

Justin Heinrich

KNECHT

Der Sechste Psalm Davids

The Sixth Psalm of David

nach einer Übersetzung von Moses Mendelssohn
after the German translation of Moses Mendelssohn

Soli (SATB), Coro (SATB)
2 Flauti, 2 Oboi, 2 Corni, 3 Trom'
2 Violini, 2 Viole e Basso con.

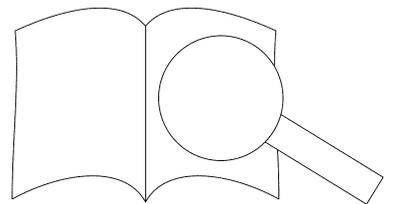
herausgegeben von/
Claudia Seid.

Urtext

Partitur / Full score



Carus 37.501



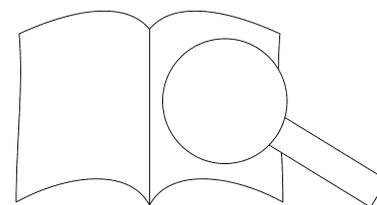
PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Inhalt / Contents

Vorwort	3
Foreword	5
1. Herr! Straf mich nicht in deinem Zorne Coro SATB	7
2. Wende dich, Herr! Soli SATB, Coro	20
3. Ermüdet von Seufzen Soli AT, Coro	24
4. Weicht, Übeltäter alle Soli SATB, Coro	31
Kritischer Bericht	55

Lesen Sie folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 37.501), Klavierauszug (Carus 37.501/03),
Chorpartitur (Carus 37.501/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 37.501/19).

Following performance material is available for this work:
Full score (Carus 37.501), vocal score (Carus 37.501/03),
choral score (Carus 37.501/05), complete orchestral material (Carus 37.501/19).



Vorwort

Justin Heinrich Knecht wurde am 30. September 1752 in der freien Reichsstadt Biberach an der Riß geboren. Der Vater, der als Kantor tätig war, gab seine musikalische Bildung an den Sohn weiter, der sich darüber hinaus als Autodidakt auch an etlichen Instrumenten versuchte. Mit dem *Singspiel zur Feier des Hubertusburger Friedens* ging bereits 1763 sein erstes Werk über die Bühne, wodurch der ortsansässige Dichter und Theaterdirektor Christoph Martin Wieland auf ihn aufmerksam wurde und das junge Talent lange protegierte. Schon früh verschaffte er ihm Zutritt zum Hof des Grafen Stadion zu Warthausen, wo Knecht Werke von „Jomelli, Telemann, Pergolese, Stamitz, Haydn u. a.“¹ kennenlernte, später gab er dem Komponisten praktische Ratschläge, um die Karriere anzutreiben.

Mit der Aufnahme ins Esslinger Kollegiatstift 1767 wurde von Seiten des evangelischen Magistrats sein weiterer Werdegang im „Dienst des hiesigen Evangl. publici in Specie, bey dem Schul- und Kirchen-Musikwesen“² beschlossen. Dementsprechend erhielt Knecht Unterricht in Chorgesang, Orgelspiel und Musiktheorie. Der Musikdirektor Georg David Schmid unterstützte ihn nach Kräften und ernannte ihn schon nach kürzester Zeit zu seinem Stellvertreter als Organist.

Bereits zwei Monate nach der Absolvierung der dreijährigen Ausbildung wurde er 1771, nicht wie selbst gewünscht als Student an der Universität Tübingen immatrikuliert, sondern als dringender Nachfolger zum evangelischen Praeceptor und Director Musices in Biberach ernannt. Der 19-jährige Musikdirektor hatte nun zehn Personen in seinem Collegium Musicum, welches an Festtagen durch einen Trompeter und Paukist verstärkt wurde, daneben die Alumnen und Chorsänger.³ In den folgenden Jahren wurden Quantität und Qualität beharrlich gesteigert. Die teilweise umfangreichen Kompositionen Knechts dieser Zeit für das Theater und die Kirchenmusik brachten ihm überregionale Aufmerksamkeit ein. Durch gezielte Widmungen seiner gedruckten Werke (bspw. *Der Sechste Psalm* dem späteren Ludwig I. von Hessen-Darmstadt), erfolgreiche Teilnahmen an Kompositionswettbewerben sowie briefliche Kontakte zu den führenden Köpfen seiner Zeit hoffte er, eine bessere Anstellung zu erreichen. Doch bis auf ein kurzes Intermezzo als Vizehofkapellmeister am Stuttgarter Hof (1806–1808) verblieb er in seiner Heimatstadt.

Insbesondere Joseph Haydn hinterließ mit seinem kompositorischen Schaffen einen bleibenden Eindruck bei Knecht. Im vorliegenden *Sechsten Psalm* erinnert u. a. der penibel durchdachte Tonartenplan an Haydns kompositorisches Gerüst im 1787 erschienenen Werk *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuz* Hob. XX:1. Die tiefe Verzweiflung in Knechts erstem Satz „Herr! Straf mich nicht in deinem Zorne“ wird im damals noch viel bedeutungsträchtigeren Tonartenverlauf auf ähnliche Weise herbeigeführt wie Haydn seinerseits die letzten Worte in der Sonata IV „Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?“ aus den *Sieben letzten Worten* musikalisch umsetzte. Auch überregional als Haydn-Kenner anerkannt, wurde er um ein Gutachten über die Authentizität eines vermutlichen Haydn-Werks gebeten⁴ und initiierte im Herbst 1802 die deutsche Erstaufführung

der *Schöpfung* in Biberach. Zudem entwickelte sich Knecht zu einem regen Anhänger und Verfechter der musiktheoretischen Abhandlungen des Abbé Vogler, die er 1785 sogar gegen einen Angriff von Johann Michael Weißbeck⁵ öffentlich verteidigte.⁶ Bis heute werden die musiktheoretisch ähnlichen Ansichten von Knecht und Vogler in einem Atemzug genannt, wenn auch kein engerer persönlicher Kontakt zwischen ihnen nachweisbar ist.

Der 6. Psalm ist der erste der sieben Bußpsalmen (Psalm 6, 31, 37, 50, 101, 129 und 142), deren Tradition bis in die frühchristliche Zeit zurückreicht. Diese „Psalmi Poenitentiales“ hatten ihren angestammten Platz bei den Bußriten und waren im 18. Jahrhundert noch in der Liturgie der Karwoche verankert. Dies trifft besonders auf das Miserere (Ps. 50) zu, während die anderen Psalmversionen zu unterschiedlichen Gelegenheiten inner- und außerhalb des Gottesdienstes Verwendung fanden. Daher ist es nur wenig überraschend, dass die einzige belegte Aufführung von Knechts *Der Sechste Psalm* am 25. März 1817 im Rahmen eines Konzertes stattfand. Dennoch ist fraglich, ob das Werk nicht eher zufällig „zum Besten der dortigen Armen [im] Concert“⁷ erklang. Naheliegender scheint vielmehr, dass diese Komposition für den kirchlichen Gebrauch gedacht war. Dies ergibt sich auch aus den erhaltenen Vorworten Knechts zu den Geschwisterwerken des 1. bzw. 23. Psalms, in denen er die Intention seiner Kompositionen deutlich macht. Bei letzterem schreibt er konkret von einem „Kirchenstück“⁸ und ermahnt zu demütiger Andacht statt überschwänglicher Ausschmückung der Gottesdienstgestaltung.

Aufführungspraktische Hinweise

Crescendo und Diminuendo

Dass Knecht der Dynamik und besonders dem An- und Abschwel- len der Lautstärke eine zentrale Funktion beigemessen hat, zeigt sich nicht nur im Notentext seiner Psalmversionen, sondern ganz ausdrücklich im Autograph *Der Erste Psalm* von 1792, dessen Vorwort auch eine Seite mit „Ein paar Erinnerungen an den Notensetzer dieses ersten Psalms“⁹ sowie eine Erläuterung für die Ausführung¹⁰ enthält. Neben kurzen Anweisungen zu Größenverhältnissen in der Partitur geht er aus Sicht des damaligen Notenstechers praxisnah auf Crescendogabeln ein:

Wenn es eine absolute Unmöglichkeit sein sollte, die in diesem Werk öfters vorkommenden Zu- und Abnehmungszeichen < und > im Notendruck einzubringen, (wiewohl ich's selbst verwendete), so be- liebe der Notensetzer an die Stelle des Zeichens < crescendo, und an die Stelle des umgekehrt vorkommenden Zeichens > diminuendo oder decrescendo zu setzen.¹¹

Da er so vehement auf das Abdrucken der Zeichen pocht, handelt es sich kaum um übliche Konvention in der Ausführung zu dieser Zeit, sondern bedarf einer eindeutigen Angabe im Notentext. Er wird

¹ Michael Ladenburger, *Justin Heinrich Knecht. Leben und Werk: thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Kompositionen*, Wien 1984, S. 4.

² Stadtarchiv Biberach, evangelische Ratsprotokolle X, 3.9.1767 S. 53f.

³ August Bopp, *Das Musikleben in der freien Reichsstadt Biberach unter besonderer Berücksichtigung der Tätigkeit Justin Heinrich Knechts und Katalog der Kick'schen Notensammlung* (= Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen, Heft IV), Kassel 1930, S. 32.

⁴ Siehe Ladenburger, S. 73f.

⁵ Johann Michael Weißbeck, *Protestationsschrift oder exemplarische Widerlegung einiger Stellen und Perioden der Kapellmeister Voglerschen Tonwissenschaft und Tonsetzkunst*, [o. O.] 1783.

⁶ Justin Heinrich Knecht, *Erklärung einiger von einem R.G.B. in Erlangen angetasteten, aber mißverstandenen Grundsätze aus der Voglerschen Theorie* [...], Ulm 1785.

⁷ *Schwäbische Chronik*, 1. Mai 1817, S. 270.

⁸ Justin Heinrich Knecht, *Neue Kirchenmusik, bestehend in dem drey und zwanzigsten Psalm*, Leipzig [1783], Vorwort.

⁹ Justin Heinrich Knecht, *Der Erste Psalm* [Autograph, 1792], [S. 34].

¹⁰ [S. 8].

¹¹ Ebd.

noch genauer und erklärt auch uns heute unbekannte Zeichen, die auch im *Sechsten Psalm* an exponierter Stelle stehen (1. Satz, T. 1f.):

Wo aber dieses Zeichen doppelt und ineinandergesetzt, als nämlich folgendergestalt <> vorkommen, müssen an die Stelle derselben die Worte *crescendo forte diminuendo* gesetzt werden, und so, dass das Wörtchen *forte* gerade in die berichtete Mitte dieses zusammengesetzten Zeichens zu stehen kömmt.¹²

Die geschlossene Crescendogabel

An zwei Stellen in diesem Werk stehen Crescendogabeln, die nicht wie üblich offen, sondern geschlossen sind (Satz 1, T. 65, sowie Satz 3, T. 10). Eine reine Zufälligkeit oder ein Fehler lässt sich ausschließen, da auch der vorab erschienene Klavierauszug dieses Zeichen verwendet. Knecht führt in seinem *Allgemeinen musikalischen Katechismus* zwar das Crescendo-Zeichen auf, erklärt jedoch nur, „daß der Ton bei der Stelle, wo dasselbe anfängt, schwach anfangen, und dann, wie es sich allmählig erweitert, auch allmählig [sic!] anwachsen, das ist, stärker werden soll.“¹³ Die Abbildung zu dieser Erklärung zeigt jedoch eine heute noch gebräuchliche Crescendo-Gabel in Form eines offenen, spitzen Winkels. Darunter ist ein kleines, fast gleichwinkliges Dreieck abgebildet. Neben diesem kleinen und geschlossenen Crescendo wird nur gesagt, dass dieses „kleine Zunehmungszeichen [...] meistens nur einen einzigen Ton“ betreffe.¹⁴ Leider gibt es keine Vergleichsstellen in den anderen Psalmen oder im *Te Deum*¹⁵, sodass eine Interpretation dieses Zeichens nur anhand dieser Informationen möglich scheint. Mit der Angabe „meistens“ öffnet Knecht einer weiten Auslegung Tor und Tür. So wäre es durchaus denkbar, statt eines normalen Crescendos ein kleineres Zunehmen der Lautstärke angezeigt zu bekommen. Es könnte sich hierbei aber auch um ein Crescendo handeln, das mit dem Erreichen vom Ende der Gabel und damit dem senkrechten Strich abrupt endet und gerade nicht, wie sonst üblich, in eine lautere Tonstufe überleitet. Diese Interpretation käme dem Visuellen des Zeichens wohl am nächsten und würde das Zurückfallen ins *pp* im 3. Satz erklären. Doch im ersten Satz handelt es sich gerade um ein eigentlich typisches Übergangssymbol von leise nach laut. Dementsprechend wäre eine geschlossene Crescendogabel hier unnötig. Ein Blick auf die Textstellen zeigt, dass diese sich zu einer besonderen musikalischen Umsetzung eignen. Im Falle des ersten könnte man von einem inneren Brodeln sprechen, das im Forte unter dem Wort „Zorne“ endgültig ausbricht. In diesem Crescendo brennt noch die dringliche Frage des „Ah, wie lange noch“ aus den vorangegangenen Takten, was aber versucht wird demutsvoll zurückzuhalten, sich dann aber doch entlädt. Dann könnte man nicht nur von einer Zunahme der Lautstärke ausgehen, sondern besonders von einer Steigerung der Intensität, einer Art von Gruppenakzent. Die Halbtonrückung nach unten mag der sich unmittelbar anschließenden Wiederholung T. 67 schon den Wind aus den Segeln genommen haben. Dieses Drängen wäre auch für die zweite Stelle, Satz 3, T. 10, durchaus schlüssig. Der Verzweifelte berichtet in Form eines Parallelismus membrorum erst in melodisch fallender Linie von dem traurigen Sachverhalt, steigert sich bei der Wiederholung in allen Parametern der Musik in die Situation hinein und verharrt vor dem Wort „Tränen“, das zu einem erneuten Zusammenbruch führt. Auch hier wird ein besonderer Nachdruck verlangt, da hier mehr passiert als ein simples Lauterwerden.

¹² Ebd.

¹³ Justin Heinrich Knecht, *Knechts allgemeiner musikalischer Katechismus oder: kurzer Inbegriff der allgemeinen Musiklehre zum Behufe der Musiklehrer und ihrer Zöglinge*, Biberach 1802, S. 54.

¹⁴ Knecht 1802, S. 55.

¹⁵ Justin Heinrich Knecht, *Hymnus, Te Deum laudamus*, Offenbach 1801.

Die Tropfen bei Knecht

Im Kapitel „Von den noch übrigen musikalischen Zeichen und Ausdrücken“¹⁶ wird neben den auch heute noch bekannten Zeichen auch deutlich zwischen den heute als Tropfen und Staccatopunkte bekannten Zeichen unterschieden. „Jener zeigt an, dass man die Töne etwas scharf und lang abstoßen soll und wird daher Abstossungszeichen genannt.“¹⁷ Der Form des Punktes entsprechend charakterisiert er das Staccato als „kurzes und niedliches Abstupfen“. Daneben birgt der Erstdruck des *Sechsten Psalms* auch ein heute gänzlich unbekanntes Zeichen:



Abb: Erstdruck, 3. Satz, T. 18, Alto

Wiederum im *Katechismus* zeigt Knecht ein Zeichen, das diesem ähnlich ist, mit dem einzigen Unterschied, dass statt der hier abgedruckten Tropfen dieses „Schleifstosszeichen“¹⁸ durch Punkte verbildlicht wird. Es bedeutet, „daß man die Töne kurz abstupfen, und dabei doch zugleich schleifen soll.“¹⁹ Ersetzt man analog zu den gedruckten Zeichen das Abstupfen durch ein Abstoßen, also die Tropfen im Erstdruck durch die Punkte aus dem *Katechismus*, so resultiert daraus eine musikalische Anweisung, die in Worte gefasst etwa so lautet: Es bedeutet, dass man die Töne etwas scharf und lang abstoßen, und dabei doch zugleich schleifen soll. Knecht wird jedoch noch genauer: „Steht dieses Zeichen, oder stehen statt dessen, nur einige Punkte über einer ganzen oder halben Note, so zeigt dieses eine Bebung (Tremolo) an, und der Ton muß dann bebend (tremolando) vorgetragen werden.“²⁰ Im Fall der Altstelle handelt es sich zwar weder um eine ganze, noch um eine halbe Note im engeren Sinne, doch ergibt sich dies aus der Vertonung, ein Aufbrechen in eine punktierte Viertel und eine Achtelnote. So kann davon ausgegangen werden, dass Knechts Intention darin bestand, hier vergleichbar dem Orgelregister der *Vox humana*, eine zitternde, eben bebende Stimme aus der für den Alto angenehmen Lage zu verlangen. Um noch deutlicher zu werden folgt auch die Klärung der Frage: „Was ist die Bebung? Eine langsam zitternde Bewegung auf einem und eben demselben Tone, welche im Singen und Blasen mittels des Athems, bei den Saiteninstrumenten aber mittels der Fingerspitze hervorgebracht wird. Man zeigt dieselbe durch so viele Punkte, welche über eine lange Note gesetzt werden, als Bewegungen gemacht werden sollen, an.“²¹

Dass diese und ähnliche musikalische Zeichen in einer Publikation namens „Katechismus“ auftauchen gibt Einblick in die Aufführungspraxis jener Zeit, denn es handelt sich dem Titel nach um ein Handbuch der Unterweisung in den Grundfragen des betreffenden Sachgebietes. Knecht hat hier wohl niedergeschrieben, wie die bürgerliche Musizierpraxis in seinen Biberacher Ensembles aussah und was er selbst der nächsten Generation weitergab. Über die Stadtgrenzen seiner Heimat hinaus lassen sich seine unbedingten Überzeugungen in bestimmten musikalischen Grundfragen und die Einflüsse von Empfindsamkeit und der verbreiteten Naturästhetik dieser Zeit in all seinen Werken nachfühlen, die – besonders bei Drucklegung – weite Verbreitung fanden.

Tübingen, Sommer 2016

Claudia Seidl

¹⁶ Knecht 1802, S. 40.

¹⁷ Ebd. S. 48.

¹⁸ Ebd. S. 50.

¹⁹ Ebd. S. 50.

²⁰ Ebd. S. 50.

²¹ Ebd. S. 56.

Foreword

Justin Heinrich Knecht was born on September 30, 1752 in the Free Imperial City of Biberach an der Riss. His father, who was active as a cantor, passed on his musical training to his son, who also attempted to learn countless instruments on his own. The *Singspiel zur Feier des Hubertusburger Friedens* (1763) was his first work performed on stage, attracting the attention of the local poet and theater director Christoph Martin Wieland, who would long foster the young talent. Wieland soon gained him access to the court of Count Stadion zu Warthausen, where Knecht became familiar with works by “Jomelli, Telemann, Pergolesi, Stamitz, and Haydn, among others,”¹ and later gave the composer practical advice to help further his career.

He was accepted into the Esslinger collegiate church foundation in 1767, with the Protestant magistrate setting the course of his further professional development “at the service of the local Protestant publici in specie, in the school and church music institutions.”² Knecht thus received instruction in choral singing, organ, and music theory. Music director Georg David Schmid supported him to the best of his ability, naming him his representative as organist soon afterward.

Just two months after completing the three-year training, he was urgently appointed successor to the Protestant Praeceptor and Director Musices in Biberach in 1771, instead of enrolling, as he had hoped, as a student at the University of Tübingen. The nineteen-year-old music director now presided over a Collegium Musicum of ten musicians, supplemented by a trumpeter and timpanist on holidays, in addition to the students and choir singers.³ The following years were characterized by a persistent improvement in both quantity and quality. During this period, Knecht wrote many compositions for the theater in addition to church music, which brought him national attention. He hoped to gain a better position by strategically dedicating his printed works (for example, the *Sixth Psalm* to the future Ludwig I of Hessen-Darmstadt), successfully participating in composing competitions, and writing letters to the leading minds of his time. But save for a brief spell as vice Kapellmeister at the Stuttgart court (1806–1808), he would remain in his home city.

It was above all Joseph Haydn’s compositional output that made a lasting impression on Knecht. In the *Sixth Psalm* printed here, for example, the painstakingly elaborate key plan is reminiscent of Haydn’s compositional structure in *The Seven Last Words of our Saviour on the Cross*, Hob. XX:1, published in 1787. The deep despair expressed in Knecht’s first line, “Herr! Straf mich nicht in deinem Zorne” (Lord! Do not punish me in your anger), whose succession of keys carried much more import at the time, is realized musically in a way that recalls the last words in the Sonata IV “Deus meus, Deus meus, utquid dereliquisti me?” (My God, my God, why have you forsaken me?) from Haydn’s *Seven Last Words*. Also widely recognized as a Haydn expert, Knecht was called on to assess the authenticity of a purported work by Haydn,⁴ and in

autumn 1802 launched the German premiere of the *Creation* in Biberach. In addition, he became a fervent supporter and champion of the music theoretical treatises of Abbé Vogler, whom he even publicly defended⁵ against an attack by Johann Michael Weissbeck.⁶ To this day, the views of Knecht and Vogler, similar from a music theoretical point of view, are mentioned in the same breath, though no close personal contact between the two men has been documented.

The Psalm 6 is the first of the seven Penitential Psalms (Psalms 6, 31, 37, 50, 101, 129, and 142), whose tradition dates back to the early Christian period. These “Psalmi Poenitentiales” occupied a firm place in the penitential rites and continued to form an integral part of the Holy Week liturgy in the 18th century. This particularly applies to the “Miserere” (Ps. 50), while the remaining psalm settings were used on various occasions within and outside of the worship service. It is thus not surprising that the only documented performance of Knecht’s *Sixth Psalm* took place during a concert on March 25, 1817. However, it is probable that the work was not originally intended to be performed in concert “for the benefit of the local poor.”⁷ It seems more likely that the composition was meant for church use. This is apparent from Knecht’s surviving forewords to the other psalm works (nos. 1 and 23), where he makes the intention of his compositions clear. He specifically describes the latter as a “church piece,”⁸ exhorting the performers to humble contemplation rather than an exuberant embellishment of the worship service.

Practical performance guidelines

Crescendo and diminuendo

Knecht attributed a central role to dynamics, particularly the swelling and diminution of sound volume. This is testified not only in the scores of his psalm settings, but also very explicitly in the autograph of the *First Psalm* dating from 1792, whose foreword includes a page with “a few reminders to the engraver of this first psalm”⁹ in addition to performance instructions.¹⁰ Along with brief indications regarding size ratios between symbols in the score, he provides a practical explanation of crescendo signs addressed to the engraver:

If it is absolutely impossible to include the rising and diminishing symbols < and >, which appear often in the work, in the printed score (though I used them myself), then may the engraver please replace the symbol < with *crescendo*, and replace the reverse symbol > with *diminuendo* or *decrescendo*.¹¹

From his special emphasis on how the symbols are to be printed, we can infer that this was not common practice at the time and thus required clear indications in the score. He continues with even

¹ Michael Ladenburger, *Justin Heinrich Knecht. Leben und Werk: thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Kompositionen*, Vienna 1984, p. 4.

² Biberach City Archive, evangelische Ratsprotokolle (Protestant Council minutes) X, 3.9.1767 p. 53f.

³ August Bopp, *Das Musikleben in der freien Reichsstadt Biberach unter besonderer Berücksichtigung der Tätigkeit Justin Heinrich Knechts und Katalog der Kick’schen Notensammlung* (= Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen, Issue IV), Kassel 1930, p. 32.

⁴ See Ladenburger, p. 73f.

⁵ Justin Heinrich Knecht, *Erklärung einiger von einem R.G.B. in Erlangen angetasteten, aber mißverstandenen Grundsätze aus der Voglerschen Theorie* [...], Ulm 1785.

⁶ Johann Michael Weißbeck, *Protestationsschrift oder exemplarische Widerlegung einiger Stellen und Perioden der Kapellmeister Voglerschen Tonwissenschaft und Tonsetzkunst*, [n. p.] 1783.

⁷ *Schwäbische Chronik*, May 1, 1817, p. 270.

⁸ Justin Heinrich Knecht, *Neue Kirchenmusik, bestehend in dem drey und zwanzigsten Psalm*, Leipzig [1783], foreword.

⁹ Justin Heinrich Knecht, *Der Erste Psalm* [autograph score, 1792], [p. 34].

¹⁰ [p. 8].

¹¹ Ibid.

greater precision, explaining symbols that are unknown to us today and that also occur in the *Sixth Psalm* in prominent locations (1st movement, m. 1f.):

But where this symbol occurs twofold and facing inward, that is, in the form <>, the words *crescendo forte diminuendo* are to replace the symbol, in such a way that the word *forte* falls exactly in the center of this composite symbol.¹²

The closed crescendo symbol

In two passages from the work, we find crescendo symbols that are not open as usual, but closed (1st movement, m. 65 and 3rd movement, m. 10). We can rule out that these were due to error or chance, since the piano reduction, which was published before the work, also includes this symbol. Knecht does mention the crescendo symbol in his general musical catechism, but explains only that “where it begins, the note should begin weakly and then grow as it gradually opens, that is, become stronger.”¹³ The figure accompanying this explanation, however, depicts the crescendo symbol in common use today, in the form of an open, acute angle formed by two lines. Beneath it, a small triangle with roughly equal angles is depicted. Beside this small and closed decrescendo we find only the comment that the “small swelling sign [...] usually only applies to a single tone.”¹⁴ Unfortunately there are no points of comparison to be found in the other psalms, nor in the *Te Deum*,¹⁵ that would have made possible an interpretation of the symbol based on this information alone. With the word “usually,” Knecht opens the floodgates for further readings. It is thus entirely conceivable that a smaller increase of volume is intended, rather than a normal crescendo. It could also be a crescendo that ends abruptly upon reaching the vertical line at the end of the sign, without continuing as usual at the louder volume. This interpretation probably corresponds most closely to the symbol's visual appearance, and would explain the drop to *pp* in the 3rd movement. But in the first movement, it proves to be a typical symbol of transition from soft to loud. A closed crescendo symbol would thus be unnecessary here. Examining the passages in the score, we note that they call for a special musical realization. We could say that the first is “seething from within,” and that the word “Zorne” (anger) bursts forth at last in *forte*. In this crescendo, the urgent question, “Ah, wie lange noch” (Ah, how much longer) from the preceding measures is still burning; though at first withheld in humility, it finally erupts. In this case we can assume that not only the volume is to be increased, but the intensity as well, in a sort of group accent. The downward semitone shift may have already taken the wind out of the subsequent repeat in m. 67. This forward-pressing movement would also be applicable to the second passage in the 3rd movement, m. 10. Making use of a grammatical parallelism, the despairing voice first gives an account of the sad and melodically downward-directed subject matter, places itself (with growing intensity in all musical parameters) in the situation, and dwells on the word “tears,” leading to another breakdown. Here a special emphasis is also called for, since more is happening than a mere increase in volume.

¹² Ibid.

¹³ Justin Heinrich Knecht, *Knechts allgemeiner musikalischer Katechismus oder: kurzer Inbegriff der allgemeinen Musiklehre zum Behufe der Musiklehrer und ihrer Zöglinge*, Biberach 1802, p. 54.

¹⁴ Knecht 1802, p. 55.

¹⁵ Justin Heinrich Knecht, *Hymnus, Te Deum laudamus*, Offenbach 1801.

Staccati (“drops”) in Knecht's score

Along with the symbols still known today, in the chapter “On the other musical symbols and expressions,”¹⁶ “drops” and staccato dots are also clearly differentiated. “The former indicates that the notes should be struck and then withdrawn somewhat sharply and protractedly, and is thus referred to as a striking symbol.”¹⁷ Corresponding to the form of the dot, he characterizes the staccato as a “short and sweet tap.” In addition, the first printing of the *Sixth Psalm* also contains a symbol that is completely unknown to us today:



Fig.: First printing, 3rd movement, m. 18, alto

Again in the *Catechism*, Knecht presents a symbol similar to this one, with the only difference that instead of the “drop” depicted here, this “strike-and-slur symbol”¹⁸ is represented with dots. It signifies “that the tones should be briefly tapped, and at the same time slurred.”¹⁹ If, analogous to the printed score, we replace the tapping with striking, that is, the dots from the *Catechism* with the “drops” from the printed score, we have a musical indication that could be expressed in the following words: the notes should be struck and then withdrawn somewhat sharply and protractedly, and at the same time slurred. But Knecht continues with even greater precision: “If this symbol is written, or in place of it, only a few dots over a whole or half note, it indicates a tremor (tremolo), and the note must then be performed with a tremble (tremolando).”²⁰ In the case of the alto passage, though we have neither a whole nor a half note in the strict sense, this is only because of the exigencies of the notated score, which require a division into a dotted quarter note and eighth note. We can thus assume that it was Knecht's intention, like in the *Vox humana* organ register, to call for a shaking, trembling voice in a range that is comfortable for the alto. Clarifying even further, he goes on to elucidate the question: “What is trembling? A slowly shaking movement on one and the same note that is produced, in the case of singers and winds, by the breath, but in the case of stringed instruments, by the tip of the finger. This is indicated by a number of dots placed over a long note which corresponds to the number of movements that are to be made.”²¹

The fact that these and similar musical symbols appear in a publication entitled *Catechism* provides insight into the performance practice of the time, since according to the title, it is a manual of instruction in the fundamental notions of the subject in question. Here Knecht likely recorded what was common practice in his Biberach ensembles, as well as what he passed on himself to the next generation. Beyond the borders of his home city, Knecht's emphatic convictions about certain basic musical questions, and the influences of sensibility and the prevalent natural aesthetic of the time, are apparent in all of his works. Particularly after being published, his compositions were widely disseminated.

Tübingen, Summer 2016
Translation: Aaron Epstein

Claudia Seidl

¹⁶ Knecht 1802, p. 40.

¹⁷ Ibid. p. 50.

¹⁸ Ibid. p. 48.

¹⁹ Ibid. p. 50.

²⁰ Ibid. p. 50.

²¹ Ibid. p. 56.

Der Sechste Psalm Davids

nach Moses Mendelssohns Übersetzung

1. Herr! Straf mich nicht in deinem Zorne

Justin Heinrich Knecht
1752–1817

Largo ma non troppo

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Viola I, II

Soprano

Alto

Tenore

Bass

B.

con sordini

con sordini

Herr! He

H

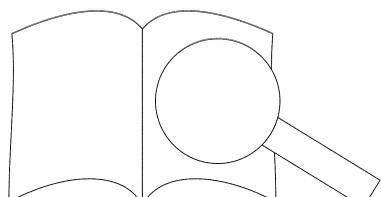
Herr! Straf mich nicht in deinem Zorne, straf mich nicht in deinem

Herr! Straf mich nicht in deinem Zorne, straf mich nicht in deinem

Herr! Straf mich nicht in deinem Zorne, straf mich nicht in deinem

7 5 3 6 6 6

5 3 3 4 3



* Siehe das Vorwort / See the Foreword

Aufführungsdauer / Duration: ca. 17 min.

© 2017 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 37.501

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 Claudia Seidl

6

f *p* *f*

Zor - ne! Züch - - ti - ge mich in dei - nem

Zor - ne! Züch - - ti - ge mich in dei me

Zor - ne! Züch - - ti - ge mich ir nicht!

Zor - ne! Züch - ti - ge mich dei i - me nicht!

6 6 6 4 5 3

11

p *f*

mich nicht in dei - nem Zor - ne, straf mich nicht in dei - nem Zor - ne!

Straf mich nicht in dei - nem Zor - ne, straf mich nicht in dei - nem Zor - ne!

I Herr! Straf mich nicht in dei - nem Zor - ne, straf mic

Herr! Herr! Straf mich nicht in dein - nem Zor - ne, straf mic

5 6 6 7 5b 3 4 3b

pp f

pp f

pp f

pp f

pp f tr

pp f tr

pp f

pp f

Züch - ti - ge mich in dei - nem Grim - me - nicht!

Züch - ti - ge mich in dei - nem Grim - me

Züch - ti - ge mich in dei - nem Grim

Züch - ti - ge mich in dei - ne

Violoncelli

6b 7 6 5 3 5 6 7 5

pp tr

pp tr

pp tr

smorz.

smorz.

smorz.

smorz.

ich wel - ke da - hin, smorz.

ich wel - ke da -

Solo

Sei mir gnä - dig,

Solo

Sei mir gnä - dig,

smorz.

6 5 6 5 7 9 8 6 6b 7[b] 6 6 4 3 4 3 5 4 3 6 4 3 6 5

ich wel - ke da
 ich wel -
 hin, smorz. ich wel -
 wel - ke da - hin, ich wel - ke, ich ke
 ich wel - ke da - hin, hin:

5 4 3b 6 6 5 4 3# 6 6b 7 3 6 3 7 5 6 4 5# 3#

mich, heil mich, denn
 heil mich, heil, heil mich, denn
 Heil mich,
 Heil mich,

Tutti Bassi

6 5 6 6[h] 7 6 9 6 6 5 7[h] 6[h] 3 2

sempre decresc.

sempre decresc.

sempre decresc.
sempre decresc.

sempre decresc.

sempre decresc.

mein Ge-bein er - mat

sempre decresc.

mein Ge - bein er - mat

sempre decresc.

mich, denn mein Ge-bein er - mat

sempre decresc.

mich, denn mein Ge-bein er - ma

sempre decresc.

7 6 5 7b 9 5 7 9 5 7 3h

3h 5 3 5b 3 3

pizz.

p pizz.

p

tet, mei - ne See - le ist sehr er -

p

tet, mei - ne See - le ist sehr er -

p

tet, mei - ne See -

p

tet, er - mat tet, mei - ne See -

pizz.

p

9[h] 5 7 6 5[h] 6 3b 6 7 3h

3 3b 4 3h 6 3b 4 3h

mat - tet, mei - ne See - le ist sehr er - mat - tet! Und du,
 mat - tet, mei - ne See - le ist sehr er - mat - tet! U -
 mat - tet, mei - ne See - le ist sehr er - mat - tet, du, Herr!
 mat - tet, mei - ne See - le ist sehr er - mat - tet, du, Herr!
 mat - tet, mei - ne See - le ist sehr er - mat - tet, du, Herr!

9[4] 8 6 4 3 4 6 6 6b 6b 6b 6 3 3

Ah, wie lan - ge noch, wie lan - ge, wie
 noch? Ah, wie lan - ge noch, wie lan - ge, wie
 wie lan - ge noch? Ah, wie lan - ge noch, wie lan - ge, wie
 Ah, wie lan - ge noch? Ah, wie lan - ge noch,

7b 6 7b 6 6 6b 6[4] 7 7 5b 4 5 4 4 4b 4b 3 3 3b

Piano accompaniment for measures 79-83. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a right hand with a melodic line and a left hand with a rhythmic accompaniment. Dynamics range from *pp* to *f*.

Vocal line and piano accompaniment for measures 79-83. The vocal line is in a soprano or alto register. The lyrics are: "Straf mich nicht in dei-nem Zor - ne! Züch - ti - ge mich in Zor - ne, in dei-nem Zor - ne! Züch - ti - ge mich Straf mich nicht in dei-nem Zor - ne! Züch - ti - ge Grim - me straf mich nicht in dei-nem Zor - ne! Züch - ti - ge jei - nem Grim - me". The piano accompaniment continues with a steady rhythm. Dynamics include *pp*, *f*, and *tr*.

7 - - - 7 5 6b - 7b - 6 - 5 6b - 3b -
 5 - - - [4] 3 5 - - -
 4 - 3b -

Piano accompaniment for measures 84-88. The score continues with the same instrumental parts as the previous page. Dynamics include *pp*, *p*, and *tr*.

Vocal line and piano accompaniment for measures 84-88. The lyrics are: "gnä - dig, tr mir gnä - dig, Solo Sei mir gnä - dig, smorz. ich wei - ke da - Solo Sei mir gnä - dig, smorz. Sei mir gnä - dig, Violoncelli". The piano accompaniment includes a section for Violoncelli. Dynamics include *pp*, *p*, *tr*, and *smorz.*

5 6 7 6 5 6b 5 [b] 7 [b] 9 8 6 6b
 3 4 5 4 3 4 3 5 4 [b] 3 4

ich wel - ke da - hin, — ich wel -
 hin, — smorz. ich wel - ke, ich ke
 wel - ke da - hin, — .in:
 Ich wel - ke da - hin, — ke da - hin:

7^b 6 — 6 5 — 6 6 5 — 6
 3 5 4 3^b 5 4 — 5 — 6^b 5 6 5^b 4 5^b 3^b

Heil mich, heil
 mich, heil mich, denn
 heil mich, heil, enn
 Heil mich,

Tutti Bassi

6 5 6 6 — 7 6 9 — 6 — 6 — 5 —
 3 4 5 — 3^b 5 6 — 6 — 5 —

sempre decresc.

sempre decresc.

sempre decresc.

sempre decresc.

sempre decresc.

mich, denn mein Ge-bein er-mat-

mein Ge-bein er-mat

mein Ge-bein er-mat

mich, denn mein Ge-bein er-mat

sempre decresc.

7 6 7b 9 5 7 7 9 5 7

5 5 5b 3 3 3

pizz. p

pizz. p

p

p

p

tet, mei-ne See-le ist sehr er-

tet, mei-ne See-le ist sehr er-

tet, mei-ne See-l

tet, er-mat-tet, mei-ne See-

pizz. p

9 5 5 6 5 6 6 7

3 3b 4 3b 3 4 4 5

mat - tet, mei - ne See - le ist sehr er - mat - tet!

mat - tet, mei - ne See - le ist sehr er - mat - tet!

mat - tet, mei - ne See - le ist sehr er - mat - tet!

mat - tet, mei - ne See - le ist sehr er - mat - tet!

mat - tet, mei - ne See - le ist sehr er - mat - tet!

9 8 6 4 3

5 3 6 6b 3

pp *f* *col arco*

Ah, wie lan - ge noch! Ah, wie lan - ge

Ah, wie lan - ge noch! Ah, wie lan - ge

Herr! Ah, wie lan - ge noch! Ah, wie

du, Herr! Ah, wie lan - ge noch! Ah,

6 6 7b 6 [7b] 6 4 5b 4b 2

fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

noch, wie lan - ge, wie lan - ge
 noch, wie lan - ge, wie lan - ge
 noch, wie lan - ge, wie lan - ge
 noch, wie lan - ge, wie lan - ge
 noch, wie lan - ge, wie lan - ge

6b 6h 7 7
 4h 4h 5 5
 3 3 3 3h
 3h 7 5 3 6

7 6 7 5 7 5 7b 5 7 5
 3b 6 5 4 3h 5 3 5b 4 3b 5 4 3h 7

2. Wende dich, Herr!

Andante

Oboe I *p sotto voce*

Oboe II *p sotto voce*

Viola I, II *p con sordini*

Soprano *Solo*
Wen - de dich, Herr! Ret-te mei - ne - See - le!

Alto *Solo*
Wen - de dich, Herr! Ret-te mei - ne - See - le! Hilf

Tenore *Solo*
Wen - de dich, Herr! et-te - See - le!

Basso *Solo*
Wen - de dich, Herr! e mei - ne - See - le!

Basso continuo *p*

6 7 6 9 8
5 4 3

7

mf

mf

p

Solo
ner Gü - te wil-len! Denn im To - de denkt man dei - ner nicht; *Solo*

i - ner Gü - te wil-len! Im

Hilf mir um dei-ner Gü - te wil-len!

Tutti mf

Um dei - ner Gü - te wil-len!

p

6 6 6 6 6 6 7 6
5b 4 4 3 4 4 3 -

in der Gruft, wer dankt ___ dir da?

To - de denkt man dei - ner nicht; in der Gruft, wer da

6^[b]_{3^b} 6 6 4^[b]₃ - 6 6^b₃

Wer, we: tir - er, wer dankt dir - da?

Tutti **f** Wer, wer dankt dir - da?

Tutti **f** Wer, wer dankt dir - da?

Wer, wer dankt dir da?

6 7 7 - 5 4 6 7 5 3^b 5 3 6 6 6 6^b 6 - 7^[b]

Wen - de dich, Herr, ret - te, ret - te mei - ne See - le!

Wen - de dich, Herr, ret - te mich, ret -

Wen - de dich, Herr, mei

Wen - de dich, ret - te mei - ne S-

Hilf

p *mf* *p* *mf* *p* *Solo* *Solo* *Solo* *Solo* *p* *mf*

6 6 6 6 6 7 6 9 8
4 4 4 6 6 5 6 4[b] 3
2 2

rei - ner Gü - te wil - len! Im To - de denkt man

ner Gü - te wil - len! Denn im To - de denkt man dei - ner nicht,

am dei - ner Güt - te wil - len!

Hilf mir um dei - ner Gü - te wil - len!

mf *mf* *mf* *ti* *mf* *p* *Solo* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

6 6 6 6 5b 6 6 6 7 6 6 6 6
4b 4b 3b 4b 3b 4 4b 7 6 3b 6 6
3b 3b

3. Ermüdet von Seufzen

Larghetto

Trombone alto

Trombone tenore

Trombone basso

Violino I
con sordini
pp

Violino II
con sordini
pp

Viola
con sordini
pp

Soprano

Alto

Tenore
det von Seuf - zen schwemm - ich - je - de Nacht - mein Bet - te,

Violoncelli
pp

6
5

6^b 6
3 3

6
4^b
3

* Siehe die aufführungspraktischen Hinweise im Vorwort. / See the remarks concerning the execution in the Foreword.

sotto voce

sotto voce

so-

pp

sotto voce
Tutti

Er - mü - det von

sotto voce
Tutti

Er - mü - det von

sotto voce
Tutti

net - sa - ger - statt mit Trä - nen. Er - mü - det von

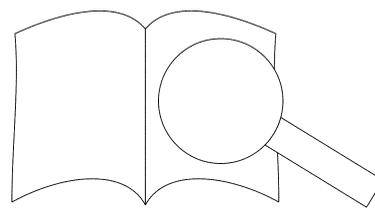
sotto voce
Tutti

Er - mü - det von

pp

5 ——— 6
3 ———

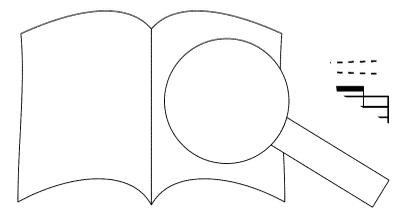
6 ——— 7 — 6 ——— 5 —
4^h ——— 5 — 4 ——— 3^h —
3 ——— 3^h —



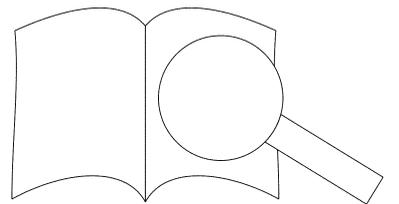
6
5

6^b 6 6 — 7 7 6

3 3 4^b 3 5 3^b 4



* Bedeutet Tremolo; siehe die aufführungspraktischen Hinweise im Vorwort. / In the meaning of tremolo; see the remarks concerning the execution in the Foreword.



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

Tutti
 Mei - ne - vor Harm, al - tert vor so

Tutti
 Drang - sal. N. er - fällt vor Harm, al - tert vor so

stalt ver - fällt vor Harm, al - tert vor so

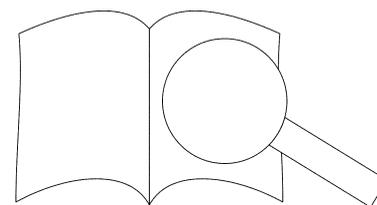
- ne Ge - stalt ver - fällt vor Harm, al - tert vor so

6 \flat — 8 7 6 \sharp —
 4 — 5 —

6 \sharp - 7 —
 4 —
 3 —

6 —

7 \flat —
 5 \flat —



4. Weicht, Übeltäter alle

Allegro

Flauto I

Flauto II

Corno I, II in Fa / F

Violino I
senza sordini

Violino II
senza sordini

Viola
senza sordini

Soprano
Weicht,
weicht, Ü - bel - tä - ter al - le, weicht, Ü - bel - tä - ter

Alto
weicht,
weicht, Ü - bel - tä - ter al - le, weicht, Ü - bel - tä - ter

Tenore
weicht,
weicht, Ü - bel - tä - ter al - le, weicht, Ü - el - tä - ter

Basso continuo
at,
weicht, weicht, weicht, Ü - bel - tä - ter al -

5
3

6

6

6

6

6

6

4

dolce

dolce

p

p

p

p

Solo

al - le, weicht! Mei

al -

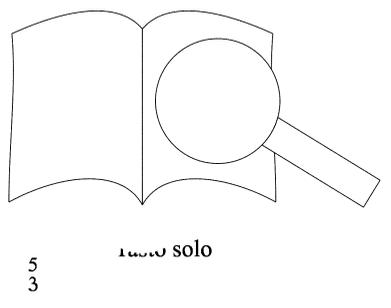
mei - nen hört der Herr.

der Herr, mei - nen hört der Herr.

Violoncelli

p

6 4 7 5 6 4 5 6 4 3 6 4 5



PROBE PAPIER

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

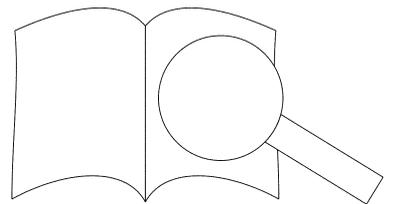
9

Tutti f
 Weicht, weicht, Ü - bel - . . . weicht, weicht, Ü - bel - tä - ter

Tutti f
 Weicht, . . . le, weicht, weicht, Ü - bel - tä - ter .

Tutti f
 we' . . . weicht, weicht, Ü - bel - tä - ter al - le, weicht, Ü - bel - tä - ter .

weicht, weicht, Ü - bel - tä - ter al - le, . . . ter .



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

p

pp

pp

pp

dolce

dolce

p

mf

mf

mf

Solo

Tutti mf

al - le, weicht! Mein Wei - nen - hört der Herr; der

Solo

Tutti mf

al - Mein Wei - nen - hört der Herr; der

Solo

Tutti mf

i - nen hört der Herr; der

Solo

Tutti mf

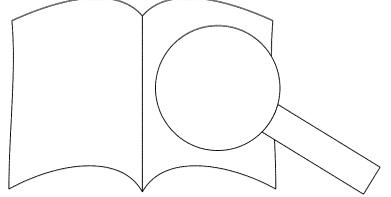
weicht! Mein Wei - nen hört der Herr; der

no

Violoncelli

p

p



3 \sharp 5 6 7 \sharp 9 - 8 6 6 6 \sharp 3 \sharp 5 6 - 6 - 8 - 6 \sharp 5 \flat
 3 \sharp 4 5 4 - 6 4 4[\sharp] 3 4 - 4 - 6 - 5 \flat

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

Herr er - hört mein Fle - . . . der Herr nimmt mei - ne _ Bit - te _ an, der

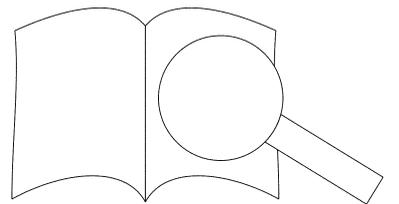
Herr er - hört . . . Herr nimmt mei - ne _ Bit - te _ an, der Herr nimmt mei - ne _

He - der Herr nimmt mei - ne Bit - te _ an, der Herr nimmt mei - ne _

Solo
Fle - hen, der Herr nimmt mei - ne _ der

Violoncelli

6 7 5 6# 6 7 6 - 5 - 6 - 6 3 7 7 3 7



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

mf ff

pp mf ff

mf ff

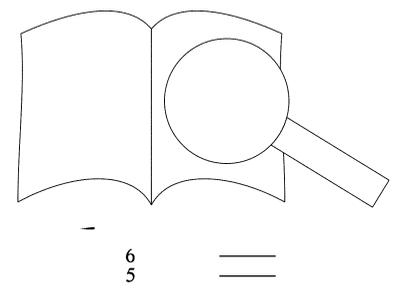
Herr nimmt mei - ne mei - ne Bit - te an. Schmach - voll

Bit - te nimmt mei - ne Bit - te an. Schmach - voll

Tutti *mf* nimmt mei - ne Bit - te an. Schmach - voll

Tutti *mf* ei - ne Bit - te an, nimmt mei - ne Bit - te an. voll

Tutti Bassi *mf* *ff*



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

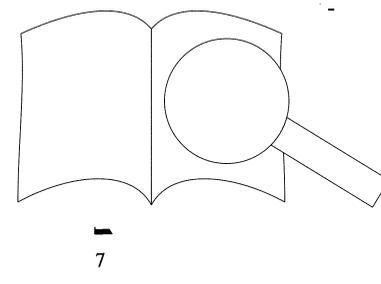
stür - zen mei - ne Fein - de zu - rück, sie stür - zen al - le zu - rück, sie

stür - zen - de al - le zu - rück, sie stür - zen al - le zu -

ne Fein - de al - le zu - rück, sie stür - zen al - le zu - rück, sie

mei - ne Fein - de zu - rück, sie stür - zen al - le zu - rück,

6 5 5b 7 7 7



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

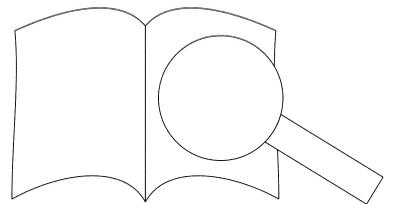
stür - zen al - le zu - rück, en zu - rück. Schmach - - - voll

rück, zu - rück. Schmach - - - voll

sie stür - zen al - le zu - rück. Schmach - - - voll

e stür - zen al - le zu - rück, zu - rück. Schmach - - - voll zen

7 7 [7]



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

stür - zen mei - ne Fein - stür - zen al - - - le zu -

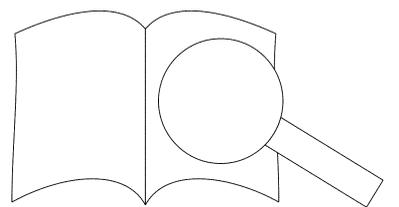
stür - zen mei - sie stür - zen al - - - le zu -

sti² zu - rück, sie stür - zen al - - - le zu -

ein - de zu - rück, sie stür - zen al - - -

6 6 6 3# 6 6 3#

4# 2 5



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

Musical notation for the first system, measures 35-38. It consists of two staves with treble clefs and a key signature of one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

Musical notation for the second system, measures 35-38. It consists of two staves with treble clefs and a key signature of one flat. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

Musical notation for the third system, measures 35-38. It consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

Musical notation for the fourth system, measures 35-38. It consists of two staves with treble clefs and a key signature of one flat. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Trills (tr) are indicated above the notes.

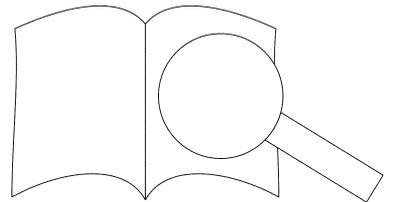
Musical notation for the fifth system, measures 35-38. It consists of two staves with treble clefs and a key signature of one flat. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Trills (tr) are indicated above the notes.

Musical notation for the sixth system, measures 35-38. It consists of two staves with treble clefs and a key signature of one flat. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Trills (tr) are indicated above the notes.

Musical notation for the seventh system, measures 35-38. It consists of two staves with treble clefs and a key signature of one flat. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Trills (tr) are indicated above the notes.

Musical notation for the eighth system, measures 35-38. It consists of two staves with treble clefs and a key signature of one flat. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Trills (tr) are indicated above the notes.

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



6 5b — 7 3[4] — 5 3 —

pp f

pp f

Schan - den, zu Schan - den sie sind zu Schan - den, zu Schan -

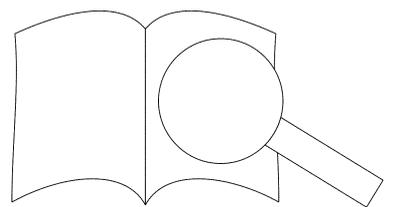
Schan - den, in Wink, sie sind zu Schan - den, zu Schan -

Sch sie. Ein Wink, sie sind zu Schan - den, zu Schan -

- den sind sie. Ein Wink, sie sind zu Schan -

pp f

7 3# 6 5b 3# 7 3# 5 3 6 7 -



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

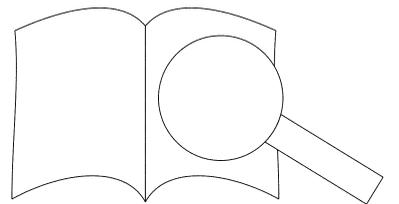
den. weicht, weicht, weicht, Ü - bel - tä - ter _

den. weicht, weicht, weicht, Ü - bel - tä - ter _

Weicht, weicht, weicht, weicht, Ü - bel - tä - ter _

Weicht, weicht, weicht, - - - - - ter _

5 3 6 6 6 6



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

dolce

dolce

p

al - le, weicht, Ü - bel - tä

at! Mein Wei - nen - hört der Herr, mein

al - le, weicht!

Solo

le, weicht! Mein Wei - nen - hört der Herr, mein

a¹

al - le, weicht!

ael - tä - ter - al - le, weicht!

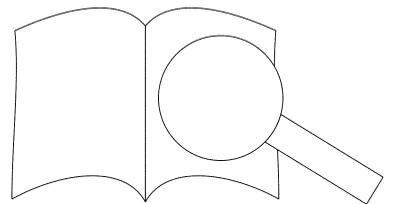
unisono

Violoncelli

p

6 6 6 1 6 7 6 3 6 -

4 5 4 3



PROBE PARTITUR

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

Wei - nen - hört der - Her
Wei - nen

Wei -
weicht, Ü - bel - tä - ter - al - le,

Wei - nen
Weicht,
Tutti *f*

weicht, Ü - bel - tä - ter - al - le,
weicht, weicht, Ü - bel - tä - ter -

weicht,
Tutti *f*

weicht, weicht, weicht, Ü - bel - tä - ter -

weicht,
Tutti *f*

weicht, weicht, weicht, Ü - bel - tä - ter -

f Tutti Bassi

Tasto solo

6 — 5
4 — 3[2]

3b — 6 — 6 — 6

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

Musical notation for two staves, likely strings. The top staff has a 'dolce' marking with a hairpin. The bottom staff also has a 'dolce' marking with a hairpin.

Musical notation for a single staff, likely strings.

Musical notation for piano accompaniment, consisting of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. 'dolce' markings are present on the top two staves.

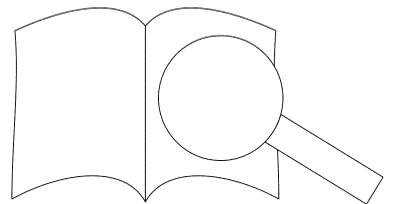
Vocal line with lyrics: weicht, weicht, Ü - bel - weicht! Mein

Vocal line with lyrics: weicht, - le, weicht! Mein

Vocal line with lyrics: ter - al - le, weicht! Mein Wei - nen - hört der Herr;

Vocal line with lyrics: Ü - bel - tä - ter - al - le, weicht! Mein Wei - nen - hört d'

Musical notation for Violoncelli. It includes the markings 'unisono' and '*p* Violoncelli'. Below the staff are fingering numbers: 6, 3b, 6, 5b, 6# 4#, 6#, 3#, 5, 3#, 6b, 7#, 9, 8, 4, 3b, 7, 5b.



Wei - nen - hört - Herr - er - hört - mein Fle - hen, der

Wei - nen der Herr - er - hört - mein Fle - hen,

Tutti mf der Herr er - hört - mein Fle - hen,

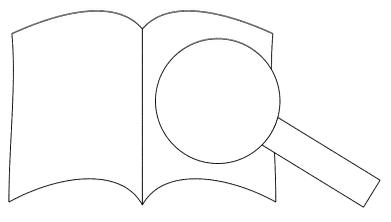
Tutti mf der Herr er - hört - mein Solo *p* der

Tutti Bassi

5 6 7^b 9 - 8 - 6 6 3^b 6 6 6 7 6 8 6 -
 3 4 5 4 - 6 - 4 5 4 4[#] 5 4 3 3

PROBE PAPIER

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



62

Herr nimmt mei - ne — *pp* nimmt mei - ne — Bit - te — an,

Solo p
 — ei - ne — Bit - te — an, der Herr nimmt mei - ne —

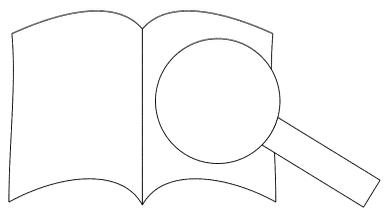
nimmt mei - ne — Bit - te — an, der Herr nimmt mei - ne —

ne Bit - te — an, der Herr nimmt mei - ne — Bit

6
5

7

7b



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

mf ff

mf ff

mf ff

Tutti *mf* nimmt 1. 2. 3. Schmach - voll stür - zen mei - ne

Tutti *ff* Bit - te an. Schmach - voll stür - zen mei - ne Fein - de zu -

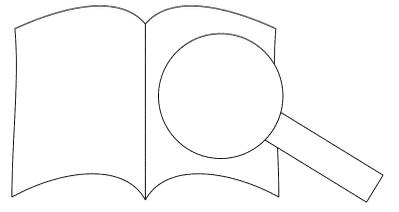
ff ne Bit - te an. Schmach - voll stür - zen mei - ne

ff nimmt mei - ne Bit - te an. Schmach - voll stür - zen mei - ne Fein - de zu -

Tutti Bassi *mf*

ff

6 7 3 7 6 6 5 7^b 5



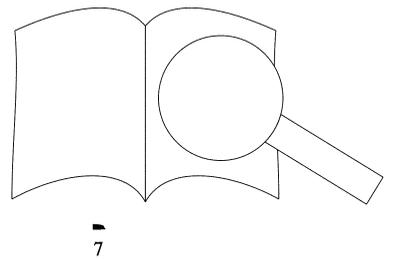
PROBEKOPPIERT
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Fein-de _ al - le zu-rück, al - le rück, sie stür-zen _ al - le zu-rück,

rück, sie stür-zen _ al - le zu-rück, sie stür-zen _ al - le zu-

Fei- sie stür-zen _ al - le zu-rück, sie stür-zen _ al - le zu-rück,

ar-zen _ al - le zu-rück, sie stür-zen _ al - le zu-rück, zu-



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

Musical notation for the first system, featuring a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment line with a rhythmic pattern.

Musical notation for the second system, primarily piano accompaniment with a steady rhythmic accompaniment.

Musical notation for the third system, including piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

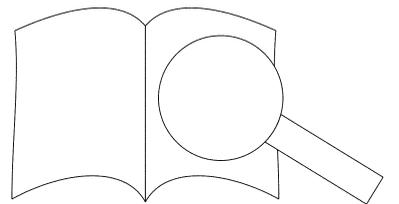
Musical notation for the fourth system with lyrics: "schmach - - - voll stür - zen al - le zu -"

Musical notation for the fifth system with lyrics: "rück, sie st... - - - zen al - le zu -"

Musical notation for the sixth system with lyrics: "zen mei - ne Fein - de al - le zu - rück."

Musical notation for the seventh system, primarily piano accompaniment with a rhythmic accompaniment.

Musical notation for the eighth system with a bass clef and a sequence of numbers: 6 5 - 7 6 - - 5 - 7 6 - - 5 - 7 6 - - 5 - 7 - 6 - 7 - -



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

al - - le r - zen zu - rück. Ein Wink,

al - sie stür - zen zu - rück. Ein Wink,

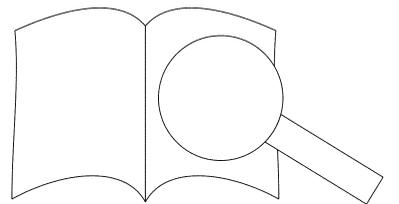
zu - rück, sie stür - zen zu - rück. Ein Wink,

le zu - rück, sie stür - zen al - le zu - rück. Wink,

6 ———
5 ———

6 — 5 — 6 ———
5 ———

6 —
5b —



PROBENPAPIER

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

pp f

pp f

unis.

f

tr

pp f

sie sind zu d. Schan - den, zu Schan - den sind sie. Ein Wink,

pp f

sie sind zu Schan - den, zu Schan - den sind sie. Ein Wink,

pp f

- den, sie sind zu Schan - den, zu Schan - den sind sie. Ein Wink,

tr

pp f

u Schan - den, sie sind zu Schan - den, zu Schan - den

pp

7 3# - 5 6 7 3#

6 -

5b -

3# -

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

tr
sie sind zu Schan - den, zu Schan -

sie sind zu Schan - den, zu Schr

sie sind zu Schan - den, s

tr
sie sind zu Schan den.

7

3

5

3

7

6

6

6

6

4

2

6

6

6

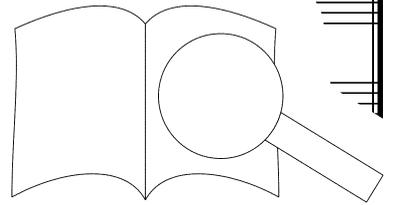
4

2

7

7

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



Kritischer Bericht

I. Die Quelle

Einzige Quelle für die vorliegende erste Neuausgabe des Werks ist der Erstdruck der Partitur von 1788. Ein Autograph ist nicht überliefert. Im selben Jahr erschien als Anlage zur *Musikalischen Realzeitung* auch ein separater Klavierauszug, dessen Quellenwert aber gering ist, da er keine Singstimmen enthält.

Partiturerstdruck:

44 Seiten, Querformat, S. [1] Titelblatt, 43 Notenseiten

Titelblatt der Partitur:

„DER SECHSTE PSALM DAVIDS | nach MOSES MENDELSSOHN'S Uebersetzung, | mit | vier wesentlichen Singstimmen, Orgel oder Clavicembal und Bässen, / in einer abwechselnden Begleitung von 2 VIOLINEN, 2 BRATSCHEN, 2 OBOEN, 2 FLOETEN, 3 PO-SAUNEN und 2 HOERNERN | gesetzt | und | SEINER HOCHFÜRSTLICHEN DURCHLAUCHT | HERRN ERBPRINZEN ZU HESSEN-DARMSTADT | unterthänigst zugeeignet | von | IUSTIN HEINRICH KNECHT. | SPEIER | Auf Kosten der Rath BOSSLERSCHEN Verlags-handlung.“ [ohne Platten- und Verlagsnummer, 1788]

Die bekannten Exemplare sind in RISM A/1/5, S. 57, K 955 nachgewiesen.¹ Die Neuausgabe folgt dem Exemplar, das im Wieland-Archiv Biberach (D-BIHw) unter der Signatur 3806 aufbewahrt wird.

Partituraufbau (von oben nach unten, mit originalen Stimmzeichnungen), S. 2 (Nr. 1):

„due Viole.“ (ein System); „Trombone | Alto.“; „Trombone | Basso.“; „Canto.“; „Alto.“; „Basso.“; „Organo, Cemb. | e Violoncello“; „Klavier= I.“ (2 Systeme, zwischen den Systemen gesungenen Text, oben im Sopranschlüssel, wiedergegeben in der jeweils höchsten Singstimme)
S. 16 (Nr. 2): „Oboe 1&2“ (ein System); dann mit Vokalstimmen weiter
S. 22 (Nr. 3): „Violino I | e II“ (ein System); dann mit Posaunen weiter wie Nr. 2
S. 27 (Nr. 4): „2 Corni | I & II“ (ein System); „Alto Viola“; dann mit

Die einzelnen Sätze der Nr. 2 durch

Separat in einem Sammeldruck:
Titelblatt für Kenner und Liebhaber.
Der erste Theil | Erster Band. | Von
Johann Baptist Bach
Anlage zu den einzelnen Nummern der
Sammlung mit Notenbeispielen (Anthologie) von
verschiedenen Werken.

¹ Répertoire International des Sources Musicales, Serie A/1 – Notendrucke, München.

Der Klavierauszug zum *Sechsten Psalm* steht auf den Seiten 2–11. Titel [S. 2]:

„Klavierauszug des sechsten Psalms. Nach M. Mendelssohns Uebersetzung“ ; rechts oben: „von Herrn Knecht.“

Die bekannten Exemplare sind in RISM B/II, S. 248 nachgewiesen.²

Meist vierstimmiger Klavierauszug, 2 Systeme Gesungenen Text, oberes System im Violinschlüssel gegeben wird als oberste Stimme die jeweils ansonsten nur marginale Abweichungen der Partiturdruk.

II. Zur Edition

Die vorliegende Neuausgabe folgt dem Partiturerstdruck, wobei der Partituraufbau dem heutigen Gebräuchlichen entspricht. Abweichungen werden in der Partitur unterstrichen, wenn sie in den Originalen nicht vorkommen oder, sofern dies nicht möglich ist, in der Vorrede aufgeführt.

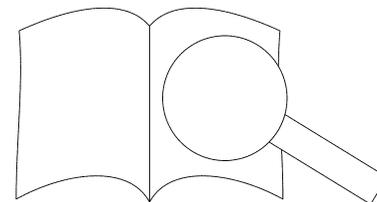
Die vierstimmigen Stimmen werden in den Partiturvorsätzen nicht in die Ausgabe übernommen

Die Interpunktion des gesungenen Textes wird gemäß der neuen Rechtschreibung vereinheitlicht.

Die Quelle notierten Bögen von Vorschlagsnoten zu Hauptnoten werden in die Neuausgabe nicht übernommen. Der Beginn an Haltebögen angebundener Bindebögen erfolgt gleichzeitig mit dem Haltebogen; Folgen von Bindebögen werden zu einem einzigen zusammengefasst. Silbenverteilungsbögen bei Vokalstimmen werden nicht ergänzt. Noten, deren Wert über Taktgrenzen reichen und im neuen Takt durch einen Punkt angezeigt werden, werden als überbundene Noten wiedergegeben.

Nach heutiger Notationspraxis fehlende Akzidenzien, die aber früher nicht gesetzt werden brauchten (z. B. bei Tonwiederholungen über den Taktstrich hinaus), werden ohne Nachweis ergänzt. Ergänzungen von Akzidenzien, die auch gemäß der damaligen Notationspraxis fehlen, aber in einer parallel verlaufenden Stimme vorhanden sind oder durch die Generalbassbezeichnung gefordert werden, werden im Notenbild nicht gekennzeichnet, aber in den Einzelanmerkungen nachgewiesen. Warnakzidenzien unterliegen nicht der Editions kritik, d. h., fehlende werden ohne Nachweis ergänzt, überflüssige ohne Nachweis gestrichelt.

In der Generalbassbezeichnung ist – vermutlich zum Nachvollzug der



² Répertoire International des Sources Musicales, Serie B/II – Gedruckte Sammlungen des XVIIIe siècles

sodass kleinere Ziffern oben stehen können. In der Neuausgabe wird die Aufeinanderfolge der Ziffern vereinheitlicht.

Bei Stimmenpaaren, die in der Quelle in einem gemeinsamen System wiedergegeben werden, ist in der Regel nur die untere Stimme mit dynamischen Angaben oder sonstigen Beischriften versehen. Die Neuausgabe übernimmt diese Angaben und Beischriften ohne Kennzeichnung für jede der beiden Stimmen.

Folgende diakritische Kennzeichnungen werden in der Partitur verwendet: vom Herausgeber ergänzte Beischriften (wie z. B. „sempre decresc.“) oder in der in der Quelle fehlender Singtext durch kursive Schrift, ergänzte Akzidenzien und dynamische Angaben (wie *p* und *f*) durch kleinere Type, ergänzte Bögen und Dynamik-Gabeln durch Strichelung, ergänzte Generalbassbezeichnung durch eckige Klammern; ergänzte Akzente werden als dünne Striche wiedergegeben.

III. Einzelanmerkungen

Verwendete Abkürzungen:

A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, Cor = Corno, Fl = Flauto, Ob = Oboe, S = Soprano, T = Tenore, TrbA = Trombone alto, TrbB = Trombone basso, TrbT = Trombone tenore, Va = Viola, Vc = Violoncello, VI = Violino

Mehrfach besetzte Instrumente oder Stimmen werden durch römische Ziffern unterschieden; fehlen diese Anmerkungen, sind alle Instrumente oder Stimmen gemeint.

Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt, Stimme und Zeichen im Takt (Noten, Vorschlagsnoten und Pausen), Bemerkung.

Transponierende Instrumente werden klingend zitiert.

1. Herr! Straf mich nicht in deinem Zorne

3	B 1	einfache Punktierung
	Va 1	keine Punktierung
8–16	A	nach Seitenwechsel irrtümlich C4-gezeichnet, aber im C4-Schlüssel
15	B 3	doppelte Punktierung
16	Bc 1–2	Bogen
17	Va II 3	16tel-Balken
	Va I 6	16tel-Balken
19	S 1	einfache Punktierung
21	Bc 2	Schr.
23	Bc 2	fe
27	T 1–2	
34–35	B	b
37	Bc 2	
47	Va II 4	
51, 52	A 1	
55	Va I	
56	T 3	
61		Bezeichnung δ statt 6
67		Bezeichnung δ statt 6
		„Zor-“ bei 1, „ne“ bei 3
		Punktierung
		einfache Punktierung
		Bogen 1–5
		Staccato
		16tel-Balken erst bei 3
		Vorschlagsnote e^1 statt g^1

2. Wende dich, Herr!

2	B 1–3	Bogen 1–4
3	Va II 2	Punktierung
7	A 1	Bogen erst ab 2
12	S 2	ohne \sharp
20	Va	$>$
	Bc 1	16tel- statt 8tel-Pause
28	Bc 2	\sharp
33–34	T	Bogen T. 33.5–36.1
45	S 2	8tel statt 16tel

3. Ermüdet von Seufzen

1	Va II 2–6	zusätzlicher Bogen
13	VI II 2	Bogen bereits ab 1 (F)
16	T 1–3	Bogen 1–2
17	S 1–2	Bogen 1–3
20–29	Va	nach Seitenwechsel Schlüssel \sharp
23	A 1–5	Bogen \sharp
	TrbT 2	\flat statt \sharp

4. Weicht, Übeltäte

3	S 8–9	
4	Cor I'	Devisen bei Cor I: „se-“
9		Schlüsselwechsel
10		
11	Bc	Vors.
12		16tel statt 16tel
		aber Fl II
		16
		Bezeichnung
		16tel
		Auflösungszeichen bei letztem Taktviertel im separat veröffentlichten Klavierauszug vorhanden
		keine Punktierung
		\sharp im unterlegten Klavierauszug vorhanden
		\sharp im unterlegten Klavierauszug vorhanden
		„unisono“ bei 2
		Vorschlagsnote gis^2 statt a^2
		Vorschlagsnote h statt d^1
		Bezeichnung $5\sharp$ statt 5
		separate Note
57	Va 1	nach Seitenwechsel irrtümlich C3-Schlüssel vorgezeichnet, aber im C4-Schlüssel zu lesen
65–69	T	8tel- statt 16tel-Balkung
73	Bc 9–10	d statt e
74	Bc 7	Bogen 1–3
79	B 1–2	16tel- statt 8tel-Balkung
81	Fl II 1–2	nicht notiert, stattdessen Devise bei Cor I: „sec alla ottava“, kein Schlüsselwechsel
	Cor II 3	nach Seitenwechsel irrtümlich C4-Schlüssel vorgezeichnet, aber im C3-Schlüssel zu lesen
82–88	Va	8tel statt 16tel
84	Va 7	aufgrund eines Druckfehlers 6. Notenlinie über dem System
85	VI II 7–12	8tel- statt 16tel-Pause
88	Cor 3	4tel statt 16tel
92	Cor II 4	

