

# Felix Mendelssohn Bartholdy

## 13 Psalmmotetten

komponiert 1821/22

---

für gemischten Chor a cappella und  
für Frauenchor mit Basso continuo

Erstausgaben (außer Nr. 1 + 2)  
vorgelegt von / edited by  
Pietro Zappalà

Stuttgarter Mendelssohn-Ausgaben  
Urtext

Partitur / Full score

---

# Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	V
Faksimiles	XII
<i>Psalm 119</i>	
Ich weiche nicht von deinen Rechten (SATB)	1
Deine Rede präg ich meinem Herzen ein (SATB)	5
Ich will den Herrn nach seiner Gerechtigkeit preisen (SATB)	9
Tag für Tag sei Gott gepriesen (SSATB)	13
<i>Psalm 46</i>	
Gott, du bist unsre Zuversicht (SSATB)	18
<i>Psalm 19</i>	
Die Himmel erzählen die Ehre Gottes (SSATB) (1. Fassung)	24
Die Himmel erzählen die Ehre Gottes (SSATB) (2. Fassung)	31
Ein Tag sagt es dem andern (SA, Cembalo)	38
Er hat der Sonne eine Hütte gemacht (SATB)	42
Und dieselbige gehet heraus (SATB)	51
Das Gesetz des Herrn ist ohne Wandel (SSATTB)	57
<i>Psalm 66</i>	
Jauchzet Gott, alle Lande (SSA, Basso continuo)	60
Gelobet sei Gott (SSA/SSA, Basso continuo)	65
Kritischer Bericht	70

## Vorwort

Mendelssohn begann außerordentlich früh, Kompositionsstudien zu betreiben. Neben dem Unterricht in Klavier und Violine erhielt er schon mit 10 Jahren bei Carl Friedrich Zelter Harmonielehreunterricht und setzte Bässe zu drei und vier Stimmen aus. In kürzester Zeit, d. h. zwischen Oktober 1819 und den ersten Monaten des Jahres 1820, machte er so große Fortschritte, daß er Fugen zu zwei und drei Stimmen schreiben konnte.<sup>1</sup> Unter diesen Studien findet sich hie und da auch schon Vokalmusik (vor allem harmonisierte Choräle), doch der eigentliche Anstoß zur Komposition geistlicher Musik war der Eintritt des jungen Felix und seiner Schwester Fanny in die von seinem Lehrer Zelter geleitete Berliner Singakademie am 1. Oktober 1820. Der größte Teil der hier publizierten Motetten wurde in den darauffolgenden Monaten komponiert.

Es bereitet allerdings einige Probleme, die Entstehung der einzelnen Kompositionen in eine chronologisch schlüssige Reihenfolge zu bringen. Mit Ausnahme von *Ich weiche nicht* und *Deine Rede* sind alle Motetten an verschiedenen Stellen in einem Band mit Mendelssohn-Autographen in der Berliner Staatsbibliothek enthalten.<sup>2</sup> In diesem Band sind sämtliche Stücke chronologisch geordnet; dann und wann findet sich in den Partituren das Datum des Kompositionsbeginns oder der Fertigstellung. Von den hier behandelten Motetten tragen nur zwei (die beiden Versionen des *Die Himmel erzählen* und *Gelobet sei Gott*) ein Datum: 16. Juni 1820 bzw. 3. März 1822. Bei der Datierung vom 16. Juni 1820 kann es sich jedoch nur um einen von Mendelssohns häufigen Schreibfehlern handeln. Das Jahr muß 1821 sein. Der Psalm ist nämlich unter die Kompositionen eingereiht, die mit 1821 datiert sind. Eine andere stichhaltige Begründung dafür, daß Mendelssohn eine Übung aus dem Jahr 1820 gerade an dieser Stelle einfügte, ist kaum zu finden.<sup>3</sup> Betrachtet man die Kompositionen, die den Berliner Motetten unmittelbar vorausgehen und auf sie folgen, kommt man zu dem Schluß, daß die Motetten zwischen Juni und August 1821 komponiert worden sind. Eine Ausnahme bilden die beiden Motetten über den Psalm 66, die Mendelssohn im März 1822 schrieb.

Die Motetten *Ich weiche nicht* und *Deine Rede* sind auf einzelnen Folios notiert und in einem Sammelband in Oxford überliefert, der keine klare chronologische Anordnung erkennen läßt. So ist es nicht möglich, ihre Entstehungszeit aufgrund der Handschriftenumgebung zu ermitteln. Stilistisch ähneln diese Motetten indessen denen der Motetten *Ich will den Herrn* und *Tag für Tag*. Doch während die zuletzt genannten Stücke den Übergang vom vierstimmigen zum fünfstimmigen Satz vollziehen, bleiben die beiden in Oxford überlieferten Motetten vierstimmig. Daraus kann man schließen, daß als *terminus ante quem* der Juni 1821 gelten muß. Als *terminus post quem* ist indessen der Mai desselben Jahres anzusehen, als Mendelssohn dabei war, vierstimmige Orgelfugen zu komponieren. Diese Orgelfugen sind ebenfalls im Berliner Manuskript enthalten – bezeichnenderweise vor den Motetten.<sup>4</sup>

Zu diesen ersten Kompositionsübungen des jungen Felix gibt es nur wenige Hinweise in seinen Briefen und anderen

Dokumenten. Es ist bekannt, daß *Psalm 19* am 18. September 1821 in der Singakademie aufgeführt wurde.<sup>5</sup> Im Oktober unternahm Mendelssohn mit Zelter eine Reise nach Weimar, um Goethe aufzusuchen. Zelter war ein enger Freund Goethes und sein Berater in musikalischen Dingen. Auf dem Wege dorthin machten sie Station in Leipzig und besuchten Johann Gottfried Schicht, der als Thomaskantor damals das Amt bekleidete, welches fast 100 Jahre früher Johann Sebastian Bach innegehabt hatte. Bei dieser Gelegenheit kopierte Schicht eine Motette von Mendelssohn, die daraufhin in der Thomaskirche aufgeführt wurde.<sup>6</sup> Um welche Motette es sich dabei handelte, ist nicht ganz klar. Doch wenn man bedenkt, daß der *Psalm 19* im vorangegangenen Monat in Berlin aufgeführt worden war, ist es sehr wahrscheinlich, daß Mendelssohn und Zelter Schicht eben diesen Psalm vorlegten.

<sup>1</sup> Vgl. insbesondere die detaillierte Studie von Ralph Larry Todd, *Mendelssohn's Musical Education. A Study and Edition of his Exercises in Composition*. Bodleian Oxford, MS Margaret Deneke Mendelssohn C. 43, Cambridge, Cambridge University Press, 1983 (Cambridge Studies in Music).

<sup>2</sup> Die frühesten Kompositionen Mendelssohns sind in den zwei Bänden der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, *Mus. ms. autogr. Mendelssohn 1 und 2*, überliefert. Eine summarische Auflistung enthält die Untersuchung von Karl-Heinz Köhler „Das Jugendwerk Felix Mendelssohns: die vergessene Kindheitsentwicklung eines Genies“, *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft VII* (1962–63), S. 18–35 (Nachdruck in: *Felix Mendelssohn Bartholdy*, hg. von Gerhard Schumacher, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982, S. 11 ff.).

<sup>3</sup> Vgl. auch die Ausführungen von Rudolf Werner in *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*, Frankfurt am Main, Selbstverlag, 1930 (Veröffentlichungen der Deutschen Musikgesellschaft – Ortsgruppe Frankfurt a. M., Bd. 2), S. 4, sowie Karl-Heinz Köhler, *op. cit.*, S. 25–26.

<sup>4</sup> Margaret Crum, *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library*, Oxford, Bd. 2: „Music and Papers“, Tutzing, Schneider, 1983 (Musikbibliographische Arbeiten 8), S. 8, nimmt an, daß *Ich weiche nicht* und *Deine Rede* um 1823 entstanden sind, vielleicht, weil die Handschriften zusammen mit anderen Kompositionen aus dieser Zeit in einem Sammelband enthalten sind. Doch die Zusammenstellung des Bandes ist kein ausreichendes Kriterium für die Datierung der Werke. Mendelssohns kompositorische Fähigkeiten waren nämlich 1823 schon viel weiter fortgeschritten, als es die beiden Motetten erahnen ließen. Immerhin hatte er schon ein *Gloria* und ein *Magnificat* für Soli, Chor und Orchester geschrieben (CV 40.483 und 40.484). Man beachte außerdem, daß Mendelssohn in diesen beiden Motetten für die Altstimme noch den Altschlüssel benutzt (es ist offensichtlich, daß dies aus den kurz vorher abgeschlossenen Fugenstudien herrührt). Dies widerspricht seiner Gewohnheit, die er schon 1823 angenommen hatte und sein ganzes Leben beibehielt, den Alt im Sopranschlüssel zu notieren.

<sup>5</sup> Vgl. Martin Blumner, *Geschichte der Singakademie. Eine Festgabe zur Säcularfeier am 24. Mai 1891*, Berlin, Horn & Raasch, 1891, S. 56: „Noch einen zweiten Schüler führt Zelter als Componisten ein. Es war am 18. September 1821, als zum ersten Male ein Psalm 19 des damals 12jährigen Felix Mendelssohn gesungen wurde. Zelter schreibt darüber in's Tagebuch: ‚Das Stück kam schon so ziemlich heraus und wird sich noch mehr heben, wie der Componist selber, dem es weder an Talent, noch an Fleiß, wohl aber an Ruhe und Geduld fehlt.‘“ Die Auf-führung des Psalms ist ein weiterer Hinweis darauf, daß *Psalm 19* im Juni 1821 entstand. Mit Recht ist schließlich Rudolf Werner, *op. cit.*, S. 4, der Ansicht, daß es nicht sehr wahrscheinlich ist, daß Zelter bis Ende 1821 gewartet habe, um eine Komposition seines Schülers aufzuführen, die vor mehr als einem Jahr entstanden war. Eine andere Frage ist die Gestalt des Psalms zur Zeit seiner Aufführung in der Singakademie. Die verschiedenen Sätze der Komposition, so wie sie uns heute überliefert sind, scheinen nicht als Zyklus konzipiert worden zu sein (siehe weiter unten).

<sup>6</sup> Vgl. den Brief vom 30. und 31. Oktober 1821. *Felix Mendelssohn Bartholdy, Briefe*, hg. von Rudolf Elvers, Frankfurt am Main, Fischer, 1984, S. 19–21: „Wir haben gut geschlafen, und um 9 Uhr wollen wir auf die Post, und dann zum alten Schicht gehen. Meine Motette muß herhal-

Die Motetten sind weniger aufgrund ihres musikalischen Gehalts als wegen ihres dokumentarischen Charakters von Bedeutung: Sie zeigen die rasanten Fortschritte auf, die Mendelssohn im Kontrapunkt und in der Fugenkomposition machte. Daß es sich bei den Motetten tatsächlich um Übungsstücke handelte, wird durch folgende Beobachtungen belegt:

- vor allen Dingen aufgrund des Schriftbildes, das reich an Korrekturen ist, aber auch noch nicht beseitigte Fehler aufweist (z. B. die Parallelen in *Ich will den Herrn*, T. 42, oder in *Er hat der Sonne*, T. 120 und 176–177). Nach und nach wird das Schriftbild flüssiger und fehlerfreier;
- zum zweiten aufgrund der Existenz von einigen Themenskizzen, die den Motetten *Tag für Tag* und *Psalm 46* vorangestellt sind. Mendelssohn überprüfte mit diesen Skizzen, ob die Themen für die kontrapunktische Arbeit geeignet seien, der er sie unterziehen wollte;
- schließlich wegen der zahlreichen Korrekturen von einer anderen, aller Wahrscheinlichkeit nach Zelters Hand. Besonders wichtig sind in diesem Zusammenhang die ausgedehnten Berichtigungen in der ersten Version der Motette *Die Himmel erzählen*, die Mendelssohn zwingen, die Motette noch einmal gänzlich neu zu schreiben. Auch von der Motette *Und dieselbige* existiert eine zweite Version, in der die Änderungsvorschläge Zelters teilweise eingearbeitet sind.

Daß die Motetten Übungsstücke sind, offenbart sich auch in der von Stück zu Stück fortschreitenden Komplexität des kontrapunktischen Satzes. Der Übergang von der Vierstimmigkeit zur Fünfstimmigkeit (auch wenn Mendelssohn nur selten einen real fünfstimmigen Satz schreibt) ist ebenso zu beobachten wie die Anwendung des dreifachen Kontrapunkts (obwohl Mendelssohn die Kombinationsmöglichkeiten der Themen nicht vollständig ausschöpfte). Es fehlen indessen auch nicht Proben im homorhythmischen Chorsatz, im Doppelchorsatz, und in einem einzigen Fall gibt es auch eine Duettkomposition.

Die kompositorische Struktur der Motetten läßt Zelters didaktisches Credo erkennen, das sich in der Vermittlung eines immer gleichen stereotypen traditionellen Kompositionsmodells ausdrückt. Dieses Modell besteht aus folgenden „festen“ Elementen: Der Themenkopf eines Fugenthemas ist aus großen Notenwerten und großen Intervallen gebildet (meist liegt ihm ein Dreiklang zugrunde), und der Text ist syllabisch unterlegt. Er bleibt in der Regel auch im kontrapunktischen Gewirr deutlich hörbar, da ihm oft eine Unterbrechung im melodischen Fluß (z. B. durch eine Pause) folgt, bevor sich das Thema kleinschrittiger und in kleineren Notenwerten fortsetzt. Im Gegensatz zum Themenkopf ist der Text hier melismatisch unterlegt. Ein Kontrasubjekt taucht nur gelegentlich auf oder wird in einer so inkonsequenten Art und Weise verarbeitet, daß es fast obsolet erscheint und einen eher experimentellen Charakter trägt. Im zweiten Teil der Kompositionen wird die Technik der Doppel- (oder Tripel-)Fuge in der Art geübt, daß erstes und zweites (und, wenn vorhanden, drittes) Fugenthema gleichzeitig auftreten: Das zweite Thema wird gleich zu Beginn exponiert, um mit dem ersten Thema zu kontrastieren, und weist eine vorwiegend schrittweise me-

lodische Gestaltung auf, entbehrt allerdings der Brechungen in kleinere Notenwerte.

Obwohl sie nicht systematisch angewendet werden, sind in diesen Übungen zahlreiche kontrapunktische Kunstgriffe zu finden, die zeigen, daß Mendelssohn sich für sämtliche Fugentechniken ausgesprochen interessierte. So verändert er die Themen durch Augmentation und Diminution ebenso wie durch Spiegelung. Auch Engführungen sind häufig anzutreffen; ebenfalls tauchen freier geführte Passagen mit Kanons, Orgelpunkten, Chromatik und programmatischer Wortausdeutung auf.<sup>7</sup>

Eine eingehendere Betrachtung verdient jene Gruppe von Motetten, der verschiedene Verse des *Psalm 19* zugrunde liegt. Der Wechsel von motettischem Satz, Duett, noch einmal motettischem Satz und Schlußchor läßt vermuten, daß Mendelssohn einen in sich geschlossenen Zyklus schaffen wollte. Doch die Abfolge der Tonarten der einzelnen Stücke, jedenfalls so, wie sie im Autograph angeordnet sind, scheint diese Hypothese nicht zu bestätigen. Rudolf Werner vermutete daher, Mendelssohn habe den Schlußchor „Das Gesetz des Herrn“ komponiert, um ihn zwischen Eingangschor und Duett einzufügen: Er würde – da er in A-Dur endet – ein exzellentes Bindeglied zwischen den weit entfernten Tonarten Es-Dur des Eingangschores und D-Dur des Duetts darstellen. Die Funktion eines Bindegliedes werde noch verstärkt durch die kurzen melismatischen Einschübe über einen Orgelpunkt des Basses am Ende des Chores, die die instrumentale Einleitung des Duetts motivisch vorwegnehmen und ansonsten deplaziert wirken würden.<sup>8</sup> Doch der Lösungsvorschlag Werners führt hinsichtlich der Anordnung der Psalmverse und der harmonischen Großform zu Problemen. Zum einen: Stellt man den Schlußchor vor das Duett, erscheint der 9. Vers zwischen dem 2. und 3. Vers. Zum anderen beginnt das Stück bei einer Umstellung in Es-Dur und endet in dem von der Grundtonart doch weit entfernten D-Dur. Es ist daher eher die These Ralf Wehners wahrscheinlich, daß nämlich die einzelnen Sätze unabhängig voneinander komponiert worden sind und die gemeinsame Textquelle, der Psalm 19, nicht notwendigerweise impliziert, daß die Stücke zusammengehören und als musikalische Einheit geplant worden sind.<sup>9</sup>

ten.“ Susanna Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg, Gustav Bosse, 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 17), S. 16–17, erwähnt einen Brief von Felix' Mutter Lea Mendelssohn vom 4. Februar 1822, in dem sie voller Stolz berichtet, daß Schicht die Motette ihres Sohnes kopierte und in der Thomaskirche aufführte.

<sup>7</sup> Ausführlichere Analysen der Kompositionen sind in folgenden Untersuchungen d. Verf. enthalten: *I Salmi di Felix Mendelssohn Bartholdy*, Diss. Cremona 1992, Cremona, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale und „Di alcuni mottetti giovanili di Felix Mendelssohn Bartholdy“, in: *Ottocento e oltre – Scritti in onore di Raoul Meloncelli*, hg. von Francesco Izzo und Johannes Streicher, Rom, Editoriale Pantheon, 1993 (Itinerari musicali 2), S. 203–233. Vgl. dazu auch insbesondere Ralf Wehner, *Studien zum geistlichen Chorschaffen des jungen Felix Mendelssohn Bartholdy*, Sinzig, Studio 1996 (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 4).

<sup>8</sup> Vgl. Rudolf Werner, *op. cit.*, S. 8.

<sup>9</sup> Vgl. Ralf Wehner, *op. cit.*, S. 50–52.

Erwähnenswert ist der Gebrauch und die Gestaltung des Basso continuo im Duett *Ein Tag sagt es dem anderen*: Er ist teilweise ausgesetzt, teilweise lediglich beziffert und bietet uns damit ein wertvolles Dokument sowohl zur Musikpädagogik als auch zur Aufführungspraxis im frühen 19. Jahrhundert, in dem das Studium und die improvisatorische Aussetzung eines Generalbasses noch zu den Lerninhalten des Kompositionsunterrichts zählte.

Die Texte, die den Motetten zugrunde liegen, sind geistlichen Inhalts; sie sind entweder in der Art von Psalmversen gedichtet oder wirkliche Psalmverse. Ganz einfach ergibt sich die Genese der Fugenthemen: Jedem Vers liegt ein eigenes Thema zugrunde. Da aus dem Thema die Fuge erwächst, bestimmt die Textgestalt die Struktur der Komposition naturgemäß wesentlich mit. Über diese eher technische Verbindung hinaus gibt es mit wenigen Ausnahmen keine weiteren Beziehungen zwischen Text und melodischer Gestaltung der Themen. Mit anderen Worten: Die Fuge könnte genausogut ein Instrumentalstück sein, ohne daß irgendein expliziter oder latenter Zusammenhang zwischen Text und Musik verloren ginge. In dieser Hinsicht sind die zahlreichen Stellen in den Handschriften besonders aufschlußreich, in denen die Textunterlegung nicht mit den zu Vierergruppen gehaltenen Achteln korrespondiert, bei denen die Textunterlegung einschneidend geändert wurde oder bei denen der Taktschwerpunkt in auffälliger und unmotivierter Weise nicht mit dem Wortakzent zusammenfällt. Dies alles sind offensichtliche Zeichen dafür, daß Mendelssohn bei der Komposition von abstrakten musikalischen Gedanken ausging, denen er erst nachträglich einen Text beifügte.

Obgleich die hier veröffentlichten Kompositionen geistliche Texte vertonen, würde es zu weit gehen, daraus Mendelssohns religiöse Anschauung zu rekonstruieren, der zum Zeitpunkt der Komposition gerade erst zwölf Jahre alt war. Ebenso wäre es verfehlt, die Motetten einer musikalisch-ästhetischen Wertung zu unterwerfen, handelt es sich dabei doch um Kompositionsstudien, die eine sicherlich bemerkenswerte, aber noch nicht vollkommene Beherrschung der kompositionstechnischen Mittel aufzeigen. Wenn man sie überhaupt ästhetisch beurteilen wollte, dann in bezug auf Zelter. Denn unter seinen wachsamen Augen schrieb Mendelssohn die Stücke, und seine Hand korrigierte nach seinem persönlichen musikalischen Geschmack die ersten Proben seines jungen Schülers. Sie sind damit in ihrer Gesamtheit vor allem interessante Zeugnisse für die Praxis des Kompositionsunterrichts in Berlin zu Beginn des 19. Jahrhunderts. In ihnen findet man Züge von Zelters konservativer Haltung, die sich jedoch nicht so sehr darin bemerkbar machen, daß er als vorrangiges didaktisches Instrument die Fuge verwendete (die Fuge nahm im ganzen 19. Jahrhundert einen herausragenden Platz im Lehrplan eines jeden Komponisten ein), sondern insbesondere in der Auswahl der Fugenthemen, die Modelle und Stiltypen des 18. Jahrhunderts zum Vorbild nahmen. Es ist daher festzuhalten, daß Mendelssohns Kenntnis der Musik der Vergangenheit nicht nur seiner eingehenden Beschäftigung mit und Aufführung von Musik der Komponisten vergangener Jahrhunderte entsprang, sondern auch seinen eigenen Kompositionsstudien während seiner Lehrzeit bei Zelter.

Die vorliegende Ausgabe und die Faksimiles erscheinen mit freundlicher Genehmigung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (dessen Leiter des Mendelssohn-Archivs, Dr. Hans-Günter Klein, ich für die mir überlassenen Informationen danken möchte), und der Bodleian Library, Oxford (deren Direktor des Music Room, Peter Ward Jones, mir sehr behilflich war). Es ist mir ferner eine Freude, Dr. Thomas Wabel (Darmstadt) für seine wertvollen Hinweise zu danken.

Cremona, Dezember 1997  
Übersetzung: Berthold Over

Pietro Zappalà

## Foreword (abridged)

Mendelssohn began to study composition at an extraordinarily early age. Apart from learning to play the piano and violin he began to study harmony with Carl Friedrich Zelter when he was 10, putting basses to three and four parts. Very soon, between October 1819 and the first months of 1820, he had made such remarkable progress that he was able to write fugues in two and three parts. The studies which he wrote at that time included some vocal music (especially harmonized chorales). However, the real impulse for the composition of sacred music resulted from the entry of the young Felix and his sister Fanny into the Berlin Singakademie, directed by his teacher Zelter, on the 1st October 1820. The majority of the motets published here were composed during the following months.

Assembling these pieces in the probable chronological order of their composition has posed some difficult problems. With the exception of *Ich weiche nicht* and *Deine Rede* all these motets are contained at various points in a volume of Mendelssohn autographs kept in the Berlin Staatsbibliothek.<sup>1</sup> In that volume all the pieces are placed in chronological order; from time to time a score bears the date of either the beginning or the completion of its composition. Only two of the motets published here (the two versions of *Die Himmel erzählen* and *Gelobet sei Gott*) are dated: the 16th June 1820 and the 3rd March 1822 respectively. The date 16th June 1820 must, however, be one of Mendelssohn's numerous writing errors; the year should read 1821. This is evident because of the fact that this Psalm is grouped among a series of compositions which bear dates in 1821, and there is no reason to believe that Mendelssohn inserted at this point an exercise which he had written in 1820. Consideration of the compositions written immediately before and after the Berlin motets leads to the conclusion that these motets were all composed between June and August 1821. The only exceptions are the two motets based on Psalm 66, which Mendelssohn wrote in March 1822.

The motets *Ich weiche nicht* and *Deine Rede* have come down to us separately. As they were written on single sheets of paper it is impossible to ascertain their dates by reference to adjacent manuscripts. The style of these motets is similar to that of the motets *Ich will den Herrn* and *Tag für Tag*. However, while the last two pieces mentioned mark the transition from four-part to five-part composition, the two motets which are preserved in Oxford are both in four parts. This indicates that June 1821 must be regarded as their *terminus ante quem*. The *terminus post quem* is probably May of the same year, when Mendelssohn was composing four-part organ fugues. These organ fugues are also contained in the Berlin volume of manuscripts – significantly, before the motets.

There are few references to these first composition exercises by the young Felix in his letters and other documents. It is known that his *Psalm 19* was performed at the Singakademie on the 18th September 1821.<sup>2</sup> In October of that year Mendelssohn travelled to Weimar with Zelter in order to visit Goethe. Zelter was a close friend of Goethe,

and his adviser in musical matters. On the way to Weimar they stopped off at Leipzig and visited Johann Gottfried Schicht, who as Thomaskantor occupied at that time the position which had been Johann Sebastian Bach's almost a century earlier. On that occasion Schicht copied out a motet by Mendelssohn, and it was performed in the Thomaskirche.<sup>3</sup> It is not entirely clear which motet that was, but in view of the fact that *Psalm 19* had been performed in Berlin during the preceding month, it is very probable that this was the Psalm which Mendelssohn and Zelter showed to Schicht.

These motets are of significance on account less of their musical content than of their documentary character: they demonstrate the rapid progress which Mendelssohn made in counterpoint and in fugal writing. The compositional structure of these motets illustrates Zelter's didactic credo, which was always expressed in the realization of a stereotyped, traditional formula. This consists of the following "fundamental" elements: the opening of the fugue subject is written in long notes, and covers wide intervals (it is generally based on the notes of a triad), with the words set syllabically. As a rule the fugue subject remains clearly audible even amid a contrapuntal web of parts. There is often an interruption in the melodic flow (e.g., a rest), after which the theme continues, with smaller intervals and written in shorter notes. In contrast to the opening section, the words are here set to melismatic phrases. A counter-subject appears only occasionally, or it is treated in so inconsequential a manner that it appears almost superfluous and of a somewhat experimental character. In the second section of the composition the technique of the double (or triple) fugue is exercised, as the first and second (and sometimes third) subjects are heard simultaneously; the second subject is developed from the outset, in order to provide contrast to the first subject, and it is generally of a stepwise melodic character, without any division into smaller value notes.

These exercises contain numerous features of contrapuntal artistry which are not employed systematically, but which show that Mendelssohn was deeply interested in all the technical features of fugal writing. For example, he altered

<sup>1</sup> Mendelssohn's earliest compositions are kept in the following two volumes in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv: *Mus. ms. autogr. Mendelssohn 1 und 2*.

<sup>2</sup> See Martin Blumner, *Geschichte der Singakademie. Eine Festgabe zur Säcularfeier am 24. Mai 1891*, Berlin, Horn & Raasch, 1891, p. 56.

<sup>3</sup> See the letter of the 30th and 31st October 1821. *Felix Mendelssohn Bartholdy, Briefe*, ed. by Rudolf Elvers, Frankfurt am Main, Fischer, 1984, p. 19–21: "We have slept well, and at 9 o'clock we will go to the post office and then visit old Schicht. My motet is to be offered." Susanna Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg, Gustav Bosse, 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 17), p. 16–17, mentions a letter from Felix's mother Lea Mendelssohn on the 4th February 1822, in which she reported with evident pride that Schicht had copied her son's motet and had performed it in the Thomaskirche.

his themes by means of augmentation and diminution, and by "mirror" effects. Stretti, too, are often to be met with, and there are freely constructed passages with canons, pedal points, chromaticism, and programmatic illustration of particular words.<sup>4</sup>

The group of motets based on various verses of Psalm 19 merits closer investigation. The succession of motet movement, duet, a further motet movement, and final chorus suggests that Mendelssohn had in mind the creation of a cyclic work. However, the tonalities of the various pieces, in the order in which they occur in the volume of autographs, do not appear to support this hypothesis. Rudolf Werner concluded, therefore, that Mendelssohn composed the final chorus *Das Gesetz des Herrn* with the intention of placing it between the opening chorus and the duet; as it ends in A major it would make an excellent link between the remote keys of E flat major in the opening chorus and D major in the duet.<sup>5</sup> The function of a linking movement is emphasized still further by the brief melismatic passages above a pedal point in the bass at the end of the chorus; they appear, if the pieces are placed in this order, to point forward to the instrumental introduction to the duet. Nevertheless Werner's theory concerning the ordering of these pieces leaves two problems unsolved: first the different order in which he places the verses of the Psalm. If the final chorus is sung before the duet, the 9th verse is placed between verses 2 and 3. The second problem concerns the tonal structure of the cycle as a whole. If the movements are placed in the order suggested by Werner, the work begins in E flat major and ends in the remote key of D major. It seems, therefore, more likely that Ralf Wehner was correct in believing that the individual pieces were composed independently of each other, and that the fact that they are all based on verses from Psalm 19 does not necessarily imply that the pieces belong together and were planned as a musical entity.<sup>6</sup>

It would be wrong to attempt a musical-aesthetic evaluation of these motets, because they are essentially composition studies, which reveal certainly remarkable but not yet complete mastery of creative techniques. If one wished to pass an aesthetic judgement it would have to be directed toward Zelter, because Mendelssohn wrote these pieces under his watchful eye, and Zelter's hand, guided by his personal musical taste, corrected the first tests of his young pupil's ability. It is therefore not to be overlooked that the present motets, seen as a whole, are of documentary interest – as testimonies to the practice of composition teaching in Berlin early in the 19th century. One finds in them signs of Zelter's conservative thinking. This is evident not so much in the fact that Mendelssohn made use of the fugue as his chosen didactic instrument (the fugue was to remain throughout the entire 19th century a prominent element in the training schedule of every composer), but especially in the choice of the fugue subjects, which followed stylistic models of the 18th century. It is, therefore, clear that Mendelssohn's knowledge of the music of the past derived not only from his own concern with, and performances of, music by composers of earlier centuries, but also from his own composition studies during his years of instruction under Zelter.

The present publication and facsimiles appear with the kind permission of the Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz (whose Director of the Mendelssohn-Archiv, Dr. Hans-Günter Klein, I wish to thank for the information which he has supplied), and of the Bodleian Library, Oxford (the Director of whose Music Room, Peter Ward Jones, was extremely helpful). I am also glad to acknowledge the valuable assistance given by Dr. Thomas Wabel (Darmstadt).

Cremona, December 1997  
Translation: John Coombs

Pietro Zappalà

<sup>4</sup> More detailed analyses of these compositions are contained in the following accounts of investigations by the present editor: *I Salmi di Felix Mendelssohn Bartholdy*, dissertation, Cremona, 1992, Cremona, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, and "Di alcuni mottetti giovanili di Felix Mendelssohn Bartholdy," in *Ottocento e oltre – Scritti in onore di Raoul Meloncelli*, ed. by Francesco Izzo und Johannes Streicher, Rome, Editoriale Pantheon, 1993 (Itinerari musicali 2), p. 203–233. See also, in particular, Ralf Wehner, *Studien zum geistlichen Chorschaffen des jungen Felix Mendelssohn Bartholdy*, Sinzig, Studio, 1996 (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 4).

<sup>5</sup> See Rudolf Werner, *Felix Mendelssohn als Kirchenmusiker*, Frankfurt/Main, 1930 (Veröffentlichungen der Deutschen Musikgesellschaft–Ortsgruppe Frankfurt a. M., vol. 2), p. 8.

<sup>6</sup> See Ralf Wehner, *op. cit.*, p. 50–52.

## Avant-propos (abrégé)

Mendelssohn entreprit l'étude de la composition dès son plus jeune âge : à côté des cours de piano et de violon, il avait 10 ans à peine lorsque Carl Friedrich Zelter lui enseigna l'harmonie et lui apprit à réaliser des basses pour des compositions à 3 et 4 voix. En l'espace de quelques mois, entre octobre 1819 et les premiers mois de l'année 1820, ses progrès furent tels qu'il fut en mesure de composer des fugues à deux ou trois voix. Parmi ces exercices de jeunesse figurent déjà quelques pièces de musique vocale (il s'agit avant tout d'harmonisations de chorals). Le goût pour la musique sacrée ne lui vint toutefois que lorsqu'il entra, le 1<sup>er</sup> octobre 1820, avec sa sœur Fanny, à la Singakademie de Berlin que dirigeait son maître Zelter. La majeure partie des motets publiés dans ce volume furent composés au cours des mois qui suivirent.

La mise en ordre chronologique de ces compositions pose néanmoins un certain nombre de problèmes. À l'exception de *Ich weiche nicht* et *Deine Rede*, tous ces motets se trouvent à divers endroits d'un recueil d'autographes de Mendelssohn conservé à la Staatsbibliothek de Berlin.<sup>1</sup> Les pièces réunies dans le présent volume sont données dans l'ordre chronologique ; les partitions portent ici et là la date à laquelle l'œuvre fut commencée ou achevée. Deux de ces motets seulement portent une date (les deux versions de *Die Himmel erzählen* et *Gelobet sei Gott*). Le premier est daté du 16 juin 1820, le second du 3 mars 1822. La date du 16 juin 1820 ne peut être qu'un lapsus. Mendelssohn en est coutumier. Il faut lire 1821. Il n'y a guère d'autre explication plausible au fait que Mendelssohn ait introduit à cet endroit précisément un exercice datant de l'année 1820. D'après les compositions qui précèdent et qui suivent immédiatement les motets berlinois, les motets furent composés entre juin et août 1821. À l'exception toutefois des deux motets sur le psaume 66 que Mendelssohn composa au cours du mois de mars 1822.

Les motets *Ich weiche nicht* et *Deine Rede* sont transmis séparément comme feuillets isolés dans un recueil d'autographes de Mendelssohn conservé à la Bodleian Library d'Oxford. À la différence du recueil conservé à Berlin, le recueil d'Oxford ne révèle pas un classement chronologique. Par cela l'environnement de deux motets dans le recueil ne permet pas de déterminer leur date de composition. Le style de ces pièces s'apparente à celle des motets *Ich will den Herrn* et *Tag für Tag* qui sont dans l'ordre chronologique les motets les plus tôt du recueil berlinois. Toutefois, tandis que ces derniers accusent le passage d'une écriture à quatre voix à une écriture à cinq voix, les deux motets du manuscrit d'Oxford sont à quatre voix seulement. On en conclura qu'ils furent composés avant le mois de juin de l'année 1821. Le mois de mai de la même année offre un *terminus post quem* ; au cours de ce mois, Mendelssohn composa en effet des fugues à quatre voix pour orgue. Ces fugues se trouvent également dans le manuscrit de Berlin où, remarquons-le, elles précèdent les motets.

Les lettres du compositeur et d'autres documents ne font guère allusion à ces premiers exercices de composition. On sait que le psaume 19 fut exécuté le 18 septembre 1821 à

la Singakademie.<sup>2</sup> Au mois d'octobre, Mendelssohn fit avec Zelter le voyage de Weimar pour rendre visite à Goethe. Zelter était un ami intime de Goethe et son conseiller dans les affaires musicales. Lors de ce voyage ils firent étape à Leipzig où ils rendirent visite à Johann Gottfried Schicht, qui exerçait alors les fonctions de *Kantor* à St-Thomas, le successeur, à un siècle d'intervalle, de Johann Sebastian Bach. À cette occasion, Schicht fit une copie d'un motet de Mendelssohn qui fut ensuite exécuté à l'église St-Thomas.<sup>3</sup> On ignore précisément quel fut ce motet. Sachant que le *Psaume 19* avait été exécuté le mois précédent à Berlin, il est vraisemblable que Mendelssohn et Zelter présentèrent à Schicht cette œuvre-là.

L'intérêt de ces motets tient moins à leur facture musicale qu'à leur caractère documentaire : ils témoignent des progrès fulgurants de Mendelssohn en matière de contrepoint et de fugue. Leur structure compositionnelle s'inspire du credo didactique de Zelter fondé sur le recours à un modèle-type de composition traditionnel, toujours identique à lui-même. Ce modèle se compose des éléments « stables » qui sont les suivants : le sujet d'un thème de fugue fait appel à des notes de valeur longue et de larges intervalles (la plupart du temps sous forme d'accord parfait) et le texte est placé à raison d'une syllabe par note. Il demeure audible en principe même dans les entrelacs du contrepoint, dans la mesure où le flux mélodique en est souvent interrompu (par un silence, par exemple), avant que la suite du thème soit exposé à l'aide de petits intervalles et de valeurs de durée plus brèves. Le texte est disposé ici de manière mélismatique (contrairement au sujet du thème). Il est rare qu'il y ait un contre-sujet ; il peut aussi être façonné d'une manière si peu rigoureuse qu'il semble presque désuet et présente plutôt un caractère expérimental. Dans la seconde partie de ces motets, Mendelssohn s'exerce à la technique de la double-fugue (ou triplefugue), de telle sorte que le premier et le second thème (parfois même un troisième) sont exposés simultanément : le second thème est énoncé dès le début, pour mieux contraster avec le premier. Il présente une structure à pas en marche mélodique, mais sans monnayage en valeurs brèves.

Ces exercices présentent de nombreux tours de force contrapuntiques, sans toutefois qu'il en soit fait un usage sys-

<sup>1</sup> Les toutes premières compositions de Mendelssohn sont conservées dans les deux recueils conservés à la Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv de la Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, sous les cotes *Mus. ms. autogr. Mendelssohn 1 et 2*.

<sup>2</sup> Voir Martin Blumner, *Geschichte der Singakademie. Eine Festgabe zur Säcularfeier am 24. Mai 1891*, Berlin, Horn & Raasch, 1891, p. 56.

<sup>3</sup> Voir la lettre du 30 et 31 octobre 1821. *Felix Mendelssohn Bartholdy, Briefe*, éd. par Rudolf Elvers, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1984, p. 19–21 : « Nous avons bien dormi, et à 9 heures nous irons à la poste, puis chez le vieux Schicht. Mon motet doit tenir le coup. » Susanna Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg, Gustav Bosse, 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 17), p. 16–17, fait allusion à une lettre de Lea Mendelssohn, la mère de Felix, du 4 février 1822, dans laquelle elle relate avec une grande fierté que Schicht a copié le motet de son fils et en a donné une exécution à l'église St-Thomas.

tématique. Ils montrent que Mendelssohn s'intéresse à toutes les techniques de la fugue. Il modifie les thèmes par augmentation, par diminution ou par renversement. On y rencontre également de nombreuses strettas ; ici et là surviennent aussi des passages plus libres, avec des canons, des points d'orgue, des chromatismes et des figuralismes.<sup>4</sup>

Le groupe de motets construits sur divers versets du psaume 19 appelle une attention plus particulière. La succession d'une pièce de type motet, d'un duo, d'une nouvelle pièce de type motet, enfin d'un chœur final suggère que Mendelssohn semble avoir voulu bâtir un cycle fermé. Toutefois la succession des tonalités des différentes pièces ne confirment pas cette hypothèse – tout au moins si l'on s'en tient à la manière dont ces pièces se succèdent dans l'autographe. Aussi Rudolf Werner a-t-il supposé que Mendelssohn avait composé le chœur final « Das Gesetz des Herrn » pour l'insérer entre le chœur initial et le duo : dans la mesure où ce chœur s'achève dans la tonalité de La majeur, il constituerait un excellent trait d'union entre les tonalités très éloignées de Mi bémol majeur du chœur initial et de Ré majeur du duo.<sup>5</sup> La fonction de transition se trouverait encore renforcée par les brèves insertions mélismatiques sur le point d'orgue de la basse à la fin du chœur, lesquelles annoncent les motifs de l'introduction instrumentale du duo et qui n'ont guère de signification hors de ce contexte. Toutefois les solutions suggérées par Werner laissent deux questions en suspens : tout d'abord la modification dans l'ordre des versets du psaume : si l'on place le chœur final avant le duo, le neuvième verset se trouvera placé entre le second et le troisième. D'autre part la forme harmonique générale de la pièce tout entière. Si l'on intervertit l'ordre des mouvements, la pièce commence en Mi bémol majeur et s'achève dans la tonalité de Ré majeur, tonalité bien éloignée de la tonalité de base. A cet égard, la thèse de Ralf Wehner semble plus plausible : à savoir que les différents mouvements auraient été composés indépendamment les uns des autres et que le texte commun à ces mouvements – le psaume 19 – n'implique pas nécessairement que ces pièces aient été conçues comme une unité musicale.<sup>6</sup>

Soumettre ces motets à une évaluation esthétique-musicale ne présente guère d'intérêt. Il ne s'agit en effet que d'exercices de composition qui témoignent certes d'une remarquable maîtrise des moyens techniques de la composition. S'il fallait absolument porter un jugement esthétique sur ces œuvres, ce serait alors par rapport à Zelter. Mendelssohn composa en effet ces œuvres sous le regard vigilant de son maître. Les œuvres présentent d'ailleurs les traces matérielles de son goût musical. Il est évident, à cet égard, que ces motets ne présentent, en tant que tels, qu'un intérêt documentaire : ils demeurent des témoins privilégiés de la pratique de l'enseignement de la composition à Berlin au début du XIX<sup>e</sup> siècle. On y trouve la trace de l'attitude conservatrice de Zelter : elle transparait toutefois moins dans l'utilisation de la fugue comme instrument didactique (la fugue occupe, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècles, une place prédominante dans la formation de tout compositeur), que dans le choix des thèmes inspirés, pour la plupart d'entre eux de modèles et de types stylistiques du XVIII<sup>e</sup> siècle. On retiendra à cet égard que Mendelssohn

doit ses connaissances en matière de musique des temps passés non seulement à ses lectures et à l'exécution d'œuvres composées au cours des siècles antérieurs, mais également aux exercices de composition qu'il réalisa du temps où il fut élève de Zelter.

La présente édition paraît avec l'aimable autorisation de la Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (je tiens en particulier à remercier le directeur du Mendelssohn-Archiv, Dr. Hans-Günter Klein, pour les informations dont il m'a fait part) et de la Bodleian Library, Oxford (où Peter Ward Jones, directeur du Music Room, a facilité mes recherches). J'ai le plaisir en outre de remercier ici Dr. Thomas Wabel (Darmstadt) qui me fit de précieuses suggestions.

Crémone, décembre 1997  
Traduction : Christian Meyer

Pietro Zappalà

<sup>4</sup> On trouvera des analyses détaillées de ces compositions dans les travaux suivants de l'auteur : *I Salmi di Felix Mendelssohn Bartholdy*, dissertation, Cremona, 1992, Cremona, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale, et « Di alcuni mottetti giovanili di Felix Mendelssohn Bartholdy », dans : *Ottocento e oltre – Scritti in onore di Raoul Meloncelli*, éd. par Francesco Izzo et Johannes Streicher, Rome, Editoriale Pantheon, 1993 (Itinerari musicali 2), p. 203–233. Sur ce point, voir aussi Ralf Wehner, *Studien zum geistlichen Chorschaffen des jungen Felix Mendelssohn Bartholdy*, Sinzig, Studio, 1996 (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 4).

<sup>5</sup> Cf. Rudolf Werner, *Felix Mendelssohn als Kirchenmusiker*, Francfort-sur-le-Main, 1930 (Veröffentlichungen der Deutschen Musikgesellschaft-Ortsgruppe Frankfurt a. M., vol. 2), p. 8.

<sup>6</sup> Cf. Ralf Wehner, *op. cit.*, p. 50–52.

Handwritten musical score for Felix Mendelssohn Bartholdy's motet *Ich will den Herrn* (ab T. 75) and the beginning of *Tag für Tag* (T. 1–8). The score is written on multiple staves with German lyrics. The top section shows the end of *Ich will den Herrn* and the beginning of *Tag für Tag*. Below this is a sketch of three fugue themes. The bottom section shows the beginning of *Tag für Tag* with lyrics "Tag für Tag für Gott".

Abb.1: Felix Mendelssohn Bartholdy, Kompositionsautograph mit dem Schluß der Motette *Ich will den Herrn* (ab T. 75) in den oberen beiden Akkoladen und dem Beginn von *Tag für Tag* (T. 1–8) unten. Dazwischen eine Skizze mit Fugenthemen, um ihre Eignung für den doppelten und dreifachen Kontrapunkt zu prüfen. Die drei links übereinander notierten Themen beziehen sich auf die darunter stehende Motette: oben „Tag für Tag“, in der Mitte „er gibt dem Volke Reich und Macht“, das ab T. 25 auftritt, und unten „es lob ihn Himmel und Erde (ab T. 47). Die beiden daneben stehenden Themen beziehen sich auf *Gott, du bist unsre Zuversicht*, das sich auf S. 88 des Autographs anschließt. Unter dem Text „Es lob ihn Erd und Himmel“ steht das Thema von „Gott, du bist unsre Zuversicht“ und darunter „ein Hilfe in den großen“ (ab T. 24). Seite 85, *Mus. Ms. autogr. Mendelssohn 2*, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv.





21

Rech - - - ten, ich wei - che nicht von dei - nen,  
 Rech - - - ten, ich wei - - - - che nicht, ich wei - che  
 Rech - - - ten, ich wei - - - - - che nicht, ich  
 ich wei - che nicht von dei - - - nen Rech - ten, ich

26

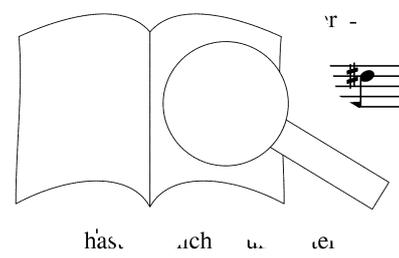
ich wei - che nicht, ich wei - - - che nicht, denn du  
 nicht von dei - nen Rech - - - ten,  
 wei - che nicht, ich wei - - - che nicht  
 wei - che,

31

wie - - - mich un - ter - wie - sen, hast mich  
 denn n - wie - - - sen, denn du -  
 denn du

36

denn du hast mich, denn du hast mich un - ter -  
 er - wie - - - sen, denn r -  
 n un - ter - wie - - - sen, denn



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

40

wie - - - sen, denn du hast mich un - - - ter -

wie - - - sen, denn du hast mich un - ter - wie - sen, mich

wie - - - sen.

wie - - - sen, denn du hast mich un - - - ter - -

44

wie - - - sen. Ich wei - che nicht, denn du hast

un - - - ter - wie - sen, denn du hast mich.

Ich wei - che nicht, nicht, nicht, ich

wie - - - sen. Ich wie von

49

wie - - - sen. che nicht, ich wei - che

Ich wei - che ich wei - che nicht, nicht,

wei - che nicht che nicht, denn du

dei - - - ne ten, ich wei - che

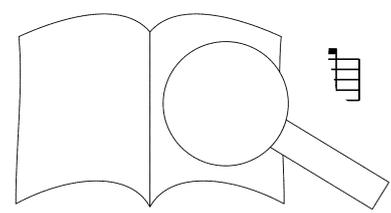
54

nicht, ic' ich wei - che nicht von dei - - - nen

ast - mich, ich wei - che nicht

- ter - wie - - - sen, denn du hast mich un

nicht, denn du hast mich un - - - wie



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

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

59

Rech-ten. Ich wei-che nicht, ich wei - - che nicht, denn du

Rech-ten, denn du hast mich un-ter - wie - sen, mich un-ter - wie - sen, denn du

sen. Ich wei-che nicht, ich wei - che - nicht, ich wei - che

sen. Ich wei - che, wei - che nicht,

64

hast mich un-ter - wie - - - sen, denn du hast mich un-ter -

hast mich un-ter - wie - - - sen, denn du hast mich

nicht von dei - - - nen Rech-ten, -nn un-ter -

hast mich un-ter -

69

- - - sen,

- - - sen,

wie - - - ser ni- ich wei - che - nicht, ich wei - che,

wie - - - wei - che nicht, ich wei - che - nicht, ich wei - che

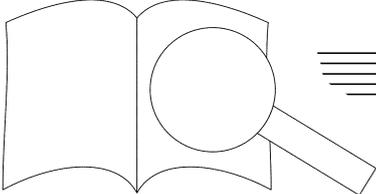
74

denn du hast mich un-ter - wie - - - sen.

wei - che nicht von dei - - - nen .

che nicht, ich wei - che -

nicht von dei - nen Rech



# Deine Rede präg ich meinem Herzen ein

Psalm 119, 11

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

Dei - ne Re - de präg ich meinem Her - -  
Dei - ne Re - de präg ich meinem Her - - - zen, mei -  
Her - zen ein, mei - nem Her - - - zen, -  
nem Her - zen ein, mei - nem Her - zer  
Dei - ne Re - de

8

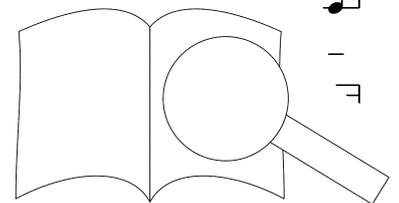
Her - zen ein, mei - nem Her - - - zen, -  
nem Her - zen ein, mei - nem Her - zer  
Dei - ne Re - de  
Her - zen ein, - zen ein,  
nem Her - zer  
prä g ich mei - nem Her  
Her - zen ein, prä g  
Her - zen ein, prä g ich mei - nem

14

Her - zen ein, - zen ein,  
nem Her - zer  
prä g ich mei - nem Her  
Her - zen ein, prä g  
Her - zen ein, prä g ich mei - nem

21

Her - zen ein, prä g  
Her - zen ein, prä g ich mei - nem  
Her - zen ein, prä g ich mei - nem  
Her - zen ein, prä g ich mei - nem



Aufführungsdauer / Duration: ca. 4 min.

27

präg ich mei-nem Her-zen, mei - nem Her - zen ein, mei-nem Her - zen  
 ich mei - - - - - nem Her - - - - - zen, mei-nem Her - - - - - zen  
 ein, mei - - - - - nem Her - - - - - zen ein, mei-nem Her - - - - - zen

33

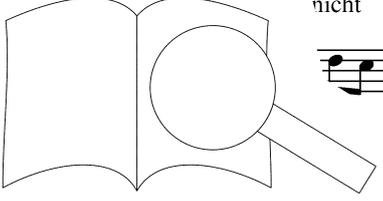
ein,  
 ein, auf daß ich wi - der  
 ein, auf daß ich wi - der dich nicht sün - di - ge,  
 auf daß ich wi - der dich nicht sün - di - ge, au. dich nicht sün - di -

39

auf daß ich wi - der dich nicht sün -   
 ge, auf daß ich wi - der dich nicht sün - di -  
 auf daß ich wi - der dich nicht sün - di -  
 ge, auf daß ic' - di - ge, auf daß ich wi - der dich,

45

auf daß ich wi - der dich nicht sün - di - ge. Dei - ne  
 wi - - - - - der\_ dich, auf daß ich wi - nicht  
 - der dich nicht sün - di - ge, auf daß ich wi - der dich, v  
 auf daß ich wi - der dich nicht sün - di - ge, nicht - di



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

50

Re - - de präg ich mei - nem Her - - zen ein, mei - nem  
sün - di - ge, auf daß ich wi - der dich nicht sün - di - ge, nicht sün - di - ge, nicht  
di - ge, nicht sün - di - ge. Dei - ne Re - de

56

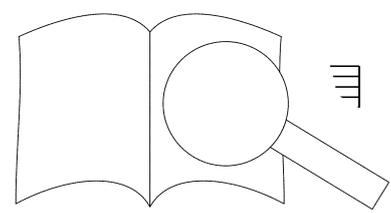
Her - zen ein, auf daß ich wi - der dich nicht  
sün - di - ge. Dei - ne Re  
präg ich mei - nem Her - zen ein, mei - nem Her - zen  
Her - zen ein, auf daß ich wi - der dich nicht sün - di - ge.

62

ge, auf daß ich wi - der dich nicht sün - di - ge. Dei - ne  
Her - zen ein, auf daß ich wi - der dich nicht  
ein, dei - ne Re - de  
Dei - ne mei - nem Her - zen ein, dei - ne

68

de präg ich  
sün - di - ge, auf daß ich wi  
ich, auf daß ich wi - der dich  
Re - de, auf daß ich wi - der, wi - der dich nicht sün - di - ge,



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

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

74

mei-nem Her-zen ein, auf daß ich wi-der dich nicht sün-di-ge.  
 sün - di - ge. Dei - ne Re - de präg ich mei-nem Her - zen  
 - di - ge. Dei - ne Re - de  
 auf daß ich wi - der dich nicht sün - di - ge, auf daß ich wi - der dich nicht

80

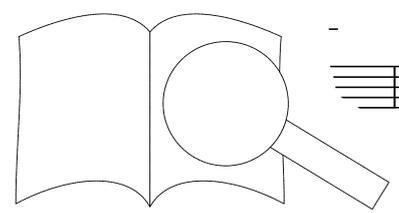
Dei - ne Re - de präg ich mei - nem  
 - - - zen ein, dei - ne Re - de präg  
 präg ich mei-nem Her-zen ein,  
 sün - di - ge. - - - de

87

ein, dei - ne Re - de präg  
 auf daß ich wi-der dich nicht sün - di - ge, auf daß ich wi - der dich nicht  
 Re - de, Re - de präg ich mei - nem  
 präg - - - nem Her - zen, mei - nem

93

- zen ein, auf daß ich wi-der dich nicht sün - di - ge.  
 - di - ge, nicht sün - di - ge.  
 zen, dei - ne Re - de präg  
 Her - zen ein.





18

Ich will den Herrn nach sei-ner Ge-rech-tig-keit frei - - - - - sen, ich will den Herrn nach sei - - - - - ner Ge - - - - - Ich will den

24

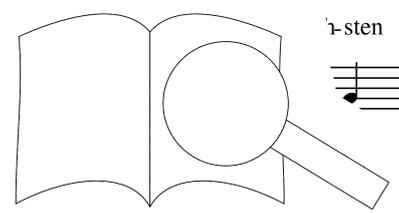
sen, ich will den Herrn, ich will den Herrn rech - tig - keit frei - sen, ich will, ich will den Herr Herr nach sei - ner Ge - rech - tig - keit frei - sen, ich wil' des

29

sen, frei-sen, des Höch-sten Na - men Je - - - - - sen, des Höch - sten Na - men Je - ho - - - - - Höch - ster lob - sin - gen, des Höch-sten Na - men, des Höch-sten Na - men Je -

35

des des Höch - sten Na - men Je - ho - - - - - ven lob - sin - gen, des Höch - sten Na - - - - - men Je - - - - - ve - - - - - sin - ge



41

Höch - sten Na - men Je - ho - ven lob - sin - gen, lob - sin - gen, ich will den  
 Na - men, des Höch - sten Na - men Je - ho - ven lob - sin - gen, des Höch - sten  
 gen, des Höch - sten. Ich will den Herrn,  
 Ich will den

47

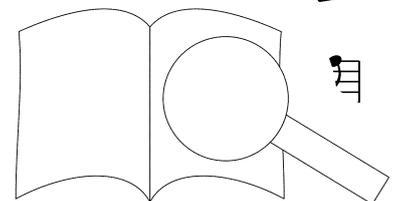
Herrn nach sei - ner Ge - rech - tig - keit prei - sen. Ich will den He  
 Na - men Je - ho - ven lob - sin - gen, ich will den Herr nei tig - keit  
 Herrn nach sei - ner Ge - rech - tig - keit prei - sen, ich will ei - rech - tig - keit

52

ich will den Herrn nach sei - ner Ge - rech - tig - keit Na - men Je - ho - ven lob - sin - ge ei en, des Höch - sten Na - men,  
 prei - sen. Ich will, ich will den Herrn nach prei - des Höch - sten Na - men, des Höch - sten

58

Herr des Höch - sten Na - men Je - ho - ven lob - sin - en will den Herrn, ich will den Herrn, ich will den Herrn  
 Ge - rech - tig - keit, ich will den Herrn Na - men Je - ho - ven lob - sin - gen,



64

gen, ich will den Herrn, des Höch- sten Na-men Je-ho-ven lob - sin - - gen.  
 - tig-keit, ich will den Herrn nach sei - ner Ge - rech - tig - keit prei-sen.  
 prei- sen, ich will den Herrn nach sei - ner Ge - rech - tig - keit prei-sen, des Höch - sten -

70

des Höch - sten Na-men, des  
 Ich will den Herrn, ich will den Herrn nach sei - ner  
 Ich will den Herrn, ich will den Herrn nach sei-ner Ge-re  
 Na - men Je - ho - ven, den Herrn.  
 Höch - sten Na - men, ich will

76

prei-sen, des Höch - sten Na-men. ich will dem Herrn lob -  
 Höch - sten Na-men Je-ho - - - gen, dem Herrn lob -  
 sen, des - Höch ich will dem Herrn, dem Herrn lob -  
 ich will de erGe-rech-tig-keit prei- sen, ich will dem Herrn lob -

82

n Herrn, ich will dem Herrn lob-sin - - - gen, lob - sin - - - gen.  
 ich will - dem - Herrn, des Höch - st -  
 gen, ich will dem Herrn - lob - sin -  
 sin - - gen, dem Herrn.

# Tag für Tag sei Gott gepriesen

Soprano 1

Soprano 2

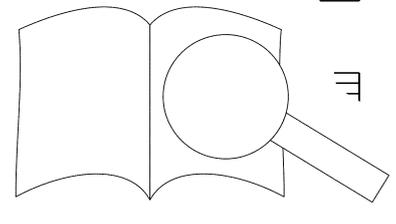
Alto

Tenore

Basso

6

11



Aufführungsdauer / Duration: ca. 3 min.

16

Gott ge - prie - sen, Tag für Tag sei Gott ge - prie - sen, sei Gott, Tag für Tag sei Gott ge - prie - sen, Tag für Tag sei Gott ge - prie - sen, Tag für Tag sei Gott ge -

21

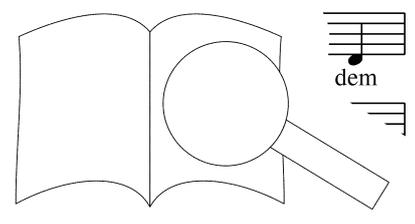
sen, Tag für Tag, Tag für Tag, für prie - sen. Tag für Tag sei Gott ge - r Tag für Tag sei Gott ge - prie sen. Er - sen, Gott pi. sen. Er gibt dem

26

gibt dem Vol - Reich Er gibt dem Vol - ke Reich

31

Macht, er gibt dem Vol - ke Reich und Macht, und Macht, dem Vol - ke Reich und Macht, Reich und Macht, dem



36

Macht. Er gibt dem Vol - ke Reich und Macht, und  
 Macht, und Reich und Macht. und Macht, Reich und Macht.  
 Vol - ke Reich und Macht. Er gibt dem  
 Macht, und Reich und Macht, Reich und Macht. Er  
 Tag für

41

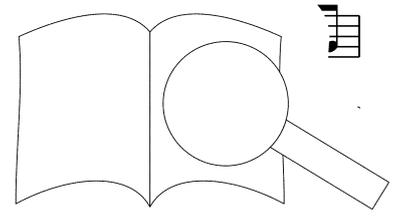
Macht, er gibt dem Vol Tag für  
 Vol - ke Reich und Macht.  
 gibt dem Vol - ke Reich  
 Tag sei Gott ge - prie - sen, Tag

46

Reich und Macht.  
 Gott ge - prie - sen. E Him - mel und Er - - -  
 - lob ihn Him - mel, es lob ihn Him - mel und

51

de, es lob ihn Him  
 Es lob ihn Him - mel und Er - - -  
 de, es lob ihn Him



Es

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

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert.

Es lob ihn Him - mel und Er - - -

de, es lob ihn Him - mel und Er - de, und Er - - -

de, es

lob ihn Him - mel und Er - - - de, es lob ihn

de. Tag für Tag sei

Tag für Tag sei Gott,

de, es lob ihn.

lob ihn Him-mel, es lob ihn

Him - - - mel. Er gibt Voi und

prie-sen, er gibt dem Vol - ke Reich reich und Macht.

lob ihn Erd mel.

Tag für Tag ge - prie - - -

de. Tag für Tag

Macht. Tag für

Es lob ihn

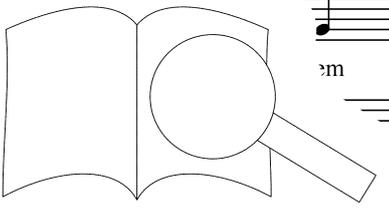
Vol - ke Reich und Macht, Reich und Macht, dem V

Tag für Tag.

sei Gott ge - prie - - -

Tag sei Gott ge - prie - sen.

Tag für



PROBEBE PARTITUR

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

76

Him - mel und Er - de, Him - mel und Er - de, sei  
 Tag für Tag sei  
 Vol - ke Reich und Macht, Tag für  
 Tag für Tag sei Gott, sei  
 Tag sei Gott ge - prie - sen, sei

81

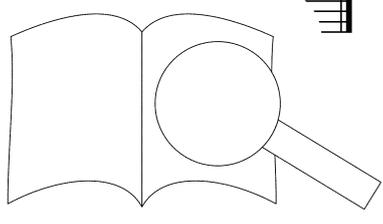
Gott ge - prie - sen. Tag  
 Gott ge - prie - sen. Tag für Tag,  
 Tag sei Gott ge - prie - sen. Er gibt dem Vol - ke,  
 Gott ge - prie - sen. Er gibt dem Vol - ke, gibt dem  
 Gott ge - prie - sen. Tag für Tag, Tag, Er gibt dem

86

Tag sei Gott ge - prie - sen, Gott ge -  
 Tag ge - prie - sen, Gott ge -  
 Tag, Tag sei Gott ge - prie - sen, Tag sei Gott ge - prie - sen,  
 Vol - ke, Tag sei Gott ge - prie - sen,  
 Vol - ke

91

prie - sen. Tag sei Gott ge - prie - sen.  
 Tag für Tag.  
 lob ihn Him - mel und Er -  
 sen, er gibt dem Vol - ke Reich und Macht.  
 und Macht.



# Gott, du bist unsre Zuversicht

Psalm 46, 2-3

Soprano 1

Soprano 2

Alto

Tenore

Basso

Gott, du bist un - sre Zu - ver - sicht und Stär -

Gott, du bist sre

6

Zu - ver - sicht und Stär -

ver - sicht und Stär -

Gott, du bist un - sre

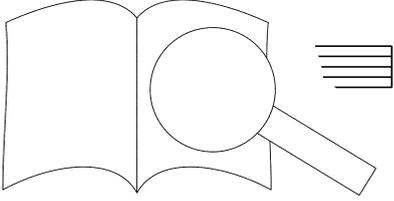
11

du bist un - sre Zu - ver - sicht und Stär -

ke, un - sre Stär - ke,

un - sre Stär -

ke. Gott, du bist



Aufführungsdauer / Duration: 5 min.

16

ke, un - sre Stär - ke,  
 un - sre Stär - ke, Gott, du  
 Gott, du bist un - sre Zu - ver - sicht und Stär - ke,  
 Gott, du bist un - sre Zu - ver - sicht und Stär - ke,  
 Stär - ke, Gott, du

21

ke, un - sre Stär - ke,  
 bist un - sre Zu - ver - sicht und Stär - ke,  
 den  
 un - sre Stär - ke, un - sre Stär

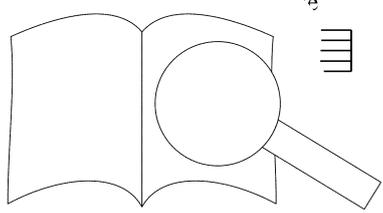
26

ei - ne Hil - fe in den  
 gro - ßen Nö - ten, die uns trof - fen ha - ben,  
 ei - ne gro - ßen Nö - ten

32

ei - ne Hil - fe in den gro - ßen Nö - ten, die uns  
 trof - fen ha - ben, die uns trof - fen ha - ben,  
 die uns trof - fen ha - ben, die uns  
 ei - ne

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



37

trof - fen ha - - - ben, die uns trof - - fen ha - - -  
 Hil - - - - fe in den gro - ßen Nö - - - ten,  
 ei - ne Hil - fe in den  
 Hil - fe,  
 Hil - fe in den gro - ßen Nö - ten,

42

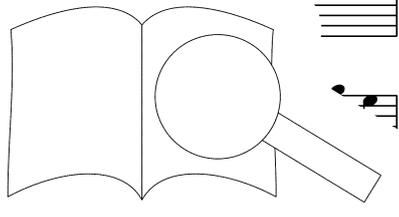
- ben, ei - ne Hil - fe in den gro - ßen Nö -  
 ei - ne Hil - fe in den Nö - - - ten, die  
 gro - ßen Nö - - - ten, den  
 Hil - fe in den Nö - ten,  
 in den gro - ßen

48

trof - fen ha - - - ben, die uns trof - fen die uns trof - fen  
 trof - fen ha - - - ben, die ben, - die uns trof - fen  
 die uns trof - - - die ha - ben, die uns trof - fen  
 Nö - trof - fen ha - ben, die uns trof - fen

55

ei - ne Hil - fe in den gro - - - ßen  
 die uns trof - fen ha - - -  
 ha - ben, uns trof - fen ha - - -  
 Gott, du bist  
 ha - ben, trof - fen ha - ben.



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

61

Nö - - - - - ten. Dar - um

ben. Dar - um

Stär - - - - - ke. Dar - um

Gott, du bist un - sre - Stär - - - - - ke. Dar - um

67

fürch - ten wir uns nicht, wenn gleich die Welt un - ter - gin - ge

fürch - ten wir uns nicht, wenn gleich die Welt un - ter - gin

fürch - ten wir uns nicht, wenn gleich die Welt

fürch - ten wir uns nicht, wenn gleich die an - ge, dar - -

74

dar - um fürch - ten wir uns nicht, dar - um

fürch - ten wir uns nicht, wir fürch - ten

dar - um fürch - ten wir uns nicht, wir

um - - - nicht, wir - - fürch - ten uns nicht, dar - um

80

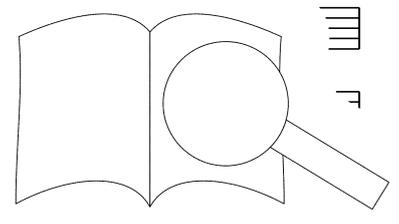
fürch - ten wir uns nicht, dar - um fürch - ten nicht, wenn gleich die

cht, dar - - um fürch - - ten

a uns nicht, wir fürch - ten nicht,

fürch - ten wir uns nicht, wir fürch - - ten nicht,

nicht, wenn gleich die



87

Welt un - ter - gin - - ge und die Ber - ge mit - ten ins  
 und die Ber - ge mit - ten ins  
 Welt un - ter - gin - - ge und die Ber - ge mit - ten ins Meer sän -  
 Welt un - ter - gin - ge und die Ber - ge mit - ten ins  
 Welt un - ter - - gin - ge und die Ber - ge mit - - ten ins Meer

94

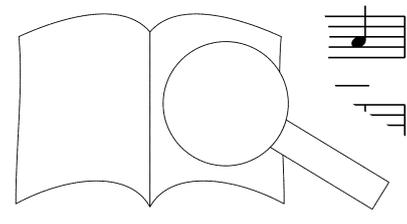
Meer sän - - ken. Ei - ne Hil - fe in der  
 Meer sän - ken, dar - um fürch - ten wir uns nicht.  
 ken, dar - um nicht,  
 Meer sän - - ken, dar - - um,  
 sän - - - ken. - sre - Zu - ver - sicht und

101

Nö - ten.  
 Gott, du bist un - sre Stär -  
 nicht, dar - um fürch - ten uns nicht, ei - ne Hil - - -  
 dar - um fürch - ten nicht,  
 Stär - ke, Gott, du bist un - sre

106

Dar - um fürch - ten wir uns nicht,  
 - ke,  
 - fe, dar - um fürch - ten wir uns  
 Zu - ver - sicht und Stär - ke, un - sre Stär - ke,



PROBENPARTITUR

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



# Die Himmel erzählen die Ehre Gottes (1. Fassung)

Psalm 19, 2

Soprano 1

Soprano 2

Alto

Tenore

Basso

Die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got -

Die Him - mel er -

6

Die er - len die

zäh - len die Eh - re Got - - - - -

er - zäh - len die Eh - - - - - tes, er - zäh - - - len die

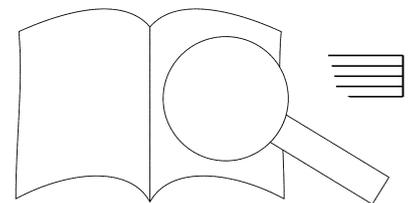
11

Eh - - - - - re

- - - - - re Got - tes, die Eh - re, die Eh - - - - re

Die Him - mel er - zäh

Eh - re Got - tes,



Auftimmungsdauer / Duration: 5 min.

16

Got - - - - tes, die Eh - - - re Got - - - - tes,  
 Got - tes, die Him - mel er - zäh - - - - len,  
 Die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got - tes,  
 Got - - - - tes, die  
 die Him - mel er -

21

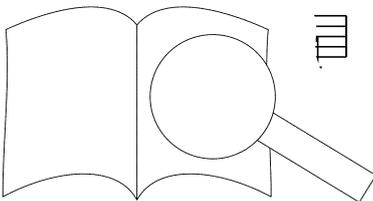
die Him - mel er - zäh - len die Eh  
 die Him - mel er - zäh - len die Eh - re  
 die Him - r  
 Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got  
 zäh - len die Eh - re Got - tes.

26

Got - tes.  
 tes.  
 len.  
 ste ver - kün - - - di - get sei - ner -

31

Und die Fe - ste ver - kün - -  
 - - de - Werk, und die Fe - ste - ver

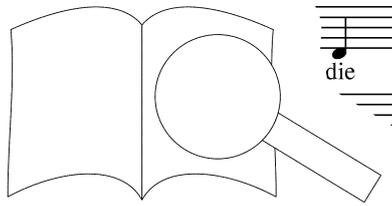


Und die Fe - ste ver - kün - di - get sei - ner -  
 Hän - - - de - - - Werk, sei - ner Hän - - - de Werk,  
 get sei - ner Hän - de Werk,

Hän - de, die Fe - - - ste sei - ner Hän - - -  
 und die Fe - ste ver - kün - digt sei - ner Hän - - -  
 sei - ner Hän - - - de Werk. - - -  
 Und die Fe - ste ver - kün - - - Hän - - - de -

Fe - ste ver - kün - - - de - - - Werk,  
 Fe - - - ste, und die Fe - ste ver -  
 Hän - - -  
 Und die Fe - ste ver -  
 Werk, ver -  
 get, ver - kün - di - get,

n - de Werk, sei - ner Hän - - - de -  
 get sei - ner Hän - de Werk, - - -  
 - di - get sei - ner Hän - de Werk.  
 und die Fe - ste ver - kun - di - get,



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

54

Werk, sei - - ner Hän - de Werk.

Hän - - de, sei - ner Hän - de Werk.

Fe - ste ver - kün - - di - get,

Die Him - mel er - zäh - len die

und die Fe - ste ver - kün - - -

59

Die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got

und die Fe - ste ver - kün - get

Eh - re Got - tes, Got - - - die

- di - get sei - ner Hän - de Werk,

64

- - - tes, die Eh - re Got die

mel er - zäh - len die Eh - r Und die Fe - ste ver -

die Fe - ste ver - kün - - -

Him - mel er - re.

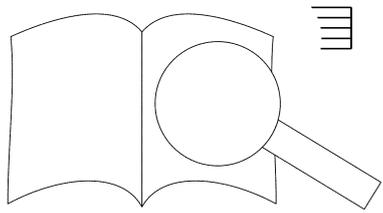
an - de Werk.

69

Him len die Eh - re Got - - - tes.

- di - get sei - ner Hän - de

- - - ner Hän - de Werk, sei - ner Hän -



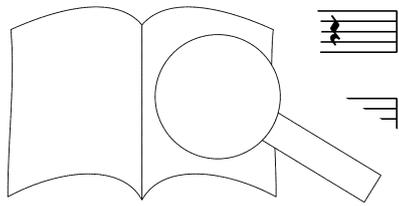
Die him - mel er -

Und die Fe - ste ver - kün - di - get, die Him - mel er -  
 und die Fe - ste,  
 Die Him - mel er - zäh - len, die Him - mel er - zäh - len die  
 Fe - ste ver - kün - di - get, die Him - mel er - zäh - len die  
 zäh - len die Eh - re Got - tes.

zäh - len die Eh - re Got - tes,  
 die Him - mel er - zäh - len die Eh -  
 Eh - re Got - tes, die Him  
 Eh - re,  
 Und die Fe - str kün - get sei - ner Hän - de

die Him - mel er - zäh - len d re - Got -  
 tes. Und di un - di -  
 len, die Him die Eh - re Got - tes, die  
 re.  
 Werk. Die

ste ver - kün - di - get sei - ner Hän -  
 Hi - mel er - zäh - len  
 Him - mel er - zäh - len die Lu -



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

94

de\_ Werk. Die Him - mel er -

Die Him - mel er - zäh - len die Eh - re

Und die Fe - ste ver - kün - - - di - get sei - ner\_

Him - mel er - zäh - len.

re Got - - - tes, die

99

zäh - len die Eh - re Got - - - tes.

Got - - - tes.

Hän - de Werk, die Him - mel er - zäh - len die Eh -

ste ver -

Him - mel er - zäh - len die Eh - re t Eh - - - re\_

104

Fe - ste ver - kün - - - ner Hän - de Werk,

kün - - - di - get sei - ner Hän - de Werk,

Got - - - re Got - - - tes, Got - - - tes, die

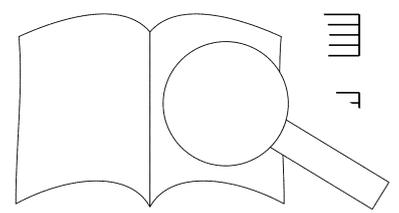
109

Die Him - mel er - zäh - - - len die\_ Eh -

Werk, sei - ner Hän - de Werk. die\_

sei - ner Hän - - de\_ Werk, sei - ner Hän -

Him - mel er - zäh - - - len sei - ner Hän - de Werk. Und die



PROBEBE PARTITUR

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

114

re Got - tes, die Eh - - re Got - - - tes.  
 Fe - ste ver - kün - digt die Eh - re Got - tes.  
 Die Him - mel er -  
 Und die Fe - ste ver -  
 Fe - ste ver - kün - digt die Eh - re Got - tes.

119

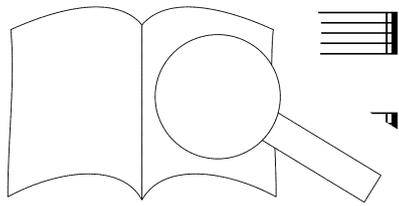
Die Him - mel er - zäh - len die  
 Die Him - me'  
 zäh - len die Eh - re Got - - - Him - mel er -  
 kün - di - get sei - ner Hän - de Werk. Die

124

re Got - tes, re. Die  
 Eh - re Got - te Und die Fe - ste ver -  
 zäh - - - ler tes - Eh - re. Und die  
 Him - mel er - re Got - tes, Eh - re,  
 er - zäh - len Got - tes Eh - re, Eh - - -

129

zäh - - - len die Eh - re Got - - - tes.  
 di - get Got - tes Eh - re,  
 ste - ver - kün - di - get sei - ner Hän - de  
 die Him - - - mel er - zäh -  
 re.



# Die Himmel erzählen die Ehre Gottes (2. Fassung)

Psalm 19, 2

Soprano 1

Soprano 2

Alto

Tenore

Basso

Die Him - mel er -

Die Him - mel er - zäh - len die Eh - - - re Got - - -

6

zäh - len die Eh - re Got - - - tes. tes, die

zäh - len die Eh - re

zäh - len die Eh - re Got - tes. Die Him - mel er -

11

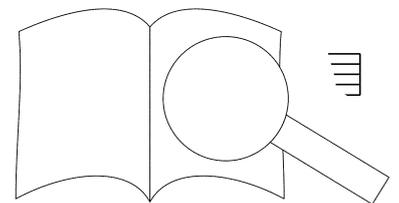
Eh -

die Him - mel er - zäh - len die Eh - re

Die Him - mel er - zäh - len die Eh - re

zäh - len die Eh - re Got - - -

tes,



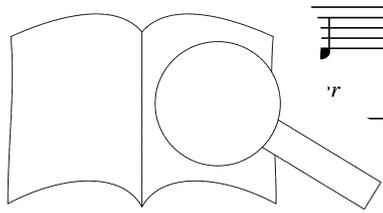
Aufführungsdauer / Duration: ca. 4 min.

Die Him - mel er - zäh - - len,  
 Got - - tes, Eh - - re Got - tes, die  
 Die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got - tes,  
 Got - tes, die Eh - re. Die Him -  
 Eh - - re Got - tes. Die Him - mel er -

die Him - mel er - zäh - - len die Eh - re  
 Him - mel er - zäh - len, die Him - mel er  
 die Him - mel er - zäh - len die Eh  
 mel er - zäh - len, und die  
 zäh - len die Eh - re.

Got - tes. Und die Fe - ste ver - kün - di - get  
 Fe - ste ver - kün - di - - - - - ner Hän - - de Werk, und die

Und die - - - - - di - get  
 - - - - - ner Hän - de  
 e - ste ver - kün - di - get sei - - - - - ner Hän



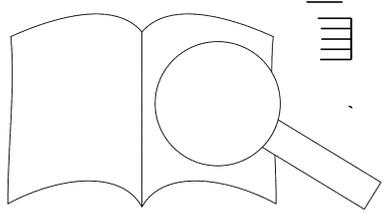
Und die Fe - ste ver - kün - di - get  
 sei - ner Hän - de Werk, sei -  
 Hän - de Werk, sei - ner Hän - de  
 Werk, sei - ner Hän - de

sei - ner Hän - de Werk,  
 - - - - - ner Hän - de Werk,  
 Werk, sei - ner Hän - de  
 Werk, - sei - ner Hän - de

Hän - de Werk, - - - - - ner Hän - de  
 Hän - de, sei - ner Hän - de  
 Und die  
 Und die Fe - ste ver - kün - di - get  
 sei - ner Hän - de Werk.

Und die Fe - ste ver - kün - di - get  
 - - - - - ste ver - kün - digt sei -  
 - - - - - ner Hän - de Werk.  
 Und die Fe - ste ver - kün - di -

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



51

Und die Fe - ste ver - kün - di - get sei - ner Hän - de  
 sei - ner Hän - de  
 Hän - de, und die Fe - ste ver - kün - di - get sei - ner Hän - de  
 Die  
 get, und die

55

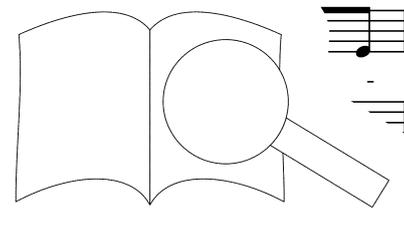
Werk. Die Him  
 Werk. die  
 Werk. die  
 Him - mel er - zäh - len die Eh - tes  
 Fe - ste ver - kün - di - get sei Hän - de Werk,

59

zäh - len die Eh - Him - mel er - zäh -  
 Fe - ste ver - kün - di - get Hän - de Werk.  
 Eh - re, die Him - mel er -

63

Eh - re. Die  
 es Eh - re. Und die di - get  
 Und die Fe - ste ver - kün - di -  
 len Got - tes Eh - re.  
 sei - ner Hän - de Werk.



67

Him - mel er - zäh - len die Eh - - - re - Got - tes.  
 sei - - - ner Hän - de, Hän - de Werk.  
 - - - ner Hän - de Werk, sei - ner Hän - de Werk.  
 Und die  
 Die Him - mel er -

72

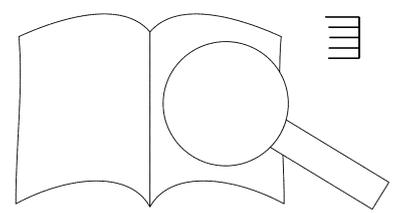
Und die Fe - ste,  
 Und die Fe - ste ver - kün - digt,  
 Die Him - mel er - zäh - len, die Him - mel  
 Fe - ste ver - kün - di - get, die  
 zäh - len die Eh - re Got - tes  
 die Him - mel zäh - len, die Him - mel  
 Fe - ste ver - kün - di - get sei - ner

77

die Him - mel  
 zäh - len, ste ver - kün - di - get sei - ner  
 Eh - re Got - tes die  
 Eh - re zäh - len die Eh - - -

82

Werk, und die Fe - ste ver - kün - di - get sei - - -  
 Him - mel er - zäh - - -  
 Die Him - mel er - zäh - - - len die

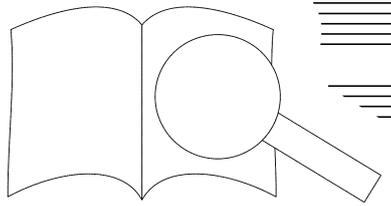


Die Him - mel er - zäh - len die  
 - - - ner Hän - - de\_\_ Werk. Die  
 len die Eh - re.  
 Und die Fe - ste ver - kün - di - get sei - - -  
 Eh - - - re Got - tes, die Eh - re.

Eh - - - re Got - tes.  
 Him - mel er - zäh - len die Eh - - - re Gr  
 Die Him - mel er - zäh re.  
 - - - ner Hän - de Werk, und die  
 Die Him - mel er - zäh

Und die Fe - ste ver - kün - di - ge - - - ner Hän - de  
 Fe - ste ver - kün - di - ge n - - - Hän - - - de, Hän - - - de  
 - re ( - - - tes, die Eh - re Got - tes, Got - - -

er Hän - de Werk, sei - ner Hän - de Werk.  
 die Him -  
 k, sei - ner Hän - de Werk,  
 tes, die Him - mel er - zäh - - - len die en - - -



107

Die Him - mel er - zäh - len die Eh - - - re - Got -  
 len, und die - Fe - ste ver - kün - digt die Eh - - - re.  
 Die  
 Werk. Und die  
 re, und die - Fe - ste ver - kün - digt die Eh - - - re.

112

tes. Die Him - mel er - zäh  
 Him - mel er - zäh - len die Eh - - - re. Got - tes die  
 Fe - ste ver - kün - di - get sei - - - ner -

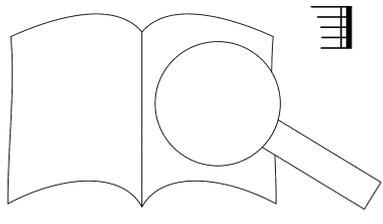
117

Eh - - - re tes. Die  
 zäh - - - ler und die Fe - ste ver - kün - di - get  
 Him - mel er - zäh len Eh - - - re,  
 die er - len Got - tes Eh - - - re, und die -  
 - zäh - len Got - tes Eh - re, Eh - - -

122

Him zäh - len die Eh - re Got - - - tes.  
 - - - ner Hän - de Werk.  
 die Him - mel er - zäh - - - len  
 ste ver - kün - di - get sei - - - ner Hän - de W  
 re.

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



# Ein Tag sagt es dem andern

Psalm 19, 3-5

Soprano

Alto

Cembalo\*



6

Ein Tag



12

dem an - dern, tut es kund der



18

dem, der an - dern.



\* Generalbaßergänzung: Paul Horn

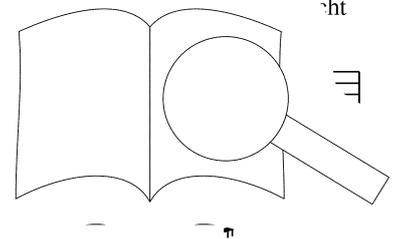
Aufführungsdauer / Duration: 3 min.

Es ist kei - ne Spra - che noch Re - -

de, da man nicht ih - re Stim - me hö - r

ih - re Stim - me hö - e Spra - che noch

da man nicht ih - re Stim - me hö - re ht



48

Ein Tag sagt es dem an - - dern und ei - - ne  
ih - - re Stim-me, da man nicht ih - - re Stim - me

53

Nacht der an - - - - - dern, ein Tag sagt er  
hö - - - re, Stim - - - me

59

dem an - - dern, es dem an - - - - - dern.  
spra - - - che.

65

Und ih-re Schnur geht aus in al - - le  
Und ih-re Schnur geht aus in al al - le

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

70

Lan - de, geht aus in Lan - - - de, in al - le Lan - de. Und ih - re  
 Lan - de, geht aus in al - le Lan - - de. Und ih - re Re - de

76

Re - de an der Welt En - - - de, und ih - re Schnur ge'  
 an der Welt En - de, und ih - re Schnur geht aus

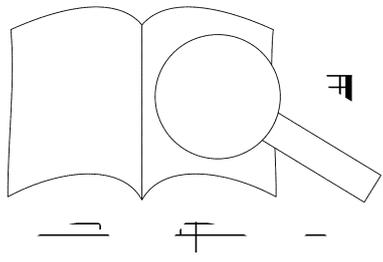
81

al - le Lan - - de, und ih - re En - de,  
 Lan - - - de u, der Welt En - de, und ih - re Schnur geht

87

de.  
 Lan - de.

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



# Er hat der Sonne eine Hütte gemacht (1. Fassung)

Psalm 19, 5-6

*Tutti* *Solo*

Soprano Er hat der Sonne ei - ne Hüt - te ge - macht. Er hat der

Alto *Tutti* Er hat der Sonne ei - ne Hüt - te ge - macht. Er hat der Son - -

Tenore *Tutti* Er hat der Sonne ei - ne Hüt - te ge - macht.

Basso *Tutti* Er hat der Sonne ei - ne Hüt - te ge - macht. *Solo* Er hat der Son - - - ne

7 *Solo*

Son - - - ne ei - ne Hüt - - - te

- ne ei - ne Hüt - te ge - macht. der nat der

Er hat der Sonne ei - ne Hüt - - - macht.

Hüt - te ge - macht, ei - ne ge - macht.

13 *at.* *Tutti* *Tutti*

Son - ne ei - - - ne hat der Sonne ei - ne

Son - - - ne ei - ne Er hat der Sonne ei - ne

Er hat der Sonne ge - macht. Er hat der Sonne ei - ne

Er hat der Sonne Hüt - te ge - macht. Er hat der Sonne ei - ne

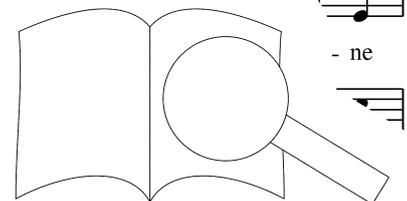
19 *at.* *Solo* *Solo* *Solo*

Er hat der Sonne ei - ne Hüt - te ge - macht, ei - ne

ge - macht. Er hat der Sonne ei - - - ne

- te ge - macht. Er hat der

Hüt - te ge - macht. Er hat der



25

Hüt - - te ge - macht.  
 Hüt - te, ei - ne Hüt - te ge - macht. Er hat der Sonn' ei - ne  
 macht, ge - macht. Er hat der Son - - ne ei - ne  
 ei - ne Hüt - te ge - macht. Er hat der Son - - - - - ne ei - ne

31

*Tutti*

*Tutti* Er hat der Son - ne ei - ne Hüt - te ge - ma  
*Tutti* Hüt - te ge - macht. Er hat der Son - ne ei - ne Hüt -  
*Tutti* Hüt - te ge - macht. Er hat der Son - ne ei - ne ei - ne  
*Tutti* Hüt - te ge - macht. Er hat der Son - ne Hüt - te ge - macht, ei - ne

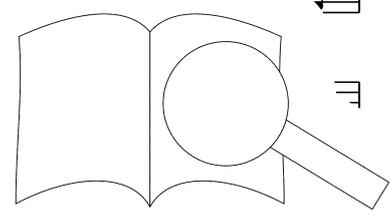
37

*Solo*

*Solo* Hüt - te ge - macht. ei - ne Hüt - te ge -  
*Solo* Er hat der Son ne ei - ne Hüt - te, ei - ne Hüt - te ge -  
*Solo* Hüt - te ge - macht. Er hat der Son - - ne ei - ne  
*Solo* Hüt - te ge Er hat der Son - -

43

ne ei - - - ne Hüt - te ge - macht. Er hat der  
 Er hat der Son - ne ei - ne Hüt - te, ei - ne Hüt  
 te ge - macht. Er hat der Son - ne ei - ne Hü  
 ne ei - ne Hüt - te,



49

Son-ne, hat der Son - ne ei - ne Hüt - te ge - macht. Er hat der  
 Hüt - te ge - macht. Er hat der Son - ne ei - ne Hüt - te ge - macht. Er hat der  
 Hüt - te ge - macht. Er hat der Son - ne, er hat der  
 er hat der

*Tutti*

55

Son - ne ei - ne Hüt - te ge - macht, ei - ne Hüt - te ge - macht, ei -  
 Son - ne ei - ne Hüt - te ge - macht, ei - ne Hüt - te ge - macht  
 Son - ne ei - ne Hüt - te ge - macht, ei - ne Hüt - te  
 Son - ne ei - ne Hüt - te ge - macht, ei - ne Hüt - te

61

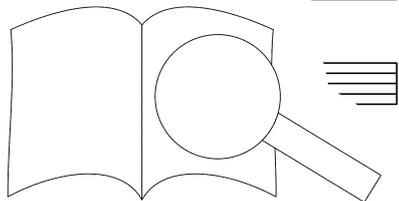
macht. Er hat der Son - ne ei - ne  
 macht. Er hat der ei - ne Hüt - te, hat der Son - ne ei - ne  
 macht. Er hat der Son - ne ei - ne  
 macht. Er hat ei - ne Hüt - te, hat der Son - ne ei - ne

*Solo*

67

ge - macht.  
 Hüt - te ge - macht.  
 ei - ne Hüt - te ge - macht.  
 Hüt - te, ei - ne Hüt - te ge - macht. Und die - sel - bi - ge ge - met her - ... ei -

*Tutti*



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

75

*Tutti*

Und die - sel - bi - ge ge - het her - aus wie ein  
 Bräu - - - ti - gam aus sei - ner Kam - - - mer, aus

83

*Tutti*

Und die - sel - bi - ge ge  
 Bräu - - - ti - gam aus sei - ner Kam - - - mer, -

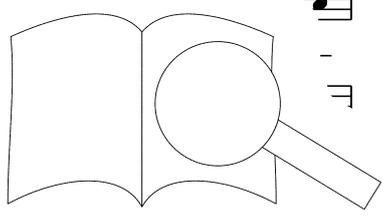
90

die - sel - bi - ge ge - het her -  
 wie ein Bräu - - - ti - gam aus sei - ner Kam - - -  
 mer, aus sei - - - mer, aus sei - - -  
 wie ein gam, - - - ein Bräu - ti - gam.

97

Bräu - - - ti - gam aus sei - - - ner Kam - - -  
 mer, wie ein Bräu - ti - gam a - - -  
 ner Kam - - - mer, au

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



105

mer.  
Kam - - - mer.  
Kam - - - mer.  
Und freu - et sich wie ein Held zu lau - - -

113

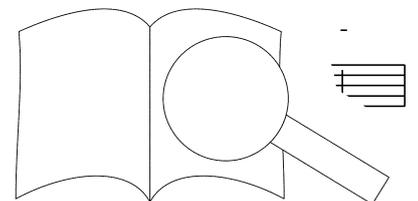
Und freu - et sich wie ein Held - - -  
- - - - fen den Weg, und freu - et - -

121

Und freu - - - zu lau - - -  
- - - fen - - - freu - et sich wie - - - ein  
sich v - - - zu lau - - - fen den

129

freu - et sich wie ein Held zu lau - - -  
- - - fen den Weg. Und freu - et sich  
zu lau - - - fen den Weg,  
Weg.





165

freu - et sich wie ein Held zu lau - - - fen den Weg.  
 zu lau - - - fen den Weg, und  
 Und die - sel - bi - ge  
 - sel - bi - ge ge - het her - aus wie ein Bräu - - - ti - gam.

173

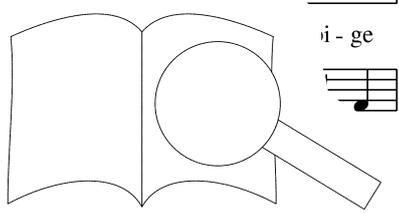
Und die - sel - bi - ge ge - het her - aus wie ein Bräu - ti  
 freu - et sich wie ein Bräu - ti - gam,  
 ge - het her - aus wie ein Bräu - ti - gam, ie lau - ti -

180

und freu - et sich lau - - -  
 gam, und freu - et sich im Held. Und die - sel - bi - ge ge - -  
 gam, und wie ein Held. Und die - sel - bi - ge ge - -

187

freu - et sich wie ein Held. Und die -  
 aus wie ein Held.  
 her - aus und freu - et sich wie ei



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

194

- sel - bi - ge ge - het her - aus \_\_\_\_\_ wie ein Bräu - - - ti - gam.

ge - - het her - aus, \_\_\_\_\_ und freu - et

ge - - het her - aus, \_\_\_\_\_ und freu - et

Und die - sel - bi - ge

201

Und die - sel - bi -

sich - wie ein Held \_\_\_\_\_ zu lau - - -

sich wie ein Held \_\_\_\_\_ zu lau - - - n,

ge - het her - aus wie ein Bräu - - - sei - ner

208

aus wie ein Bräu - - -

Weg. Und freu - - - id. \_\_\_\_\_ Und die - sel - bi - ge

Weg \_\_\_\_\_ zu lau - - -

Kam - - - er, aus sei - - - ner Kam - - -

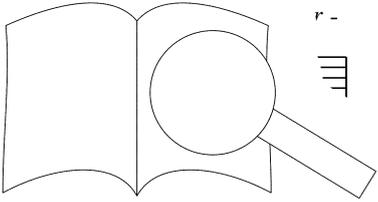
215

ge - het her - aus wie ein Bräu - - - ti -

und die

fen. Und freu - et sich wie ein

mer.



PROBENPARTITUR

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

222

gam, und die - sel - bi - ge ge - het her - aus,  
 aus wie ein Bräu - - ti - gam. Und freu - et  
 lau - - - - - fen den Weg.  
 Und die - sel - bi - ge ge - het her - aus

229

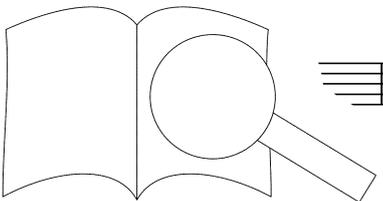
und die - sel - bi - ge ge - het her - aus,  
 sich wie ein Held zu lau - - fen, und  
 Und die - sel - bi - ge ge - het her - aus, und die -  
 wie ein Bräu - - ti - gam and die - sel - bi - ge

236

und die - sel - bi - ge wie ein Bräu - -  
 Held zu lau - - Weg, zu lau - -  
 - sel - bi - ge ge - het her - aus wie ein Bräu - -  
 ge - - her - aus wie ein Bräu - -

243

und freu - et sich wie ein Held.  
 Weg. Und die - sel - bi - ge ge - het her - aus.  
 ti - gam, ein Bräu - -  
 ti - - gam.



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

# Und dieselbige gehet heraus (3. Fassung)

Psalm 19, 6

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

Und die - sel - bi - ge ge - het her - aus wie ein Bräu - - - - ti -

8

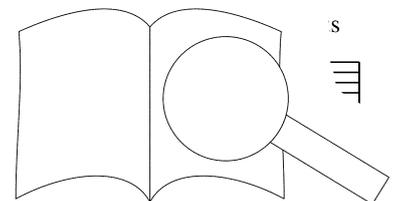
Und die - sel - bi - ge ge - het her - aus wie gam aus sei - ner Kam - - - - mer, aus

15

Und die - sel - - - - as wie ein Bräu - - - - ti - gam aus sei - mer, aus sei - ner sei - - - - mer, wie ein Bräu - -

22

Und die - sel - bi - ge ge - het her - aus wie ein - - - - ti - gam aus sei - ner Kam - - mer, aus am - - - - mer, aus - - - - ti - gam, wie ein Bräu - ti - gam.



Aufführungsdauer / Duration: ca. 5 min.

29

Bräu - - - ti - gam aus sei - ner Kam - mer.  
 sei - ner Kam - - - mer, aus sei - ner Kam - mer.  
 Kam - mer, aus sei - ner Kam - - - mer.  
 Und freu - et sich wie ein Held, wie ein

36

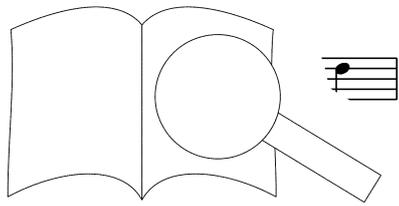
Held zu lau - - - et

42

sich wie ein Held, lau - - -  
 - - fen, fen den Weg, zu lau - fen den Weg, - - -

48

d freu - - et sich wie ein Held,  
 fen, zu lau - - -  
 zu lau - fen den .eg, - - -



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

53

Und freu - et sich wie ein  
lau - fen. Und  
Weg, und freu -  
zu lau - fen den Weg.

59

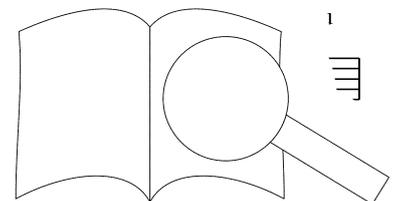
Held, wie ein Held zu lau -  
freu - et sich wie ein Held,  
- et sich wie ein Held, wie ein Held, und

64

fen zu  
und freu - ch wie ein Held  
freu - et sich ei - Held zu lau - fen

70

zu lau - fen, zu  
en Weg.  
Und freu - et sich wie ein Held, wie ein Held zu lau -





96

fen den Weg. Und freu - - - et

101

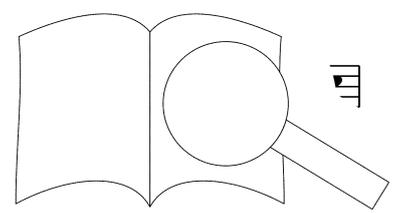
fen, zu lau - fen den Weg. Und die - sel  
Und die - sel - bi - s

106

ge - het her - aus, Und die  
Und die sel - bi - ge ge - het her -

111

bi - ge, und freu - - et sich  
bi - ge ge - het her - aus  
und die - sel - bi - ge ge - he



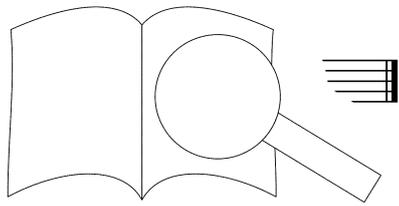
PROBEPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

und freu - - -  
 Held zu lau - - - - - fen den Weg, zu  
 wie ein Held zu lau - - - - - fen den Weg. Und  
 wie ein Bräu - - - - - ti - gam aus sei - ner Kam - - -

et sich wie ein Held. Und die - sel - bi -  
 lau - fen den Weg. Und die - sel - bi - ge. die -  
 freu - - - et sich. Und die - sel - bi -

aus - - - wie ein Bräu - - - und freu - et  
 - sel - bi - ge ge - - - und freu - et sich wie ein  
 wie ein Bräu - - - gam.  
 ein Bräu - - - - -

eld.  
 die - sel - bi - ge ge - het her - au  
 ti - gam.



# Das Gesetz des Herrn ist ohne Wandel

Psalm 19, 8

Soprano 1  
Das Ge - setz des Herrn ist oh - ne

Soprano 2  
Das Ge - setz des Herrn ist oh - ne

Alto  
Das Ge - setz des Herrn ist oh - ne Wan - -

Tenore 1

Tenore 2

Basso

7  
Wan - del

Wan - del

del

Das Ge - setz des Herrn ist oh - ne Wan - -

Das Ge - setz des Her. ist oh - ne Wan - -

Das Ge - setz des Her. ist oh - ne Wan - -

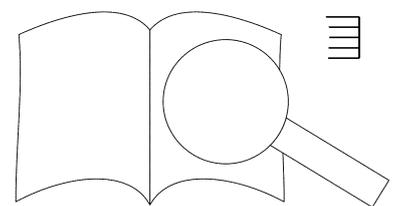
13  
und er

See - - - le, ist oh - ne Wan -

See - - - le, ist oh - ne Wan -

die See - - - le, ist oh

del



Aufführungsdauer / Duration: 1,5 min.

19

del und er - quik - ket die See - le, die See - - le.

del und er - quik - ket die See - le, die See - - le.

del und er - quik - ket die See - le, die See - - le.

und er - quik - ket die See - - le, das Ge - setz des

und er - quik - ket die See - - le, das Ge - setz des

und er - quik - ket die See - - le,

25

Das Ge - setz des Herrn ist oh - ne

Das Ge - setz des Herrn ist oh

Das Ge - setz des Herrn ist oh - ne

Herr,

Herr,

setz,

31

Wan - del

del

er - quik - ket die See

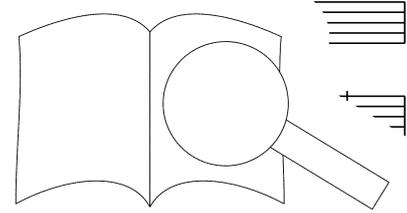
er - - quik - ket die See

er - - quik - - ket die

er - quik - - ket die See

und er - quik - - ket die See

und er - quik - - ket die See



PROBEPARTITUR

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

36

le. Das Ge - setz des Herrn

le. Das Ge - setz des Herrn

See - le. Das Ge - setz des Herrn

das Ge - setz des Herrn ist oh - ne Wan - -

das Ge - setz des Herrn ist oh -

le, das Ge - setz des Herrn

41

ist oh - ne Wan - del, ist oh - ne Wan -

ist oh - ne Wan - del, ist oh - ne Wan -

ist oh - ne Wan - del, ist oh - ne

- - del, ist oh

Wan - del, ist del,

ist oh - ne Wan - del, Wan

46

Wan

del.

del.

del.

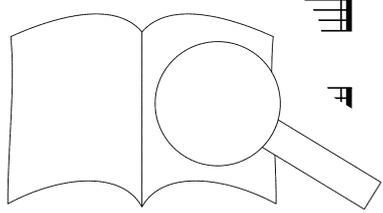
del.

ist oh - ne W

uel.

PROBENPARTITUR

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



# Jauchzet Gott, alle Lande

Der 66. Psalm

**Allegro moderato**

Soprano 1  
Jauch-zet Gott, al-le Lan- - - de. Lob-sin-get zu

Soprano 2  
Jauch-zet Gott, al-le Lan- - - de. Lob-

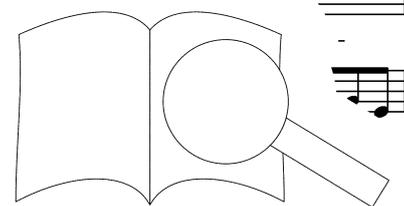
Alto  
Jauch-zet Gott, al-le Lan- - - de. Lob-

Basso Continuo

8  
Eh-ren, lob-sin-get zu Eh- - -  
sin-get zu Eh-ren, lob-sin-get zu Eh- - - sei-nem  
sin-get zu Eh-ren, lob-sin-get zu Eh- - - ren sei-nem

14  
Na - - men. Lob-sir- - - ren.  
Na - - men. Jauch Lob-sin-get zu Eh- - -  
Na - - mer Gott, jauch-zet Gott. Lob-

20  
Lob-sin-get zu Eh- - - ren,  
lob-sin-get zu Eh-ren, zu Eh  
zu Eh- - - ren, lob-sin-get zu Eh



Aufführungsdauer / Duration: ca. 5 min.

26

lob - sin - - get. Jauch - zet Gott, al - le Lan - - -

- - - ren. Jauch - zet Gott, al - le Lan - - -

- ren. Lob - sin - get zu Eh - - - ren - sei - nem Na - - -

32

- - - de, jauch - zet Gott, jauch - zet Go

- - - de, jauch - zet Gott, jauch - ze

- - - men, lob - sin - get zu Eh - ren, lob - - - ren.

38

jauch - zet Gott. Lob - sin - get zu ren. Rüh - met ihn

sin - get zu Eh - - ren. Jau. Rüh - met ihn

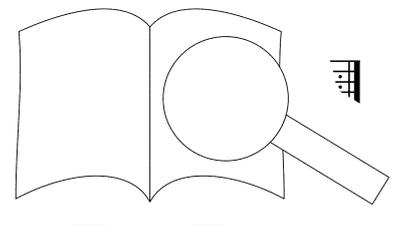
Jauch - zet Gott, .et ott. Rüh - met ihn herr - lich,

44

herr - lich, rüh - - met ihn herr - - lich.

n herr - lich, rüh - - met ihn herr

nerr - lich, rüh - met ihn herr



53

Jauch-zet Gott, al - le Lan - de.

Jauch-zet Gott, al - le Lan - de, al - le

Jauch-zet Gott, al - le Lan - de, al - le Lan - de,

61

Lan - de,

al - le Lan - de,

68

Eh - ren,

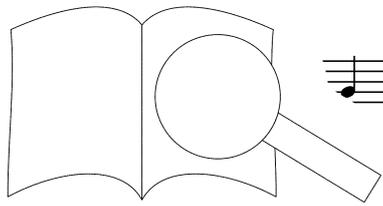
de. zet Gott.

de. ob - sin - get zu Eh - ren,

74

Gott. Lob - sin - gen,

sin - get zu Eh - ren,





103

get, lob - sin - get, lob - sin - jauch - zet. Lob - sin - get, lob - sin

108

get. get. Jauch get. Jar zet,

113

zet Gott, al le Lan - de, zet Gott, le Lan - jauch al - le Lan

121

rüh - met ihn herr - lich, rüh - met ihn herr - lich, rüh - met ihn herr - lich, rüh - met ihn herr - lich,

attacca

# Gelobet sei Gott

Psalm 66, 20

kurz Solo

Soprano 1  
Ge - lo - bet sei Gott, ge - lo - bet sei Gott, der mein Ge - bet

Soprano 2  
Solo  
Ge - lo - bet sei Gott, ge - lo - bet sei Gott, der mein Ge - bet

Alto  
Solo  
Ge - lo - bet sei Gott, ge - lo - bet sei Gott, der mein Ge - bet

Soprano 1  
Solo  
Ge - lo - bet sei Gott, der mein Ge -

Soprano 2  
Coro II

Alto  
Solo  
Ge - lo - bet sei Gott, ge - lo - bet sei Gott,

Basso continuo\*

7

nicht ver - wirft, der nicht ver - wirft. Tutti  
Ge -

nicht ver - wirft, r nicht ver - wirft. Tutti  
Ge -

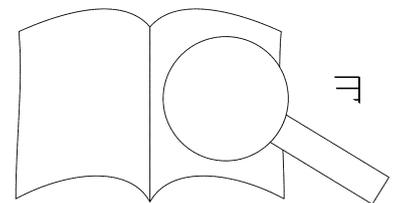
nicht ver - wirft e - bet nicht ver - wirft. Ge -

nicht

nicht ver - wirft, ver - wirft.

\* Generabaßbearbeitung: Paul Horn

Aufführungsdauer / Duration: ca. 1,5 min.



lo - bet sei Gott, der mein Ge - bet

lo - bet sei Gott, der mein Ge - bet, mein Ge -

lo - bet sei Gott, der mein Ge - bet

*Tutti*  
Ge - lo - bet sei Gott, der mein Ge -

*Tutti*  
Ge - lo - bet sei Gott, d te -

*Tutti*  
Ge - lo - bet sei Gott,

nicht ver - wirft, mein Ge - bet noch sei - ne

bet nicht ver - wirft, mein Ge - bet noch sei - ne

nicht ver - wirft, noch sei - ne

bet nicht ver - wirft.

*Solo*

*Solo*

PROBENPARTITUR

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

Gü - te von mir wen - det, noch sei - ne Gü - te von mir wen - det.

Gü - te von mir wen - det, noch sei - ne Gü - te von mir wen - det.

Solo  
noch sei - ne Gü - te von mir wen - det.

Solo  
Ge -

Solo

sei Gott, ge - lo - bet sei

lo - bet sei Gott, ge - lo - bet sei

Ge - lo - bet sei Gott, ge - lo - bet sei

lo - bet sei sei Gott. Ge - lo - bet sei Gott, ge - lo - bet sei

lo - bet sei Gott. Ge - lo - bet sei Gott, ge - lo - bet sei

ge - lo - bet sei Gott. Ge - lo - bet sei

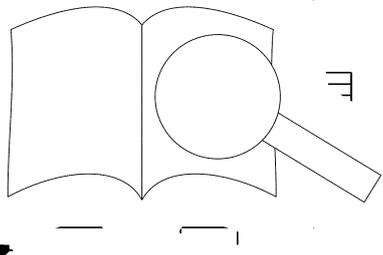
Tutti

Tutti

Tutti

Tutti

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



*p* Solo  
 Gott. Ge - lo - bet sei Gott, ge -

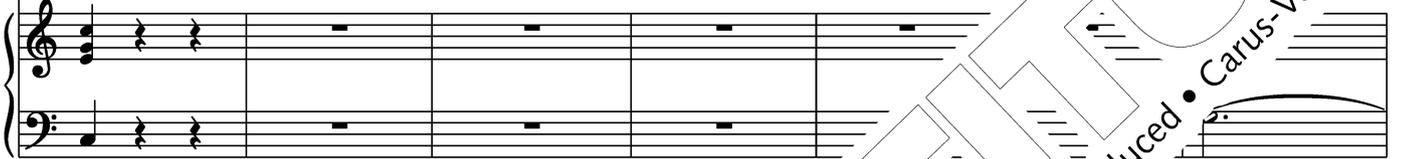
*p* Solo  
 Gott. Ge - lo - bet sei Gott, sei Gott, ge - lo - bet sei Gott,

*p* Solo  
 Gott. Ge - lo - bet sei Gott, sei Gott, ge - lo - bet sei Gott,

*p* Solo  
 Gott. Ge - lo - bet sei Gott, sei Gott, ge - lo - bet sei Gott,

*p* Solo  
 Gott. Ge - lo - bet sei Gott, sei Gott,

*p* Solo  
 Gott. Ge - lo - bet sei Gott, sei Gott, ge - lo -



*f* Tutti  
 lo - bet sei Gott. Ge - lo - bet, sei Gott, Gott, Gott.

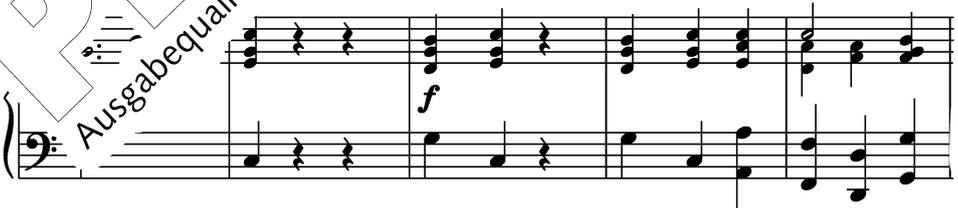
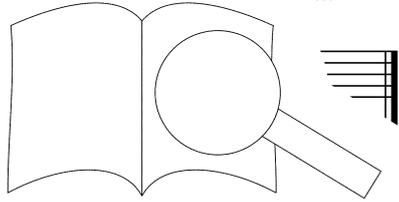
*f* Tutti  
 sei Gott. Ge - lo - bet, lo - bet sei Gott, sei Gott, sei Gott.

*f* Tutti  
 sei Gott. Ge - lo - bet sei Gott, Gott, Gott.

*f* Tutti  
 sei Ge - lo - bet, ge - lo - bet sei Gott, Gott, Gott.

*f* Tutti  
 sei Ge - lo - bet, ge - lo - bet sei Gott, sei Gott, sei Gott.

*f* Tutti  
 Ge - lo - bet, ge - lo - bet sei G

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

# Kritischer Bericht

---

# Kritischer Bericht

## I. Die Quellen

### Ich weiche nicht und Deine Rede

Autographen: Oxford, Bodleian Library (GB-Ob), *MS Margarete Deneke b. 5, f. 69<sup>r-v</sup> bzw. 71<sup>r-72v</sup>*.<sup>1</sup>

*Ich weiche nicht* steht auf den ersten beiden Seiten eines vierseitigen Bogens im Format 35 x 27,5 cm, kein Wasserzeichen sichtbar, 20 Notensysteme, zu Akkoladen mit jeweils 4 Systemen zusammengefaßt.

*Deine Rede* steht auf einem Bogen im Format 35,5 x 24 cm, 16 Zeilen pro Seite, Wasserzeichen: C&I HONIG.

Es handelt sich um undatierte Bögen, die in einer Sammelhandschrift zusammengebunden sind. Die im Original verwendeten Schlüssel sind, von oben nach unten, Sopran (c<sub>1</sub>), Alt (c<sub>3</sub>)-, Tenor (c<sub>4</sub>) und Baßschlüssel (F<sub>4</sub>). Obwohl jene Abkürzungen fehlen, die Mendelssohn gewöhnlich einer neuen Komposition voranstellte („H. d. m.“, d. h. „Hilf du mir“, oder „L. e. g. G.“, d. h. „Laß es gelingen Gott“),<sup>2</sup> zeigen die Korrekturen, daß es sich bei den Manuskripten um die erste und wahrscheinlich einzige Niederschrift handelt. Wenn man zunächst auch glauben könnte, daß einige Korrekturen aufgrund von Kopierfehlern notwendig geworden wären, so scheinen andere doch angebracht worden zu sein, um die Komposition nachträglich zu verbessern. Wieder andere ersetzen einen ersten musikalischen Gedanken durch einen völlig neuen. Ziemlich häufig sind Fälle, in denen Mendelssohn Noten eine Terz oder eine Quint über der richtigen Tonhöhe ins Notensystem schrieb, sie danach aber ausstrich und verbesserte. Aus diesen Fehlern kann man schließen, daß er bei der Komposition relativ oft von einem System ins andere wechselte: Er notierte eine Stimme, dachte aber weiterhin im Schlüssel derjenigen, die er gerade verlassen hatte.

Vorbemerkung zu den folgenden Motetten:

Sie sind alle als Autographen in einem Band mit der Signatur *Mus. Ms. autogr. Mendelssohn 2* in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, erhalten.

Der Band besteht vorwiegend aus Faszikeln zu 5 Blättern. Die Seiten mit den Maßen 32,5 x 23,5 cm weisen das Wasserzeichen C&I HONIG auf und sind mit Bleistift auf dem äußeren oberen Rand paginiert; von S. 140 an sind nur die ungeraden Seitenzahlen vermerkt (doch taucht auch die Seitenzahl 256 auf). Zwischen Seiten 87 und 88 finden sich zwei ursprünglich nicht gezählte Einzelblätter, auf denen die Seitenzahlen 87a und 87b von einer jüngeren Hand ergänzt wurden. In allen Kompositionen fehlt die Abkürzung „H. d. m.“. Wenn nicht anders vermerkt, fehlen sämtliche Angaben zur Besetzung. Die benutzten Schlüssel korrespondieren mit den Singstimmen. Dabei ist besonders hervorzuheben, daß Mendelssohn für die Altstimme noch den Altschlüssel gebraucht, ein Usus, den er kurz darauf ablegte: Danach notierte er bis an sein Lebensende die Altstimme im Sopranschlüssel. Das Schriftbild ist im allgemeinen klar und weist keine übermäßigen Korrekturen auf.

### Ich will den Herrn

Autograph: *Mus. Ms. autogr. Mendelssohn 2, S. 82–85*. 16-zeiliges Notenpapier; 4 Akkoladen zu 4 Notensystemen. Am Anfang Angaben zur Besetzung: *Sopr. / Alto. / Tenore. / Basso*. Das Manuskript weist viele Korrekturen und Änderungen auf, die manchmal die Lesbarkeit erheblich erschweren. In den ersten vier Takten der Baßstimme skizzierte Mendelssohn mit Bleistift das zweite Thema, um seine Eignung zum doppelten Kontrapunkt mit dem ersten Thema zu überprüfen. Der Schluß dieses Themenentwurfs wurde von einer anderen, vermutlich Zelters Hand, korrigiert.

### Tag für Tag

Autograph: *Mus. Ms. autogr. Mendelssohn 2, S. 85–87* und zwei unmittelbar folgende, ursprünglich nicht paginierte Seiten (S. 87a und 87b).

Auf S. 85 sind drei Themen übereinander notiert, um ihre Eignung zum dreifachen Kontrapunkt zu überprüfen (s. Faksimile S. XII). 16-zeiliges Notenpapier; 3 Akkoladen zu 5 Notensystemen, ein leeres System am Seitenende. Auf S. 87a ist am Fuß der Seite mit Bleistift der Text des Psalms 46 *Gott, du bist unsre Zuversicht* notiert.

### Gott, du bist unsre Zuversicht

Autograph: *Mus. Ms. autogr. Mendelssohn 2, S. 88–93*. Auf S. 85 findet sich eine Skizze mit zwei der drei Themen, die Mendelssohn übereinander notiert hat, um ihre Eignung zum doppelten Kontrapunkt zu überprüfen (s. Faksimile S. XII).

16-zeiliges Notenpapier; 3 Akkoladen zu 5 Notensystemen, ein leeres System am Seitenende.

### Die Himmel erzählen

Autograph: *Mus. Ms. autogr. Mendelssohn 2, S. 107–112* (erste Fassung) und *113–119* (zweite Fassung). Aus einigen Briefstellen geht hervor, daß der Leipziger Thomaskantor Johann Gottfried Schicht 1821 eine Kopie des Psalms angefertigt hatte, über deren Verbleib nichts bekannt ist (vgl. Vorwort).

Erste Fassung: 16-zeiliges Notenpapier; 3 Akkoladen zu 5 Notensystemen, ein leeres System am Seitenende. In

<sup>1</sup> Eine ausführlichere Quellenbeschreibung ist bei Margaret Crum, *Catalogue of the Mendelssohn Papers in the Bodleian Library*, Oxford, Bd. 2: „Music and Papers“, Tutzing, Schneider, 1983 (Musikbibliographische Arbeiten, Bd. 8), S. 8, sowie bei Ralf Wehner, *Studien zum geistlichen Chorschaffen des jungen Felix Mendelssohn Bartholdy*, Sinzig, Studio, 1996 (Musik und Musikanschauung im 19. Jh. 4), S. 101, zu finden. Zu einem neuen Datierungsvorschlag d. Verf. vgl. das Vorwort.

<sup>2</sup> Dies erklärt sich daraus, daß Mendelssohn zur Zeit der Entstehung des Manuskripts diese Gewohnheit noch nicht angenommen hatte. Das gleiche kann man nämlich auch bei anderen Autographen dieser Zeit beobachten.

T. 4–7 skizzierte Mendelssohn zur realen Beantwortung des Themas durch den 2. Sopran im System des 1. Soprans mit Bleistift die tonale Beantwortung des Fugenthemas. Auf S. 107 vermerkte er das Datum „d. 16<sup>ten</sup> Juni“ und den Titel „Fugen“ (s. Faksimile Seite XIII).

Zweite Fassung: 16-zeiliges Notenpapier; 3 Akkoladen zu 5 Notensystemen, ein leeres System am Seitenende. Auf S. 113 vermerkte Mendelssohn das Datum „d. 16ten Juni 1820“.

### Ein Tag sagt es dem andern

Autograph: *Mus. Ms. autogr. Mendelssohn 2, S. 123–126*. 16-zeiliges Notenpapier; 4 Akkoladen zu 3, eines zu 4 Notensystemen (S. 123); 4 Akkoladen zu 4 Notensystemen (S. 124–125); eine zusätzliche Akkolade zu 2 Notensystemen (S. 126). Auf S. 123 Angaben zur Besetzung: *Sopr.* / *Cembalo* und weiter unten: *Alto*. Benutzte Schlüssel: Sopran- und Altschlüssel für die Singstimmen und Violin- und Baßschlüssel für das Cembalo. Am unteren Rand von S. 124: *Schlegel Wallstrasse 39*.

### Er hat der Sonne eine Hütte gemacht

Autograph: *Mus. Ms. autogr. Mendelssohn 2, S. 126–130* (unvollendete Fassung), *S. 131–138* (erste vollendete Fassung) und *S. 140–144* (zweite Fassung).

Unvollendete Fassung: 16-zeiliges Notenpapier; 4 Akkoladen zu 4 Notensystemen. Klares Schriftbild mit zahlreichen Korrekturen und Eingriffen von Zelter. Die Fuge über den Text *Und dieselbige* ist von Mendelssohn nicht vollendet worden; daher ist die erste Fassung nicht in die vorliegende Edition aufgenommen worden.

Erste vollendete Fassung: 16-zeiliges Notenpapier; 4 Akkoladen zu 4 Notensystemen. Klares Schriftbild mit einigen Korrekturen, hauptsächlich im Fugenabschnitt. Zelters Eingriffe beziehen sich in erster Linie auf die hinzugefügten Hinweise *Soli* und *Tutti* und auf einen Änderungsvorschlag hinsichtlich der Koloraturen des zweiten Fugenthemas. Auf S. 130, am Ende der unvollständigen ersten Fassung der Fuge, notierte Mendelssohn die beiden Fugenthemen übereinander, um ihre Eignung zum doppelten Kontrapunkt zu überprüfen.

Zweite Fassung: 16-zeiliges Notenpapier; 4 Akkoladen zu 4 Notensystemen.

### Das Gesetz des Herrn

Autograph: *Mus. Ms. autogr. Mendelssohn 2, S. 145–146*. 16-zeiliges Notenpapier; auf S. 145 3 Akkoladen zu 6, 3 und 6 Notensystemen, ein leeres System am Seitenende; auf S. 146 3 Akkoladen zu 6, 6 und 4 Notensystemen. In der letzten Akkolade, in der die beiden Chöre in 4 Systemen zusammengefaßt sind, konnte die Verteilung der Stimmen auf die beiden Soprane nicht geklärt werden (s. Einzelanmerkung zu T. 47). Auf S. 144 notierte Mendelssohn eine erste Skizze von nur 3 Takten im 3/8-Takt mit Basso continuo.

### Jauchzet Gott

Autograph: *Mus. Ms. autogr. Mendelssohn 2, S. 169–174*. Erster Teil: 16-zeiliges Notenpapier, unterteilt in Akkoladen zu 3 Notensystemen. Auf S. 169 fügte Mendelssohn am Seitenende 2 Notensysteme hinzu, um die unterste Akkolade zu vervollständigen; auf S. 171 weisen die beiden unteren Akkoladen 4 Notensysteme auf, um Raum für den Basso continuo zu lassen. Auf S. 169 Titel *Der 66ste Psalm*. (doppelt unterstrichen) und Angaben zur Besetzung: *Sopr.* (zwischen den oberen beiden Systemen) / *Alto* (vor unterem System)“; auf S. 171: *B. C.* und, am Ende des Abschnitts, „*Volti subito*“, was in der Edition adäquat durch „*attacca*“ ersetzt wurde. Für alle drei Singstimmen benutzte Mendelssohn den Sopranschlüssel (c.); den Basso continuo notierte er im Baßschlüssel. Klares Schriftbild, doch mit häufigen Korrekturen. Am unteren Rand von S. 171 ein mit Bleistift geschriebenes Fugenthema im Baßschlüssel, das jedoch in keinerlei Beziehung zum *Psalm 66* steht.

Zweiter Teil (S. 172–174): 16-zeiliges Notenpapier; 2 Akkoladen zu 7 Systemen, 2 leere Systeme. Auf S. 172 Angaben zur Besetzung: *Coro 1.* bzw. *Coro 2.*, beide gebildet aus [2] *Sopr.* / *Alto*, und *B. C.* Auf S. 174, nach dem letzten Takt, das Datum: *d. 8ten März 1822*. Alle Vokalstimmen sind im Sopranschlüssel notiert, die Generalbaßstimme im Baßschlüssel. Am Ende der Komposition sowie in den freien Notensystemen am unteren Rand der Seiten 172–174 schrieb Mendelssohn verschiedene Fugenthemen auf, die jedoch in keinerlei Beziehung zum *Psalm 66* stehen.

## II. Zur Edition

Die vorliegende Ausgabe folgt bezüglich der Schlüsselung, Setzung von Akzidentien, der Schreibweise dynamischer Angaben sowie der Halsung von Noten der gegenwärtigen Editionspraxis. Die Ergänzungen des Herausgebers sind – soweit nicht in den Einzelanmerkungen aufgeführt – im Notenbild diakritisch gekennzeichnet: Besetzungsangaben und Beischriften in Kursiven, Bögen durch Punktierung, dynamische Zeichen und Akzidentien durch Kleinstich.

Wenn es keinerlei Zweifel über die exakte Lesart gab, sind die mehr oder weniger ausgedehnten Korrekturen von Mendelssohn selbst nicht einzeln nachgewiesen worden. Stillschweigend wurden folgende Änderungen unternommen:

1. Überflüssige Akzidentien wurden weggelassen;
2. die Halbe- und Ganzepausen, die im Manuskript nicht unterschieden werden, sind dem Kontext angepaßt worden.

Mendelssohns Schreibfehler sind nur dort berichtigt worden, wo es entweder durch die Mehrdeutigkeit des Originalmanuskripts oder durch Hinweise auf eigenhändige Korrekturen von Mendelssohn selbst gerechtfertigt erschien. Andere Fehler in der Stimmführung, auch wenn sie von Zelter korrigiert wurden (vgl. beispielsweise *Ich will den Herrn*, T. 42) oder offensichtlich sind (vgl. beispielsweise *Er hat der Sonne*, erste vollendete Fassung, Oktavparallelen zwischen Alt und Tenor in T. 176–177), wurden in dieser Edition stehen gelassen; sie machen die Motetten zu einem Dokument für den kompositorischen Entwicklungsprozeß des jungen Mendelssohn.

### III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, S = Soprano, T = Tenore, LH = Cembalo / linke Hand, rH = Cembalo / rechte Hand.

Zitierweise: Takt, Stimme, Zeichen im Takt (Note oder Pause), Bemerkung

#### Ich weiche nicht

20 S 4–7	Viererbalkung
22 S 1	zusätzlich ein nicht gestrichenes Viertel $d^2$
72 A 3	möglicherweise Kreuzakzidenz (problematische Lesart)
78 S 1	Fermate auch in diesem Takt
78 T 1	Fermate in diesem Takt, dafür nicht in T. 79
79 B 1	punktierte Halbe

#### Deine Rede

17 S	text „dei-ne“
24 T	Silbe „mei-“ unter der ersten statt unter der zweiten Halben
30 A 3	$d^1$ mit Auflösungszeichen
32 A 4–7	Viererbalkung
46 A 4–7	Viererbalkung
62 T 3	Halbepause fehlt
69 A 2–5	Viererbalkung
69 Tutti	ein gestrichener Takt folgt
72 S 5–8	Viererbalkung
73 B 1–3	Viertel-Achtel-Achtel
78 S 5	zweite Viertelpause fehlt
84 T 3	Halbepause fehlt
90 Tutti	ein gestrichener Takt folgt
97–98 A	Text „sünd'-ge“ statt „sün-di-ge“

#### Ich will den Herrn

6–10 S	der Text wurde gestrichen und einige (nicht alle) Achtel unter gemeinsamen Balken vereint
20 S 1–2	von fremder (Zelters?) Hand zusätzlich auch drei Viertel ( $e^2$ , $h^1$ und $c^1$ ) mit Bleistift
22 S 1	zusätzlich auch ein nicht gestrichenes $fis^1$
25 A 5	von fremder (Zelters?) Hand zusätzlich auch zwei Achtel ( $g^1$ und $a^1$ ) mit Bleistift
29 S 2	Pause fehlt
30–31 B	Haltebogen nur im 2. Takt, wegen Akkoladenwechsel
39 T 3–4	von fremder (Zelters?) Hand mit Bleistift in Achterfigur $h-c^1-h-a$ verwandelt
41 T 3	von fremder (Zelters?) Hand mit Bleistift statt Halbe Viertelpause und Viertel $h$
42 T 1	von fremder (Zelters?) Hand mit Bleistift in Viertel $fis$ und Achtel $gis-a$ verwandelt
50 A 3	zusätzlich auch ein nicht gestrichenes Viertel $a^1$ (vermutlich hat Mendelssohn das $e^2$ versehentlich im Sopranschlüssel notiert und dann nicht ausgestrichen)
54 A 4–5	beide Achtel an einem Balken
62 S 2–3	beide Achtel an einem Balken
62–63 S	Haltebogen nur im zweiten Takt, wegen Akkoladenwechsel
63 S 2–3	beide Achtel an einem Balken
71 T 1	Punktierung fehlt (oder unleserlich)
74 A 2	Erniedrigungszeichen ist zweifelhaft wegen schlechter Lesbarkeit (es könnte auch gestrichen sein)
78 S 2–3	beide Achtel an einem Balken
87 A 5	unsichere Lesart wegen Korrekturen (auch Viertel $a$ vorhanden)

#### Tag für Tag

10 S II 2	Text „sein“, das „n“ ist aber mit dem „G“ von „Gott“ überschrieben worden
10 A 4–5	Text „sein“
12 T 4–7	Viererbalkung
13 S II 3–6	Viererbalkung
13 T 3–4	Text „vor“
14 T 3–4	Text „sein“

24 S II 2  
36 T 1  
45–46 B

50 T 5–6  
69 A 2  
75 S II 2–3  
87 B 1  
92 S II 1

#### Gott, du bist unsre Zuversicht

16 B

24 B 4  
33 S II 1–4  
33 A 2  
36 S I 1–4  
42 Tutti  
47 A 1  
94 B 1  
117 S I 1  
117 T 1  
119 B 1–3

#### Die Himmel erzählen (1. Fassung)

3–5 B

7–8 S II

12 S II 1

26 S II 1  
28–30 T

46 B 4–7  
47 S I 5–8  
49 S I 5–8  
53 S I 4–7  
56–57 T

67 A 1  
73 S I 6  
75 T 4–7  
91–92 A

95 S I 2–3  
95 S I 1  
106 T 1  
110 T 5–8  
113 S II 4  
118 S I  
121 T 1–4  
123 S II 5–8  
130 A 4–5

132–133 T

#### Die Himmel erzählen (2. Fassung)

9 S I 3–6  
11 S II 1

12 B 1–4

Silbe „ge-“ unter der vierten Note zusätzlich ein Viertel und Viertelpause Haltebogen nur im zweiten Takt, wegen Akkoladenwechsel beide Achtel an einem Balken trotz des Textes zusätzlich eine nicht gestrichene Halbe  $cis^1$  Pausen fehlen Text „Macht“ Text „sein“

Text „Stär-“ undeutlich zwischen die beiden Noten gesetzt Pause fehlt Viererbalkung zusätzlich ein nicht gestrichenes  $c^1$  Viererbalkung ein gestrichener Takt folgt  $d^1$  undeutliches Akzidenz (anscheinend  $\#$ ) zusätzlich ein nicht gestrichenes  $d^1$  zusätzlich eine nicht gestrichene Ganze  $g^1$  ursprünglich drei Viertel ( $a-a$  [oder  $g$ ]- $g$  [oder  $f$ ] und Viertelpause. Viertelpause nicht gestrichen

eine fremde (Zelters?) Hand hat die Textunterlegung mit Bleistift geändert: In T. 3 steht nur die Silbe „Eh-“, die Silbe „-re“ erscheint in T. 4, letztes Viertel. T. 5 beginnt mit der Silbe „Got-“ T. 7, erste Note, Text „Eh-“, T. 8, letzte Note, Text „-re“ zusätzlich drei nicht gestrichene Viertel ( $es^1-d^1-es^1$ ) Text „Got-“ wiederholt eine fremde (Zelters?) Hand hat die Textunterlegung mit Bleistift zweimal geändert: Im ersten Fall kommt auf die Silbe „Ve-“ das Melisma bis Ende des nachfolgenden Taktes; im zweiten Fall ist der Text im ersten Takt syllabisch („Veste verkündiget“) unterlegt und wird von dem Melisma auf „sei-“ bis T. 30, 6. Achtel einschließlich gefolgt Viererbalkung Viererbalkung Viererbalkung Viererbalkung Noten sind eine Terz tiefer notiert (offensichtlich weder von Zelter noch vom Komponisten verbesserter Notationsfehler. Im Altschlüssel gelesen, ergeben sich die richtigen Noten.) zusätzlich ein nicht gestrichenes  $f^1$  Halbepause Viererbalkung Haltebogen beim Taktwechsel trotz des Auftretens der neuen Silbe Pausen fehlen zusätzlich nicht gestrichenes  $d^2$  ohne Notenhals Ganznote Viererbalkung zusätzlich ein nicht gestrichenes  $g^1$  Ganzepause Viererbalkung Viererbalkung zusätzlich auch zwei Pausen, Viertel bzw. Halbe, nicht gestrichen Haltebogen beim Taktwechsel trotz des Textes



### Jauchzet Gott

10–11 S I	Haltebogen nur im 2. Takt wegen Akkoladenwechsel
13 S I 2	Text „-men“ aus einer alten Textversion stehen geblieben
26 S II 4–7	Zweierbalkung wegen einer früheren Textfassung
37 A 2–5	Viererbalkung
39 S II 2–5	Viererbalkung
46 Tutti	ein gestrichener Takt folgt
80 A 4–7	Viererbalkung
81 S II 5–8	Viererbalkung
115–116 S I	Haltebogen nur im zweiten Takt wegen Akkoladenwechsel

### Gelobet sei Gott

19 Coro II (SSA)	C. Pr. (bis T. 22 einschließlich)
41 Coro I, S II	Punkt fehlt
52 Tutti	Punkt fehlt (außer beim S I des Coro I)

---

Einzelausgaben liegen vor von:

Psalm 19, mit der 2. Fassung von *Die Himmel erzählen* und der 1. Fassung von *Und dieselbige* (CV 40.133/10),  
Psalm 46 (CV 40.133/20), Psalm 66 (CV 40.133/30),  
Psalm 119 (CV 40.133/40), *Ich will den Herrn* (CV 40.133/50),  
*Tag für Tag* (CV 40.133/60).