in der Hö - he! A - men.
 God, praise to God in the high - est! A - men.

52

56

Preis sei Gott in der Hö - he! A - men.
 praise to God in the high - est! A - men.

PROBENPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



7. Meine Seele erhebt den Herren

Deutsches Magnificat

SWV 426

1. Marias Lobgesang

Sopran
Instrument 1
(d¹-e²)

Alt
Instrument 2
(g-a¹)

Tenor
Instrument 3
(d-e¹)

Baß
Instrument 4
(G-c¹)

Bassus Continuus
ad Quartam inferiorem.

Orgel
ad libitum
(E-e¹)

CANTUS.

MEI

3 5 7

Mei-ne See-le, mei-ne See-le er-hebt, er-hebt, er-hebt den
Mag-ni-fy him, mag-ni-fy him! My soul, my soul doth mag-ni-

ALTUS.

MEI

Mei-ne See-le, mei-ne See-le er-hebt, er-hebt, er-hebt den Her-
Mag-ni-fy him, mag-ni-fy him! My soul, my soul doth magni-fy—

TENOR.

MEI

Mei-ne See-le, mei-ne See-le er-hebt, er-heb'
Mag-ni-fy him, mag-ni-fy him! My soul, my sc

BASSUS.

MEI

Mei-ne See-le, mei-ne See-le er-hebt,
Mag-ni-fy him, mag-ni-fy him! My soul

à 4. ad Chorum. 3

8 10 14

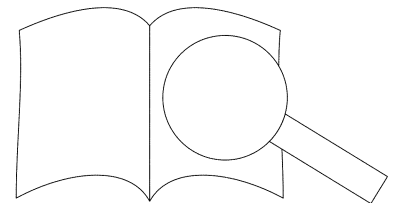
Her-ren, und mein G^o 'reue' und mein Geist freuet sich Got-tes,
fy the Lord, and my and my spir-it is filled, filled with

— ren, ur und mein Geist freuet sich Gottes,
the Lord, and my spir-it is filled, filled with

Her ren, und mein G^o und mein Geist freuet sich, und mein Geist freuet sich Got-tes,
fy the Lord, and my spir-it is filled, and my spir-it is filled, filled with

und mein Geist freuet sich, und mein G^o
and my spir-it is filled, and my

10 12



50

15 19

mei - nes Hei - lan - des, und mein Geist freuet sich Got - tes, mei - nes Hei - lan - des.
 joy in my Sav - iour, and my spir - it is filled, filled with joy in my Sav - iour.

meines Hei - lan - des, und mein Geist freuet sich Got - tes, mei - nes Hei - lan - des.
 joy in my Sav - iour, and my spir - it is filled, filled with joy in my Sav - iour.

mei - nes Hei - lan - des, und mein Geist freuet sich Got - tes, mei - nes Hei - lan - des.
 joy in my Sav - iour, and my spir - it is filled, filled with joy in my Sav - iour.

und mein Geist freuet sich Got - tes, mei - nes Hei - lan - des.
 and my spir - it is filled, filled with joy in my Sav - iour.

23 25

Denn er hat sei - ne e - len - de
 For the Lord look - eth up - on me,

Denner hat sei - ne e - len - de Magd,
 For the Lord look - eth up - on me, he

Denn er hat sei - ne e - len - de
 For the Lord look - eth up - on me, Ma - ge - stin
 he sei - ne e - len - de
 look - eth up - on me,

er hat sei - ne e - len - de
 the Lord look - eth up - on me,

Magd
 his

27 30

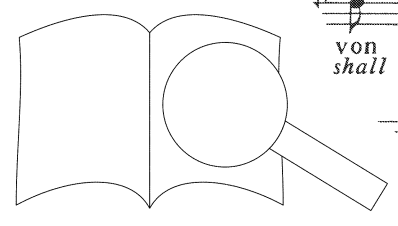
Magd an - ge - se - hen. Sie - he, von nun an, sie - he, von
 his low - ly hand - maid. Bless - ed shall call me, bless - ed shall

an - ge - se - hen. Sie - he, von nun an, sie - he, von
 low - ly hand - maid. Bless - ed shall call me, bless - ed shall

an - ge - se - hen. Sie - he, von nun an, sie - he, von
 low - ly hand - maid. Bless - ed shall call me, bless - ed shall

de me, Magd an - ge - se - hen.
 his low - ly hand - maid. von shall

PROBEKOPPIERT
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



33 36

nun an werden mich se-lig prei-sen al - le, al - le Kin - des - kind, al - le,
call me all coming ge-ne-ra-tions, whom the Lord hath fa - voured thus, whom the

nun an werden mich se-lig prei-sen al - le, al - le, al - le, al - le Kin-des-kind, — al - le,
call me all coming ge-ne-ra-tions, bless-ed, bless-ed whom the Lord hath favoured thus, — whom the

nun an werden mich se-lig prei-sen al - le, al - le, al - le, al - le Kin-des-kind, al - le, al - le
call me all coming ge-ne-ra-tions, bless-ed, bless-ed whom the Lord hath favoured thus, whom the Lord hath

33 36

nun an werden mich se-lig prei - sen al - le, al - le, Kin - des - kind, al - le, al - le,
call me all coming ge-ne-ra-tions, whom the Lord hath fa - voured thus, whom the Lord hath

39 43

al-le Kindes-kind. der
Lord hath favoured thus. mi

al-le Kindes-kind. Denn er hat große Ding an mir ist, der
Lord hath favoured thus. For he hath done to me, to me the Lord, might-

Kin - des-kind. Denn er hat gro - ße Ding an ta. mächtig ist,
fa - voured thus. For he hath done to me, to me thin is the Lord,

Kin - des-kind. Denner hat große D der
fa - voured thus. For he hath done to me, to me gs, might-

39

48 54

und des Na - me hei - lig ist.
and ho - ly is his Name.

da m - chtig ist, und des Na - me hei - lig ist.
might - y is the Lord and ho - ly is his Name.

da mächtig ist, und des Na-me und des Na-me hei-lig ist.
might - y is the Lord and ho-ly, and ho-ly is Name.

ist, der da mächtig ist, und des Na-me
Lord, might - y is the Lord and ho - ly

51

PROBEKOPPIERUNG
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Und sei - ne Barm - her - zig - keit wä - h - ret im - mer für - und
 To all that do go in fear of him, he is mer - - ci -

Und sei - ne Barm - her - zig - keit wä - h - ret im - mer für - und
 To all that do go in fear of him, he is ev - er mer - ci -

Und sei - - ne Barm - her - zig - keit wä - h - ret im - mer für - und
 To all that do go in fear of him, he is mer - - - ci -

Und sei - ne Barm - her - zig - keit wä - h - ret im - mer für - und
 To all that do go in fear of him, he is mer - ci -

57 60

für bei de - nen, die ihn fürch - ten. Er ü - bet
 ful, through - out all ge - ne - ra - tions. His strength
 alt mit sei - nem

für bei de - nen, die ihn fürch - - ten. Er
 ful, through - out all ge - ne - ra - - tions. His
 w. sei - nem

für bei de - nen, die ihn fürch - te
 ful, through - out all ge - - ne - ra - ,
 ngth hown and with his

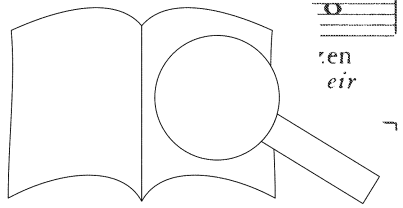
für bei de - nen, die ihn für
 ful, through - out all ge - - ne - ra -
 ne hath shown and with his

Arm;
 arm die hof - fär - tig sind in ih - res Her - zen
 the proud in the im - ag - i - na - tion of their

Arm
 arm streu - et, die hof - fär - tig sind in ih - res Her - zen
 scat - tered the proud in the im - ag - i - na - tion of their

et, er zer - streu - et, die hof - fär - tig sind in ih - res Her - zen
 t - tered, he hath scat - tered the proud in the ir of their

er - streu - et, er zer - streu - et, die hof - fär - tig
 nath scat - tered, he hath scat - tered the proud in th
 74 zen
 eir



PROBENPAPIER • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

78 81 84

Sinn, er zer-streuet, er zer-streuet, die hof-fär-tig sind in ih-res Herzen Sinn.
 hearts, he hath scat-tered, he hath scat-tered the proud in the im-ag-i - na - tion of their hearts.

Sinn, er zer-streuet, er zer-streuet, die hof-fär-tig sind in ih-res Herzen Sinn.
 hearts, he hath scat-tered, he hath scat-tered the proud in the im-ag-i - na - tion of their hearts.

Sinn, er zer-streuet, die hof-fär-tig sind in ih-res Herzen Sinn.
 hearts, he hath scat-tered the proud in the im-ag-i - na - tion of their hearts.

Sinn, er zer-streuet, die hof-fär-tig sind in ih-res Herzen Sinn.
 hearts, he hath scat-tered the proud in the im-ag-i - na - tion of their hearts.

87 89

Er stö - Bet die Ge - - wal-ti-gen vom Stuhl.
 He hath put down the might-y from their sea'

Er stö - Bet die Ge - - wal-ti-gen vom Stuhl.
 He hath put down the might-y from their sea'

Er stö - Bet die Ge - wal-ti-gen vom Stuhl.
 He hath put down the might-y from their seat

Er stö - Bet die Ge - wal-ti-gen vom Stuhl.
 He hath put down the might-y from their seat

91 93

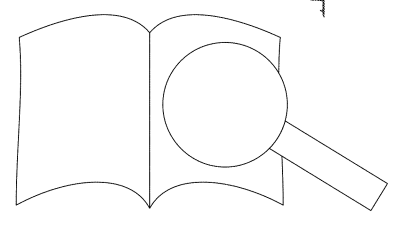
die Ge - wal-ti - er - hö - het, er - hö - het, er -
 down the might-y ex - alt - ed, ex - alt - ed, ex -

die Ge - und er - hö - het, er - hö -
 down the and ex - alt - ed, ex - alt -

Stuhl und er -
 their seat

Stuhl
 their seat

93



PROBEN-PARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

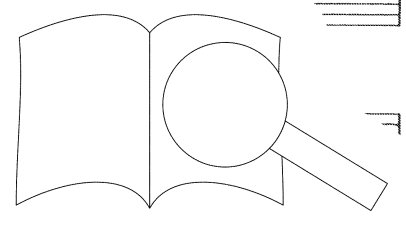
hō - - - het die Nie - dri - gen,
 alt - ed - them of low de - gree,
 het, er - hö - - - het die Nie - dri - gen, und er - hö - het, er -
 ed, ex - alt - - - ed them of low de - gree, and ex - alt - ed, ex -
 hö - het, er - hö - het die Nie - dri - gen, und er - hö -
 alt - ed, ex - alt - ed them of low de - gree, and ex - alt -

und er -
and ex -

Musical accompaniment for the first system, including piano and bass staves.

und er - hö - - - het, er - hö - - - ed h
 and ex - alt - - - ed, ex - alt - - - ed
 hö - het, er - hö - - - het ed dri -
 alt - ed, ex - alt - - - ed de -
 het, er - hö - - - het, und hö Nie - dri -
 ed, ex - alt - - - ed and ed lt - e. low de -
 hö - het, er - hö - het, er - hö
 alt - ed, ex - alt - ed, ex - et die Nie - dri -
 them of low de -

gen. Die Hun - - ge - ri - gen
 gree. The hun - - gry with good
 Die Hun - - ge - ri - gen fül - let er,
 The hun - - gry with good things he filled,
 an - ge - ri - gen fül - let er, fül - let er, fül - let
 un - gry with good things he filled, he hath filled, he hath
 Die Hun - - ge - ri -
 The hun - - gry with g
 107



PROBENPAPIER
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

fül - let er, fül - let er, fül - let er, die
 things he filled, he hath filled, he hath filled, the

fül - let er, fül - let er, die Hun - - ge - ri - gen
 he hath filled, he hath filled, the hun - - gry with good

er, die Hun - - ge - ri - gen fül - let er,
 filled, the hun - - gry with good things he filled,

fül - let er, fül - let er, die Hun - - ge - ri - gen
 he hath filled, he hath filled, the hun - - gry with good

112 114
 Hun - ge - ri - gen fül - let er, fül - let er, fül - let er mit
 hun - gry with good things he filled, he hath filled, he hath filled wit'

fül - let er, fül - let er, fül - let er, fül - let er
 things he filled, he hath filled, he hath filled, he hath fi

fül - let er, fül - let er, fül - let er, fü'
 he hath filled, he hath filled, he hath filled, 'lea

fül - let er, fül - let er, fül - let er, Gü - tern
 things he filled, he hath filled, he hath things;

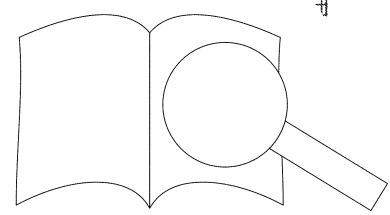
fül - let er, fül - let er, fül - let er, Gü - tern
 things he filled, he hath filled, he hath things;

117
 und läßt die Rei - ch and the - rich
 und läßt die Rei - chen leer. he sent emp - ty a - way.

und anc en leer, und läßt die Reichen, die Rei - chen leer.
 a - way, and sent the rich - emp - ty a - way.

und läßt die Rei - chen, und läßt die Rei - chen leer.
 and the - rich he hath sent emp - ty a - way.

und läßt die Reichen, di
 and the - rich he hat
 121



PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Er den - ket der Barm - her - zig - keit, Barm - her - zig - keit und hilft sei - nem Die - ner
 Re - mem - ber - ing, re - mem - ber - ing his mer - - cy he helped his ser - vant

Er den - ket der Barm - her - zig - keit und hilft sei - nem
 Re - mem - ber - ing his mer - - cy he helped his

Er den - ket der Barm - her - zig - keit und hilft sei - nem
 Re - mem - ber - ing his mer - - cy he helped his

Er den - ket der Barm - her - zig - keit und he
 Re - mem - ber - ing his mer - - cy he

Is - ra - el auf, er den - ket der Barm - her - zig - keit
 Is - ra - el, re - mem - ber his mer - - cy

Die - ner Is - ra - el auf, ten arm - her - zig - keit
 ser - vant Is - ra - el, rem - his mer - - cy

Die - ner Is - ra - el auf,
 ser - vant Is - ra - el,

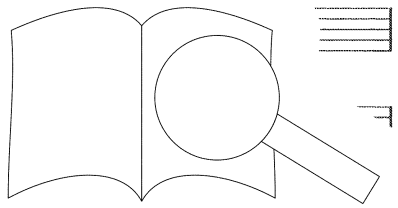
hilft helped

Is - ra - el auf,
 Is - ra - el;

sei - nem Die - ner Is - ra - el auf, wie er ge -
 his ser - vant Is - ra - el; as he did

sei - nem Die - ner Is - ra - el auf, wie er ge -
 his ser - vant Is - ra - el did

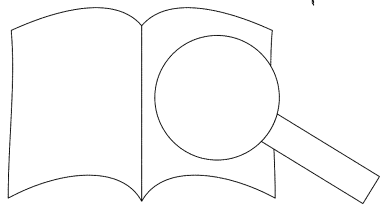
PROBEN
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



wie er ge-redt hat un - sern V ä -
 as he did prom - ise, to our fa -
 redt hat, wie er ge - redt hat un - sern, un - sern V ä -
 prom - ise, did prom - ise to our fa - thers, to our fa -
 redt hat un - sern V ä - tern, un - sern V ä -
 prom - ise, to our fa - thers, to our fa -
 wie er ge-redt hat, wie er ge - redt hat un - sern V ä -
 as he did prom - ise, as he did prom - ise to our fa -

tern, A - bra - ham und sei-nem Sa-men e - wig - lich, A -
 thers, A - bra - ham and to his seed for ev - er - more, A -
 tern, A - bra - ham und sei-nem Sa-men e - wig - li br.
 thers, A - bra - ham and to his seed for ev - er - va
 tern, A - bra - ham, und sei-nem
 thers, A - bra - ham, and to his
 tern, A - bra - ham, bra - ham und
 thers, A - bra - ham, bra - ham and

A - bra - ham und sei-nem Sa-men e - wig - lich.
 A - bra - ham his seed, and to his seed for ev - er - more.
 A - bra - ham und sei-nem Sa-men e - wig - lich.
 A - bra - ham and to his seed for ev - er - more.
 A - bra - ham und sei-nem Sa-men e - wig - lich.
 A - bra - ham and to his seed for ev - er - more.
 A - bra - ham und sei-nem Sa-men e - wig - lich.
 A - bra - ham and to his seed for ev - er - more.



PROBEKOPPIE
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

2. Doxologie

58

155

158

Eh - - re, Eh - re sei dem Va - - ter, dem
 Glo - - ry, Glo - ry to the Fa - - ther, the

Eh - - re, Eh - re sei dem Va - - ter, dem
 Glo - - ry, Glo - ry to the Fa - - ther, the

Eh - - re, Eh - re sei dem Va - - ter, dem Va - ter,
 Glo - - ry, Glo - ry to the Fa - - ther, the Fa - ther,

Eh - - re, Eh - re sei dem Va - - ter, dem
 Glo - - ry, Glo - ry to the Fa - - ther, the

160

162

Va - ter und dem Sohn
 Fa - ther and the Son

Va - ter und dem Sohn
 Fa - ther and the Son

dem Va - ter und dem
 the Fa - ther and the

Va - ter und dem Heil -
 Fa - ther and the Ho - -

Va - ter und
 Fa - ther and

und
 and

164

167

Heil Heil - - gen Gei - - ste,
 Ho - - ly Spir - - it,

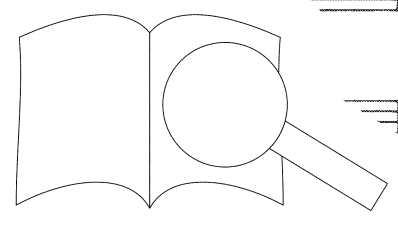
auch Heil - - gen Gei - - ste,
 to Ho - - ly Spir - - it,

dem Heil - - gen Gei - - ste,
 the Ho - - ly Spir - - it,

Heil - - gen dem Heil - - gen
 Ho - - ly, the Ho - - ly Sp

167

PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



wie es war im An-fang, itzt und im-mer-dar, und im-mer-er
 as it was in the be-gin-ning, is now, and shall ev-er-er

wie es war im An-fang, itzt und im-mer-dar, im
 as it was in the be-gin-ning, is now, and shall ev-er-er

wie es war im An-fang, itzt und im-mer-dar, im
 as it was in the be-gin-ning, is now, and shall ev-er-er

An-fang, itzt und im-mer shall dar und von
 the be-gin-ning and shall be: from e

im-mer-dar, im-mer-dar un' E-keit
 is now and shall ev-er be: fr-ter-ni-ty

dar be: d n wig-keit
 ni-ty

An-fang, itzt und im-mer shall ev-er m E-keit
 shall ev-er ev-er ter-ni-ty

zu E-w
 to e-ter-w

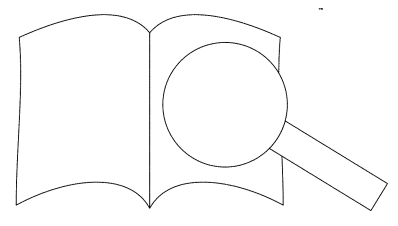
zu e-
 to e-

keit, A-
 ty, A-

wig-keit, A-
 ni-ty, A-

179

PROBE-PARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



8. O süßer Jesu Christ, wer an dich recht gedenket

Des heiligen Bernhard Freudengesang

SWV 427

Jubilus S. Bernhardi.
1. Chorus.

Sopran
Instrument 1
(e1-f2)

Mezzosopran
Instrument 2
(a-d2)

Alt
Instrument 3
(g-a1)

Bariton
Instrument 4
(A-d1)

Orgel
ad libitum
(A-e1)

CANTUS.

ALTUS.

TENOR.

BASSUS.

Bassus Continuus.

1. O sü-ber Je-su Christ, wer an dich recht ge-den- ket, dem
1. Oh, Je-sus Christ my Lord, I beg Thee, do not leave me, for
1. O sü-ber Je-su Christ, wer an dich recht ge-den- ket, dem
1. Oh, Je-sus Christ my Lord, I beg Thee, do not leave me, for
1. O sü-ber Je-su Christ, wer an dich recht ge-den- ket, dem
1. Oh, Je-sus Christ my Lord, I beg Thee, do not leave me, for

à 4. 1. Chorus

5 7

wird sein Her-ze bald mit Freud und Lust ge-trän- ket. Wer dich
then shall I have joy and plea- sure deep with- in me. If Th
by s, sem weicht
soul shall

wird sein Her-ze bald mit Freud und Lust ge-trän- ket.
then shall I have joy and plea- sure deep with- in me. icho.
rt sich, von dem weicht
side, my soul shall

wird sein Her-ze bald mit Freud und Lust ge-trän- ket.
then shall I have joy and plea- sure deep with- in me. y my
side, von dem weicht
side, my soul shall

wird sein Her-ze bald mit Freud und Lust ge-trän- ket.
then shall I have joy and plea- sure deep with- in me. non hat bei
u art by my side, von dem weicht
side, my soul shall

10 14

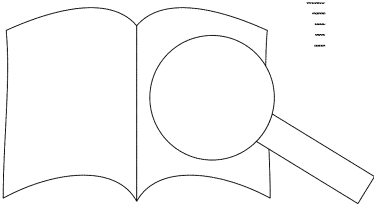
al- les Leid, dein Trost auch al- le Sü- Big- keit.
know no dearth. h sur- pass all sweet- ness of this earth.

al- les I a ifft dein Trost auch al- le Sü- Big- keit.
know no doth sur- pass all sweet- ness of this earth.

a ü- ber- trifft dein Trost auch al- le Sü- Big- keit.
thy com- fort doth sur- pass all sweet- ness of this earth.

es da ü- ber- trifft dein Trost auch al-
no Thy com- fort doth sur- pass all sweet-

12

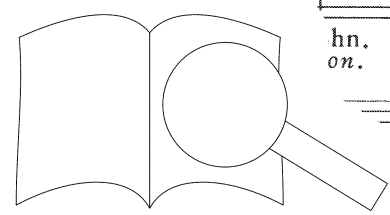


PROBENUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Nichts kann des Men-schen Zung' und Mund so lieb-lich sin-gen, nichts kann so an-ge-
 We can but give thee praise with pray-er and with sing-ing; but they will not suf-
 Nichts kann des Men-schen Zung' und Mund so lieb-lich sin-gen, nichts kann so an-ge-
 We can but give thee praise with pray-er and with sing-ing; but they will not suf-
 Nichts kann des Men-schen Zung' und Mund so lieb-lich sin-gen, nichts kann so an-ge-
 We can but give thee praise with pray-er and with sing-ing; but they will not suf-

nehm in un-fern Oh-ren klin-gen, nichts ist, das un-ferne, un-
 fice, though all the world be ring-ing, nor can we fr-ieve, our
 nehmen in un-fern Oh-ren klin-gen, nichts ist. in den-ken,
 fice, though all the world be ring-ing, nor ca-ere - e'er our
 nehmen in un-fern Oh-ren klin-gen, ni-wo, Sinn kann den-ken,
 fice, though all the world be ring-ing, we, joys, where - e'er our
 nehmen in un-fern Oh-ren klin-gen, n. a-ser Sinn kann den-ken,
 fice, though all the world be ring-ing, ath-om joys, where - e'er our

ob es schon als dich, o Je - su, Got - tes Sohn.
 mind may run, than Thou, oh Je - su, God's own Son.
 ob es lich ist, als dich, o Je - su, Got - tes Sohn.
 mind ma-er are than Thou, oh Je - su, God's own Son.
 ar köst-lich ist, als dich, o Je - su, Got - tes Sohn.
 hat great-er are than Thou, oh Je - su, God's own Son.
 sehr köst-lich ist, als dich, o Je - su, Got - tes Sohn.
 that great-er are than Thou, oh Je - su, God's own Son.



PROBENPAPIER • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag