

Ludwig van
BEEETHOVEN

Christus am Ölberge

The Mount of Olives

Oratorium / Oratorio

op. 85

Soli, Coro ed Orchestra

herausgegeben von / edited by
Clemens Harasim

Beethoven vocal
Urtext

Partitur / Full score



Carus 23.020

Besetzung / Scoring

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II in Si \flat /B, La/A, Do/C

Fagotto I, II

Corno I, II in Mi \flat /Es, Re/D, Do/C, Si \flat /B, Sol/G

Tromba I, II in Mi \flat /Es, Re/D, Do/C

Timpani

Trombone alto, tenore, basso

Seraph (Soprano)

Christus (Tenore)

Petrus (Basso)

Coro

Chor der Engel (SATB)

Chor der Jünger (TT)

Chor der Krieger (TBB)

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 23.020), Studienpartitur (Carus 23.020/07),
Klavierauszug (Carus 23.020/03), Klavierauszug XL Großdruck (Carus 23.020/04),
komplettes Orchestermaterial (Carus 23.020/19).

The following performance material is available:
full score (Carus 23.020), study score (Carus 23.020/07),
vocal score (Carus 23.020/03), vocal score XL in larger print (Carus 23.020/04),
complete orchestral material (Carus 23.020/19).

Zu diesem Werk ist **carus** music, die Chor-App, erhältlich. Sie enthält die Noten, eine Einspielung des Werkes und einen Coach zum Üben der eigenen Chorstimme. www.carus-music.com

For this work **carus** music, the choir app, is available. In addition to the score and a recording, the app offers a coach to learn the choral parts. www.carus-music.com

Inhalt / Contents

Vorwort	IV
Foreword	VIII
1a. Introduzione	1
1b. Recitativo (Christus) Jehova, du, mein Vater! / <i>My Father, O my Father</i>	8
1c. Aria (Christus) Meine Seele ist erschüttert / <i>All my soul within me shudders</i>	14
2a. Recitativo (Seraph) Erzitter, Erde! / <i>Now tremble, nature</i>	28
2b. Aria (Seraph) Preist des Erlösers Güte / <i>Praise the Redeemer's goodness</i>	30
2c. Solo (Seraph) O Heil euch, ihr Erlösten / <i>O triumph, all ye ransom'd</i>	32
2d. Solo e Coro (Seraph, Chor der Engel) O Heil euch, ihr Erlösten / <i>O triumph, all ye ransom'd</i>	39
2e. Solo e Coro (Seraph, Chor der Engel) Doch weh! Die frech entehren / <i>But woe to those despising</i>	55
3a. Recitativo (Seraph, Christus) Verkündet, Seraph, mir dein Mund / <i>Canst thou, O Seraph, now declare</i>	69
3b. Duetto (Seraph, Christus) So ruhe dann mit ganzer Schwere / <i>On me then fall Thy heavy judgment</i>	71
4a. Recitativo (Christus) Willkommen, Tod / <i>Then welcome, death</i>	82
4b. Coro (Chor der Krieger) Wir haben ihn gesehen / <i>We surely here shall find him</i>	83
5a. Recitativo (Christus) Die mich zu fangen ausgezogen sind / <i>They who to take me have been hither sent</i>	95
5b. Coro (Chor der Jünger, Chor der Krieger) Hier ist er, der Verbannte / <i>Behold him! The deceiver</i>	98
6a. Recitativo (Christus, Petrus) Nicht ungestraft / <i>Not unchastis'd</i>	123
6b. Terzetto (Seraph, Christus, Petrus) In meinen Adern wühlen / <i>Mine inmost heart is burning</i>	126
6c. Coro (Chor der Jünger, Chor der Krieger) Auf, auf, ergreift den Verräter / <i>Haste! Haste! And seize upon the traitor</i>	142
6d. Solo e Coro (Christus, Chor der Jünger, Chor der Krieger) Meine Qual ist bald verschwunden / <i>All my pain will soon be over</i>	150
6e. Coro (Chor der Engel) Welten singen Dank und Ehre / <i>Hallelujah, Hallelujah</i>	163
6f. Coro (Chor der Engel) Preiset ihn, ihr Engelschöre / <i>Praise the Lord, ye bright angelic choirs</i>	169
Kritischer Bericht	201

Vorwort

Mit der formalen Gliederung seines einzigen Oratoriums *Christus am Ölberge* knüpfte Ludwig van Beethoven bewusst an die Tradition des italienischen Passionsoratoriums des 18. Jahrhunderts an. Zugleich ist das Bestreben unüberhörbar, der durch die erfolgreichen, kurz zuvor stattgefundenen Wiener Aufführungen der *Schöpfung* und der *Jahreszeiten* von Joseph Haydn aufblühenden Gattung des deutschsprachigen Oratoriums einen persönlichen Stempel aufzudrücken. Außerdem orientiert sich das Werk an der zeitgenössischen Oper, was sich auch in den Umständen der Entstehung und im Libretto niederschlägt.¹

Entstehung der Erstfassung und Libretto

Anfang des Jahres 1803 war Beethoven zum Hauskomponisten des erst im Juni 1801 durch Emanuel Schikaneder eröffneten Theaters an der Wien ernannt worden. Er bewohnte dort seitdem sogar eine Dienstwohnung zusammen mit seinem Bruder Karl. Neben der Leitung des Orchesters beinhaltete diese Verpflichtung auch die Möglichkeit, eigene Konzerte zu veranstalten. Da in der unmittelbar folgenden Fasten- und Passionszeit (*tempora sacra*) traditionellerweise Operaufführungen ohnehin nicht stattzufinden hatten, widmete Beethoven sich der Komposition des Oratoriums, das er schließlich im Akademiekonzert am Dienstag der Karwoche (5. April 1803) zusammen mit seiner 2. Sinfonie op. 36 und seinem 3. Klavierkonzert op. 37 zur Uraufführung brachte. Die *Wiener Zeitung* hatte dies am 26. und am 30. März angekündigt: „Den 5. [...] April wird Herr Ludwig van Be[eth]oven ein neues von ihm in Musik gesetztes Oratorium: Christus am Oelberge, in dem k. k. priv. Theater an der Wien aufführen.“² Die kurze Zeitspanne zwischen dem mutmaßlichen Entschluss zur Komposition (frühestens Anfang Februar 1803) bis zur Uraufführung lässt die rückblickende Aussage Beethovens, das Stück sei „von mir mit dem Dichter in Zeit von 14 Tagen geschrieben“³ worden, nicht vollends unmöglich erscheinen. Neueste Forschungen bestätigen, dass die Arbeit innerhalb weniger Wochen im März 1803 stattfand.⁴ Die Fertigstellung und Uraufführung des Oratoriums liegen am Beginn eines ausgesprochen „produktiven kompositorischen Lebensabschnitt[s]“⁵ Beethovens; kurz darauf komponierte er ebenso zügig die *Kreuzersonate* op. 47, befasste sich im Sommer und Herbst intensiv mit der *Eroica* op. 55, die im Frühling des Fol-

gejahrs uraufgeführt werden konnte, und begann Ende des Jahres mit Entwürfen zum Opernlibretto *Fidelio*.

Wie der Kontakt zu dem zwischen 1781 und 1809 in Wien als Journalist, Lehrer und Opernlibrettist wirkenden Franz Xaver Huber (1755–1814) zustande kam, ist nicht bekannt; eine Verbindung durch die Wiener Sängerin Magdalena Galvani (1771–1801), mit der Beethoven bereits seit den Bonner Zeiten bekannt war und die eine Schwägerin Hubers war, ist denkbar. Die Handlung des von Huber frei gedichteten Librettos fußt auf allen vier Evangelientexten und umfasst die kurze Szene im Garten Gethsemane, die das Geschehen vom Bitten Jesu um Kraft für die bevorstehenden Leiden bis zur Ergreifung durch die Soldaten schildert. Bemerkenswert ist freilich, dass einige markante Begebenheiten der biblischen Texte wie die schlafenden Jünger oder der Verrat des Judas nicht thematisiert werden, während der Auftritt eines tröstenden Engels (Seraph), der nur im Lukas-Evangelium kurz erwähnt wird, eine zentrale Rolle im ersten Teil des Ororientextes spielt. Auf einen Evangelisten wird verzichtet. Den Erinnerungen Beethovens zufolge war die Zusammenarbeit zwischen Textdichter und Komponist unproblematisch, denn „der dichter war Musikalisch u. hatte schon mehreres für Musik geschrieben, ich konnte mich jeden Augenblick mit ihm besprechen.“⁶

Über die näheren Umstände der zügig vonstattengehenden kompositorischen Arbeit wissen wir nicht viel. Der Verbleib des Kompositionsautographs ist unbekannt. Aus den frühen überlieferten handschriftlichen Quellen lässt sich jedoch erkennen, dass Beethoven sich erst im letzten Moment dafür entschied, das Stück auch mit Posaunen zu besetzen.⁷ Gut möglich also, dass die Schilderung von Beethovens damaligem Schüler und Sekretär sowie späterem Biographen Ferdinand Ries (1784–1838) der Wahrheit entspricht:

„[...] so wurde ich oft schon früh um fünf Uhr geholt, wie auch am Tage der Aufführung des Oratoriums geschah. Ich traf ihn [Beethoven] im Bette, auf einzelne Blätter schreibend. Als ich ihn fragte, was es sei, antwortete er: ‚Posaunen‘. Die Posaunen haben auch in der Aufführung von diesen Blättern geblasen. Hatte man vergessen, diese Stimmen zu copiren? War es ein Nachgedanke? Ich war damals zu jung, um auf das künstlerische Interesse dabei zu merken. [...]“⁸

Die Uraufführung

Die Probenarbeit für die Uraufführung übernahm der mit Beethoven befreundete Ignaz Ritter von Seyfried (1776–1841). Dass diese nicht reibungslos verlief, verdeutlicht anschaulich der Bericht Ferdinand Ries' zur Generalprobe am Tag der Premiere:

¹ Zur neusten Forschung siehe Anja Mühlenweg, *Ludwig van Beethoven „Christus am Oelberge“ op. 85. Studien zur Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte*, Band 1 (Textband), online veröffentlichte Dissertationsschrift, Würzburg 2005 (<https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/opus4-wuerzburg/frontdoor/index/index/docId/1060>), [im Folgenden: Mühlenweg, Beethoven].

² *Wiener Zeitung* vom 26. März 1803, S. 1073 und vom 30. März 1803, S. 1120, zitiert nach Mühlenweg, Beethoven, S. 154.

³ Brief an Raphael Georg Kiesewetter vom 23. Januar 1824, zitiert nach: *Ludwig van Beethoven: Briefwechsel, Gesamtausgabe*, hg. v. Sieghard Brandenburg, München 1996 [im Folgenden: BGA], Band 5, Nr. 1773. Siehe dazu auch Theodore Albrecht, „The Fortnight Fallacy: A Revised Chronology for Beethoven's Christ on the Mount of Olives, Op. 85, and Wilhorský Sketchbook“, in: *Journal of musicological research* 11 (1991), S. 263–284.

⁴ Siehe dazu speziell Mühlenweg, Beethoven, S. 8.

⁵ Mühlenweg, Beethoven, S. 16.

⁶ Brief an Raphael Georg Kiesewetter vom 23. Januar 1824, wie Anmerkung 3.

⁷ Siehe dazu Mühlenweg, Beethoven, S. 87–89.

⁸ Franz Gerhard Wegeler, Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838, S. 76, zitiert nach Mühlenweg, Beethoven, S. 87.

„Die Probe fing um acht Uhr Morgens an, [...]. Es war eine schreckliche Probe und um halb drei Uhr Alles erschöpft und mehr oder weniger unzufrieden. Fürst Karl Lichnowsky, der von Anfang der Probe beiwohnte, hatte Butterbrot, kaltes Fleisch und Wein in großen Körben holen lassen. Freundlich ersuchte er Alle, zuzugreifen, welches nun auch mit beiden Händen geschah und den Erfolg hatte, daß man wieder guter Dinge wurde.“⁹

Die Uraufführung war sowohl ein finanzieller als auch ein Publikumserfolg. Die wenigen Rezensionen verdeutlichen, dass die Komposition von Beginn an durchaus polarisierte. Hauptaugenmerk negativer Kritik war das Libretto Hubers; der hätte, so hieß es exemplarisch „zwar vielleicht genug Theaterkenntnis zu einer erträglichen Oper, aber wahrlich wenig poetisches Talent zu einer Kantate [...]“¹⁰ Zugleich ist dort zu lesen: „[Beethovens] Musik war im Ganzen gut, und hat einige vorzügliche Stellen, besonders that eine Arie des Seraphs mit Posaunenbegleitung vortreffliche Wirkung, und in dem [...] Chore [Nr. 5, Chor der Krieger] hat Hr. v. B. gezeigt, daß ein Tonsetzer von Genie selbst aus dem schlechtesten Stoffe etwas Großes zu machen im Stande ist. In dem Schlußchore wollten mehrere einige Ideen aus Haydns Schöpfung wiedergefunden haben.“¹¹ Uneingeschränkt positive bis begeisterte Aufnahme gab es u.a. in der *AmZ*, Beethoven könne „mit der Zeit eben die Revolution in der Musik bewürken [...]. Mit grossen Schritten eilt er zum Ziele.“¹² Hingegen fühlte sich ein weiterer Rezensent gemüßigt, lapidar zu erklären: „Zur Steuer der Wahrheit muss ich einer Nachricht der musikalischen Zeitung widersprechen, nämlich: Beethovens Kantate hat – nicht gefallen.“¹³

Revision und Drucklegung

Bereits kurz nach der Premiere strebte Beethoven eine Drucklegung des Oratoriums an. Aus diesem Grund revidierte er die Komposition gründlich. Er benutzte dafür eine Partiturabschrift des Stückes.¹⁴ In diese trug er Korrekturen und Änderungen ein, schrieb jedoch auch längere Passagen komplett neu.¹⁵ Bei diesen sonderte er die sodann obsolet gewordenen Blätter aus, die die ursprüngliche Version enthielten. Da der Verbleib dieser Blätter unbekannt und keine andere Abschrift erhalten ist, welche ursprünglich die Fassung der Uraufführung enthielt, lässt sich diese Fassung heute nur noch teilweise rekonstruieren.¹⁶

Im November 1803 trat Beethoven an den Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig heran und bot das Werk zum Druck an. Doch der Verlag reagierte zunächst nicht, sodass der Komponist sich am 26. August 1804 diesmal direkt an Gottfried Christoph Härtel wandte und das Oratorium zusammen mit der 3. Sinfonie op. 55, dem Tripelkonzert op. 56 und den Klaviersonaten op. 53, 54 und 57 anbot. Hinsichtlich des Oratoriums reagierte Härtel ausgespro-

chen skeptisch, da, wie er mitteilte, bei derartigen Stücken die Nachfrage so gering sei, dass nicht einmal die Druckkosten gedeckt werden könnten. Er bot jedoch an, das Oratorium durch Freiemplare statt durch ein Honorar zu vergüten. Am 10. Oktober ließ Beethoven über seinen Bruder Karl ausrichten, er würde über das Angebot nachdenken. Anfang des Folgejahres kündigte er an, Fürst Lichnowsky werde in Leipzig vorsprechen, um über das Oratorium zu verhandeln. Der Verlag erbat sich eine Partiturabschrift zur Einsicht; dieser Bitte kam Beethoven zunächst nicht nach mit der Begründung, es gäbe in Wien nur ein Exemplar davon. Offenbar wurden aber am 16. Januar 1805 Stimmen nach Leipzig verschickt, und am 18. April teilte Beethoven mit, Breitkopf & Härtel werde die – zunächst für den 22. Februar versprochene – Partitur nun doch nicht per Post erhalten, sondern diese „wird ihnen der Fürst Lichnowsky selbst bis Ende dieses Monats geben; [...]“¹⁷ Dies scheint so geschehen zu sein, denn in einem undatierten Brief Beethovens, in dem er aufgrund unterschiedlicher Honorarvorstellungen bezüglich der übrigen im Verlag befindlichen Stücke diese zurückverlangte, schrieb er:

„da das oratorium schon abgeschickt ist, so mag es nun bey ihnen bleiben, bis sie es aufgeführt haben, welches letztere ihnen Frey steht, selbst dann, wenn sie es nicht für sich behalten wollen – nach der Aufführung desselben können sie mir's zurückschicken, und ist ihnen Alsdann das honorar von 500 fl. Wiener Währung recht, mit der Bedingung dasselbe nur in Partitur herauszugeben, und daß mir das Recht den Klawierauszuges [sic] hier in Vien herauszugeben bleibt, so belieben sie mir darüber eine Antwort zum geben.“¹⁸

Daraufhin sandte der Verlag alle Manuskripte einschließlich der Partitur und der Stimmen des Oratoriums ohne Kommentar zurück, und somit war das Vorhaben einer Drucklegung vorerst auf Eis gelegt.

Erst im Juli 1806 bot der Komponist das Stück zusammen mit anderen Kompositionen erneut dem Verlag Breitkopf & Härtel an. Diesmal wurde zwar Interesse bekundet, das sich jedoch auch jetzt vielmehr auf die übrigen, instrumentalen Stücke als auf *Christus am Ölberge* bezog. Und erst fast drei Jahre später kündigte der Komponist brieflich an: „[Ich schicke] mit nächster Post alle drey Werke das oratorium, oper, Messe – und verlange nicht mehr dafür, als 250 fl. in KonwenzionsGeld.“¹⁹ Wohl Mitte September 1809 sandte Beethoven schließlich eine von ihm durchgesehene und leicht veränderte Abschrift²⁰ an den Verlag, die dann als Vorlage für die eigentliche Stichvorlage verwendet wurde. Zuvor wies Breitkopf & Härtel offenbar den für den Verlag bereits öfter tätig gewordenen Dichter und Theologen Christian Schreiber (1781–1857) an, einen alternativen Gesangstext zu verfassen und diesen mit roter Tinte zusätzlich in die Abschrift einzutragen, was wohl

⁹ Ebd., S. 76f., zitiert nach Mühlenweg, Beethoven, S. 23.

¹⁰ *Zeitung für die elegante Welt* vom 16. April 1803, Sp. 363f., zitiert nach Mühlenweg, Beethoven, S. 155.

¹¹ Ebd.

¹² *Allgemeine musikalische Zeitung* vom 13. April 1803, Sp. 489.

¹³ *Allgemeine musikalische Zeitung* vom 27. Juli 1803, Sp. 734.

¹⁴ Quelle B; vgl. den Kritischen Bericht.

¹⁵ Siehe dazu detailliert den Kritischen Bericht.

¹⁶ Zu den Unterschieden zwischen Uraufführungs- und Druckfassung siehe Mühlenweg, Beethoven, S. 70–79 und 85–87; sowie Alan Tyson, „The 1803 version of Beethoven's ‚Christus am Ölberge‘“, in: *Musical Quarterly* 56 (1970), S. 551–584.

¹⁷ Brief an Breitkopf & Härtel vom 18. April 1805, zitiert nach BGA, Band 1, Nr. 218.

¹⁸ Undatierter Brief [Mai 1805] an Breitkopf & Härtel, zitiert nach BGA, Band 1, Nr. 223.

¹⁹ Brief an Breitkopf & Härtel vom 5. April 1809, zitiert nach BGA, Band 2, Nr. 375. Nach einigem Hin und Her waren schließlich am 10. Januar 1810 alle vertraglichen Aspekte geregelt.

²⁰ Quelle C; vgl. den Kritischen Bericht. Vermutlich ist dies jene Abschrift, die bereits durch Fürst Lichnowsky im April/Mai 1805 nach Leipzig gegeben und fast postwendend nach Wien zurückgeschickt worden war. Die Handschrift ist unvollständig überliefert, es fehlt der Schlusschor.

Anfang des Jahres 1810 geschah.²¹ Zudem sind in der Abschrift noch einige – die neue Textunterlegung betreffende – Annotationen Beethovens, die dieser mit Bleistift im Zuge der Korrekturlesung vornahm, sowie einige Eintragungen von Friedrich Rochlitz (1769–1842) auszumachen.²²

Der Komponist erfuhr erst bei Durchsicht der Korrekturfahnen, die er zwischen Februar und Juli 1811 erhalten haben muss, von den eigenmächtigen Textänderungen des Verlags und machte seinem Unmut darüber im Brief vom 23. August 1811 Luft:

„hier und da muß der text bleiben wie er ursprünglich ist, ich weiß der text ist äußerst schlecht, aber hat man auch sich einmal aus einem schlechten text sich ein ganzes gedacht, so ist es schwer durch einzelne Änderungen zu vermeiden, daß eben dieses nicht gestört werde, und ist nun gar ein Wort allein, worin manchmal große Bedeutung gelegt, so muß es schon bleiben, und ein autor ist dieses, der nicht so viel gutes als möglich auch aus einem schlechten text zu machen weiß oder sucht, und ist dieses der Fall, so werden Änderungen das ganze gewiß nicht beßer machen – einige habe ich gelaßen, da sie wirklich verbesserungen sind.“²³

Da sich die Korrekturabzüge nicht erhalten haben, lässt sich sowohl über die Anzahl als auch über die konkreten Stellen der Textänderungen, die Beethoven explizit ablehnte oder akzeptierte, nur mutmaßen. Weiterhin wissen wir nicht, inwieweit der Verlag die Rücknahmewünsche Beethovens umsetzte. Zumindest in einem Falle geschah dies nicht, denn der Komponist beschwerte sich nach der Drucklegung über eine nicht ausgeführte Rücknahme. Dies betraf eine Textänderung im Chor Nr. 4, T. 39ff.: „bey dem Chor im oratorium ‚wir haben ihn gesehn‘ sind sie trotz meiner Nota für den alten Text, doch wieder bey der unglücklichen Veränderung geblieben, [...]“²⁴ Doch selbst hieraus wird nicht genau ersichtlich, ob Beethoven den gesamten Text geändert haben wollte, oder nur einen Teil. Unter diesen Umständen ist es nahezu unmöglich, eine von Beethoven autorisierte Textierung zu eruieren.

Das Oratorium ging schließlich frühestens im Oktober des Jahres 1811 in den Druck. Fast zeitgleich erschien der Klavierauszug, von dem bereits zehn Jahre später eine lithographierte Neuauflage herausgebracht werden konnte. Insofern scheint sich der Verkauf – zumindest des Klavierauszugs – entgegen den Befürchtungen des Verlags recht gut entwickelt zu haben. Der Erfolg des Werkes zeigte sich auch in zahlreichen Aufführungen. Ab dem Zeitpunkt des Erscheinens bis 1850 waren es ca. 150.²⁵ Beschränkten sich die Aufführungen vor der Drucklegung allein auf Wien, wurde das Stück im Jahr 1812 auch in Leipzig, Köln, München, Brünn, Frankfurt am Main und Berlin zu Gehör gebracht, im folgenden Jahr kamen die Aufführungsorte Breslau, Bern, Prag, Koblenz,

St. Petersburg, Lübeck und Graz hinzu. Damit zählte *Christus am Ölberge* neben den beiden Oratorien Joseph Haydns, *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten*, zu den meist aufgeführten Stücken der Gattung in dieser Epoche.

Rezeption

Die Drucklegung gab auch Anlass für eine ausführliche Rezension des Oratoriums in den beiden ersten Ausgaben der *AmZ* des Jahres 1812.²⁶ Darin wird das Libretto durchaus gewürdigt, hätte es doch „dem Componisten häufig Gelegenheit gegeben, eine Manigfaltigkeit lebendiger und tiefer Gefühle auszudrücken, wodurch denn auch das Ganze einen seltenen Reichthum, eine grosse Fülle, viel Abwechslung, und ein Interesse erhält, das nie sinkt, im Gegentheile immer höher und höher gesteigert wird.“²⁷ Bereits die Introduktion sei ein Meisterstück, die Vertonung des Textes sei durchweg gelungen, die Fuge genialisch und zugleich gründlich. Darauf folgende Rezensionen beurteilten die Komposition in ähnlicher Weise und mit ähnlichen Worten; das Libretto blieb weiterhin Stein des Anstoßes. Gelegentlich – aber eher selten – wird die als zu dramatisch und menschlich empfundene Rolle des Gottessohnes negativ beurteilt.

Im deutschsprachigen Raum war das Werk aus den großen Konzertsälen bald kaum mehr wegzudenken. In protestantischen Gebieten kam es sogar gelegentlich zu quasi-liturgischen Aufführungen in Kirchen während der Karwoche. Etwa drei Jahre nach Erscheinen des Druckes eroberte das Oratorium auch die Konzertsäle auf den britischen Inseln unter dem Titel „The Mount of Olives“, kurz darauf folgte der Druck eines englischen Klavierauszugs. Ab Mitte der 1820er Jahre wurde das Stück mehrfach in Italien, ab den späten 1820er Jahren regelmäßig in Paris aufgeführt. Die schnelle und weite Verbreitung, verbunden mit höchster Wertschätzung durch Publikum und Kritik, lässt aufmerken angesichts einer eher kleinen Rolle in der heutigen Konzertpraxis. Man störte sich damals offenbar nicht daran, dass das Oratorium nicht abendfüllend war, dass die sehr irdisch-menschliche Darstellung Jesu nicht ganz den damaligen theologischen Konventionen eines erhabenen Gottessohnes entsprach oder das Libretto unleugbar einige logische und poetische Schwächen aufwies. Carl Friedrich Zelter schwärmte beispielsweise noch im Jahr 1831 vom Oratorium *Christus am Ölberge*, nachdem er eine Aufführung in Berlin erlebt hatte:

„Das Werk scheint ein Fragment zu sein und der Text nimmt sich aus als wenn ihn der Komponist sich zu eigenem Verbrauch gemacht hätte. [...] Die Einleitung kann ein inniges schmerzlichtiefes Gebet, ein lebendigfrisches Seelenleiden zu erkennen geben. Das starke Orchester ist wie ein übervolles Herz, ein Puls übermenschlicher Gewalt, ich war ergriffen. [...]“²⁸

Zum darauffolgenden Rezitativ heißt es dann: „Der in den Worten enthaltene Unsinn verschwindet; wohlbekannt Töne erscheinen

²¹ Einen Vergleich des Librettos mit der Neutextierung mitsamt Interpretation bietet Sieghard Brandenburg, „Beethovens Oratorium ‚Christus am Ölberg‘. Ein unbequemes Werk“, in: *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel, Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag*, hg. v. Rainer Cadenbach und Helmut Loos, Bonn 1986, S. 202–220. Die Identifizierung Christian Schreibers, der auch die deutsche Textierung der ein Jahr nach dem Oratorium bei Breitkopf & Härtel erschienenen C-Dur-Messe op. 86 besorgte, gelang Anja Mühlenweg, siehe dazu Mühlenweg, Beethoven, S. 45–51.

²² Siehe Mühlenweg, Beethoven, S. 39.

²³ Brief an Breitkopf & Härtel vom 23. August 1811, zitiert nach BGA, Band 2, Nr. 519.

²⁴ Brief an Breitkopf & Härtel vom 28. Januar 1812, zitiert nach BGA, Band 2, Nr. 545.

²⁵ Siehe Mühlenweg, Beethoven, S. 138–151.

²⁶ *Allgemeine musikalische Zeitung* vom 1. und 8. Januar 1812, Sp. 3–7 und 17–25. 27 Ebd.

²⁸ Brief von Carl Friedrich Zelter an Johann Wolfgang von Goethe vom 19. April 1831, zitiert nach *Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Bd. 20.2, Briefwechsel mit Zelter 1828–1832*, Münchner Ausgabe, hg. v. Edith Zehm und Sabine Schäfer unter Mitwirkung von Jürgen Groß und Wolfgang Ritschel, München und Wien 1998, S. 1465.

als nie gehört, man wird hingerissen.“²⁹ Zelter resümiert nach seiner Schilderung des Gehörten:

„Und hat das Ganze keinen Styl, so löset sich alles in den erquicklichsten Formen so geistreich und wohlthätig aus und ab wie ein angenehmer Sommernachtstraum. Kritisch angesehen ist das Werk ein Fragment, dazwischen Teile fehlen und man hätte das Buch nicht nötig; doch muß man es bei der Hand haben um sich mit Erstaunen zu überzeugen daß wahr ist was mir Ramler von Graun bei Gelegenheit des Tod Jesu berichtete: ‚Nur Worte lieber Ramler! geben Sie mir nur Worte! Das Übrige will ich schon machen.‘ – das Übrige! ist das nicht hübsch?“³⁰

Und so würde man Beethovens *Christus am Ölberge* auch heute nicht gerecht werden, begriffe man es als Nachfolgewerk des erwähnten *Tod Jesu* von Carl Heinrich Graun oder gar Bachs *Matthäus-Passion*, denn es ist kaum geprägt von religiöser Andacht, geschweige denn wird das biblische Passionsgeschehen der Reihe nach geschildert. Vielmehr ist hier eine spezifische Situation, eine ausschnittthafte Facette des Leidensweges dramatisch in Musik gesetzt. Folgerichtig besetzte der Komponist die Partie des Jesus nicht wie gewöhnlich mit einem in sich ruhenden Bass, sondern mit einem dramatisch-heldenhaften Tenor. Die überaus menschliche und gefühlsbetonte Darstellung Christi bereits in den entsprechenden Evangelientexten ist Mittelpunkt des Librettos, und Beethoven überträgt dieses Durchleben verschiedener Gefühlslagen durch musikalische Mittel in einzigartiger und für ihn typischer Weise auf die Zuhörer. Dies gelingt durch spezifische Motivik und außergewöhnliche harmonische Mittel, vor allem aber durch die raffinierte Orchesterbehandlung, die noch Jahre später Zelter beeindruckte. Die flehende Klage, die nahezu verzweifelte Angst, der ohnmächtige Schrecken, der verzweifelte Zorn und die Prophetie der siegreichen Erlösung münden in jubelndem Lobpreis. Wird im durch die instrumentale Introduction eröffneten ersten Teil des Oratoriums (Nrn. 1–3) vornehmlich die Situation und innerliche Verfassung Jesu thematisiert, spitzt sich im zweiten Teil (Nrn. 4–6) durch äußere Geschehnisse, insbesondere die Petrus-Szene und die Gefangennahme, die Handlung dramatisch zu und entlädt sich schließlich im erlösenden und ausladenden Chorjubiläum. Die für Beethoven so charakteristische „Durch-die-Nacht-ins-Licht-Dramatik“ zeigt sich somit auch in diesem, seinem einzigen Oratorium. Mit Hilfe seiner spezifischen Tonsprache entwirft der Komponist in dramatischer Weise anhand eines kleinen Ausschnitts aus der Passionsgeschichte einen wahren Kosmos menschlicher Gefühle, und so ist dieses Werk in der musikalischen Ausformung zweifellos einmalig in der Geschichte vokal-instrumentaler geistlicher Musik.

Hinweise zur Aufführung und zur Edition

Über die von Beethoven gewünschte und die tatsächliche Anzahl der Chorsänger sowie die Stärke des Orchesters bei der Uraufführung wissen wir nichts genaues, zumal sich handschriftliche Aufführungsstimmen nicht erhalten haben. Aufgrund der gemeinsamen Aufführung des Oratoriums mit der 2. Sinfonie und dem 3. Klavierkonzert ist für die Streicher und Holzbläser von einer Besetzungsgröße wie bei den frühen Orchesterwerken Beethovens

auszugehen.³¹ Wegen der stellenweise fünffach geteilten Männerstimmen (Chor der Jünger und Chor der Krieger in Nr. 5) ist ein eher großer Männerchor notwendig; gleichwohl sollte er nicht stärker besetzt sein als die Frauenstimmen, damit die Klangbalance bei den vierstimmigen gemischten Chören gewahrt bleibt.³²

Die vorliegende Ausgabe folgt weitgehend der vom Komponisten autorisierten Erstausgabe aus dem Jahr 1811. Der von Beethoven korrigierte Druck ist generell sehr verlässlich und fehlerarm. Dennoch greift die Ausgabe bei Ungenauigkeiten, im Falle unvollständiger oder in sich widersprüchlicher Bezeichnungen und bei den wenigen offensichtlichen Stichfehlern auf die beiden einzigen, vor dem Erstdruck entstandenen und heute noch erhaltenen Handschriften zurück. Beide Partiturabschriften, jene, die Beethoven als Grundlage seiner Revision im Jahr 1803 benutzte und jene, die an den Verlag geschickt wurde und dort als Vorlage für die Stichvorlage Verwendung fand, sind nicht nur für die Werkgenese, sondern stellenweise auch für die mutmaßlich vom Komponisten beabsichtigte Werkgestalt von Bedeutung. Genaueres dazu ist dem Kritischen Bericht zu entnehmen.

Die Ausgabe verwendet grundsätzlich die Textierung des autorisierten Erstdruckes. Da nicht klar ist, welche der verlagsseitig vorgenommenen Textänderungen Beethoven akzeptierte bzw. welche Korrekturwünsche der Verlag nicht zur Ausführung brachte, werden abweichende Textworte aus den handschriftlichen Quellen als Alternative jeweils über dem Notensystem präsentiert.

Herzlich gedankt sei den Musiksammlungen der Bibliotheken, aus deren Beständen die Quellen für die Edition benutzt werden konnten: Wien, Österreichische Nationalbibliothek (Thomas Leibnitz), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musiksammlung mit Mendelssohn-Archiv (Roland Schmidt-Hensel) und London, The British Library (Rupert Ridgewell).

Leipzig, November 2018

Clemens Harasim

²⁹ Ebd., S. 1466.

³⁰ Ebd., S. 1467.

³¹ Siehe dazu Ian Pace, „Instrumental performance in the nineteenth century“, in: *The Cambridge history of musical performance*, hg. v. Colin Lawson und Robin Stowell, Cambridge 2012, S. 643–692 sowie Oliver Vogel, „Soziale Chiffren und Wiener Besonderheiten des Orchesters zur Zeit des frühen Beethoven“, in: *Beethovens Orchestermusik und Konzerte*, hg. v. Oliver Korte, Laaber 2013 (= Beethoven-Handbuch 1), S. 319–349.

³² Geht man von einer Minimalbesetzung mit zwei Sängern pro Chorstimme aus, hieße das, dass sechs Tenöre, demzufolge ebensoviele Bässe, Soprane und Alt, also insgesamt mindestens 24 Chorsängerinnen und Chorsänger erforderlich sind.

Foreword

With the formal structure of his only oratorio *Christus am Ölberge* (The Mount of Olives) Ludwig van Beethoven consciously continued the tradition of the Italian Passion oratorio of the 18th century. At the same time, it is unmistakable that Beethoven was striving to make his personal mark on the genre of the German-language oratorio, which was flourishing as a result of the successful Viennese performances of Joseph Haydn's *The Creation* and *The Seasons* which had taken place shortly before. In addition, the work is oriented towards contemporary opera, a fact that is also reflected in the circumstances of its creation and in the libretto.¹

Creation of the First Version and Libretto

At the beginning of 1803, Beethoven was appointed house composer of the Theater an der Wien, which had only been opened in June 1801 by Emanuel Schikaneder. He was even given official lodgings in the theater, where he lived together with his brother Karl. In addition to conducting the orchestra, this obligation also included the possibility of organizing concerts of his own. Since opera performances were traditionally not permitted in any event during Lent and Passiontide (tempora sacrata), Beethoven dedicated himself immediately following his appointment to the composition of an oratorio which he finally premiered at an Academy Concert on the Tuesday of Holy Week (5 April 1803), together with his Symphony No. 2 op. 36 and his Piano Concerto No. 3 op. 37. The *Wiener Zeitung* had announced this event on March 26 and 30: "On 5 April [...] Mr. Ludwig van Be[ethoven] will perform a new oratorio which he has set to music: Christus am Oelberge, in the k. k. privil. Theater an der Wien."² The short period of time between the presumed decision to compose (at the earliest at the beginning of February 1803) and the premiere makes Beethoven's retrospective statement – that the piece was "written by me with the poet in 14 days"³ – not seem entirely unlikely. Most recent research confirms that the work was completed within a few weeks in March 1803.⁴ The completion and premiere of the oratorio lie at the beginning of a particularly "productive period of composition"⁵ in Beethoven's life; shortly thereafter, he composed the *Kreutzer Sonata* op. 47 just as expeditiously; in summer and fall, he devoted himself intensively to the *Eroica* op. 55 which was

premiered in the spring of the following year, and began at the end of the year with sketches for the opera libretto *Fidelio*.

It is not known how contact was established with Franz Xaver Huber (1755–1814), who was active in Vienna between 1781 and 1809 as a journalist, teacher and opera librettist; a connection through the Viennese singer Magdalena Galvani (1771–1801), with whom Beethoven had already been acquainted since his time in Bonn and who was a sister-in-law of Huber, is conceivable. The plot of the libretto – free poetry written by Huber – is based on all four Gospel texts and comprises the short scene in the Garden of Gethsemane depicting the events, from Jesus's request for strength for the impending suffering to His capture by the soldiers. It is noteworthy, however, that some distinctive events in the biblical texts, such as the sleeping disciples or the betrayal by Judas, are not included, while the appearance of a comforting angel (Seraph), only briefly mentioned in the Gospel of St. Luke, plays a central role in the first part of the oratorio text. There is no evangelist. As Beethoven recalled, the collaboration between librettist and composer was unproblematic, because "the poet was musical and had already written several works for music, I could discuss with him at all times."⁶

We do not know much about the circumstances of the rapidly completed compositional process. The whereabouts of the composition autograph is unknown. From the early surviving handwritten sources, however, it can be seen that Beethoven decided to add trombones to the score at the very last moment.⁷ It is therefore quite possible that the description by Ferdinand Ries (1784–1838), Beethoven's pupil and secretary at the time and later biographer, is accurate:

"[...] thus I was often called at five o'clock in the morning, as also happened on the day of the performance of the oratorio. I encountered him [Beethoven] in bed, writing on single sheets of paper. When I asked him what it was, he replied: 'Trombones.' The trombones also played from these sheets in the performance. Had someone forgotten to copy these parts? Was it an afterthought? I was too young then to pay attention to the artistic aspect. [...]"⁸

The Premiere

Ignaz Ritter von Seyfried (1776–1841), a friend of Beethoven, took over the rehearsal work for the premiere. Ferdinand Ries's report of the dress rehearsal on the day of the premiere clearly shows that this did not go smoothly:

"The rehearsal began at eight o'clock in the morning, [...]. It was a terrible rehearsal and at half past three everyone was exhausted and

¹ For the latest research see Anja Mühlenweg, *Ludwig van Beethoven "Christus am Oelberge" op. 85. Studien zur Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte*, volume 1 (text volume), Dissertation published online, Würzburg, 2005 (<https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/opus4-wuerzburg/frontdoor/index/index/docId/1060>), [hereinafter: Mühlenweg, Beethoven].

² *Wiener Zeitung* of 26 March 1803, p. 1073 and of 30 March 1803, p. 1120, cited after Mühlenweg, Beethoven, p. 154.

³ Letter to Raphael Georg Kiesewetter dated 23 January 1824, cited after: *Ludwig van Beethoven: Briefwechsel, Gesamtausgabe*, ed. by Sieghard Brandenburg, Munich, 1996, [hereinafter: BGA], vol. 5, no. 1773. See also Theodore Albrecht, "The Fortnight Fallacy: A Revised Chronology for Beethoven's Christ on the Mount of Olives, Op. 85, and Wilhorský Sketchbook," in: *Journal of musicological research* 11 (1991), pp. 263–284.

⁴ See especially Mühlenweg, Beethoven, p. 8.

⁵ Mühlenweg, Beethoven, p. 16.

⁶ Letter to Raphael Georg Kiesewetter dated 23 January 1824; see footnote 3.

⁷ See Mühlenweg, Beethoven, pp. 87–89.

⁸ Franz Gerhard Wegeler, Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz, 1838, p. 76, cited after Mühlenweg, Beethoven, p. 87.

more or less dissatisfied. Prince Karl Lichnowsky, who attended the rehearsal from the beginning, had sandwiches, cold meat and wine delivered in large baskets. He cordially invited everyone to help themselves, which they did with both hands, with the result that the mood improved again."⁹

The premiere was both a financial and an audience success. The few reviews make it clear that the composition certainly served to polarize right from the beginning. The main focus of negative criticism was on Huber's libretto; it was said for example that he might have "enough knowledge of the theater to produce a passable opera, but truly little poetic talent for a cantata [...]"¹⁰ At the same time we read: "[Beethoven's] music was generally good, and has some outstanding passages, especially one aria of the Seraph with trombone accompaniment has an excellent effect, and in the [...] chorus [No. 5, Chorus of Soldiers] Mr. v. B. has demonstrated that a composer of genius is capable of making something great out of even the worst material. Some people claimed to have rediscovered ideas from Haydn's Creation in the final chorus."¹¹ The reception in the *AmZ*, among others, was unrestrainedly positive to enthusiastic: Beethoven could "in time bring about the revolution in music [...]. With big steps he hurries towards the goal."¹² On the other hand, another reviewer felt compelled to explain succinctly: "In the interests of truth, I have to contradict the information from the *musikalische Zeitung*, namely: Beethoven's cantata did – not please."¹³

Revision and Print Publication

Shortly after the premiere, Beethoven was already striving to have the oratorio printed. To this end, he revised the composition thoroughly, using a copy of the score of the piece.¹⁴ He entered corrections and changes into this copy, but also completely rewrote longer passages.¹⁵ In these passages, he then discarded the obsolete pages containing the original version. Since the whereabouts of these pages is unknown and no other copy containing the original premiere version has survived, this version can be reconstructed only partially today.¹⁶

In November 1803, Beethoven approached the publishing house Breitkopf & Härtel in Leipzig, offering the work for publication. However, the publisher did not react at first, so that on 26 August 1804, the composer turned directly to Gottfried Christoph Härtel, offering him the oratorio together with the 3rd Symphony op. 55, the Triple Concerto op. 56 and the Piano Sonatas op. 53, 54 and 57. Härtel was extremely sceptical with regard to the oratorio because, as he stated, the demand for such pieces was so low that not even the printing costs could be covered. However, he offered to pay for the oratorio in free copies instead of a fee.

⁹ *Ibid.*, pp. 76f., cited after Mühlenweg, Beethoven, p. 23.

¹⁰ *Zeitung für die elegante Welt* of 16 April 1803, cols. 363f., cited after Mühlenweg, Beethoven, p. 155.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Allgemeine musikalische Zeitung* of 13 April 1803, col. 489.

¹³ *Allgemeine musikalische Zeitung* of 27 July 1803, col. 734.

¹⁴ Source B; cf. the Critical Report.

¹⁵ For details see Critical Report.

¹⁶ For the divergences between premiere and print versions see Mühlenweg, Beethoven, pp. 70–79 and 85–87, as well as Alan Tyson, "The 1803 version of Beethoven's 'Christus am Ölberge'," in: *Musical Quarterly* 56 (1970), pp. 551–584.

On 10 October, Beethoven had his brother Karl let Härtel know that he was thinking about the offer. At the beginning of the following year, he announced that Prince Lichnowsky would present himself in Leipzig for negotiations regarding the oratorio. The publisher asked for a copy of the score for perusal; Beethoven initially did not comply with this request on the grounds that there was only a single copy in Vienna. Evidently, however, parts were sent to Leipzig on 16 January 1805, and on 18 April, Beethoven announced that Breitkopf & Härtel would not receive the score – initially promised for 22 February – by mail, but that "Prince Lichnowsky himself will give it to you by the end of this month; [...]"¹⁷ This seems to have happened, because in an undated letter by Beethoven in which he demanded other pieces back from the publishing house due to conflicting concepts concerning fees, he wrote:

"since the oratorium has already been sent off, it may now remain with you until you have performed it, which you are free to do, even if you do not wish to keep it for yourselves – after the performance of the same you can send it back to me, and do you then agree to the fee of 500 fl. Viennese currency, on condition that you publish the same only as a score, and that I have the right to publish the piano score here in Vienna, then be pleased to send me a reply."¹⁸

As a result, the publisher returned all the manuscripts, including the score and parts of the oratorio, without comment, and thus the project of going to press was put on hold for the time being.

It was not until July 1806 that the composer offered the piece once more to the Breitkopf & Härtel publishing house, together with other compositions. This time interest was expressed, but once again it was focused on the other – instrumental – pieces rather than on *Christus am Ölberge*. And it was almost three years later the composer announced in a letter: "[I am sending] by the next post all three works the oratorio, opera, mass – and demand no more for them than 250 fl. in convention money."¹⁹ It was probably in mid-September 1809 that Beethoven finally sent a copy that he had revised and slightly amended²⁰ to the publisher, which was then used as the model for the actual engraving copy. Previously, Breitkopf & Härtel had apparently instructed the poet and theologian Christian Schreiber (1781–1857), who had already worked for the publishing house several times, to write an alternative libretto and to write it additionally into the copy in red ink, which probably happened at the beginning of the year 1810.²¹ Furthermore, some annotations by Beethoven – concerning the

¹⁷ Letter to Breitkopf & Härtel dated 18 April 1805, cited after BGA, vol. 1, no. 218.

¹⁸ Undated letter [May 1805] to Breitkopf & Härtel, cited after BGA, vol. 1, no. 223.

¹⁹ Letter to Breitkopf & Härtel dated 5 April 1809, cited after BGA, vol. 2, no. 375. After some twists and turns, all contractual aspects were finally settled on 10 January 1810.

²⁰ Source C; cf. the Critical Report. Presumably this is the copy which had already been brought to Leipzig by Prince Lichnowsky in April/May 1805 and almost immediately sent back to Vienna. The manuscript is incomplete: the final chorus is missing.

²¹ A comparison of the libretto with the new text and an interpretation is offered by Sieghard Brandenburg, "Beethoven's Oratorium 'Christus am Ölberg'. Ein unbequemes Werk," in: *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel, Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag*, ed. by Rainer Cadenbach and Helmut Loos, Bonn, 1986, pp. 202–220. Anja Mühlenweg succeeded in identifying Christian Schreiber, who was also responsible for the German text of the Mass in C major op. 86, published one year after the oratorio by Breitkopf & Härtel. See Mühlenweg, Beethoven, pp. 45–51.

new text underlay – which he made in pencil in the course of proofreading, as well as some entries by Friedrich Rochlitz (1769–1842) can still be discerned in the copy.²²

The composer learned of the publisher's arbitrary text changes only when reviewing the proofs which he must have received between February and July 1811, and expressed his displeasure with them in a letter dated 23 August 1811:

“here and there the text must remain as it was originally, I know the text is extremely bad, but if you have once conceived an entirety out of a bad text, it is difficult to avoid it being disturbed by individual changes, and even if it is a single word to which sometimes great importance is attached, it must remain so, and what kind of an author is it who does not know how or seeks to make as much good as possible out of a bad text, and if this is the case, then alterations will certainly not make the whole matter any better – some I retained because they are really improvements.”²³

Since the correction proofs have not been preserved, one can only speculate about the number of text changes as well as the concrete passages which Beethoven explicitly rejected or accepted. Furthermore, we do not know to what extent the publisher implemented Beethoven's retraction requests. At least in one case this did not happen, because the composer complained after printing about an unexecuted retraction. This concerned a text change in Chorus no. 4, mm. 39ff: “in the chorus of the oratorium ‘wir haben ihn gesehn’ [We surely here shall find him] you have once more retained the unfortunate change, despite my request for the old text [...]”²⁴ But even from this it is not exactly clear whether Beethoven wanted the entire text changed or only a section thereof. Under these circumstances, it is almost impossible to determine a text version authorized by Beethoven.

The oratorio was finally printed no earlier than October 1811. Almost at the same time, the piano vocal score was published, of which a lithograph new edition was already published only ten years later. In this respect, the sales – at least of the piano score – seem to have developed rather well in spite of the publisher's reservations. The success of the work was also evident in numerous performances: there were around 150 from the time of publication until 1850.²⁵ Before the publication, performances were limited to Vienna alone; but in 1812, the work was also performed in Leipzig, Cologne, Munich, Brno, Frankfurt am Main and Berlin, and in the following year the performance venues Breslau, Bern, Prague, Koblenz, St. Petersburg, Lübeck and Graz were added. *Christus am Ölberge* was thus one of the most frequently performed pieces of this genre during that epoch, alongside Joseph Haydn's two oratorios *The Creation* and *The Seasons*.

²² See Mühlenweg, Beethoven, p. 39.

²³ Letter to Breitkopf & Härtel dated 23 August 1811, cited after BGA, vol. 2, no. 519.

²⁴ Letter to Breitkopf & Härtel dated 28 January 1812, cited after BGA, vol. 2, no. 545.

²⁵ See Mühlenweg, Beethoven, pp. 138–151.

Reception

The publication also provided the occasion for a detailed review of the oratorio in the first two editions of the *AmZ* of 1812,²⁶ in which the libretto was indeed appreciated, since “it frequently gave the composer the opportunity to express a multiplicity of vivid and profound emotions, whereby the whole work also acquires a rare wealth, a great abundance, much variety, and an interest that never diminishes, on the contrary, increases further and further.”²⁷ Already the introduction is a masterpiece, the setting of the text is consistently felicitous, the fugue is brilliant and at the same time thorough. Subsequent reviews judged the composition in a similar way and with similar words; the libretto remained a stumbling block. Occasionally – but rather rarely – the role of the Son of God, perceived as too dramatic and human, has been judged negatively.

In the German-speaking world it soon became almost impossible to imagine large concert halls without this composition. In Protestant areas there were even occasional quasi-liturgical performances in churches during Holy Week. About three years after its publication, the oratorio also conquered the concert halls on the British Isles under the title “The Mount of Olives;” shortly thereafter, an English piano vocal score was published. The work was performed several times in Italy from the middle of the 1820s and regularly in Paris from the late 1820s. The rapid and widespread distribution, combined with the highest esteem by the audience and critics, draws attention to the rather minor role the work plays in present-day concert practice. At that time, no disadvantage was apparently seen in the fact that the oratorio was not full-length, that the very earthly and human portrayal of Jesus did not fully correspond to the contemporary theological conventions of a sublime Son of God, or that the libretto undeniably displayed some logical and poetic inadequacies. Carl Friedrich Zelter, for example, still rhapsodized about the oratorio *Christus am Ölberge* in 1831, after he had experienced a performance in Berlin:

“The work seems to be a fragment and the text appears as if the composer had made it for his own use. [...] The introduction might reveal an intimate prayer of profound pain, a fresh and vibrant suffering of the soul. The forceful orchestra is like an overfull heart, a pulse of superhuman power, I was stricken. [...]”²⁸

Regarding the following recitative, we read: “The nonsense contained in the words vanishes; well-known sounds appear as if never heard before, one is transported.”²⁹ After his description of what he heard, Zelter sums up:

“And even though the whole thing has no style, everything is developed in the most refreshing forms as wittily and agreeably as a pleasant summer night's dream. Viewed critically, the work is a fragment, parts are missing in between and one would not have needed the book; but one must have it by the hand to convince oneself with

²⁶ *Allgemeine musikalische Zeitung* of 1 and 8 January 1812, cols. 3–7 and 17–25.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Letter from Carl Friedrich Zelter to Johann Wolfgang von Goethe dated 19 April 1831, cited after Goethe. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, vol. 20.2, *Briefwechsel mit Zelter 1828–1832*, Münchner Ausgabe, ed. by Edith Zehm and Sabine Schäfer in co-operation with Jürgen Größ and Wolfgang Ritschel, Munich and Vienna, 1998, p. 1465.

²⁹ *Ibid.*, p. 1466.

astonishment that what Ramler told me about Graun concerning his oratorio "Tod Jesu" is true: 'Only words dear Ramler! give me only words! I'll do the rest.' – the rest! isn't that delightful?"³⁰

And so one would not do justice to Beethoven's *Christus am Ölberge* even today if one understood it as a successor to the aforementioned *Tod Jesu* by Carl Heinrich Graun or even Bach's *St. Matthew Passion*, for it is hardly characterized by religious devotion, far less are the biblical events of the Passion described chronologically. It is rather a specific situation, an excerpt-like facet of the Passion which is dramatically set to music here. Consequently, the composer did not cast the part of Jesus with a tranquil bass voice as is usual, but with a dramatically heroic tenor. The extremely human and emotional portrayal of Christ which is already found in the corresponding Gospel texts lies at the centre of the libretto, and Beethoven transmits this experience of different emotional states to the listener by means of music in a unique and typical manner. This is achieved through specific motives and extraordinary harmonic means, but above all through the sophisticated orchestral treatment, which impressed Zelter even years later. The imploring lament, the almost despairing fear, the impotent horror, the desperate anger and the prophecy of victorious redemption all culminate in jubilant praise. In the first part of the oratorio (nos. 1–3), which opens with an instrumental introduction, the main topic is Jesus's situation and emotional state; in the second part (nos. 4–6), the plot is dramatically intensified by external events, in particular the Peter scene and the imprisonment, and finally unleashes itself in the redeeming and expansive chorus of joy. The dramatic theme "through the night into the light" which is so characteristic of Beethoven is thus also evident in this, his only oratorio. With the use of his individual tonal language, the composer dramatically sketches out a true cosmos of human emotions on the basis of a small excerpt from the Passion narrative, and thus this work, in its musical formation, is undoubtedly unique in the history of vocal-instrumental sacred music.

Notes on Performance and Edition

There is no precise information regarding the number of choir singers Beethoven requested or the actual number of choir singers and the size of the orchestra at the premiere, particularly since no handwritten performance parts have survived. Due to the fact that the oratorio was performed together with the Symphony No. 2 and the Piano Concerto No. 3, Beethoven's instrumentation for the strings and woodwinds must be assumed to have been similar to that of his early orchestral works.³¹ Because the male voices are divided into five parts in some places (Chorus of Soldiers and Chorus of Disciples in no. 5), a rather large male choir is necessary; nevertheless, it should not be larger than the female choir, so that the sound balance is preserved in the four-part mixed choruses.³²

³⁰ Ibid., p. 1467.

³¹ See Ian Pace, "Instrumental performance in the nineteenth century," in: *The Cambridge history of musical performance*, ed. by Colin Lawson and Robin Stowell, Cambridge, 2012, pp. 643–692, as well as Oliver Vogel, "Soziale Chiffren und Wiener Besonderheiten des Orchesters zur Zeit des frühen Beethoven," in: *Beethovens Orchestermusik und Konzerte*, ed. by Oliver Korte, Laaber, 2013 (= Beethoven-Handbuch 1), pp. 319–349.

³² Assuming a minimal instrumentation of two singers per choral part, this would mean that six tenors, and consequently the same number of basses, sopranos and contraltos – i.e., a total of at least 24 choral singers – would be required.

The present edition largely follows the first edition of 1811, which was authorized by the composer. In general, the print corrected by Beethoven is very reliable and almost free of errors. Nevertheless, in the case of inaccuracies, incomplete or contradictory designations and the few obvious misprints, the edition refers back to the only two manuscripts that were written before the first edition and still exist today. Both copies of the score, that which Beethoven used as the basis for his revision in 1803 and that which was sent to the publisher to be used as model for the engraving copy, are not only of importance for the genesis of the work, but in some places also for the form of the work as presumably intended by the composer. More detailed information can be found in the Critical Report.

The edition basically uses the text underlay of the authorized first print. Since it is not clear which of the text changes made by the publisher were accepted by Beethoven or which corrections the publisher did not implement, deviating text words from the handwritten sources are presented as an alternative above the staff.

Sincere thanks are expressed to the music collections of the libraries from whose holdings the sources could be used for the present edition: Vienna, Österreichische Nationalbibliothek (Thomas Leibnitz), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musiksammlung mit Mendelssohn-Archiv (Roland Schmidt-Hensel) and London, The British Library (Rupert Ridgewell).

Leipzig, November 2018

Clemens Harasim

Translation: Gudrun and David Kosviner

Christus am Ölberge

The Mount of Olives

Oratorium / Oratorio

op. 85

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Text: Franz Xaver Huber (1755–1814)

English version by John Troutbeck (1877)

I[a]. Introduzione

The musical score is for the introduction of 'Christus am Ölberge'. It features a variety of instruments and includes tempo markings 'Grave' and 'Adagio'. The score is divided into measures, with dynamic markings such as *p*, *pp*, and *f*. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

Grave **Adagio**

Flauto I, II

Clarinetto I, II
in Sib / B

Fagotto I, II

Corno I, II
in Mib / Es

Timpani
in Mib-Sib / es-B

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

p *pp* *f* *a 2*

con sord.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 55 min.

© 2019 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 23.020

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

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

Urtext
edited by Clemens Harasim

23

Fl
f *p* I

Clt
f *p* I

Fg
f *p* I

Cor
f

Trb
f *ff*

VI
f *ff* *p*

Va
f *ff* *p*

Vc
Cb
f *ff*

27

Fl
I *p cantabile* *fz* *fz* *fz* *fz*

Clt
I *fz* *fz* *fz* *fz*

Fg
fz *fz* *fz* *fz*

Cor
fz *fz*

Trb
fz *fz* *fz*

VI
fz *fz* *fz* *fz*

Va
fz *fz* *fz* *fz*

Vc
Cb
fz *fz* *fz* *fz*

31 B

Fl *ff* decresc. *p*

Cltr *ff* decresc. *p*

Fg *ff* a 2 decresc. *p*

Cor *ff* decresc. *p*

Timp *pp*

Trb *ff* decresc. *p*

VI *ff* decresc. *p* *pp* *cresc.*

Va *ff* decresc. *p* *pp* *cresc.*

Vc Cb *ff* decresc. *p* *pp* *cresc.*

35

Fl *sf* *p*

Cltr *sf* *p*

Fg *f* *sf* *sf* *p*

Cor *f* *sf*

Timp *pp* *f*

Trb *f* *sf*

VI *pp* *f* *sf* *sf* *sf*

Va *pp* *f* *sf* *sf* *sf*

Vc Cb *pp* *f* *sf* *sf* *sf*

[1b.] Recitativo

55

Flauto I, II
ppp

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Sib / B

Fagotto I, II

Corno I, II
in Do / C
ppp

Timpani
in Mib-Sib / es-B

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Christus
8 Je - ho - va, du, mein Va - ter! O sen - de Trost und Kräft und Stär - ke mir!
My Fa - ther, O my Fa - ther, be Thou my Fort, give me strength to bear!

Violino I
ppp

Violino II
ppp

Viola
ppp

Violoncello
Contrabbasso
ppp



59

Timp
pp

Christus
8 Sie na - het nun, die Stun - de mei - ner Lei - den, von mir er - ko - ren
Now is the hour ap - proach - ing, when I suf - fer. I chose to meet this

VI
senza sord.
f

Va
senza sord.
f

Vc
Cb
f

Allegro

C **Maestoso**

68

Fl *ff sf a2 sf sf*

Ob *ff sf a2 sf sf*

Cltr *ff sf sf*

Fg *ff sf sf sf*

Cor *ff sf sf*

Trb *f f f*

Christus *8* Ich hö - re dei - nes
I hear - ken to the

Vl *ff sf sf sf*

Va *sf sf*

Vc Cb *sf sf*



73 **Allegro**

Christus *8* Se - raphs Don - ner - stim - me. Sie fo - dert auf, wer statt der Men - schen sich vor dein Ge - richt jetzt stel - len
voic - es of Thy ser - aphas; they cry a - loud, who will, in place of man, be - fore Thy judg - ment - seat ap -

Vl

Va

Vc Cb

Maestoso

77

Fl *ff* *a 2* *sf* *sf*

Ob *ff* *a 2* *sf* *sf*

Cltr *ff* *a 2* *sf* *sf*

Fg *ff* *sf* *sf*

Cor *ff* *sf* *sf*

Trb

Christus

8 will. pear?

VI *ff* *sf* *fp*

Va *ff* *sf* *fp*

Vc *ff* *sf* *fp*

Cb *ff* *sf* *fp*

82

Christus

Va - ter! Ich er - schein auf die - sen Ruf. Ver - mitt - ler will ich sein, ich bü - ße, ich al - lein, der Men - schen
 Fa - ther! I ap - pear at this their call. A Sav - iour will I be, a - ton - ing, I a - lone, for all man -

VI *f*

Va *f*

Vc *f*

Cb *f*

Allegro

D Adagio a tempo

86

Fl

Ob

Fg

Christus

Schuld. kind. Wie könn - te dies Ge - schlecht, aus Staub ge - bil - det, ein Ge - richt er -

kind. How could this fee - ble race, from dust cre - a - ted, ev - er meet a

Vl

Va

Vc Cb

90

Fl

Ob

Fg

Christus

tra - gen, das mich, mich, dei - nen Sohn, zu Bo - den

judg - ment, which I, Thine on - ly Son, can scarce en -

Vl

Va

Vc Cb

92 **Adagio agitato**

Fl
Ob
Fg

Christus

drückt?
dure?

Ach
Be -

sieh,
hold,

wie
how

VI
Va
Vc
Cb

96 **Adagio molto a tempo**

Fl
Ob
Fg

Christus

Ban -
fear - fu

wie
how

To - des - angst
pains of death,

mein Herz
up - on

mit Macht
my soul

er - greift!
have seiz'd.

Ich lei - de
My heart is

* zu - sam - men - schraubt!

a 2

sf

VI
Va
Vc
Cb

cresc.

p *sf*

p *sf*

cresc.

f *sf*

cresc.

sf

cresc.

* Der Text in der Hauptzeile entspricht dem Erstdruck, abweichende Formulierungen des ursprünglich von Beethoven vertonten Librettos sind über dem System wiedergegeben.

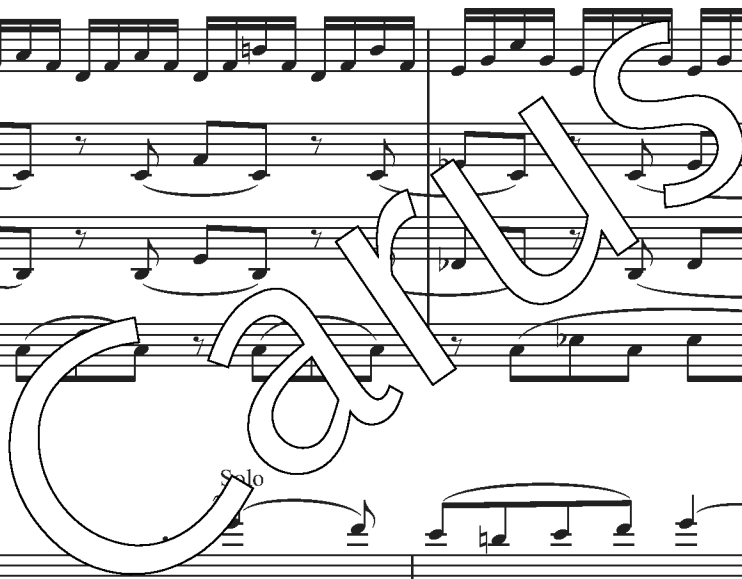
Vgl. Vorwort und Kritischen Bericht. / The principal line of text underlay corresponds with the first print. Text passages which deviate from the libretto as originally set by Beethoven are printed above the staff. Cf. Foreword and Critical Report.

Fl
Ob
Cltr
Fg
Cor

Christus

Qua - len, von den Qua - len, die mir dräun. Schre - cken
tor - ments, at the tor - ments draw - ing near; and my

VI
Va
Vc
Cb



Fl
Ob
Cltr
Fg
Cor

p *cresc.*

Christus

fasst mich und es zit - tert gräss - lich schau - dernd mein Ge -
mem - bers great - ly trem - ble with an o - ver - whelm - ing

VI
Va
Vc
Cb

sf *cresc.*

123

Fl *f* *p* *p* E

Ob *f* *p* *p*

Cl^t *f* *p* *p*

Fg *f* *p* *p*

Cor *f* *p* *p*

Christus
8 bein. *fear.* Wie ein Fie - ber -
 I am full of -

VI *f* *p* *p*

Va *f* *p* *p*

Vc
Cb *f* *p* *p*

126

Cl^t

Fg

Christus
8 frost er - grei - fet mich die Angst, die
 heav - - - y sor - row at the thought, the

VI

Va

Vc
Cb

129

Cltr
Fg
Christus
Vl
Va
Vc
Cb

f *f* *p* *p*

Angst beim na - - - hen Grab, und von
thought of mor - - - tal pain; drops of

f *p* *pp* *p* *pp* *f* *p* *pp* *f* *p* *pp* *f* *p* *pp*

decresc. *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

134

Cltr
Fg
Cor
Christus
Vl
Va
Vc
Cb

p

mei - nem Ant - litz träu - fet statt des Schwei - Bes Blut he -
blood, the sweat of an - guish, from my fore - head fall like

Un poco più lento

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Christus

kläg - lich fleht dein Sohn hi - nauf zu dir, zu dir: Dei - ner Macht ist al - les
 sor - row, lifts Thy Son his prayer to Thee, to Thee: By Thy power to save un -

VI

Va

Vc Cb

cresc. *fp*

p *fp*

cresc. *p* *fp*

cresc. *fp*

cresc. *fp*

cresc. *fp* *p*

arco

Carus

Tempo primo

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Christus

mög - lich, nimm, nimm den Lei - den - kelch von mir! Nimm den Lei - den -
 bound - ed, take, take this cup a - way from me, take this cup a -

VI

Va

Vc Cb

f *p* *sf* *p*

f *p* *sf* *p*

f *p* *sf* *p*

f *p* *sf* *p*

Carus

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Christus

8 Ant - litz träu - fet, und von mei - nem Ant - litz
sweat of an - guish, drops of blood, the sweat of

VI

Va

Vc

Cb

Fl

Ob

Cltr

Fg

Christus

8 träu - fet statt des Schwei - Bes, statt des Schwei - Bes
an - guish, from my fore - head, from my fore - head

VI

Va

Vc

Cb

Fl
Ob
Cltr
Fg
Christus
Blut he - rab, statt des Schwei - Bes Blut,
fall like rain, from my fore - head fall,

VI
Va
Vc
Cb

Fl
Ob
Cltr
Fg
Cor
Christus
Blut he - rab. Va - ter!
fall like rain. Fa - ther!

VI
Va
Vc
Cb

Fl
Ob
Cl
Fg

Christus

Tief ge - beugt und kläg - lich fleht dein Sohn hi - nauf zu dir,
Bow'd with fear and sor - row, lifts Thy Son his prayer to Thee,

VI
Va
Vc
Cb

Fl
Ob
Cl
Fg
Cor

Christus

hi - nauf zu dir: Dei - ner Macht, dei - ner Macht, dei - ner Macht ist al - les mög - lich,
his prayer to Thee: By Thy power, by Thy power, by Thy power to save un - bound - ed,

VI
Va
Vc
Cb

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Christus

nimm den Lei - den - kelch von mir,
take this cup a - way from me,

nimm den Lei - den - kelch von
take this cup a - way from

VI

Va

Vc
Cb

Carus

Fl

Ob

Cl

Fg

Christus

mir!
me.

O Va - ter!
O Fa - ther,

Nimm,
take,

nimm,
take,

nimm
take

den Lei -
this cup

VI

Va

Vc
Cb

231

Fl

Ob

Cl

Fg

Christus

colla voce

cresc. *f*

p cresc. *f*

p cresc. *f*

VI

Va

Vc Cb

colla voce

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

238

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Christus

al piacere della voce

a 2

p decresc. *pp*

p decresc. *pp*

p decresc. *pp*

p decresc. *pp*

p decresc. *pp*

kelch von mir!
way from me.

VI

Va

Vc Cb

sfp *p* decresc. *pp*

sfp *p* decresc. *pp*

sfp *p* decresc. *pp*

sfp *p* decresc. *pp*

2[a. Recitativo]

Allegro

Flauto I, II

Oboe I, II

Fagotto I, II

Timpani in La / A

Seraph

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello Contrabbasso

6

poco Adagio

Seraph

Er - zitt - re, Er - de! Je - ho - va Sohn liegt hier, sein
Now trem - ble, na - ture, for this is God's own Son! Be -

VI

Va

Vc Cb

11

Seraph
 Ant - litz tief in Staub ge - drückt, vom Va - ter ganz ver - las - sen, und lei - det un - nenn - ba - re Qual. Der
 hold him! On the earth he lies; of his Fa - ther quite for - sak - en; en - dur - ing un - speak - a - ble pain. The

VI
p

Va
p

Vc
p

Cb
p

15 **più moto**

Seraph
 Gü - ti - ge! Er ist be - reit, den mar - ter - volls - ten Tod zu ster - ben, da - mit die Men - schen, die Men - schen, die er
 Ho - ly One! He is pre - par'd a bit - ter cru - el death to suf - fer; that so the sin - ners, sin - ners whom he

VI
f *p*

Va
f

Vc
f

Cb
f *p*

19

Fl

Ob

Fg

Violino

Seraph
 liebt, vom To - de auf - er - ste - hen und e - wig, e - wig
 loves, from death may be de - liv - er'd, and en - ter life e -

VI
p *f* *ff*

Va
p *f* *ff*

Vc
p *f* *ff*

Cb
p *f* *ff*

[2b.] Aria

23

Larghetto

Flauto I

Flauto II

Oboe I, II

Fagotto I, II

Corno I, II
in Sol / G

Seraph

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
Contrabbasso

le - ben!
ter - nal.

Preist,
Praise,

29

Fl

Ob

Fg

Cor

Seraph

VI

Va

Vc
Cb

preist des Er - lö - sers Gü - te,
praise the Re - deem - er's good - ness,

preist, Men - schen, sei - ne Huld!
man - kind, pro - claim his grace.

36

Fl

Ob

Fg

Seraph

Er stirbt für euch aus Lie - be, für euch aus Lie - be, sein Blut, sein Blut tilgt eu - re
 He dies in lov - ing - kind - ness, in lov - ing - kind - ness, to save, to save your sin - full

VI

Va

Vc Cb

cresc.

p *sf* *p* *f* *p* *f* *p*

ten. ten. ten. ten.

44

Fl

Ob

Fg

p *sf* *p*

Seraph

Schuld. Preist, Men - schen, preist sei - ne
 race, man kind, pro - claim, pro - claim his

VI

Va

Vc Cb

f *f* *f* *f*

[2c. Solo]

Allegro

50

Flauto I *fp*

Flauto II *fp*

Oboe I, II *fp*

Fagotto I, II *fp*

Corno I, II in Sol / G *p*

Seraph

Huld!
grace.

Violino I *fp*

Violino II *fp*

Viola *fp*

Violoncello Contrabbasso *fp*

55

Fl *sf*

Ob

Fg

Cor

VI *sf*

Va *sf*

Vc Cb *sf*

Fl
Ob
Fg
Cor
Seraph
VI
Va
Vc
Cb

Gott - ver - mitt - lers _ der _ Leh - - - - - re des
Glaub und Hoff - nung seid, ge - treu in Lie - - - - - be, in
faith and hope, re - main, in love un - fail - - - - - ing, in

p
sf *cresc.* *p*
tr
sf *cresc.* *p*
sf *cresc.* *p*
sf *cresc.* *p*

Fl
Ob
Fg
Cor
Seraph
VI
Va
Vc
Cb

Gott - - - - - ver - mitt - lers
Glaub und Hoff - nung seid, wenn ihr ge -
faith and hope, re - main, if ye in -

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

101

Fl
Ob
Fg

Seraph

Die frech ent - eh - ren das Blut, das für sie floss, sie trifft der Fluch des
 to those de - spis - ing the blood for them pour'd out. A curse from God a -

VI
Va
Vc
Cb



106

Fl
Ob
Fg

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

Seraph

Rich - ters, Ver - dam - mung ist ihr Los, Ver - dam - mung, Ver -
 waits them, and judg - ment is their lot, and judg - ment, and

VI
Va
Vc
Cb

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

111

Fl

Ob

Fg

Seraph

dam - mung, Ver - dam - mung ist ihr Los, Ver - dam - mung, Ver -
 judg - ment, and judg - ment - is their lot, and judg - ment, and

VI

Va

Vc
Cb

p *cresc.* *f*

VI

Va

Vc
Cb

p *cresc.* *f*

117

Fl

Ob

Fg

Cor

Seraph

dam - - - - mung ist ihr Los.
 judg - - - - ment is their lot.

VI

Va

Vc
Cb

ff *fp* *cresc.*

VI

Va

Vc
Cb

ff *fp* *cresc.*

[2d. Solo e Coro]

122

Flauto I *fp*

Flauto II *fp*

Oboe I, II *fp*
p

Fagotto I, II *fp*
p

Corno I, II in Sol / G *p*

Seraph

Soprano *sempre p*

Alto *sempre p*

Tenore *sempre p*

Basso

Chor der Engel

Violino I *f*
p

Violino II *f*
p

Viola *f*
p

Violoncello Contrabbasso *f*
p

O Heil lös - ten, o Heil euch, euch, ihr Er -
O tri - umph, all ye ran - som'd, O tri - umph, all, all ye

O Heil ar Er - lös - ten, o Heil euch, euch, ihr Er -
all ye ran - som'd, O tri - umph, all, all ye

O Heil euch, ihr Er - lös - ten, o Heil euch, euch, ihr Er -
O tri - umph, all ye ran - som'd, O tri - umph, all, all ye

Fl

Ob

Fg

Cor

Seraph

S

A

T

B

lös - ten!
ran - som'd,

lös - ten!
ran - som'd,

en!
som'd,

lös - ten!
ran - som'd,

Euch win - ket
ye shall to

Euch win - ket Se - lig - keit.
ye shall to bliss at - tain,

Euch win - ket Se - lig - keit.
ye shall to bliss at - tain,

Euch win - ket
ye shall to

VI

Va

Vc
Cb

Fl

Ob

Fg

Cor

Seraph

O Heil euch, Heil euch, ihr Er - lös - ten! Euch win - ket,
 O tri - umph, tri - umph, all ye ran - som'd, O tri - umph,

S

sempre *p*

Heil euch, ihr Er - lös - ten, o Heil euch!
 tri - umph, all ye ran - som'd, O tri - umph,

A

O euch, ihr Er - lös - ten, o Heil euch!
 O tri - umph, all ye ran - som'd, O tri - umph,

T

O Heil euch, ihr Er - lös - ten, o Heil euch!
 O tri - umph, all ye ran - som'd, O tri - umph,

B

sempre *p*

O Heil euch, ihr Er - lös - ten, o Heil euch!
 O tri - umph, all ye ran - som'd, O tri - umph,

VI

Va

Vc
Cb

fp

Fl
Ob
Fg
Cor
Seraph
S
A
T
B
Vi
Va
Vc
Cb

Leh - - - - - re des -
Lie - - - - - be, in -
fail - - - - - ing, in -
wenn ihr ge - treu, ge - treu in Lie - be, in Glaub und
if ye in love, in love un - fail - ing, in faith and
wenn ihr ge - treu, ge - treu in Lie - be, in Glaub und
if ye in love, in love un - fail - ing, in faith and
seid, wenn ihr ge - treu, ge - treu in Lie - be, in Glaub und
main, if ye in love, in love un - fail - ing, in faith and

Fl
Ob
Fg

Cor

Seraph

Gott - ver - mitt - lers -
Glaub und Hoff - nung seid. Doch weh! Die frech die frech ent -
faith and hope, re - main. But woe to those to those de -

S

Hoff - nung seid. Doch weh, doch weh! Die frech ent - eh - ren das
hope, re - main. But woe, but woe to those de - spis - ing the

A

Hoff - nung seid. Doch weh, doch weh! Die frech ent - eh - ren das
hope, re - main. But woe, but woe to those de - spis - ing the

T

Hoff - nung seid. Doch weh! Die frech, die frech ent - eh - ren das
hope, re - main. But woe to those, to those de - spis - ing the

B

Hoff - nung seid. Doch weh! Die frech, die frech ent - eh - ren das
hope, re - main. But woe to those, to those de - spis - ing the

VI
Va
Vc
Cb

Fl

Ob

Fg

cresc.

cresc.

f

f

Cor

Seraph

eh - ren das Blut, das für sie floss. Ver - dam mung, Ver - dam -
 spis - ing the blood for them pour'd out. For judg ment, for judg -

S

cresc.

Blut, das für sie flo das Blut, das für sie floss.
 blood for them pour'd out the blood for them pour'd out.

A

cresc.

Blut, das für sie flo das Blut, das für sie floss.
 blood for them pour'd out the blood for them pour'd out.

T

8

das für sie das Blut, das für sie floss.
 for them pour'd out the blood for them pour'd out.

B

Blut, das für sie floss, das Blut, das für sie floss.
 blood for them pour'd out, the blood for them pour'd out.

VI

cresc.

f³

Va

cresc.

f³

Vc

Cb

cresc.

f³

175 G

Fl *ff sf*

Ob *ff sf* a 2

Fg *ff sf fp*

Cor *ff sf*

Seraph

S *ff*
 Ver - dam - - mung ist Los.
 For - judg - - ment is their lot. Doch
 O

A *ff*
 dam - - mung ist ihr Los.
 judg - - ment is their lot.

T *ff*
 For - - mung ist ihr Los.
 - - ment is their lot. Doch
 O

B *ff*
 dam - - mung ist ihr Los.
 judg - - ment is their lot.

VI *ff sf fp*

Va *ff sf fp*

Vc *ff sf fp*

Cb *ff sf fp*

Fl

Ob

Fg

Cor

Seraph

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Flute (Fl) and Bassoon (Fg) parts. Flute part starts with a *p* dynamic and features a melodic line with slurs. Bassoon part starts with a *p* dynamic, includes a *cresc.* marking, and has a *p* dynamic later. A first ending bracket labeled 'I' is present in the bassoon part. A *a 2* marking is also visible.

Coronet (Cor) part, mostly silent with a *p* dynamic marking at the end.

Seraph part with lyrics: Heil — euch, tri - umph, euch, ihr all, all Er - lös - ten, ye ran - som'd, euch win - ket Se - l - keit, ye shall to bliss at tain, wenn ihr ge - wenn ye in -

Soprano (S) part with lyrics: Doch O Heil tri - euch, umph, ihr all Er - lös - ten, ye ran - som'd, wenn if

Alto (A) part with lyrics: Doch O euch, umph, euch, all, ihr all Er - lös - ten, ye ran - som'd, wenn ihr ge - if ye in

Tenore (T) part with lyrics: ihr all Er - lös - ten, ye ran - som'd, wenn if ihr ge - in treu, love, ge - in

Bass (B) part with lyrics: Doch O Heil tri - euch, umph, ihr all Er - lös - ten, ye ran - som'd,

String (VI, Va, Vc, Cb) parts. Violin (VI) and Viola (Va) parts include *cresc.* markings. Violoncello (Vc) and Contrabass (Cb) parts also include *cresc.* markings. Dynamics range from *p* to *p*.

Fl
Ob
Fg

Cor

Seraph

Gott - ver - mitt - lers
tr

Glaub und Hoff - nung seid. O Heil euch, o Heil euch, euch win - ket
faith and hope, re - main. O tri - umph, O tri - umph, ye shall to

S

Gott - ver - mitt - lers

Glaub und Hoff - nung seid. O Heil euch, o Heil euch,
faith and hope, re - main. O tri - umph, tri - umph,

A

Gott - ver - mitt - lers

Glaub und Hoff - nung seid. O Heil euch, o Heil euch,
faith and hope, re - main. O tri - umph, tri - umph,

T

Gott - ver - mitt - lers

Glaub und Hoff - nung seid. O Heil euch, o Heil euch,
faith and hope, re - main. O tri - umph, tri - umph,

B

Lie - be und Hoff - nung seid. O Heil euch, o Heil euch,
faith and hope, re - main. O tri - umph, tri - umph,

VI
Va
Vc
Cb

Fl

pp

Ob

pp

Fg

pp

Cor

pp

Seraph

S

pp des Gott - - ver - mitt - lers

in in Glaub und Hoff nung seid.

in in faith and hope, re - main.

A

pp des t - - ver - mitt - lers

in in b und Hoff - - nung seid.

and hope, re - main.

T

des - - ver - mitt - lers

in in und Hoff - - nung seid.

in in and hope, re - main.

B

pp des Gott - - ver - mitt - lers

Glaub und Hoff - - nung seid.

faith and hope, re - main.

VI

cresc.

Va

cresc.

Vc

cresc.

Cb

cresc.

[2e. Solo e Coro]

205

Allegro molto

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Sib / B

Fagotto I, II

Corno I, II
in Sol / G

Tromba I, II
in Mi \flat / Es

Timpani
in La / A

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Seraph

Soprano

Chor der Engel
Alto

Tenore

Basso

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
Contrabbasso

The musical score is written for a full orchestra and a choir. The orchestral parts include Flute I & II, Oboe I & II, Clarinet I & II (in B-flat), Bassoon I & II, Horn I & II (in G), Trumpet I & II (in E-flat), Timpani (in A), Trombone Alto, Tenor, and Bass, Seraph, Violin I & II, Viola, and Cello/Double Bass. The choir consists of Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro molto'. The score begins at measure 205. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). There are markings for 'a 2' (second octave) for the woodwinds. The vocal parts have lyrics in German and English. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

Fl
Ob
Cltr
Fg

Cor
Tr

Trb

S
A
T
B

frech, die frech ten Blut, das für sie floss, sie trifft der Fluch, der Fluch des
 woe to those dis - ing blood for them pour'd out. A curse from God, from God a -

as für sie Blut, das für sie floss, sie trifft der Fluch, der Fluch des
 for them pour'd out. blood for them pour'd out. A curse from God, from God a -

as, das Blut, das für sie floss, sie trifft der Fluch, der Fluch des
 out, the blood for them pour'd out. A curse from God, from God a -

ff *p*

Doch weh! Die frech, die frech ent - eh - ren das Blut, das für sie
 But woe, but woe to those de - spis - ing the blood for them pour'd

Vi
Va
Vc
Cb

fp

Fl

Ob

Cl

Fg

Trb

S

A

T

B

Rich - ters, waits them, der from Fluch des Rich - ters, waits them, sie trifft der Fluch des Rich - ters, a curse from God a - waits them, Rich - ters, waits them, sie a der from Fluch des Rich - ters, waits them, floss. Sie trifft der Fluch des Rich - ters, Ver - dam out. A curse from God a - waits them, and judg

VI

Va

Vc Cb

Fl

Ob

Clt

Fg

Trb

S

A

T

B

Ver - dam -
and judg -

Ver - dam
judg

... mung ist ihr Los,
... ment is their lot,

VI

Va

Vc
Cb

Fl

Ob

Cltr

Fg

Trb

S

A

T

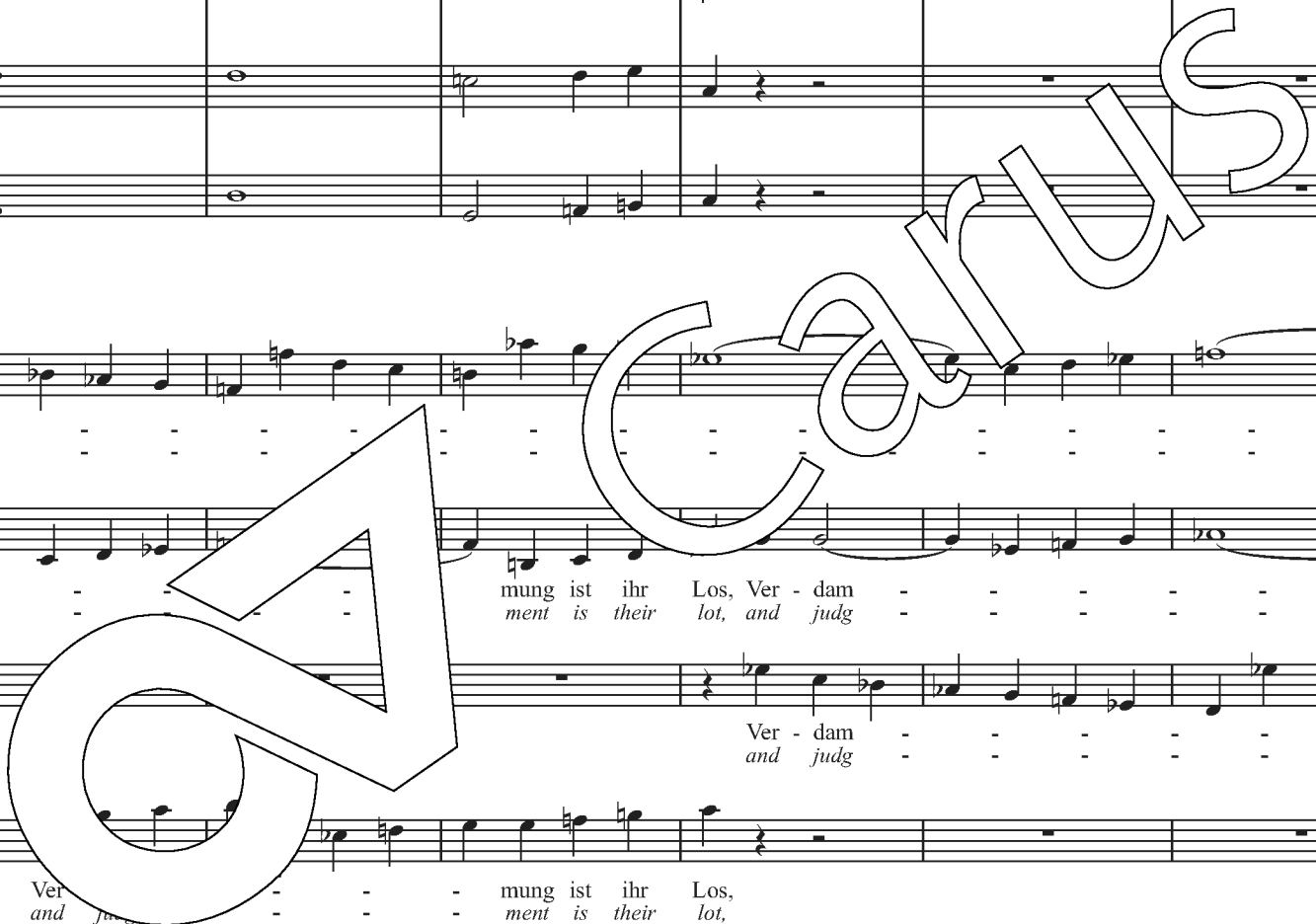
B

VI

Va

Vc

Cb



mung ist ihr Los, Ver - dam
 ment is their lot, and judg
 Ver - dam
 and judg

Ver - dam
 and judg
 mung ist ihr Los,
 ment is their lot,

K

235

Fl

Ob

Clt

Fg

Trb

S

A

T

B

- mung ist ihr Los, an - mung ist ihr Los,
 - ment is their lot, and judg - ment is their lot,

- mung ist ihr Los, Ver - dam - mung ist ihr Los,
 - ment is their lot, and judg - ment is their lot,

: : : : : mung ist ihr Los, Ver - dam -
 : : : : : ment is their lot, and judg -

Ver - dam and judg : : : : : : : :

VI

Va

Vc

Cb

Fl

Ob

Clt

Fg

Trb

S

A

T

B

Ver - dam - mung ist ihr Los. Sie trifft der Fluch des
 and judg - ment is their lot. A curse from God a -
 Ver - dam - mung ist ihr Los. Sie trifft der Fluch des
 and judg - ment is their lot. A curse from God
 - - - mung ist ihr Los. Sie trifft der
 - - - ment is their lot. A curse from

VI

Va

Vc

Cb

Fl

Ob

Cltr

Fg

a 2

ff

ff

ff

ff

Trb

ff

ff

S

A

T

B

Rich - ters, sie trifft der Fluch, d Fluch, curse der from Fluch
waits them, sie curse from God, curse from God

trifft der n, sie trifft, sie trifft curse der Fluch
curse from God, a curse, a curse from God

trifft curse der Fluch, sie trifft curse der Fluch
curse from God, a curse, a curse from God

Fluch rich - ters, Fluch sie a trifft curse, der a Fluch, der Fluch
God waits them, God a curse, a curse from God

ff

ff

ff

ff

VI

Va

Vc

Cb

ff

ff

ff

ff

262

L

Fl *sf* *p* *pp* *sim.*

Ob *sf* *p* *pp*

Cl^t *sf*

Fg *sf* *p* *pp*

Cor *sf* *pp*

Tr *sf*

Timp

Trb *sf* *pp*

Seraph

S

A

T

B

VI *sf* *p* *pizz.*

Va *sf* *p* *pizz.*

Vc *sf* *p* *pizz.*

Cb *sf* *p* *pizz.*

h Heil tri euch, wenn ihr ge - treu, *pp*
 tri umph, if ye in love,

Los! Doch Heil euch, wenn
 lot. Ye tri - umph, if
 sempre *pp*

Carus

Fl
Ob
Fg

Cor

Trb

Seraph

der Leh - - re des Gott - ver -
ge - treu in Lie - be, in Glaub und
in love un - fa - ing, in faith and

S

ihre ge - treu, ge in Lie - be, in Lie - be, in
ye in love, un - fa - ing, un - fa - ing, in

A

ihre ge - treu, ge in Lie - be, in Lie - be, in
ye in love, un - fa - ing, un - fa - ing, in

T

ihre ge - treu, ge in Lie - be, in Lie - be, in
ye in love, un - fa - ing, un - fa - ing, in

B

ihre ge - treu, ge in Lie - be, in Lie - be, in
ye in love, in love un - fa - ing, un - fa - ing, in

VI

Va

Vc

Cb

Fl *cresc.*

Ob *cresc.*

Fg *cresc.*

Cor *cresc.*

Trb *cresc.*

Seraph
 Hoff nung euch
hope, re main, ye

S
 Gott ver mitt lers
 Glaub und Hoff nung seid, euch win - ket, win -
faith and hope, re main, ye shall, ye shall

A
 Gott ver mitt lers
 Glaub und Hoff nung seid, euch win - ket, win -
faith and hope, re main, ye shall, ye shall

T
 und Hoff nung seid, euch win - ket, win -
and hope, re main, ye shall, ye shall

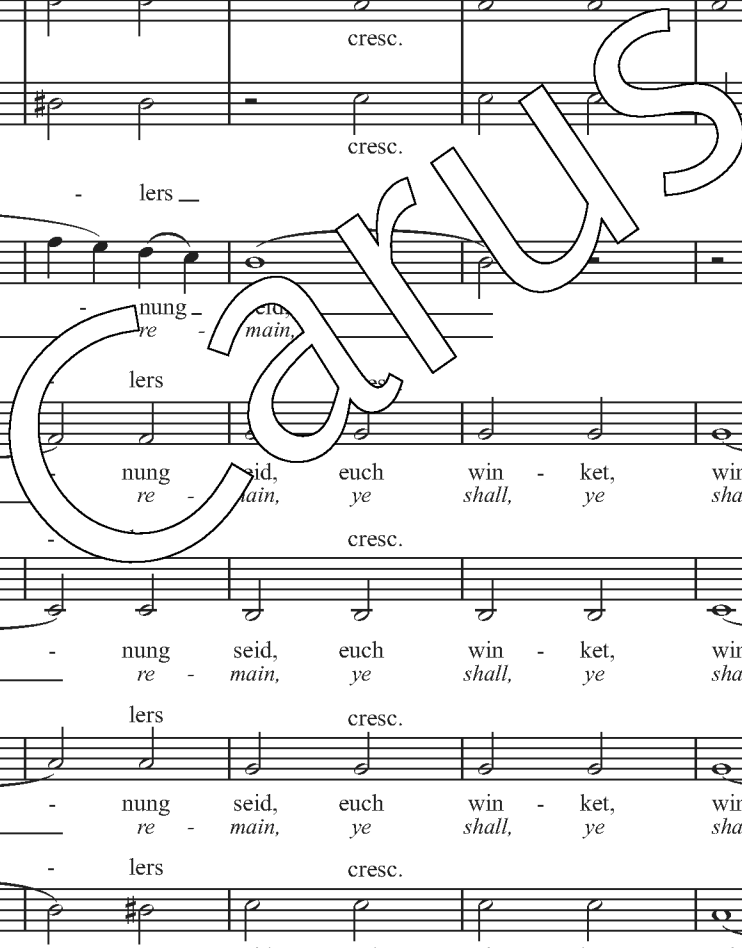
B
 Gott ver mitt lers
 Glaub und Hoff nung seid, euch win - ket, win -
faith and hope, re main, ye shall, ye shall

VI *arco cresc.*

Va *arco cresc.*

Vc *arco cresc.*

Cb *arco cresc.*



Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Trb

Seraph

S

A

T

B

Se - lig - keit, euch win - ket
bliss at - tain, ye shall to

Se - lig - keit. O Heil, o Heil
bliss at - tain, O tri - umph, tri - umph!

Se - lig - keit, euch win - ket
bliss at - tain, ye shall to

Se - lig - keit. O Heil, o Heil
bliss at - tain, O tri - umph, tri - umph!

VI

Va

Vc
Cb

7 Grave a tempo

Ob *fp sf sf sf sf sf sf*

Clt *fp sf sf sf sf sf sf*

Fg *fp sf sf sf sf sf sf*

Trb *fp sf sf sf sf sf sf*

Seraph

Vc *fp sf sf sf sf sf sf*

Cb *fp sf sf sf sf sf sf*

Eh nicht er - fül - let ist das hei - li - ge Ge - heim - nis der Ver - söh - nung, so lan - ge bleibt das mensch - li - che Ge -
Un - til is quite ful - fill'd the mys - ter - y of death to make a - ione - ment, so long the re - of man is cast a -

11 *p*

Ob *sf sf p*

Clt *sf sf*

Fg *sf*

Trb *sf p*

Seraph

schlecht ver - wor - fen und be - raubt des ew' - gen Le - bens.
way, de - priv'd of an - y part in life e - ter - nal.

VI *p f*

Va *p f*

Vc *sf p p*

Cb *sf p p*

[3b.] Duetto

15 **Adagio molto**

Flauto I, II
fp *fp* *sf*

Clarinetto I, II
in Sib / B
fp *fp* *fp*

Fagotto I, II
fp *fp* *fp*

Corno I, II
in Mib / Es

Seraph

Christus

Violino I
f *p* *f* *p* *f*

Violino II
p *f* *p* *f* *p* *f*

Viola
fp *fp* *fp*

Violoncello
fp *fp* *fp*

Contrabbasso
fp *fp* *fp*

Fl
Clt
Fg
Cor
Christus
VI
Va
Vc
Cb

Fl
Clt
Fg
Cor
Christus
VI
Va
Vc
Cb

So ru - he dann mit gan - zer Schwe - re, mit gan - zer
On me - then fall Thy heav - y judg - ment, Thy heav - y

25 A

Fl *sf*

Cl^t *fp*

Fg *fp*

Cor *p* *cresc.*

Christus

Schwe-re auf mir, mein Va-ter, dein Ge-richt. Gieß
judg-ment, its weight, my Fa-ther, let me bear; on

VI *p* *p* *cresc.*

Va *fp* *p* *cresc.*

Vc *fp* *p* *cresc.*

Cb *fp* *p* *cresc.*

29

Cor *p*

Christus

ü-ber mich den Strom der Lei-den, nur zür-ne A-dams Kin-dern nicht, nur zür-ne
me be pour'd the stream of an-guish, if Thou but Ad-am's chil-dren spare, if Thou but

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

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

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

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

Fl
Cltr
Fg
Seraph
Christus
VI
Va
Vc
Cb

Er - schüt - tert seh ich den Er - hab - nen, den Er -
Down - strick - en - do I see the Great One, see the -

A - - dams, A - dams Kin - dern nicht!
Ad - - am's, Ad - am's chil - dren spare.

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

Fl
Cltr
Fg
Cor
Seraph
VI
Va
Vc
Cb

hab - nen in To - des Lei - den ein - ge - hüllt. Ich
Great One; for grief and pain - his spir - it - fails; I

p *p* *cresc.* *cresc.*
p *p* *cresc.* *cresc.*
fp *p* *cresc.*
fp *p* *cresc.*
fp *p* *cresc.*

41

Fl

Clt

Fg

Cor

Seraph

be - be, und mich selbst, mich selbst um -
 trem - ble, and my - self, my - self am -

VI

Va

Vc
Cb

p

43

Fl

Clt

Fg

Cor

Seraph

we - hen die Gra - bes - schau - - er, die er
 feel - ing the mor - tal fear - - - which him as -

VI

Va

Vc
Cb

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Fl

Clt

Fg

Cor

Seraph

VI

Va

Vc Cb

p *f* *f* *f* *f* *f*

fühlt, _____ mich selbst um - we - - hen die
 sails, _____ my - self am feel - - ing the

Fl

Clt

Fg

Cor

Seraph

Christus

VI

Va

Vc Cb

p *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Gra - bes - schau - er, _____ die _____ er _____ fühlt. Groß sind die Qual, die Angst, die _____
 mor - tal _____ fear which - him as - sails. Though great the pain, - the grief, the -

Groß sind die Qual, die Angst, die _____
 Though great the pain, - the grief, the -

Fl

Clt

Fg

Seraph

Christus

VI

Va

Vc Cb

p cresc.

f

p

Lie - be, mit der sein Herz, die Welt, die Welt um-schließt, doch
 mer - cy where-with his heart, his heart doth man re - gard, yet

Lie - be, mit der mein Herz, die Welt, die Welt um-schließt, doch
 mer - cy where-with my heart, my heart doth man re - gard, yet

cresc.

f

p

pp

cresc.

f

p

pp

cresc.

f

p

pp

cresc.

f

p

pp

Fl

Clt

Fg

Cor

Seraph

Christus

VI

Va

Vc Cb

ff

ff

ff

ff

grö - ßer noch ist sei - ne Lie - be, mit der sein Herz, mit der sein Herz, sein Herz die Welt um -
 great - er far the love and mer - cy where-with his heart, where-with his heart, his heart doth man re -

grö - ßer noch ist mei - ne Lie - be, mit der mein Herz, mit der mein Herz, mein Herz die Welt um -
 great - er far the love and mer - cy where-with my heart, where-with my heart, my heart doth man re -

cresc.

pp

ff

cresc.

pp

ff

cresc.

pp

ff

cresc.

pp

ff

75

Fl *f*

Clf *f* decresc.

Fg *f* decresc.

Cor *f* decresc.

Seraph

Christus *8* schließt. gard.

VI *f* decresc.

Va *f* decresc.

Vc *f* decresc.

Cb *f* decresc.

78 *più moto*

Fl *p*

Clf *p*

Fg *p*

Cor *p*

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

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

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

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

4[a]. Recitativo

Andante con moto

Christus

Will-kom - men, Tod, den ich am Kreu-ze zum Heil der
Then wel - come, death, which I shall suf-fer, for man's re-

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

Christus

Men-schen blu-tend ster-be!
demp-tion, on the cross.

O, y-eu-rer kühl-len Gruft ge-
Oh, who in the cold, cold grave are

VI

Va

Vc

Cb

Christus

seg - net, die ein ew' - ger Schlaf in sei - nen Ar - men hält,
ly - ing, whom e - ter - nal sleep with - in its arms holds fast,

colla parte

VI

Va

Vc

Cb

17 **più moto**

Christus *8*
 ihr wer-det froh zur Se - lig-keit er - wa-chen.
 ye shall re - joice, to bliss ye shall a - wak - en.

VI *p f ff f*

Va *p f ff f*

Vc *p f ff f*

Cb *p f ff f*

[4b. Coro]

(22) **Alla Marcia**

Oboe I, II *pp*

Fagotto I, II *pp*

Corno I, II
 in Do / C

Timpani
 in Do-Sol / c-G

Chor der Krieger
 Tenore I
 Tenore II
 Basso

Violino I *pp*

Violino II *pp*

Viola *pp*

Violoncello *pp*

Contrabbasso *pp*

40

Ob

Fg

Cor

Timp

T I

T II

B

VI

Va

Vc
Cb

links den Weg nur ein, schlägt links, schlägt links, schlägt links Weg nur ein,
 flie - hen kann er nicht, ent - fliehn, ent - fliehn, ent - fliehn kann er nicht,
 cape is quite in vain, es - cape, es - cape, es - cape is quite in vain,

links den Weg nur ein, schlägt links, schlägt links den Weg nur ein,
 flie - hen kann er ent - fliehn, ent - fliehn, ent - flie - hen kann er nicht,
 cape is quite in vain, es - cape, es - cape, es - cape is quite in vain,

links den Weg nur ein, schlägt links, schlägt links den Weg nur ein, er muss ganz
 flie - hen kann er nicht, ent - fliehn, ent - fliehn, ent - flie - hen kann er nicht, sein war-tet das Ge-
 cape is quite in vain, es - cape, es - cape, es - cape is quite in vain, this de-ceive-r shall be

46

Ob

Fg

Cor

Timp

T I

T II

B

VI

Va

Vc
Cb

er muss ganz na - he,
cresc. *p*

ja, sei - ner war - tet das Ge - richt!
yea, this de - ceiv - er shall be slain;

er muss ganz na - he, na - he sein.
cresc. *p*

sein war - tet das Ge - richt!
this de - ceiv - er shall be slain;

na muss ganz na - he, na - he sein.
p

rich - t!
slain, yea, this de - ceiv - er shall be slain;

cresc. *p*

cresc. *p*

cresc. *p*

cresc. *p*

cresc. *p*

51 B *cresc.* *sf*

Ob *p* *p* *cresc.* *sf*

Fg *cresc.* *p* *p* *cresc.* *sf*

Cor *cresc.* *p* *p* *cresc.* *sf*

Timp *p* *p*

TI *cresc.* *p* *cresc.* *sf*

T II *cresc.* *p* *cresc.* *sf*

B *cresc.* *p* *cresc.* *sf*

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

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

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

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

Er muss ganz na - he, na - he sein.
cresc. *p* *cresc.* *sf*

Ja, sei - ner war - tet das Ge - richt!
cresc. *p* *cresc.* *sf*
 yea, this de - ceiv - er shall be slain.

Er muss ganz na - he, na - he sein.
cresc. *p* *cresc.* *sf*

er war - tet Ge - richt!
cresc. *p* *cresc.* *sf*
 de - ceiv - er shall be slain.

Er muss ganz na - he, na - he sein.
cresc. *p* *cresc.* *sf*

Ja, sei - ner war - tet das Ge - richt!
cresc. *p* *cresc.* *sf*
 de - ceiv - er shall be slain.

57 *p*

Ob *p* *cresc.* *sf* *p*

Fg *p* *cresc.* *sf* *p*

Cor *p cresc.* *sf* *p*

Timp *p* *p*

T I *p*
Wir
We

T II *p*
Wir
We

B *p*
Wir
We

VI *p cresc.* *sf* *p* *pp*

Va *p cresc.* *sf* *p* *pp*

Vc *p cresc.* *sf* *p* *pp*

Cb *p* *p* *pp*

63

Ob

Fg

Cor

Timp

T I

T II

B

VI

Va

Vc
Cb

p

p

sf

Schlagt links, schlägt links, er muss ganz na - he sein.

ha - ben ihn ge - se - hen. Ent - fliehn, ent - fliehn, ent - flie - hen kann er nicht, ent -
 sure - ly here shall find him, es - cape, es - cape, es - cape is quite in vain,

links, schlägt links, er muss ganz na - he sein. Schlagt

ha - ben ihn ge - se - hen. Ent - fliehn, ent - fliehn, ent - flie - hen kann er nicht, ent -
 sure - ly here shall find him, es - cape, es - cape, es - cape is quite in vain, es -

ts, schlägt links, er muss ganz na - he sein. Schlagt links

ha - ben ihn ge - se - hen. Ent - fliehn, ent - fliehn, ent - flie - hen kann er nicht, ent - fliehn,
 sure - ly here shall find him, es - cape, es - cape, es - cape is quite in vain, es - cape

sf

sf

sf

sf

69

Ob

Fg

Cor

Timp

T I

T II

B

VI

Va

Vc
Cb

sf

cresc.

a 2

Schlagt links, schlagt links, schlagt links den Weg nur ein, er muss ganz
cresc.

ent - flie - hen nicht, ent - flie - hen kann er nicht, ja, sei - ner
is quite in vain, es - cape is quite in vain, yea, this de -

links den Weg nur ein, schl den Weg nur ein, er muss ganz
cresc.

flie - hen kann er nicht, ent - hen kann er nicht, ja, sei - ner
cape is quite in vain, es - is quite in vain, yea, this de -

Weg nur schlagt links den Weg nur ein, er muss ganz
cresc.

flie - hen ent - flie - hen kann er nicht, ja, sei - ner
is quite in vain, es - cape is quite in vain, yea, this de -

sf

cresc.

sf

cresc.

sf

cresc.

sf

cresc.

75

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

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

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

Timp *f* *p* cresc.

T I *f* *p* cresc. *f*

T II *f* *p* cresc. *f*

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

VI *f* *sf* *p* cresc. *f* *sf*

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

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

na - he, na - he sein. Er muss ganz na - he,
 war - tet das Ge - richt, sei - ner war - tet
ceiv - *er* shall be slain; yea, this de - *ceiv* - *er*

na - he, na - he sein. Er muss ganz na - he,
 war - tet das Ge - richt, ja, sei - ner war - tet
ceiv - *er* shall be slain; yea, this de - *ceiv* - *er*

na - he, na - he sein. Er muss ganz na - he,
 war - tet das Ge - richt, ja, sei - ner war - tet
ceiv - *er* shall be slain; yea, this de - *ceiv* - *er*

81 C

Ob *p* *pp*

Fg *p* *pp*

Cor *p* *pp*

Timp *p* *pp*

T I *p*
 na - he sein.
 8 das Ge - richt!
 shall be - slain;

T II *p*
 na - he sein. Schlagt den Weg nur ein,
 8 das Ge - Ent - flie - hen kann er nicht,
 shall be es - cape is quite in vain;

B *p*
 na - he sein. Schlagt links den Weg, schlagt links den Weg nur ein, er muss ganz
 das Ge - richt Ent - flie - hen kann er nicht, ent - flie - hen nicht, ent - flie - hen
 shall be es - cape is quite in vain, is quite in vain, is quite in

VI *p* *pp*

Va *p* *pp*

Vc Cb *p* *pp*

Carus

92

Ob

Fg

Cor

Timp

T I

T II

B

VI

Va

Vc

Cb

cresc. *sf* *p*

cresc. *sf* *p* *pp*

cresc. *sf* *p* *pp*

cresc. *sf* *p* *pp*

cresc. *sf* *p* *pp*

cresc. *sf* *p* *pp*

cresc. *sf* *p* *pp*

cresc. *sf* *p* *pp*

cresc. *sf* *p* *pp*

sein.
richt.
slain.

sein.
richt.
slain.

sein.
richt.
slain.

Carus

5[a]. Recitativo

Tempo della Marcia

Flauto I, II

Oboe I, II

Fagotto I, II

Corno I, II
in Re / D

Christus

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
Contrabbasso

p

p

p

p

Die mich zu fan - gen aus - ge - zo - gen sind, sie na - hen
They who to take me have been hith - er sent are draw - ing

Christus

5

nun.
near.

Adagio

colla voce

Mein Va - ter! O
My Fa - ther, O

VI

Va

Vc
Cb

p

pp

pp

pp

Christus

10

Allegro

führ im schnel - len Flug der Lei - den Stun - den bei mir vo - rü - ber, dass sie fliehn, rasch, wie die
let the hours of pain in rap - id flight - pass o - ver me; - let them fly swift as the

VI

Va

Vc
Cb

cresc.

sf

p

cresc.

sf

p

cresc.

sf

p

cresc.

sf

p

14

F1

Ob

Fg

Cor

A

ff

ff

ff

ff

Christus

8 Wol-ken, die ein Sturm-wind treibt, an dei-nen Him - meln ziehn.
 clouds, by a storm-wind driven, a-cross the sky are borne.

VI

Va

Vc
Cb

f

p cresc.

f

ff

f

p cresc.

f

ff

f

p cresc.

f

ff

colla voce

19

F1

Ob

Fg

Cor

Christus

sf decresc.

sf decresc.

sf decresc.

decresc.

VI

Va

Vc
Cb

sf decresc.

sf decresc.

sf decresc.

sf decresc.

[5b. Coro]

Allegro molto

35

Flauto I, II
p cresc. *f* *ff* a 2

Oboe I, II
p cresc. *f* *ff* a 2

Clarinetto I, II
in La / A
p cresc. *f* *ff* a 2

Fagotto I, II
p cresc. *f* *ff* a 2

Corno I, II
in Re / D
p cresc. *f* *ff*

Tromba I, II
in Re / D
p cresc. *f* *ff*

Timpani
in Re-La / d-A
p cresc. *f* *ff*

Chor der Jünger
Tenore I, II

Chor der Krieger
Tenore

Basso I, II

Hier ist er, hier
Be - hold him! Be -

Violino I
p cresc. *f* *ff*

Violino II
p cresc. *f* *ff*

Viola
p cresc. *f* *ff*

Violoncello
p cresc. *f* *ff*

Contrabbasso
p cresc. *f* *ff*

39

Fl *sf* *sf sf sf sf*

Ob *sf* *sf sf sf sf*

Cl^t *sf* *sf sf sf sf*

Fg *sf* *sf sf sf sf*

Cor *sf* *sf sf sf sf*

Tr *sf* *sf sf sf sf*

Timp *sf* *sf sf sf sf*

Chor der Krieger

T ⁸
 ist er, Mann - te, sich im Vol - ke kühn der Ju - den Kö - nig
 hold him er, dares to say that he is king in - stead of

B I, II

VI *sf* *sf sf sf sf* *sf³ 3*

Va *sf* *sf sf sf sf*

Vc *sf* *sf sf sf sf*

Cb *sf* *sf sf sf sf*

49

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Timp

T

B I, II

VI

Va

Vc

Cb

Ju - den king in mann - te. Er - greift und bin - det ihn, er - greift und
sar. Then seize and bind him fast, then seize and

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Timp

T

B I, II

VI

Va

Vc

Cb

sf

a 2

bin - greift bin - det ihn, er - greift und bin - det ihn!
 bin - greift bin - det ihn, er - greift und bin - det ihn!
 seize seize bind him fast, then seize and bind him fast.

B

59

Fl *sf* *f*

Ob *sf* *f*

Clt *p*

Fg *sf* *p*

Cor

Tr *f* *a* *f*

Timp

Chor der Jünger

T I, II *p*

Was soll der Lärm be - deu - ten?
What means this crowd and tu - mult?

VI *sf* *f*

Va *sf* *p* *f*³

Vc *sf* *p* *f*

Cb *sf* *f*

69

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Tr

Timp

T I, II

VI

Va

Vc

Cb

Krie - ges - ter

ringt rau - en Krie wird es uns er - gehn?
 cru sol - diers roh whith - er can we fly?

f *sf* *f* *sf* *f* *sf* *f* *sf*

74

Fl *p* *p* cresc. *ff*

Ob *p* *p* cresc. *ff*

Cl^t *p* cresc. *ff*

Fg *p* cresc. *ff*

Cor *ff*

Tr *ff*

Timp *ff* tr

T I, II *p* *p* cresc. *ff*

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

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

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

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

Wie wird er - gehn?
in vain, not fly!

79 C

Fl *ff sf sf sf*

Ob *ff sf sf sf*

Cl^t *ff sf sf sf*

Fg *ff sf sf sf*

Cor *ff*

Tr *ff*

Timp

Chor der Krieger

T *8*
 er, hier ist er, der Ver-bann - te, der sich im
 hold n! Be - hold him! The de - ceiv - er, who dares to

B. I, II
 Hier er, hier ist er, der Ver-bann - te, der sich im Vol - ke
 Be - hold him! Be - hold him! The de - ceiv - er, who dares to say that

VI *ff sf³ sf*

Va *ff sf sf*

Vc *ff sf sf*

Cb *ff sf sf*

85

F1 *sf*

Ob *sf*

Cl1 *sf*

Fg *sf*

Cor *sf* a 2

Tr *sf* a 2

Timp

T

B I, II

Vl *sf*

Va *sf*

Vc *sf*

Cb *sf*

Vol - ke - tühn der Ju - den Kö - nig nann - te. Hier ist er, der Ver - bann - te,
 say is kin - in - stead of Cae - sar. Be - hold him! The de - ceiv - er,

der Ju - den Kö - nig nann - te. Hier ist er, der Ver - bann - te, der
 king in - stead of Cae - sar. Be - hold him! The de - ceiv - er, who

100 D a 2

Fl *sf sf f sf*

Ob *sf sf f sf*

Cltr *sf sf f sf*

Fg *sf sf f sf*

Cor *sf sf*

Tr *sf sf*

Timp *sf sf*

Chor der Jünger

T I, II *p* Was der Lärm be - ten? Um - ringt von Krie - ges -
 Er - bar - men, ach, Er - bar - men! Er - bar - men, ach, Er -
Have mer - cy, O have mer - cy, have mer - cy, O have

T *sf* greift bin - de Er grei - fet ihn und
seize bind him then seize on him, and

B I, II *sf*

VI *sf sf sf sf*

Va *sf sf p sf p*

Vc *sf sf p sf p*

Cb *sf sf f sf*

110

Fl
f sf sf f

Ob
f sf sf f

Cltr
f sf sf f

Fg
f sf sf f

Cor
f

Tr
f

Timp
f

T I, II
 schehn, es um uns ch, es ist um uns ge -
 nigh, our ly foes, Ah, our dead - ly foes are

T
f
 seize, seize und bin - det him
 and bind him

B I, II
f

VI
f sf sf f

Va
f sf sf f

Vc
f sf sf f

Cb
f sf sf f

115

Fl *ff*

Ob *ff*

Clt

Fg *ff*

Cor *ff*

Tr *ff*

Timp

T I, II

T
8
schehn!
nigh.

B I, II

Vl *ff*

Va *ff*

Vc *ff*

Cb *ff*

Carus

Hier ist er, der Ver-bann-te, der sich im Vol-ke
 Be - hold him! The de - ceiv - er, who dares to say that

120

Fl

Ob

Cl^t

Fg

Cor

Tr

Timp

T I, II

T

B I, II

VI

Va

Vc

Cb

E

a 2

sf

f

sf

f

sf

f

sf

f

sf

f

sf

f

sf

f

sf

f

sf

f

sf

f

sf

f

sf

f

sf

f

Was soll der Lärm be -
P Er - bar - men, ach, Er -
 Have mer - cy, O have

kühn Ju - den - nig nann - te, er -
 he king of Cae - sar, then

sf

sf

sf

p

sf

p

sf

p

sf

f

125

Fl *sf*

Ob *sf*

Cltr *sf*

Fg *sf*

Cor

Tr

Timp

T I, II
 deu - ten? Um - ringt von Krie - ges leu - ten!
 bar - men! mer - cy, ach, Er - be - me - ren, O have mer - cy, Es ist um uns,
 our dead - ly foes,

T *sf*
 - fet ihn on him, und bin - det ihn, er - greift
 and bind him fast, then seize,

B I, II *sf*

VI *sf*

Va *sf* *p*

Vc *sf* *p*

Cb *sf*

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Timp

T I, II

T

B I, II

VI

Va

Vc

Cb

es ist um uns ge - schehn! wird es uns er - gehn? Es ist um uns ge -
 our dead ly foes are nigh. Ah, whith - er can we fly? Our dead - ly foes are

ihn! Er grei - fet ihn und
 fast, then seize on him, and

141

Fl *sf* *p* *ff*

Ob *sf* *p* *ff*

Cltr *sf* *p* *ff*

Fg *sf* *p* *ff*

Cor *sf* *p* *ff*

Tr *sf* *p* *ff*

Timp *tr* *p* *ff*

T I, II *f*

T *p* *f*

B I, II *p* *f*

VI *sf* *p* *ff*

Va *f* *sf* *p* *ff*

Vc *f* *sf* *p* *ff*

Cb *sf* *p* *ff*

schehn!
nigh.

bin
bind

Wie
Ah,

wird
whith

es
er

uns
can

er -
we

gehn?
fly?

ihn!
fast,

Der
who

sich,
dares,

der
who

sich
dares

im
to

Vol -
say

ke
that

kühn
he,

151 a 2

Fl *ff sf sf sf sf*

Ob *ff sf sf sf sf*

Cltr *ff sf sf sf sf*

Fg *sf sf sf sf*

Cor *ff sf*

Tr *ff sf*

Timp *ff sf*

T I, II *ff sf*
 wird *vain,* we *can* er - *gehn?*
not fly!

T *ff sf*
 bin *bind* et *ihn,* und *in* det *ihn!*
im fast, and him fast.

B I, II *ff sf*
 greift *fast,* and *and* bin *bind* - - det *ihn!*
fast. and bind him fast.

VI *ff sf sf sf sf sf sf*

Va *ff sf sf sf sf sf sf*

Vc Cb *ff sf sf sf sf*

156

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Timp

T I, II

T

B I, II

Vl

Va

Vc Cb

a 2

tr

sf

6[a]. Recitativo

Molto Allegro

Flauto I, II

Clarinetto I, II
in Sib / B

Fagotto I, II

Corno I, II
in Sib / B

Christus

Petrus

Nicht un - ge - st
Not un - chas - tis shall th
Ver - weg - nen
tu - da - cious

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
Contrabbasso

5

Christus

Petrus

Schar dich Herr - li - chen, dich, mei - nen Freund und Meis - ter, mit fre - cher Hand er -
band on Thee, O Lord, Thee, - my Friend and Mas - ter, their shame - less hands be

VI

Va

Vc
Cb

9 poco Adagio

Christus *O lass dein Schwert in sei-ner Schei-de ruhn! Wenn es der Wil-le mei-nes Va - ters wä - re, aus der Ge-
Oh, let thy sword with - in its sheath re-main. Were it the will - of my heaven-ly Fa-ther from out the*

Petrus *grei-fen.
lay-ing.*

VI *p* *cresc. sf*

Va *p* *cresc. sf*

Vc Cb *p* *cresc. sf*

14 **Allegro** I

Fl *p cresc.*

Cltr *cresc.*

Fg *cresc.*

Cor *f*

Christus *walt der Fein - de mich zu ret - ten,
hands of these my foes to save me,*

VI *sf* *p cresc.*

Va *sf* *p cresc.*

Vc Cb *sf*

[6b.] Terzetto

(25) **Allegro**

Flauto I, II

Clarinetto I, II
in Sib / B

Fagotto I, II

Corno I, II
in Sib / B

Seraph

Christus

Petrus

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
Contrabbasso

The musical score is for a Terzetto, starting at measure 25. The tempo is marked 'Allegro'. The score is in common time (C) and the key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor). The instruments are Flauto I, II; Clarinetto I, II in Sib/B; Fagotto I, II; Corno I, II in Sib/B; Seraph; Christus; Petrus; Violino I; Violino II; Viola; and Violoncello/Contrabbasso. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, often with accents and sforzando (sf) dynamics. The strings also feature a prominent fifth finger (5) in the right hand. The vocal parts (Seraph, Christus, Petrus) are currently silent. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

30

Fl

Clt

Fg

Cor

Petrus

VI

Va

Vc Cb

In mei-nen
Mine in-most

35 **A**

Fl

Clt

Fg

Cor

Petrus

un - bän - dig un - bän - dig

A - dem wüh - len ge - rech - ter Zorn und Wut, ge - rech - ter Zorn und
heart is burn - ing with righ-teous wrath and zeal, with righ-teous wrath and

VI

Va

Vc Cb

40

Fl *sfp* *sf*

Clf *sfp* *sf*

Fg *sfp* *sf*

Cor

Petrus

Wut, *sf* *sf* *sf*
zeal, *sf* *sf* *sf*

lass mei - ne Ra - - - che küh - len, lass mei - ne
I would that all my ven - geance, I would that

VI *sf* *sf* *sf*

Va *sf* *sf* *sf*

Vc Cb *sf* *sf* *sf*

43

Fl *f* *f*

Clf *f* *f*

Fg *sf*

Cor *f*

Petrus

Ra - - - che küh - len in der Ver - weg - nen Blut, in
all my ven - geance Thine - im - pious foes might - feel, Thine -

VI *f* *sfp* *sf* *sf* *f* *sf*

Va *f* *sfp* *sf* *sf* *f* *sf*

Vc Cb *f* *sfp* *sf* *sf* *f* *sf*

47

Fl

Clf

Fg

Cor

Petrus

der Ver - weg - nen Blut, lass mei - ne Ra - che küh - len in der Ver - weg - - - - - nen
 im - pious foes might feel, I would that all my ven - geance Thine im - pious foes might

VI

Va

Vc
Cb

sf sf f ff

51

Fl

Clf

Fg

Cor

Christus

Petrus

Blut.
feel.

Du sollst nicht Ra - - - che ü - ben! Ich
 Thou shouldst not ask for ven - geance, for

VI

Va

Vc
Cb

p

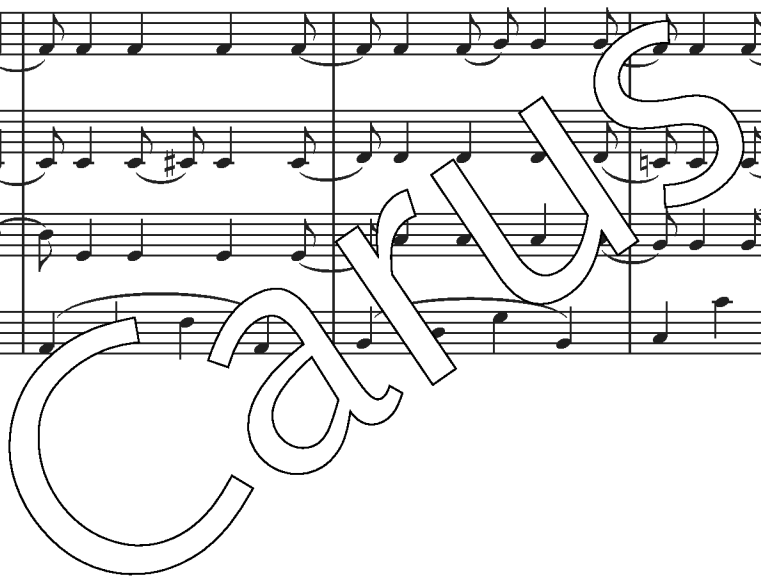
Fl
Clt
Fg

Cor

Christus

lehrt euch bloß al - lein die Men - schen al - le lie - ben, dem Fein - de gern ver -
 thou hast come to know that men should love each oth - er, and par - don ev' - ry

VI
Va
Vc
Cb



Fl
Clt
Fg

Cor

Christus

zeihn, ich lehrt euch bloß al - lein die Men - schen al - le lie - ben, dem
 foe, for thou hast come to know that men should love each oth - er, and

VI
Va
Vc
Cb

cresc. p cresc. cresc. cresc. cresc. cresc. p cresc.

66

cresc. **sf**

cresc. **sf**

sf
a 2

sf

sf

Seraph

Christus

8

Fein - de, dem Fein - de gern ver - zeihn.
par - don, and par - don ev' - ry foe.

Merk auf, o Mensch, und
Give ear, O man, and

VI

Va

Vc
Cb

p

p

p

p

p

p

72

sf

sf

p

Seraph

hö - re: Nur ei - nes Got - tes Mund macht sol - che heil - ge
hear - ken, by God a - lone is taught the ho - ly lore of

VI

Va

Vc
Cb

sf

sf

sf

sf

sf

p

p

p

p

p

+Cb

sf

p

Fl

Clt

Fg

Seraph

Leh - re der Näch - ten - lie - be kund, nur ei - nes
 lov - ing in deed, and word, and thought. The ho - ly

Vl

Va

Vc Cb



Fl

Clt

Fg

Seraph

Got - tes Mund macht sol - che heil - ge Leh - re kund, Merk auf, o
 lore, the lore of lov - ing in deed, and word, and thought, give ear; O

Vl

Va

Vc Cb

88 **D**

Fl
Cl
Fg
Cor
Seraph

Mensch, merk auf, o Mensch, und hö - re!
man, give ear, O man, and hear - ken.

VI
Va
Vc
Cb

pp *cresc.*

f *pp* *cresc.*

94

Fl
Cl
Fg
Cor
Seraph
Christus
Petrus

O menschen-kin - der - fas - set dies - hei - li - ge - Ge - bot:
of men, with - glad - ness this - ho - ly law - ful - fill,

O Men - schen-kin - der - fas - set dies - hei - li - ge - Ge - bot: Liebt
O sons of men, with - glad - ness this - ho - ly law - ful - fill, to

ff *ff* *sf* *p* *ff* *sf* *f*

VI
Va
Vc
Cb

In mei-nen A-dem
Mine in-most heart is

cresc. *ff* *pizz.* *p* *sf* *p*

cresc. *ff* *pizz.* *p* *sf* *p*

cresc. *ff* *pizz.* *p* *sf* *p*

Fl

Cltr

Fg

cresc.

cresc.

Cor

cresc.

Seraph

Liebt je - nen, d euch - has set, nur so, nur
to love who r - may - har set, as God, as

Christus

je - nen, der as - set, so ge - fällt, nur - so, nur so ge -
love who te - you, as God Him - self, as God Him - self, as

Petrus

un - dig, un - bän - dig
len, ing, with ing - ter, ge - rech - ter Zorn und Wut, in mei - nen A - dern,
ing, with ing - teous, with righ - teous wrath and zeal, my heart is burn - ing,

VI

arco

arco

arco

Va

arco

Vc

Cb

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

103 *sf* **E** più Allegro

Fl *f* *p* *a 2* *sf*

Cl^t *f* *p* *a 2 3* *sf*

Fg *f* *p* *a 2* *sf*

Cor *f* *p*

Seraph
so _____ ge - fällt _____ Gott!
God _____ Him - self _____ will.

Christus
fällt, _____ fällt _____ ihr _____ Gott!
God _____ self _____ doth _____ will.

Petrus
- bän - dig, un - bän - dig
mei - nen A - dern rech - ter, ge - rech - ter Zorn und Wut.
heart is burn burn with righ - teous, with righ - teous wrath and zeal,

VI *f* *p* *a 2 3* *sf*

Va *f* *p* *a 2 3* *sf*

Vc Cb *f* *p* *a 2 3* *sf*

Fl
Clt
Fg

Christus
Petrus

Lass mei - ne Ra - che küh - len in der Ver - weg - nen, in der Ver -
I would that all my ven - geance, that all my ven - geance Thine im - pious

Vl
Va
Vc
Cb

Fl
Clt
Fg

Christus
Petrus

...st nicht Ra - che ü - ben! Du sollst nicht,
Thou shouldst not ask for ven - geance, thou shouldst not,
weg - nen Blut, lass mei - ne Ra - che küh - len in der Ver - weg - nen Blut, in
foes might feel, I would that all my ven - geance Thine im - pious foes might feel, Thine

Vl
Va
Vc
Cb

un poco Adagio

Fl
Clt
Fg

Christus
8

du sollst nicht! Ich lehrt euch bloß al - lein die Men - schen al - le lie - ben,
 thou shouldst not, for thou hast come to know that men should love each oth - er,

Petrus
der Ver - weg - nen Blut.
 im - pious foes might feel.

VI
Va
Vc
Cb

sf sf f *p* *cresc.*

122

Fl
Clt
Fg

F
Tempo I^{mo}

pp *cresc.*

Cor

Christus
8

dem Fein - de gern ver - zei - hen.
 and par - don ev' - ry foe.

Petrus

VI
Va
Vc
Cb

sf p pp *cresc.*

Fl
cresc. *ff*

Clt
cresc. *ff* *p* *sf* *p*

Fg
cresc. *ff* *p*

Cor
cresc. *ff* *p* *sf*

Seraph

O Men - schen - kin - der_ fas - set dies hei - li - ge - bot: Liebt je - nen, der_ euch
O sons of men, with glad - ness this_ ho - ly law - ful - fill, to_ love who - e'er may

Christus

O Men - schen - kin - der_ fas - set dies hei - li - ge - bot: Liebt
O sons of men, with glad - ness this_ ho - ly law - ful - fill, to

Petrus

O Men - schen - kin - der_ fas - set dies hei - li - ge - bot: Liebt je - nen, der_ euch
O sons of men, with glad - ness this_ ho - ly law - ful - fill, to love who - e'er may

VI
ff *p* *sf* *p* pizz. arco

Va
cresc. *ff* *p* *sf* *p* pizz. arco

Vc
cresc. *ff* *p* *sf* *p* pizz. arco

un poco più lento

a tempo

Seraph
Gott, will, nur so ge - fallt ihr, nur so ge - fallt ihr,
who - e'er may hate you, who - e'er may hate you,

Christus
Gott, will, nur so, nur so ge - fallt ihr, nur so ge - fallt, ge - fallt ihr,
to love who - e'er may hate you, to love who - e'er may hate you,

Petrus
Gott, nur so, nur so, nur so ge - fallt ihr, nur so ge - fallt ihr, liebt
will, to love, to love who - e'er may hate you, who - e'er may hate you, to

VI
p pp

Va
p pp

Vc
Cb
p pp

Adagio

Tempo I^{mo}

Fl
ff p

Cl
ff p

Fg
ff p

Cor
ff p

Seraph
ge - fallt, ge - fallt ihr Gott.
God, as - God Him - self doth will.

Christus
ge - fallt, nur so ge - fallt, ge - fallt ihr Gott.
Him - self doth, God, as - God Him - self doth will.

Petrus
je - nen, der euch has - set, nur so, nur so, nur so ge - fallt ihr Gott.
love who - e'er may hate you, as God Him - self, as God Him - self doth will.

VI
ff p

Va
ff p

Vc
ff p

Cb
ff p

[6c. Coro]

Molto Allegro

159 *p* *f*

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Sib / B

Fagotto I, II

p *f*

Corno I, II
in Sib / B

p *f*

Chor der Jünger

Tenore I

Tenore II

Chor der Krieger

Tenore

Basso I, II

f

Auf, auf, er - grei-fet den Ver - rä - ter, wei - let
Haste! Haste! And seize up-on the trai - tor, here no

f

... auf, er - grei-fet den Ver - rä - ter, wei-let hier nun län - ger _ nicht!
... ste! Haste! And seize up-on the trai-tor, here no lon-ger let _ us _ stay;

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

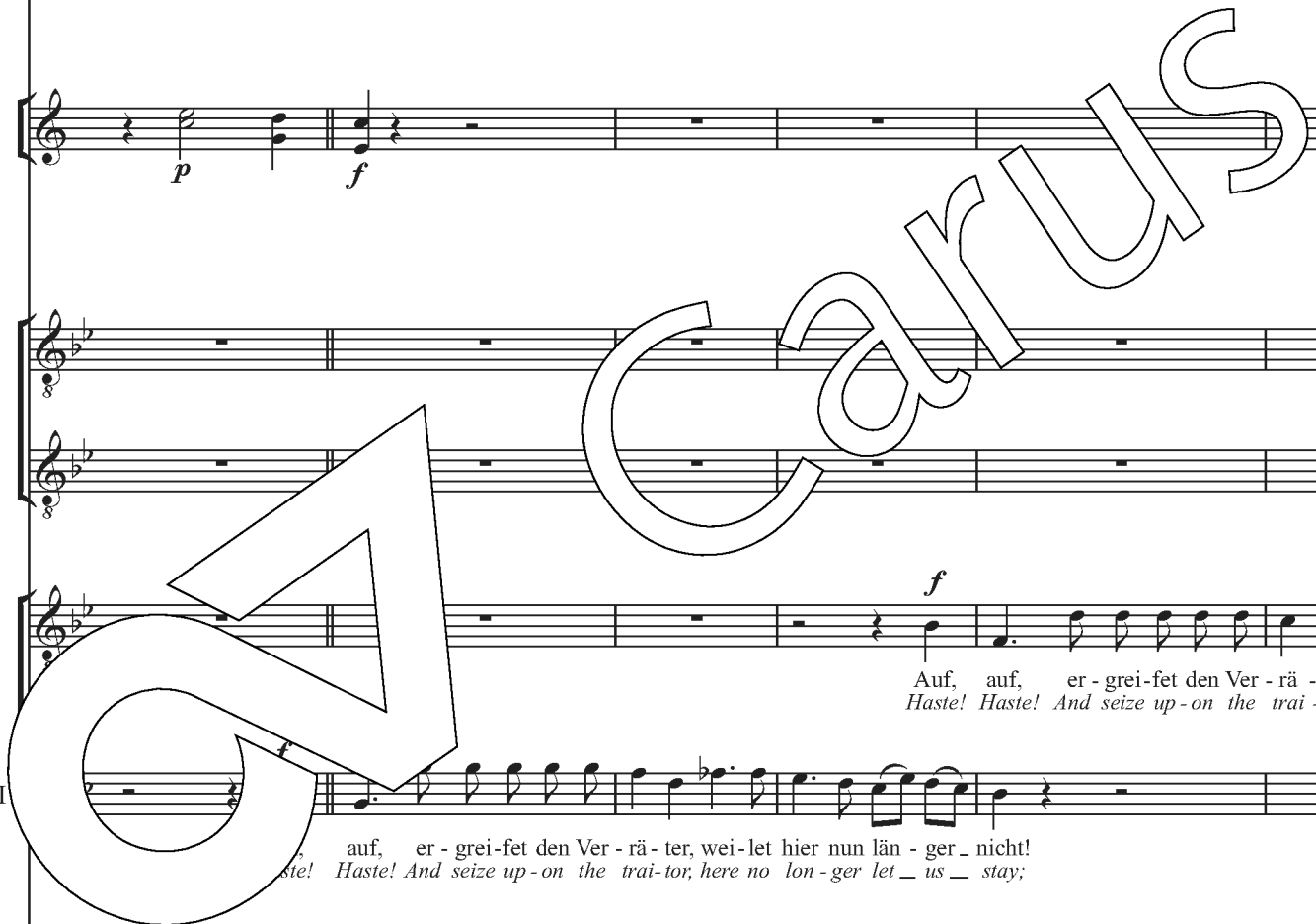
p *f*

p *f*

p *f*

p *f*

p *f*



Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

T

B I, II

VI

Va

Vc

Cb

hier nun län - ger - nicht!
lon - ger let us - stay;

Fort jetzt mit dem Mis - se - tä - ter,
leath a - hits the e - vil - do - er;

schleppt ihn schleu - nig vor Ge -
drag him quick - ly hence a -

zu

Fl
Ob
Cl
Fg

Cor

T
8
schleppt ihn schleu-nig vor Ge - richt!
drag him quick - ly hence a - way. zu
Wei - let hier nun län - ger
Here no lon - ger let us

B I
richt!
way.
Wei - let hier nun län - ger nicht, nein, län - ger
Here no lon - ger let us stay, lon - ger stay,

B II
- let hier nun län - ger nicht, wei - let, wei - let hier nun län - ger
no lon - ger let us stay, here no lon - ger; lon - ger let us

VI
Va
Vc
Cb



Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

T I, II

T

B I

B II

VI

Va

Vc

Cb

decresc.

p

f

Chor der Jünger

Ach, wir wer - den sei - net - we - gen un - ser - er - fol - get sein.
 Ah, for his sake we shall suf - fer they will die hence a - way.

Fort Death jetzt mit dem Mis - se -
 Death a - waits the e - vil -

decresc.

p

f

decresc.

p

pizz.

f

arco

decresc.

pizz.

f

arco

decresc.

pizz.

f

arco

p

f

183

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

T I, II

T

B I

B II

VI

Va

Vc

Cb

p cresc.

decresc.

p

cresc.

p cresc.

decresc.

p

cresc.

p cresc.

decresc.

pizz.

cresc.

pizz.

cresc.

pizz.

p

cresc.

Man wird uns in Bande legen, mar-tern und dem To - de
 They will cast in bondage, and our Mas - ter they will

tä - ter!
do - er.

tä - ter!
do - er.

tä -
do -

p cresc.

decresc.

p

cresc.

p cresc.

decresc.

p

cresc.

p cresc.

decresc.

pizz.

cresc.

pizz.

cresc.

pizz.

p

cresc.

192

F1

Ob

Clt

Fg

Cor

T I, II

T

B I, II

VI

Va

Vc

Cb

sf sf sf sf

sf sf sf sf

sf sf sf sf

sf sf sf sf

sf sf sf sf

fpp fpp fpp fpp

fpp

fpp

fpp

fpp

fpp

fpp

wei - let län nicht, wei - let hier nun län - ger nicht!
 here er let stay, here no lon - ger let us stay.

nie - st wei - let hier nun län - ger nicht!
 ste here no lon - ger let us stay.

div.

[6d. Solo e Coro]

196 **I**

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Sib / B

Fagotto I, II

Corno I, II
in Sib / B

Christus

Mei - ne Qual ist bald ver - schwun - den der Er - sung Werk voll -
All my pain will soon be o - v my re - deem - ing work be -

Chor der Jünger

Tenore I, II

Chor der Krieger

Tenore

Basso I

Basso II

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

pp

203

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Christus

T I, II

T

B I

B II

VI

Va

Vc

Cb

pp

cresc.

pp

cresc.

pp

cresc.

cresc.

bracht, _____
done; _____

bald ist gänz - lich ü -
soon will death and hell -
wun - den und be -
van - a, and the

Carus

Fl *ff*

Ob *ff*

Cltr *ff*

Fg *ff*

Cor *ff*

Christus

siegt,
fight,

be - siegt der Höl - le __ Macht.
the __ fight be whol - ly __ won.

T I, II

T

Auf,
Haste!

B I

Auf, auf, er - grei - fet den Ver -
Haste! Haste! And seize up - on the

B II

Auf, auf, er - grei - fet den Ver - rä - ter, er -
Haste! Haste! And seize up - on the trai - tor, and

VI *ff*

Va *ff*

Vc *ff*

Cb *ff*



Fl
 f p f sf sf

Ob
 f p f sf sf

Clt
 f f sf sf

Fg
 f p f sf sf

Cor
 f p

Christus
 8 gänz - lich ü - ber - wun - den und be - siegt, d be - siegt, er Höl - le Macht,
 death and hell be van - quish'd, and the fight, the fight, be whol - ly won,

T I, II

T
 8 fort jetzt dem Mis - se - ter, schleppt ihn schleu - nig vor Ge - richt, vor Ge - richt!
 Haste and seize up - on the trait - or, drag him quick - ly hence a - way, hence a - way.

B I
 fort jetzt mit dem Mis - se - ter, schleppt ihn schleu - nig vor Ge - richt, vor Ge - richt!
 Haste and seize up - on the trait - or, drag him quick - ly hence a - way, hence a - way.

B II
 fort jetzt mit dem Mis - se - tä - ter, schleppt ihn schleu - nig vor Ge - richt, vor Ge - richt!
 Haste and seize up - on the trai - tor, drag him quick - ly hence a - way, hence a - way.

VI
 f p f sf sf

Va
 f p f sf sf

Vc
 Cb f p f sf sf

Fl *p* *f* *p* *f*

Ob

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

Fg *p* *f* *p* *f*

Cor *p* *f* *p*

Christus
 bald, bald ist gänz lich ü ber - wun - den d be - t, und be -
 Soon, soon will death and hell be van - quish'd, the f and the

T I

T II

T
 fort jetzt mit dem Mis-se tä - ter, schleppt ihn schleu - nig vor zu Ge-
 Haste and seize up - on the trai - tor, drag him quick - ly hence a -

B I
 fort jetzt mit dem Mis-se tä - ter, schleppt ihn schleu - nig vor zu Ge-
 Haste and seize up - on the trai - tor, drag him quick - ly hence a -

B II
 fort, Haste! fort jetzt mit dem Mis-se tä - ter, schleppt ihn schleu - nig vor zu Ge-
 Haste and seize up - on the trai - tor, drag him quick - ly hence a -

Vi *p* *f* *p* *f*

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

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

241

Fl
sf sf

Ob
sf sf

Cltr
sf sf

Fg
sf sf

Cor

Christus
 8
 siegt der Höl - le Macht, der
 fight be whol - ly won, be

T I
p
 man wird uns in Ban - de le - gen, mar - tern
 They us in - to bond - age, and our

T II
p
 man wird uns in Ban - de le - gen,
 They will cast us in - to bond - age,

T
 zu
 richt, hence
 way, zu

B I
 richt, richt!
 way, way.

B II
 richt, vor Ge - richt!
 way, hence a - way.

VI
sf sf

Va
sf sf

Vc
 Cb
sf sf

251

Fl *ff* *p*

Ob *ff* *p* *f*

Clf *ff* *p cresc.* *f*

Fg *ff* *p cresc.* *f*

Cor *ff* *p cresc.* *f*

Christus
 8 schwun - den, der Er - lö - sung, der lö - ng ck - voll -
 o - ver, my re - deem - ing, re - deem - work - be -

T I
 8 le - gen, mar - tern und dem To - de
 bond - age, and our Mas - ter they will

T II
 8 le - gen, mar - tern und dem To - de
 bond - age, and our Mas - ter they will

T
 8 Schleppt ihn schleu - nig, schleu - nig vor Ge -
 Drag him quick - ly, quick - ly hence a - zu

B I
 Schl ihn schleu - nig vor Ge - richt, schleppt ihn schleu - nig, schleu - nig vor Ge -
 him quick - ly hence a - way, drag him quick - ly, quick - ly hence a - zu

B II
 Schleppt ihn schleu - nig vor Ge - richt, schleppt ihn schleu - nig, schleu - nig vor Ge -
 drag him quick - ly hence a - way, drag him quick - ly, quick - ly hence a - zu

VI *ff* *p* *f*

Va *ff* *p* *f*

Vc Cb *ff* *p* *f*

Adagio

Fl *ff*

Ob *ff*

Cltr *ff*

Fg *ff*

Cor *ff*

Christus
 bracht, done,
 bald ist gän-z-lich ü - ber-wun - en und b - iegt der Höl - le
 soon will death and hell be v - ish'd, and th - it be whol - ly

T I
 8 weihn!
 slay.

T II
 8 weihn!
 slay.

T
 8 rich!
 fort!
 Haste!

B I
 we!
 fort!
 Haste!

B II
 richt!
 way. Fort,
 Haste! fort!
 Haste!

Vl
ff *p* *f* *sf* *sf* *colla voce*

Va
ff *p* *f* *sf* *sf*

Vc
ff *p* *f* *sf* *sf*

Cb

[6e. Coro]

Maestoso

259

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do / C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Do / C

Tromba I, II
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Christus

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
Contrabbasso

The musical score is written for a full orchestra and choir. It begins at measure 259. The woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) plays a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *ff*. The brass section (Horns, Trumpets, Trombones) plays a similar rhythmic pattern with a dynamic marking of *f*. The string section (Violins, Viola, Cello/Double Bass) plays a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *ff*. The choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the Christus part are currently silent, indicated by a large watermark 'CARUS' overlaid on the staves.

Fl
Ob
Cl
Fg

Cor
Tr
Timp

Trb

S
A
T
B

VI
Va
Vc
Cb

Carus

Fl
Ob
Cltr
Fg

Cor
Tr
Timp

Trb

S
A
T
B

sin - lu - gen, jah, Wel - ten sin - gen, jah, Hal - le - lu - jah, Wel - ten sin - gen, jah, Dank und Lob Hal - le -

VI
Va
Vc
Cb

270

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Tr

Timp

Trb

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

cresc.

a 2

3

Eh - lu - dem un - hab nen Got - tes sohn, Wel - ten
 lu - un to - er - hab nen Got - tes sohn, Hal - le -
 jah un - to God's Al - might y Son, Hal - le -
 jah un - to God's Al - might y Son, Hal - le -

Carus

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Tr

Timp

Trb

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

sin - gen dem er - nen Got - tes - sohn.
lu - lu - jah un - to God's Al - might - y Son.

[6f. Coro]

277 Allegro

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II
in Do / C

Fagotto I, II

Corno I, II
in Do / C

Tromba I, II
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Soprano

Chor der Engel
Alto

Tenore

Basso

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

En - gels - chö - re, laut im heil - gen Ju - bel - ton, im
bright an - gel - ic - choirs, in ho - ly songs of joy, in

Prei - set ihn, ihr
Praise the Lord, ye

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Timp

Trb

S

A

T

B

Vi

Va

Vc

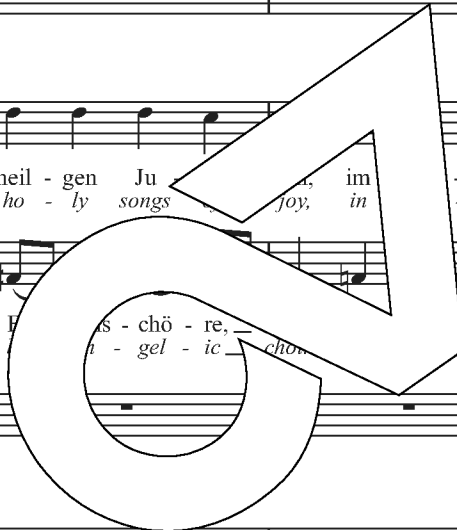
Cb

heil - gen Ju - bel - ton! im heil - gen Ju - bel - ton, im heil - gen,
 ho - ly songs of joy, in - ly songs of joy, in ho - ly songs of joy, in ho - ly, -
 as - chö - re, - gen - Ju - bel - ton, im heil - gen Ju - bel - ton, im heil - gen,
 a - gel - ic - chö - ly - songs of joy, in ho - ly songs of joy, in ho - ly, -
 Prei - set ihn, ihr En - gels - chö - re, - laut im heil -
 Praise the Lord, ye bright an - gel - ic - choirs, in ho -

f *sf* *sf*

sf *tr* *sf* *sf* *sf*

Carus



295 M

Fl *a 2* *sf*

Ob *a 2* *sf*

Cl^t *a 2* *sf*

Fg *a 2* *sf*

Cor *sf*

Tr *sf* *tr*

Timp *f*

Trb

S
 Ju - bel - ton! *sf* *tr*
 joy, in songs of joy.

A
 Ju - bel - ton! *sf* *tr*
 joy, in songs of joy.

T
 8
 heil - gen - Ju - bel - ton! *sf* *tr*
 ho - ly - songs of - joy, in songs of joy.

B
 heil - gen - Ju - bel - ton, im Ju - bel - ton! *sf* *tr*
 ho - ly - songs of - joy, in songs of joy. Prei - set the Praise - the

Vl *sf* *tr*

Va *sf* *tr*

Vc *sf* *tr*

Cb *sf* *tr*

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Timp

Trb

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Carus

Ju - bel - ton, Ju - bel - ton!
 songs, in ho - ly songs, of joy.

Prei - set the ihn, ihr
 Praise the Lord, ye

8 lau - heil - gen, heil - gen Ju - bel - ton! Prei - set
 Lord, ho - ly songs, in ho - ly songs of joy. Praise the

— im heil - gen, heil - gen, heil - gen Ju - bel - ton!
 — in ho - ly songs, in ho - ly songs of joy.

sf

Fl
Ob
Cltr
Fg

Cor
Tr
Timp

Trb

S
A
T
B

heil - gen - ly
ho - ly
songs
8 heil - gen - ly
ho - ly
son -

prei - se
praise
prei - se
praise
prei - se
praise
prei - se
praise

En - gels - chö - re, laut, prei - set,
bright an - gel - ic choirs, praise the

Vl
Va
Vc
Cb

320

Fl

Ob

Cltr

Fg

a 2

Cor

Tr

Timp

Trb

S

A

T

B

prei - set laut im heil - gen, heil - gen Ju - bel - ton!
 Lord in ho - ly songs, in ho - ly songs of joy.

VI

Va

Vc

Cb

tr

tr

sf

sf

Fl *a 2* *tr* *sf* *tr* *sf* *tr* *sf* *tr* *sf* *tr* *sf*

Ob *a 2* *tr* *sf* *tr* *sf* *tr* *sf* *tr* *sf* *tr* *sf*

Cltr *a 2* *tr* *sf* *tr* *sf* *tr* *sf* *tr* *sf* *tr* *sf*

Fg *a 2* *tr* *sf* *tr* *sf* *tr* *sf* *tr* *sf* *tr* *sf*

Cor

Tr

Timp

Trb

S

A

T

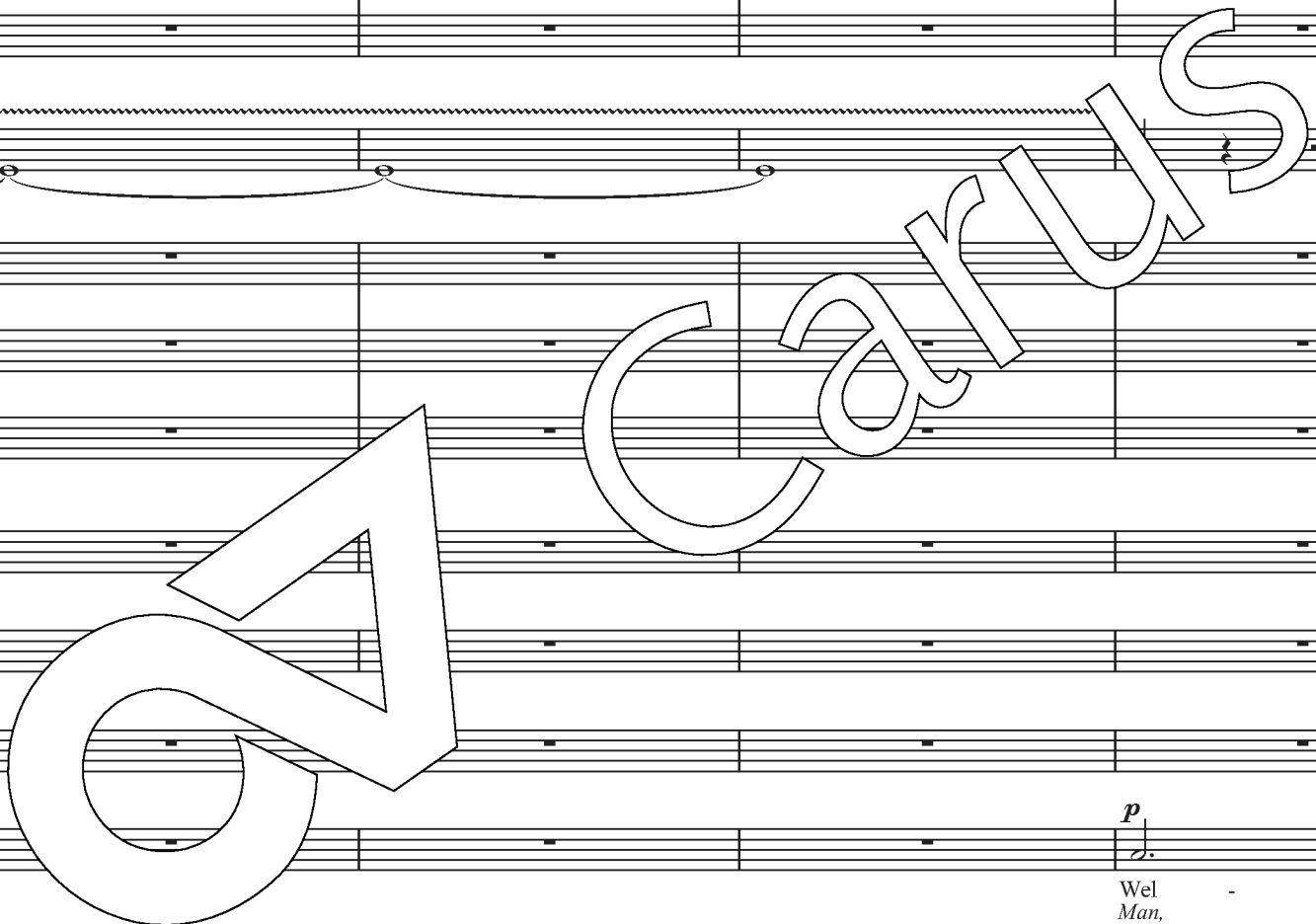
B *p* Wel - - - ten
Man, - - - pro -

VI *tr* *tr* *sf* *tr* *sf* *tr* *tr* *tr* *fp* *6* *6*

Va *tr* *tr* *sf* *tr* *sf* *tr* *tr* *tr* *fp* *6* *6*

Vc *tr* *tr* *sf* *tr* *sf* *tr* *tr* *tr* *fp* *6* *6*

Cb *tr* *tr* *sf* *tr* *sf* *tr* *tr* *tr* *fp* *6* *6*



Fl

Ob

Clf

Fg

Cor

Tr

Timp

Trb

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

p

Lob

Wel - ten sin - gen Dank und
 Man, pro - claim his grace and

Lob

- ten sin - gen Dank und Eh - re
 pro - claim his grace and glo - ry,

Lob

sin - gen Dank und Eh - re,
 claim his grace and glo - ry,

Wel - ten sin - gen Dank und
 Hal - le - lu - jah, Hal - le -

Carus

Fl

Ob

Clf

Fg

Cor

Tr

Timp

Trb

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

Prei
Praise

set, prei - set_ ihn, ihr En - gels - chö - re, laut, prei
the Lord in_ songs of joy, in songs of joy, praise

3 3

sf

sf

sf

sf

357

P

Fl *ff* *sf* *sf* *sf* *sf*

Ob *ff* *sf* *sf* *sf* *sf*

Cltr *ff* *sf* *sf* *sf* *sf*

Fg *ff* *sf* *sf* *sf* *sf*

Cor

Tr

Timp *f*

Trb *f* *f*

S
A
T
B

set laut im heil'gen Lob
the Lord in holy songs of
praise
set the - bel -
th -
8 laut im heil'gen Lob
Lord in ho - ly, ho - ly songs of joy.
laut im heil'gen Lob
Lord in ho - ly, ho - ly songs of joy.

VI *ff* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Va *ff* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Vc *ff* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Cb *ff* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*



Fl
Ob
Clt
Fg
Cor
Tr
Timp
Trb
S
A
T
B
VI
Va
Vc
Cb

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

dem Hal - le - lu - jah, dem er - hab - nen, dem er - hab - nen, Got - tes - y -

un - to God's Al - might - y

dem er - hab - nen, dem er - hab - nen, dem er -

un - to

hab - nen, dem er - hab - nen, dem er -

lu - jah, Hal - le - lu - jah un - to

377

Fl

Ob

Cltr

Fg

Cor

Tr

Timp

Trb

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

sohn,
Son,

dem
un

er -
to

hab
God's

nen
Al

Got
might

tes
y

sohn,
Son,

dem
un

er -
to

hab
God's

nen
Al

Got
might

tes
y

hab
God's

nen
Al

Got
might

tes
y

sohn,
Son,

hab
God's

nen
Al

Got
might

tes
y

sohn,
Son,

Fl *f* *più f*

Ob *f* *più f*

Cltr *f* *più f*

Fg *f* *più f*

Cor *più f*

Tr *più f*

Timp

Trb *più f* *più f* *più*

S
sohn,
Son, dem er - hab - nen, dem er -
Hal - le - lu - jah, un - to -

A *f*
dem er - hab - nen, dem er -
Hal - le - lu - jah, un - to -

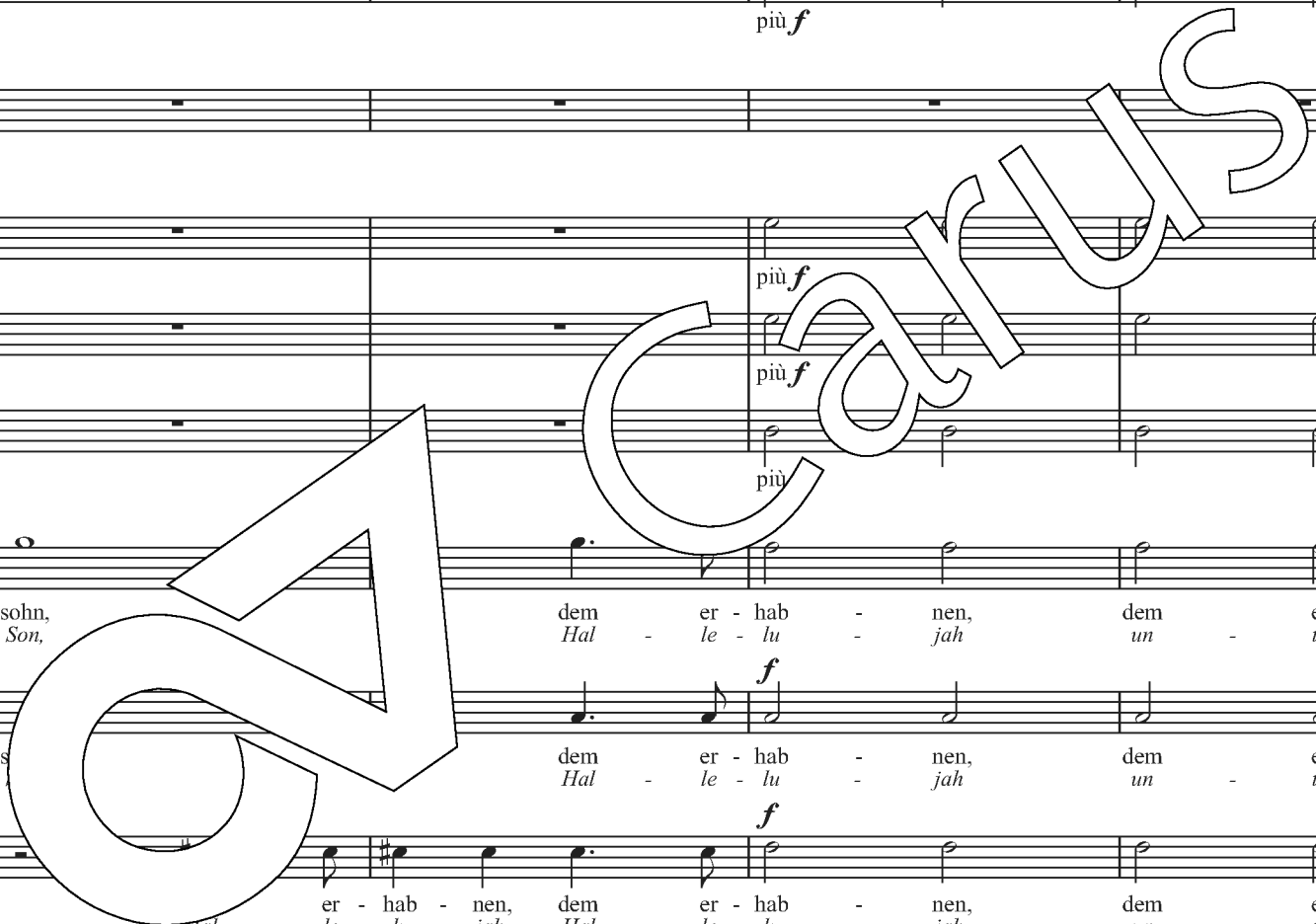
T *f*
Hal - er - hab - nen, dem er - hab - nen, dem er -
le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, un - to -

B *f*
dem er - hab - nen, dem er - hab - nen, dem er -
Hal - le - lu - jah, Hal - le - lu - jah, un - to -

VI *f* *più f*

Va *f* *più f*

Vc Cb *f* *più f*



Q più Allegro

385

Fl *ff*

Ob *ff* a 2

Cl^t *ff* a 2

Fg *ff* a 2

Cor *ff*

Tr *ff*

Timp *f*

Trb

S *ff*
hab - nen Got - tes - sohn. Prei - set ihn,
God's Al - might y - Son. Praise the Lord,

A *ff*
hab - nen Got - tes - sohn. Prei - set ihn,
God's Al - might y - Son. Praise the Lord,

T *ff*
hab - nen Got - tes - sohn. Prei - set ihn,
God's Al - might y - Son. Praise the Lord,

B *ff*
hab - nen Got - tes - sohn. Prei - set ihn,
God's Al - might y - Son. Praise the Lord,

VI *ff*

Va *ff*

Vc *ff*

Cb *ff*

Fl
Ob
Cltr
Fg

Cor
Tr

Timp

Trb

S
A
T
B

prei - set ihn, prei - set laut im heil-gen
praise the Lord, praise the Lord in ho - ly

VI
Va
Vc
Cb

396

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Tr

Timp

Trb

S

A

T

B

VI

Va

Vc

Cb

Carus

Ju - bel - ton, im heil - gen Ju - bel - ton! Prei - set ihn,
 songs of joy, ly s of joy. Praise the Lord,

Ju - be im heil - songs - bel - ton! Prei - set ihn,
 songs of in ho - ly songs of joy. Praise the Lord,

Ju - bel - ton, im heil - gen Ju - bel - ton! Prei - set ihn,
 songs of joy, in ho - ly songs of joy. Praise the Lord,

Ju - bel - ton, im heil - gen Ju - bel - ton! Prei - set ihn,
 songs of joy, in ho - ly songs of joy. Praise the Lord,

Fl *a 2*

Ob *a 2*

Clt *a 2*

Fg *a 2*

Cor

Tr

Timp

Trb

S

A

T

B

prei - set ihn, prei - set laut im heil-gen
 praise the Lord, praise the Lord in ho - ly

VI

Va

Vc
Cb

Carus

426

Fl *sf*

Ob *sf*

Cl^t *sf*

Fg *sf*

Cor *sf*

Tr *sf*

Timp *tr*

Trb

S
bel - ton, im heil - gen Ju - bel - ton!
of joy, in ho - ly songs of joy.

A
bel - - - im heil - gen Ju - bel - ton!
of - - - in ho - ly songs of joy.

T
bel - ton, im heil - gen Ju - bel - ton!
of joy, in ho - ly songs of joy.

B
bel - - - ton, im heil - gen Ju - bel - ton!
of - - - joy, in ho - ly songs of joy.

VI *sf*

Va *sf*

Vc
Cb *sf*

QZ

Carus

Kritischer Bericht

QZ Carus

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Nur zwei handschriftliche Quellen, die vor dem vom Komponisten autorisierten Erstdruck angefertigt wurden, haben sich erhalten. Dies sind zwei Partiturabschriften mit Korrekturen bzw. Änderungen von Beethoven selbst. Wichtigste Quelle ist jedoch der 1811 erschienene Partiturerstdruck.

A: Erstausgabe der Partitur, Breitkopf & Härtel, Leipzig [1811], Plattennummer: 1616.

Titel: *Christus am Oelberge* | ORATORIUM | in Musik gesetzt | von | L. v. Beethoven. | PARTITUR. | 85tes Werk. — Pr. 5 Rthlr. | Leipzig | Bey Breitkopf & Härtel. Hochformat, Plattengröße: ca. 320 x 235 mm, 132 Seiten, S. [1] Titelblatt, S. [2] vacat, S. 3 erste Notenseite, alle Notenseiten oben außen mit Seitenzahlen.

Instrumentenbezeichnungen auf erster Notenseite: *Violino I. mo* | *Violino II. do* | *Viola* | *Flauto I. mo* | *Flauto II. do* | *Clarineti / in B.* | *Fagotti* | *Corni in Es* | *Trombone / d'Alto* | *Trombone / di Tenore* | *Trombone / di Basso* | *Timpani in Es* | *Violoncelli / e Bassi*. Benutztes Exemplar: Wien, Österreichische Nationalbibliothek (A-WN), Signatur: *SH.Beethoven.364 MUS MAG*.

Eine Titelaufgabe mit formell leicht abweichender Titelseite erhalten offenbar fast zeitgleich.¹

B: Partiturabschrift von Wenzel Schlemmer mit autographen Eintragungen und Ergänzungen, Schlemmer, Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musiksammlung, Mendelssohn-Archiv (D-B), Signatur: *Mus. ms. aut. Beethoven, L. v., 179*.

2 Bände im Querformat, 240 x 320 mm, Band 1: Partitur, Band 2: autographes Instrumentalensemble von Nr. 2[d] (T. 122–197) mit autographen Horn-, Trompeten- und Paukenstimmen von Nr. 2[e] (T. 198–297). Band 1: ohne Titelblatt, 132 Blätter, die Seiten sind mit 10–16 Systemen rastriert.² Band 2: 132 Blätter, die Seiten sind mit 10–16 Systemen rastriert.²

Die Quelle B ist in Teilen rekonstruierbare erste Fassung des Werkes (siehe Vorwort) und wurde vom Komponisten als Grundlage für die Überarbeitung verwendet. Einige der den Veränderungen unterzogenen Passagen erscheinen sowohl in der Abschrift von Schlemmer (ante correcturam) als auch in der von Beethoven neu geschriebenen Form; die meisten derartigen Passagen allerdings liegen nur noch in der von Beethoven neu notierten Weise vor, da der Komponist die obsolet gewordenen Blätter meist aussonderte und diese heute als verloren gelten müssen. Bei den von Beethoven neu geschriebenen (und somit auch bei Vorhandensein der Takte ante correcturam für die Edition

relevanten) Passagen handelt es sich um folgende: Nr. 1 T. 1–62, 163–177, 219–244; Nr. 2 (außer den separat notierten Vokal- und Bläserstimmen im Anhang des Bandes) T. 198–297; Nr. 5 T. 1–34; Nr. 6 T. 1–25.

C: Unvollständige Partiturabschrift von drei namentlich nicht bekannten Kopisten, mit Ergänzungen des Kopisten Benjamin Gebauer sowie autographen Eintragungen, London, The British Library (GB-Lbl), Signatur: *Egerton MS 2727*.

155 Blätter im Querformat: 225–240 x 310–320 mm, mit 10–16 Systemen rastriert, unterschiedliche Papiersorten.³ Es fehlen Nr. 6[e] und 6[f] (T. 259–431).

Die Abschrift diente als Grundlage für die Erstellung der Stichvorlage im Verlag Breitkopf & Härtel. Möglicherweise eine alternative Textierung von Christian Schreiber über dem jeweiligen Gesangssystem nachgetragen.

II. Zur Edition

Das Werk wurde von Lebzeiten und unter Mitwirkung des Komponisten gedruckt. Zu diesem somit als autorisiert geltendem Druck werden die Stichvorlage noch Korrekturfahnen Beethovens erhalten sind, liegt der Erstdruck (Quelle A) als Hauptquelle der Edition zugrunde. Vom Werk ist zudem keine vollständige autographe Niederschrift erhalten. Eine erhaltene Abschrift (Quelle B) enthält eine Reihe von autographen Korrekturen, Ergänzungen und sonstigen Eintragungen und beansprucht deshalb eine besonders große Nähe zum Komponisten. Diese, noch vor der Uraufführung entstandene Abschrift der ersten Fassung des Stückes diente Beethoven als Grundlage seiner gründlichen Revision, die Quelle enthält somit nicht nur Korrekturen, sondern auch die geänderten Passagen in autographischer Erstniederschrift. Sie wird als Nebenquelle bei offensichtlichen Stichfehlern, Ungenauigkeiten, fehlenden Angaben oder widersprüchlichen Lesarten in A herangezogen. Ebenso wird die autornahe Abschrift C als Nebenquelle konsultiert, denn obwohl dort der gesamte Schlusschor (Nr. 6[e] und 6[f]) fehlt, enthält auch sie einige autographische Eintragungen und Korrekturen. Zudem wurde diese Quelle an Breitkopf & Härtel versandt und offenbar zumindest hauptsächlich als Vorlage für die eigentliche Stichvorlage verwendet; darauf deutet auch die alternative Textunterlegung mit roter Tinte von der Hand des für den Verlag tätigen Christian Schreiber hin.⁴ Insofern bilden beide handschriftlichen Quellen wichtige Bindeglieder in der Textüberlieferung vom nicht erhaltenen Kompositionsautograph zum Partiturerstdruck.

¹ Siehe dazu und zu weiteren Exemplaren *Beethoven Werke, Gesamtausgabe*, Abteilung VIII, Band 1: *Christus am Ölberge*, hg. von Anja Mühlenweg, München 2008 [im Folgenden: NGA], Kritischer Bericht S. 235.

² Zu den verschiedenen Paginierungen, Folierungen und Lagen-Zählungen siehe NGA, Kritischer Bericht S. 231–233, ebenso zu den Partituranordnungen und Stimmenbezeichnungen der einzelnen Nummern.

³ Siehe dazu und zur Partituranordnung sowie zur Paginierung und Folierung detailliert NGA, Kritischer Bericht S. 233–235.

⁴ Siehe dazu Anja Mühlenweg, *Ludwig van Beethoven „Christus am Oelberge“ op. 85. Studien zur Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte*, Band 1 (Textband), online veröffentlichte Dissertationsschrift, Würzburg 2005, S. 43f.

Für die Textunterlegung ist der Erstdruck maßgeblich. Da Beethoven die offenbar eigenmächtigen Veränderungen des Verlages im Vergleich zur Vorlage grundsätzlich kritisierte (siehe Vorwort), wird bei Abweichungen der Text der Vorlage jeweils über dem System präsentiert. Der unterlegte Text – auch die für die Edition eingefügte englische Übersetzung – wurde hinsichtlich der Interpunktion und Orthographie moderner Schreibweise angepasst, alte Lautungen (z.B. „fodern“ statt „fordern“) wurden beibehalten.

Die Ausgabe folgt hinsichtlich Schlüsselung, Balkung, Notenhaltung und Setzung von Akzidenzen sowie Warnakzidenzen heutiger Editionspraxis. Insbesondere wurden Zusammen- und Getrennthaltungen der Bläser ohne Nachweis angeglichen bzw. nach optischen und musikalischen Gesichtspunkten angepasst. Zweistimmige Passagen der Viola wurden in Divisi-Notation geändert bzw. dahingehend vereinheitlicht.

Weiterhin wurden Triolenziffern und -klammern – wenn nötig – ohne Nachweis ergänzt, gelegentlich (in Nr. 6) vorkommende Triolenbögen wurden ohne Nachweis weggelassen; die Verwendung von Abkürzungen bei Tonwiederholungen (Faulenzer) wurde vereinheitlicht; sogenannte Kettenbögen (direktes Aufeinanderfolgen von Halte- und Bindebögen) wurden jeweils in moderne Bogensetzung geändert. In den Quellen kommen sowohl Staccato-Punkte als auch Staccato-Striche nebeneinander vor, ohne dass dies unterschiedliche Ausführungen implizieren würde, sie wurden in der Edition zu Staccato-Tropfen vereinheitlicht.

Die Setzung von Akzidenzen erfolgt nach moderner Praxis, insbesondere die nach modernem Verständnis fehlenden Akzidenzen bei Tonwiederholungen nach Taktwechsel oder bei Oktaverinnerhalb eines Taktes wurden stillschweigend ergänzt. In allen Quellen fehlende, jedoch zweifelsfrei nachweisbare Akzidenzen sind in der Edition in Normalstich ergänzt, jedoch in den Einzelanmerkungen nachgewiesen.

Taktzahlen wurden ergänzend durch Buchstaben (A–G) eingefügt. Die Schreibweise von Taktangaben wurde normalisiert und vereinheitlicht. Die Notation der Timpans wurde normalisiert. Die Nummern 3–6 für die Stimmbezeichnungen „Christus“ verbleiben unverändert (wie in Nr. 1).

Sonstige Herausgeber- und musikalische Zeichen, die sich in drei Quellen finden, sind im Notentext diakritisch dargestellt: Noten, Pausen, dynamische Angaben, Fermaten und Triller im Kleinstich; Staccato-Tropfen als dünne Linien; Angaben wie *cresc.*, *Solo* etc. in kursiver Type; Bögen sowie Crescendo- und Decrescendo-Gabeln durch Strichlegung; ergänzte Taktangaben, Satznummern und -bezeichnungen etc. in eckigen Klammern. Insgesamt wurde bei der Ergänzung musikalischer Zeichen große Zurückhaltung geübt, wie beispielsweise bei der Angleichung von Parallelstellen hinsichtlich Artikulation oder Dynamik.

In den Einzelanmerkungen sind grundsätzlich alle Abweichungen der Quelle A zum edierten Text dokumentiert. Ausnahmen bilden außer den oben genannten stillschweigenden Anpassungen an moderne Notationsgewohnheiten kleinere, meist dem damaligen Notensicherungsverfahren oder Platznot geschuldete Ungenauig-

keiten, beispielsweise minimale Abweichungen von Bogenlängen, Gabeln oder von Positionen dynamischer Angaben, solange sie dennoch eindeutig bestimmbar bzw. im Notentext zuzuordnen sind und die Eindeutigkeit der Platzierung auch durch parallel verlaufende, gleichartige Stimmen oder Parallelstellen offensichtlich wird.

Ebenso werden in A fehlende Zeichen (Haltebögen, kurze Bindebögen, Dynamik, Staccato) weder durch diakritische Darstellung noch durch eine Einzelanmerkung nachgewiesen, wenn deren Ergänzung sich eindeutig aufgrund gleichlautender Stimmen der jeweiligen Instrumentengruppe ergibt und sie in mindestens einer dieser Stimmen und in mindestens einer Nebenquelle vorkommen; dies betrifft jedoch nicht Noten, Pausen, Vorschlagsnoten und längere Bindebögen.

Für die Quellen B und C sind hingegen nicht alle Abweichungen aufgelistet, da dies den Rahmen des Lesartenverzeichnisses gesprengt hätte. Zwar sind jene Abweichungen, die auch in Quelle A auftreten, dann auch für eine oder beide Nebenquellen nachgewiesen (wenn sie nicht im letzteren Fall bereits im Notentext diakritisch gekennzeichnet sind); in den Einzelanmerkungen hingegen nur in einer oder beiden Nebenquellen, jedoch nicht in A auf, sind die Quellenbefunde, dann unter den Einzelanmerkungen nachgewiesen, wenn es sich um erhebliche bzw. grundsätzliche Abweichungen handelt.

Crescendo- und Decrescendo-Angaben sowie -Gabeln stehen in den Quellen gelegentlich bei Pausen der Einzelstimmen, meist in Verbindung mit entsprechenden gleichlautenden Angaben in anderen Stimmen, geradeso als dieser bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts – und insbesondere bei Beethoven – nachweisbaren Notationsweisen wurden diese Angaben dort belassen und nicht auf die nächstfolgende Note verschoben.

In den Singstimmen werden in A nicht vorhandene Melismenbögen und übrige Bögen für gewöhnlich nicht ergänzt, auch nicht bei offensichtlichen Parallelstimmen; im Übrigen folgt die Bogensetzung in den Singstimmen der Hauptquelle A.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Cb = Contrabbasso, Clt = Clarinetto, Cor = Corno, Fg = Fagotto, Fl = Flauto, Holz = Holzbläser, Ob = Oboe, S = Soprano, Str = Streicher, T = Tenore, Timp = Timpani, Tr = Tromba, Trb (a, t, b) = Trombone (alto, tenore, basso), Va = Viola, Vc = Violoncello, Vl = Violino.

Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme und Zeichen im Takt – Quellensigel und Anmerkung.

Die Nennung eines in A fehlenden Zeichens impliziert dessen Ergänzung nach den Nebenquellen B und C, sofern nicht als dort ebenfalls fehlend vermerkt.

Nr. 1

1	Trb b 3	A: ohne <i>p</i> .
3	alle	B: ohne Taktvorzeichnung.
3–5	Str	B: jeweils ein Bindebogen über alle Noten.
5	Clt I 2–3	B, C: ohne portato.
5	Clt II 2–3	A: portato (wie Clt I); C: ohne Bindebögen.
5	Cor I, II 3	A: ohne <i>p</i> .
8	Str 3	B, C: <i>cresc.</i> meist bereits bei 2.

31	Ob I 2	A: undeutlich, scheinbar <i>e</i> ² ; die Ausgabe folgt den Quellen B und C .	200	Va 2–4	A: divisi notiert, mit Unterstimme \sharp -.
31	Fg 1–2	A, C: ♪^7 ; die Ausgabe folgt Quelle B und gleicht an T. 27 an.	202	Va 2–4	A: Bindebogen bereits ab 1; vgl. jedoch Vc und T. 200.
36	VI I 3	A: ohne Bindebogen zum Folgetakt.	222	Fg, B, Vc, Cb 3	A, B, C: <i>fis</i> ; vgl. jedoch T. 226 Clt, VI II, A.
46	Va 1–3	A, C: Ganztaktpause; die Ausgabe folgt Quelle B .	224–227	Clt I, II	A: ohne Bindebögen; in B und C abweichend; vgl. jedoch Fg I, II T. 220–223.
50–51	Va	A, C: ganztaktige Bindebögen; die Ausgabe folgt mit Blick auf Fg II sowie T. 67–68 und T. 139–140 der Quelle B .	227	Clt I, II 4	A, B, C: ohne <i>b</i> ; vgl. jedoch A, VI II.
59	VI I 3	A: mit <i>ff</i> statt <i>sf</i> .	231	Fg I, II 1–4	A: ohne staccato und Bindebogen; vgl. jedoch Vc, Cb.
64, 136	Cor I, II 1–8	A: ohne staccato.	232	VI II 5	A, B, C: ohne <i>b</i> ; vgl. jedoch S, FI I.
64, 136	Holz 5–8	A: ohne staccato.	233	FI I, II, Clt I, II 2–4	A: ohne Bindebogen; in B und C abweichend; vgl. jedoch Kontext.
67	Cor I, II	A: ohne <i>fp</i> .	235	A 4	A, B: ohne <i>h</i> .
67	VI II 3	A: Beginn des Bindebogens erst in T. 68; die Ausgabe folgt mit Blick auf die Parallelstelle T. 139–140 den Quellen B und C .	236	T 3	A, B, C: ohne <i>h</i> ; vgl. jedoch Clt, Fg.
72	FI I 2	A, C: ohne <i>p</i> .	238	Ob I, II 1	A, B, C: ohne <i>h</i> ; vgl. jedoch VI II.
73, 145	FI II, Ob I, II, Fg I, II, Cor I, II 2	B: ohne <i>cresc.</i>	238	Fg I, II 2	A, B, C: ohne <i>h</i> ; vgl. jedoch Trb a, Clt.
73, 145	FI I, Va, Vc, Cb 3	B: <i>cresc.</i> bereits bei 2.	239	Ob II 4	A, B, C: ohne <i>h</i> ; vgl. jedoch FI II.
81	VI I 5	A, C: ohne Bindebogen zum Folgetakt.	242	FI I, II 2	A: Bindebogen nur bis Taktende.
82	VI I, II, Seraph 7	A: mit $\#$ statt <i>h</i> , demnach <i>cis</i> ² bzw. <i>cis</i> ¹ ; die Ausgabe folgt mit Blick auf den Kontext den Quellen B und C .	263–266	VI I	A: ohne Bindebogen.
83	Seraph 1–3, 4–6	A: Bögen nur 1–2 und 4–5.	265	Cor I, II	A, C: ohne <i>p</i> .
93	Ob I 7–8	A: mit Bogen.	267	Seraph 1–2	B: Ganze Note <i>h</i> ¹ statt <i>o</i> -.
93	Fg I 5–6	A: mit Bogen.	278–281	Seraph	A: Silbenbogen beginnen erst bei 278.2 und jeweils am Taktende unterbrochen.
94	VI I 1	B: <i>a</i> ¹ statt <i>fis</i> ¹ .	282	Trb a, t, b 2	A: ohne <i>cresc.</i>
96	FI II 1–3	A, C: Ganztaktpause; die Ausgabe folgt mit Blick auf Ob I der Quelle B .	287–288	Seraph	B: ohne Ossia-Passage.
97	FI I	A, C: ohne <i>ff</i> .	289	VI I 1	A: <i>h</i> ¹ statt <i>g</i> ¹ ; die Ausgabe folgt den Quellen B und C .
98	VI I 4	A, B, C: ohne <i>b</i> ; vgl. jedoch VI II.	296	Vc, Cb 5	A: <i>h</i> ¹ statt <i>g</i> ¹ ; die Ausgabe folgt mit Blick auf die übrigen Quellen B und C .
105	Va 5	A, B, C: mit redundantem staccato.	297	T 1	A: <i>g</i> statt <i>g</i> ¹ ; vgl. jedoch Trb t.
108	Fg I 4	A, B, C: ohne $\#$; vgl. jedoch VI II, Ob II.	9	Clt I 1	A: <i>a</i> ¹ statt <i>g</i> ¹ ; in C undeutlich; vgl. jedoch VI II, Va 2.
119	VI I, II 1	A: <i>fp</i> erst bei 2; Platzmangels.	13	Str 2	A: ohne staccato.
121	Ob I, Fg I, Cor I, II, Str 1	A: <i>cresc.</i> erst bei 2; Platzmangels der <i>cresc.</i> von FI I.	18–22,	Vc	A, B, C: Solopassage eine Oktave höher notiert bzw. im oktavierten statt normalen Violinschlüssel zu lesen.
122	Ob II 2	A, B: <i>cresc.</i> erst bei 2; Platzmangels der <i>cresc.</i> von FI I.	26–29,		A: <i>cresc.</i> erst bei 3; in VI I und Cb sowie auch in B und C Position uneinheitlich, meist zwischen 2 und 3.
139	Ob I, II 1–3	A: Ganztaktpause; die Ausgabe folgt mit Blick auf die übrigen Quellen B und C .	35–78		A: <i>p</i> erst bei 2.
139	Fg I, II	A, C: Ganztaktpause; die Ausgabe folgt mit Blick auf die übrigen Quellen B und C .	22	VI I, II, Va 1	C: textiert mit „denn“, nachträglich geändert aus „dann“.
150–151	Cor I, II	A, C: Ganztaktpause; die Edition folgt mit Blick auf die übrigen Quellen B , gleicht jedoch der dynamischen Dynamik <i>pp</i> an Fg I an.	23	Christus 3–4	A, C: ohne Haltebogen; vgl. jedoch VI I.
152	Cor I, II	A, C: Ganztaktpause; die Edition folgt mit Blick auf die übrigen Quellen B , gleicht jedoch der dynamischen Dynamik <i>pp</i> an Fg I an.	31	Va 4	A: mit <i>fp</i> statt <i>sf</i> , so auch T. 35 B und C ; vgl. jedoch T. 23, 24 und 37.
157	Vc, Cb	A, C: mit <i>f</i> statt <i>sf</i> .	35, 36	FI I, II 2	A: mit ∞ ; dies jedoch offenbar Fehlinterpretation aus Stichvorlage, da in C über dem System ein alternativer Text notiert ist.
159	Va 2	A, C: <i>f</i> bereits bei 1.	36	Seraph 4	A, B, C: Noten zusammengebalkt, dadurch scheinbar Textsilbe „-er“ trotz Haltebogens bereits bei 5.
160	Ob I, II, Fg I, II 1	A, C: ohne <i>p</i> .	44	Seraph 5–6	A, B, C: mit <i>sf</i> ; vgl. jedoch T. 64.
163–164	Seraph	B: ohne Ossia-Passage.	52	Clt I, II, Fg I, II 1	A: ohne staccato; die Ausgabe folgt mit Blick auf die Parallelstelle T. 64 den Quellen B und C .
166	Vc, Cb 4	A: ohne <i>b</i> .	52	Str 1	A: ohne staccato; die Ausgabe folgt mit Blick auf die Parallelstelle T. 64 den Quellen B und C .
170	S, A, T, B 1	A: ohne <i>cresc.</i> ; die Ausgabe folgt den Quellen B und C .	53	VI I 3	A: Bindebogen nur bis zur letzten Note von T. 52.
170–172,	Fg I	A: ohne Bindebogen.	56	Seraph, Christus 4–6	A, C: ohne Silbenbogen.
172–174			62	Cor I, II 2	B, C: ohne <i>cresc.</i>
178	FI I, II, Fg I, II, Va 1	A: <i>fp</i> versehentlich zu FI I statt Va und zu Fg II statt Fg I.	67	Va 4–5	A: ohne Haltebogen.
181	FI I 2	A, B: ohne <i>p</i> .	68–69	Clt I, II	A: zwei Bindebögen, der erste nur bis 68.2 bzw. 68.4, offenbar aufgrund Platzmangels; vgl. jedoch Fg II.
183	Ob I 2	A, B: ohne <i>p</i> .	68–69	Fg I	A: Bindebogen aufgrund Platzmangels erst ab T. 69.
184	Vc, Cb	A, C: ohne <i>p</i> .	69	Vc, Cb 5	A, C: ohne <i>b</i> .
191	Cor I, II	B, C: <i>f</i> erst bei 192.1.			
200	Va 1	A, C: ohne <i>pp</i> .			

70	Va 1	A: mit <i>p</i> statt <i>pp</i> .	40	Tr I 2	A: <i>c</i> ² statt <i>c</i> ¹ ; die Ausgabe folgt mit Blick auf den vorangehenden Takt den Quellen B und C.
74	Christus 7	A, C: ohne <i>b</i> .	41	Timp, Va 3	A: ohne <i>sf</i> ; in B (außer Vc, Cb) und C auch alle anderen Stimmen unbezeichnet.
75–76	Fg I, II	A: ab 75.2 einfach gehalst; B, C: ab 75.2 colla-parte-Anweisung, demnach „a 2“ zu spielen.	50	Clf 2–3	B, C: <i>z</i> .
77	Cb 3	A, C: <i>decresc.</i> aus Platzmangel erst bei 4; B: <i>decresc.</i> nur in VI I, II.	54–57	Timp	Die Ausgabe ergänzt die <i>sf</i> nach der Parallelstelle T. 97–100.
Nr. 4			62–68	Tr I, II	A: einfach gehalst; die Ausgabe folgt den Quellen B und C, dort doppelt gehalst.
2	Va 2	A: Bindebogen bis 3; die Ausgabe folgt mit Blick auf die Tonwiederholung den Quellen B und C.	64, 68	Va 9	A: <i>p</i> bereits bei 8; die Ausgabe gleicht an Vc an gemäß den Quellen B und C.
9, 10 nach 22	Str 1	B, C: <i>cresc.</i> bzw. <i>decresc.</i> jeweils erst bei 2. A: mit Anweisung „seque Coro“; in B und C folgt der Anweisung jeweils eine vacat-Seite.	72	Ob I 2	A, B: ohne Bindebogen zum Folgetakt.
30	Vc 2	A, C: Bindebogen bereits ab 1; vgl. jedoch Va und Folgetakte.	72	VI II, Va 3	A: ohne Haltebogen zum folgenden Takt; die Ausgabe folgt gemäß Ob I bzw. Vc, Cb den Quellen B und C.
31, 33, 56, 58	VI I 1	A, B, C: ohne <i>b</i> .	80	Timp 1–3	A: Ganztaktpause; die Ausgabe folgt den Quellen B und C.
35	Fg I, II 3–6	A: einfach gehalst; B, C mit colla-parte-Anweisung, demnach „a 2“ zu spielen.	80	T, B 1	A: ohne <i>ff</i> .
46	Ob I, Fg I, VI I, II, Va 2	A: Bindebogen bis 47.1; vgl. jedoch Vc, Cb und T. 50ff.	87	VI II 1	A, C: ohne <i>sf</i> .
47	Cor I, II 2–4	A: staccato statt portato.	91	VI I, Va 1	A: ohne <i>sf</i> .
48	Timp 1–3	A: Ganztaktpause; die Ausgabe folgt jedoch gemäß der Parallelstelle T. 53 den Quellen B und C.	93	Clf I, II 2–3	A, B, C: <i>z</i> ; vgl. jedoch Parallelstelle T. 50.
51	VI I, II, Va 1	A: ohne staccato.	97, 99	Timp 3	B, C: ohne <i>sf</i> .
55–57	VI I, Va, Vc	A: Bindebogen nur bis Ende von T. 56; vgl. jedoch T. 30–32.	98, 100	Timp 2, 4	B, C: ohne <i>sf</i> .
56	Fg I 2	A, B: ohne <i>cresc.</i>	101	Chor der Jünger T, B 3	A, B: ohne <i>p</i> ; vgl. jedoch T. 122.
57–59	Vc	A: ohne Bindebogen.	102–103, 104–105	Holz, Cb	A, B, C: jeweils zwei Bindebögen, bei 103.1 bzw. 104.1 geteilt.
58	Ob I, II, Fg I 2	A: ohne <i>cresc.</i>	105	Holz 3	A: Bindebögen gemäß T. 106.1; vgl. jedoch T. 127f.; in B und C jeweils geteilte Bindebögen wie bei den vorangehenden Takten.
59	Va 1	A: ohne staccato; vgl. jedoch T. 32.	106, 107	Chor der Krieger T	A: ohne <i>sf</i> und ohne Bogen; vgl. jedoch Parallelstelle T. 128; in B und C teilweise auch unbezeichnet.
64	T II 4	A: irrtümlich Tonwiederholung aus einer Takthälfte, es statt <i>sf</i> .	108, 109	Chor der Krieger T	A, C: jeweils mit ganztaktigem Bogen; vgl. jedoch T. 130–131.
68	VI I, II 4	A, C: ohne <i>sf</i> .	110, 132	Cor I, II, Tr I, Timp	A, B: ohne <i>f</i> .
70	VI I 2	A: mit <i>sf</i> .	112	Chor der Krieger 2	A: ohne <i>f</i> .
71	Timp 2–4	A: ohne <i>sf</i> .	118	VI I 1–2	A, C: ohne staccato.
72	Va, Vc, Cb 4	A: ohne staccato.	121	Fl I, II 1	A, C: ohne <i>b</i> .
73	VI II, Va, Vc, Cb 1, 4	A: ohne staccato.	124	Holz, Cb 3	A, B: ohne <i>f</i> ; vgl. jedoch T. 102.
79–81	T I, II	A: dynamisch haben; die Ausgabe folgt mit Blick auf die Parallelstelle T. 74–76 nach den Quellen B und C.	124–125, 126–127	Holz	A, B, C: jeweils zwei Bindebögen, bei 125.1 bzw. 127.1 geteilt.
82	Ob I, II, Fg I 3	A: Ganztaktpause; die Ausgabe folgt den Quellen B und C.	127	Chor der Krieger 1–2	A: Achtelnoten; die Ausgabe folgt mit Blick auf T. 125 den Quellen B und C.
84	Fg I, II	A: ohne Halte- bzw. Haltebogen zum Folgetakt.	130–131	Vc, Cb	A: ein Bindebogen über alle Noten; vgl. jedoch T. 108–109.
85	B	A: ohne Bindebögen; vgl. jedoch T I, II im Zusammenhang mit T. 84.	137	Clf I, II 4	A, C: ohne <i>p</i> .
92–94	VI I	A, C: zwei Bindebögen, der erste bis Ende von T. 92, der zweite ab Anfang von T. 93; vgl. jedoch T. 30–33.	138	Clf I, II 4	A, C: <i>f</i> erst bei 139.1; B: ohne <i>f</i> .
92–93, 94–95	Vc	A: Bindebogen erst ab 93.2 bzw. 95.2.	139	Clf I, II 3	A: ohne <i>p</i> .
94	Timp 1	B, C: ohne <i>p</i> .	139	Fg I 3	A, B: ohne <i>p</i> .
Nr. 5			140	Clf I, II 4	A, B: ohne <i>f</i> ; C: <i>f</i> erst bei 141.1.
20	Ob I, II 1	A, B, C: <i>h</i> ¹ statt <i>c</i> ² ; vgl. jedoch Fl, Fg, Vc, Cb.	141	Va, Vc 1	A: ohne <i>f</i> .
20, 21	Va 1–4	A: ohne staccato.	143, 147	Timp 1	A: mit fortgesetzter Trillerschlange, ohne <i>p</i> .
27	VI I 9	A, B, C: ohne <i>b</i> ; vgl. jedoch harmonischen Kontext, insbesondere Christus.	149	B 3	A: irrtümlich in Terzparallelen zu Tenor, <i>h</i> statt <i>gis</i> ; die Ausgabe folgt den Quellen B und C.
27	VI II 3–7	A, C: zwei Bindebögen, 3–4 und 5–7; die Ausgabe folgt mit Blick auf Va der Quelle B.	152	Vc, Cb 1	A, C: ohne <i>sf</i> .
35	VI II, Va 1	A: <i>cresc.</i> erst bei 5.	Nr. 6		
36	Vc, Cb 3	A: <i>f</i> bereits bei 1; B: ohne <i>f</i> .	9	Vc, Cb 3	A, C: ohne Haltebogen zum Folgetakt.
			20	alle	A: Tempobezeichnung „Andante cantabile“ bereits bei Taktbeginn.

20	Fg II	A, C: ohne <i>b</i> .	243, 244	Chor der Jün- ger T I, II	A, B: ohne <i>p</i> .
20	Vc, Cb 1	A: mit <i>f</i> .	245	Clf I, Fg I, II 3–4	A, C: ohne Bindebogen; in B bei Ob I, Clf I, Fg I, II Bindebögen vorhanden, jedoch je- weils ganztaktig wie in vermeintlicher Par- allelstelle T. 234; vgl. jedoch Ob I.
nach 25	alle	A: Schlussstrich statt Doppelstrich.	247–248	Fg I, II	A: ab 247.2 einfach gehalst und ohne „a 2“-Anweisung; die Ausgabe folgt den Quellen B und C, dort ab 247.2 colla-parte- Anweisung.
31, 32, 38, 40	VI I	A: alle Bindebögen scheinbar nur über die Sechzehntelnoten; die Ausgabe folgt den Quellen B und C; vgl. auch Nr. 2, T. 5–6. B: <i>f</i> bereits bei 1; C: ohne <i>f</i> .	247	Chor der Krie- ger B	A: ohne <i>f</i> .
43	VI I, II 2	A, C: ohne Binde- bzw. Haltebogen.	249	Chor der Jünger	A, B: ohne <i>p</i> .
62	VI I, II 5	A, B: ohne Haltebogen.	259	Tr I, II 1	A: mit <i>ff</i> statt <i>f</i> ; in B unbezeichnet; die Ausgabe gleicht an Trb, Timp an.
64	Va 5	A: Bindebogen nur bis 69.3.	262	VI II 8	A: untere Note <i>g</i> statt <i>c</i> ¹ ; die Ausgabe folgt aus spieltechnischen Gründen und in Hin- blick auf T. 270 der Quelle B.
69	Clf I 1	A: ohne Bindebogen zum Folgetakt.	271ff.	Chor der Engel	A, B: textiert mit „Gottes Sohn“ statt „Got- tessohn“.
78	VI I, II 7	A: <i>a</i> statt <i>b</i> ; die Ausgabe folgt den Quellen B und C, zur Vermeidung von Quintparal- lelen.	nach 276	alle	A: Schlussstrich statt Doppelstrich.
79	Va 2	A: <i>a</i> ² statt <i>c</i> ³ ; B, C: durch Korrektur mög- licherweise missverständlich; die Ausgabe folgt mit Blick auf Clf II den Quellen B und C. A: <i>ff</i> bereits bei 4.	280	Ob I, II, VI II 3	A: ohne <i>sf</i> .
94	Fl II 2	A, B: <i>cresc.</i> für beide Stimmen zwischen den Systemen.	283	VII 1	A, B: mit <i>sf</i> .
94	VI I, II	A: mit <i>cresc.</i>	283	VII 1–8	A: ohne Bindebogen und staccato.
94	VI II, Va 1	A: Bogen bereits ab 2.	286	T 1–2	A: <i>sf</i> ; die Ausgabe folgt mit Blick auf Fg und Vc der Quelle B.
95	Cor I, II 2	A: mit <i>p</i> .	290	Cb 1	A: ohne Haltebogen zum Folgetakt.
95	Clf I, II, Cor I, II 3–6	A: Bindebogen erst ab 103.2; vgl. jedoch T. 136ff.	293	Fg I 3	A: <i>c</i> ¹ statt <i>c</i> ² ; die Ausgabe ändert aufgrund des harmonischen Kontexts.
97	Clf I, II 1	A: Beginn der Anweisung „un poco Ada- gio“ bereits etwas vor dem Taktstrich.	296	Trb t 1	A: ohne Haltebogen zum Folgetakt.
102	VI I, II 5	A, C: textiert mit „-zeihn.“; da die 2. Note demnach ohne Text bliebe, folgt die Ausga- be der Quelle B.	304	Fg I, II 1–2	A: ohne <i>sf</i> .
118	alle	A: ohne <i>pp</i> .	304	VII 1	A: ohne <i>f</i> .
124	Seraph 1–2	A: ohne <i>p</i> .	317	Fg I, Va	A: Halbe Noten <i>g</i> – <i>h</i> .
124	VI I 4	B, C: ohne Bindebogen.	317	VI II 3	A: 3–4 und 5–8 zusammengebalkt.
129	Clf I, II 2	A, B, C: Anweisung „sempre staccato“ be- reits in T. 150, zusätzlich „staccato“; B, C: ohne Anweisung für V.	318	Fg I, II 1	A: Bindebogen bis 3.
137	Fg I 1–5	A: ohne <i>f</i> .	323	Ob II, Clf II 1	B: <i>h</i> ¹ statt <i>d</i> ² .
151	VI I, II, Vc, 1	A, B, C: ohne <i>f</i> .	326	Timp	A: <i>tr</i> statt Fortsetzung der Trillerschlange aufgrund Seitenumbruchs.
158	Cor I, II 1	A, B, C: ohne <i>f</i> .	330	Timp 1	A: <i>p</i> erst bei 3; B: erste Takthälfte Halbe Pause, folgende Viertelnote mit <i>cresc.</i> ; vgl. jedoch Trb.
164	Va, Vc, Cb 2	A, B: ohne <i>f</i> .	341	Cor I, II 1	A: <i>e</i> ² statt <i>d</i> ² ; die Ausgabe folgt aufgrund des harmonischen Kontexts Quelle B.
169	Clf II 1–2	A, B: ohne <i>f</i> .	347, 348	Fg I, II 2–4	A: ohne Bindebogen.
172	Chor der Krie- ger B I 2	A, B, C: <i>tr</i> statt „kein“.	353	Fg I, II 1–4	A: Ganztaktpause; B: gesamte Passage in dieser Stimme nicht ausnotiert; zweifellos ist jedoch ein Stimmverlauf colla parte mit Vc, Cb intendiert.
176	Vc 2	A: <i>tr</i> statt „kein“.	357	Vc 1	A: mit <i>sf</i> ; vgl. jedoch Fg I, II sowie den Kon- text.
176	Fg I, Va	A: <i>tr</i> statt „kein“.	359–362	Timp	A: ohne Trillerschlange.
176	Fg I, Va	A: <i>tr</i> statt „kein“.	363	Vc 1	A: <i>G</i> statt <i>c</i> , bezeichnet mit <i>p</i> statt <i>fp</i> ; vgl. jedoch Parallelstelle T. 327.
177	VI I,	A: <i>tr</i> statt „kein“.	371	Timp	A: Ganztaktpause; die Ausgabe folgt Quel- le B.
178	Fg I,	A: <i>tr</i> statt „kein“.	374	Va 11–12	A: <i>e</i> ¹ – <i>c</i> ¹ statt <i>a</i> ¹ – <i>a</i> ¹ .
179	Cb 1	A: <i>tr</i> statt „kein“.	385	T 2	A, B: ohne <i>b</i> ; vgl. jedoch Ob II, VI II.
179	Cb 1	A: <i>tr</i> statt „kein“.	385	Vc, Cb	A: mit <i>f</i> statt <i>ff</i> .
179	Cb 1	A: <i>tr</i> statt „kein“.	391	VI II 1	A: oberste Note <i>a</i> ¹ statt <i>c</i> ² ; die Ausgabe folgt aufgrund des harmonischen Kontexts Quelle B.
179	VI I 5	A, C: ohne Bindebogen zum Folgetakt; vgl. jedoch T. 186f.	391	VII 5	A: mit <i>sf</i> .
188	Vc, Cb 2	A: <i>cresc.</i> bereits bei 1; die Ausgabe folgt mit Blick auf die anderen Stimmen, insbesonde- re Va, den Quellen B und C.	392	VII 1, 5	A: mit <i>sf</i> .
191	Va 1	A: mit <i>b</i> zu <i>d</i> ¹ statt <i>b</i> ; B, C: ohne <i>b</i> zu <i>b</i> ; vgl. jedoch VI II u.a.	397	Va 3	A: <i>g</i> statt <i>f</i> ; die Ausgabe folgt aufgrund des harmonischen Kontexts Quelle B.
214	Va 2	A: <i>p</i> bereits bei Taktbeginn; B: ohne <i>p</i> .	412	Fl I, II 2	A: ohne <i>pp</i> .
218	Christus 5	A, C: ohne <i>b</i> .	413	Holz, VI I, II, Va	A: ohne <i>cresc.</i> ; die Ausgabe folgt Quelle B.
218	B II 4	A, B, C: ohne <i>b</i> ; vgl. jedoch den harmoni- schen Kontext und T. 223.			
223	Christus 4	A, C: ohne <i>b</i> .			
225	Chor der Krie- ger 3	A, C: ohne <i>f</i> .			
239	B II 4	A, B, C: ohne <i>b</i> ; die Ausgabe ergänzt ge- mäß harmonischem Kontext.			
240	Ob I, II 3	A, C: ohne <i>f</i> .			

QZ

Carus