

Felix Mendelssohn  
Bartholdy  
Ach Gott, vom  
Himmel sieh darein  
Choralkantate

---

per Solo Baritono, Coro SATB  
2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti  
2 Corni, 2 Trombe, Timpani  
2 Violini, Viola, Violoncello/Contrabbasso

Erstausgabe / First edition  
herausgegeben von / edited by  
Günter Graulich

Stuttgarter Mendelssohn-Ausgaben

Partitur / Full score

## Vorwort

Für das Verständnis von Mendelssohns Choralkantaten, wie überhaupt seiner geistlichen Musik, sind die Erkenntnisse der jüngeren Musikforschung von Bedeutung. Sie versucht, diese Musik in ihrer Zeitgebundenheit zu verstehen, und setzt sie deshalb in Beziehung zu den verschiedenen Bewegungen zur Wiedererweckung älterer Musik im 19. Jahrhundert, die sie als ein Phänomen des Historismus zu verstehen versucht.<sup>1</sup> Unter biographischem Aspekt betrachtet, ist nichts naheliegender als der Versuch, Mendelssohns Verhältnis zu den restaurativen musikalischen Ideen seiner Zeit für eine Interpretation seiner Musik fruchtbar zu machen.<sup>2</sup>

Seit seinem Eintritt in die Berliner Singakademie im Jahre 1820 beschäftigte sich Mendelssohn, zunächst noch unter der Anleitung Carl Friedrich Zelters, mit den Werken Johann Sebastian Bachs, besonders mit dessen Motetten.<sup>3</sup> Aber schon bald setzte er selbständig seine theoretischen und praktischen Studien fort, als deren Höhepunkt die Aufführung der *Matthäuspassion* am 11. März 1829 gelten kann; allerdings lag dieser Aufführung die überarbeitete Partitur Zelters zugrunde. Aus Zelters Manuskripten kannte Mendelssohn auch einige Kantaten von Bach, die wahrscheinlich die Komposition der Choralkantaten *Christe, du Lamm Gottes*<sup>4</sup> (1827), *Jesu, meine Freude*<sup>5</sup> (1828) und *Wer nur den lieben Gott läßt walten*<sup>6</sup> (wahrscheinlich 1829) angeregt haben. Mendelssohn konnte seine Kenntnis des Bachschen Kantatenwerks vertiefen, als er 1830 – in der Zeit, in der weitere Choralkantaten entstanden – in Wien mit Franz Hauser zusammentraf, der ihm großzügig Einblick in seine Bach-Sammlung gewährte. Wenn auch der Einfluß von Bachs Musik auf Mendelssohns Kompositionen im Jahrzehnt von 1820 bis 1830 nicht der einzige war, so war er doch mindestens für die Choralkantaten der wichtigste. Zu dem Bekanntenkreis Mendelssohns, der sich mit älterer Musik beschäftigte, gehörte auch Anton Friedrich Justus Thibaut, den Mendelssohn 1827 in Heidelberg kennengelernt hatte, als dessen berühmtes Buch *Über Reinheit der Tonkunst* bereits seit zwei Jahren vorlag. In dieses Umfeld des Cäcilianismus gehört auch Mendelssohns Bekanntschaft mit Johann Nepomuk Schelble, dem Begründer des Cäcilienvereins in Frankfurt, dem die hier vorgelegte Choralkantate *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* gewidmet ist. Mit dieser Geste erhoffte sich Mendelssohn eine Aufführung des Werkes durch Schelbles Cäcilienverein.

Bachs Kantaten wirkten auf Mendelssohn sicherlich in doppelter Weise. Einmal faszinierte ihn die Kompositionstechnik, das heißt, die Cantus-firmus-gebundene Komposition; zum andern verstand er die Bachschen Kantaten wahrscheinlich als expressive und emotionsgeladene Musik, die im Text angelegte dramatische Situationen darstellte und deren Stimmungen widerspiegelte. Trotzdem kopierte Mendelssohn nicht einfach, sondern ließ sich durch Bachs Kantaten eher anregen und herausfordern. Noch während der Arbeit an den Choralkantaten schrieb er am 13. Juli 1831 einen Brief an Eduard Devrient, in dem er sich rechtfertigte, trotz seiner jungen Jahre schon geistliche

Musik zu komponieren, die ohne Auftrag entstand und nicht als liturgische Musik gedacht war, also wenig erfolgversprechend erschien:

Und daß ich gerade jetzt mehrere geistliche Musiken geschrieben habe, das ist mir ebenso Bedürfnis gewesen, wie's einen manchmal treibt, grade ein bestimmtes Buch, die Bibel oder sonst was, zu lesen, und wie es Einem nur dabei recht wohl wird. Hat es Ähnlichkeit mit Seb. Bach, so kann ich wieder Nichts dafür, denn ich habe es geschrieben, wie es mir zu Muthe war, und wenn mir einmal bei den Worten so zu Muthe geworden ist, wie dem alten Bach, so soll es mir umso lieber sein. Denn Du wirst nicht meinen, daß ich seine Formen copiere, ohne Inhalt, da könnte ich vor Widerwillen und Leerheit kein Stück zu Ende schreiben.<sup>7</sup>

Man könnte Mendelssohns Verhältnis zu Bachs Musik mit dem Begriff „produktive Rezeption“ umschreiben.

Mendelssohns letzte Choralkantate *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* wurde wahrscheinlich schon während seiner Italienreise 1830/31 konzipiert, weil sie Teil eines größeren Plans war. Anhand von Briefen aus Italien läßt sich das aber nicht beweisen, da sie keine Hinweise auf diese Choralkantate enthalten. Vollendet wurde das Stück, dem autographen Schlußeintrag zufolge, erst am 5. April 1832 in Paris,<sup>8</sup> also kurz vor Mendelssohns Weiterreise nach London. Es ist im Rahmen des Projektes, eine Reihe von Choralkantaten zu komponieren, entstanden, das Mendelssohn gefaßt hatte, als ihm Franz Hauser im Sommer 1830 in Wien ein „Lutherisches Liedbüchlein“ schenkte.<sup>9</sup> Jedoch wurden nicht alle Kompositionen, die der Plan vorsah, realisiert:<sup>10</sup> nur die fünf Kantaten *O Haupt voll Blut und Wunden*,<sup>11</sup> *Wir glauben all an einen Gott*,<sup>12</sup> *Vom Himmel hoch da komm ich her*,<sup>13</sup> *Verleih uns Frieden gnädiglich*<sup>14</sup> und eben *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* komponierte Mendelssohn tatsächlich. Nimmt man zu diesen Kantaten noch die drei in Berlin entstandenen – *Christe, du Lamm Gottes*, *Jesu, meine Freude* und *Wer nur den lieben Gott läßt walten* – hinzu, so ergibt sich eine Werkgruppe von acht

<sup>1</sup> Vgl. dazu den Sammelband von Walter Wiora, *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 14), Regensburg 1969.

<sup>2</sup> Eine Darstellung des umfangreichen Materials bietet Susanna Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 17), Regensburg 1969.

<sup>3</sup> Vgl. zu der Bach-Tradition an der Berliner Singakademie den Aufsatz von Georg Schünemann: „Die Bachpflege der Berliner Singakademie“, in: *Bach-Jahrbuch* 25 (1928).

<sup>4</sup> Herausgegeben von Oswald Bill, Stuttgart 1978.

<sup>5</sup> Herausgegeben von Günter Graulich, Stuttgart 1979.

<sup>6</sup> Herausgegeben von Oswald Bill, Kassel 1976.

<sup>7</sup> In: Eduard Devrient, *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Briefe an mich*, Leipzig 1869, S. 115.

<sup>8</sup> Ferdinand Hiller berichtet von dem Abschluß der Komposition in: *Letters and Recollections*, London 1874, S. 31.

<sup>9</sup> Vgl. dazu Susanna Großmann-Vendrey, *op. cit.*, S. 207.

<sup>10</sup> Zum ersten Mal wurde der Plan in einem Brief aus Venedig vom 16. Oktober 1830 an Zelter entworfen. In: Paul Mendelssohn Bartholdy (Hg.), *Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832*, Leipzig<sup>2</sup> 1862, S. 37f.

<sup>11</sup> Herausgegeben von Oswald Bill, Stuttgart 1980.

<sup>12</sup> Herausgegeben von Günter Graulich, Stuttgart 1980.

<sup>13</sup> Herausgegeben von Karen Lehmann, Stuttgart 1985.

<sup>14</sup> Herausgegeben von Günter Graulich, Stuttgart 1980.

Choralkantaten. Gemeinsam ist allen Kompositionen die Besetzung mit Chor und Orchester, wobei die Besetzungen im einzelnen variieren und manchmal auch Solisten verlangt werden können. In allen Choralkantaten herrscht die Choralmelodie in der Mehrzahl der Sätze vor, besonders aber im ersten und letzten Satz. Außerdem ist in den Stücken das motivische Material von der Choralmelodie abhängig.<sup>15</sup> Diese Gruppe von acht Kantaten läßt sich nach inneren Merkmalen wiederum in zwei Gruppen teilen. Die Kantaten *Jesu, meine Freude, Christe, du Lamm Gottes, Verleih uns Frieden gnädiglich* und *Wir glauben all an einen Gott* sind kürzere und durchkomponierte Werke, in denen die Choralmelodie ein- oder mehrmals erscheint, aber stets gegenwärtig ist. Die anderen vier Kantaten, darunter auch *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*, sind umfangreicher und bestehen aus mehreren Sätzen. Einzelne Passagen, manchmal sogar ganze Sätze, können hier ohne irgendeine Beziehung zur Choralmelodie sein.<sup>16</sup>

Der Text, den Mendelssohn in *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* mit allen sechs Strophen als Kantate *per omnes versus* komponierte, ist Martin Luthers Paraphrase des 12. Psalms.<sup>17</sup> An diesem Text nahm Mendelssohn außer geringfügigen Umstellungen in der Wortfolge, die aber auch auf die Vorlage, die er von Hauser erhalten hatte, zurückgehen könnte, und der Gruppierung des Textes in den musikalischen Sätzen keine Veränderungen vor. Im Eingangschor wurden die ersten vier Strophen zusammengeschlossen und so vertont, daß der dramatische Inhalt des Textes die Gliederung und Form der Musik bestimmt. Man könnte sogar sagen, daß Mendelssohn die Stimmungen charakteristischer Szenen in Musik umsetzte.<sup>18</sup> Die ersten beiden Strophen, in denen die Gläubigen Gott um Hilfe in einer eitlen Welt anflehen, sind in einem „Stimmungsbild“ vertont, das mit musikalisch kühnen Mitteln die Mißstände, den Betrug und die Falschheit auf Erden zeigt. Erst in der dritten Strophe erscheint die Choralmelodie im Unisono des Chores. Hier zeigt sich auch die Funktion der Choralmelodie, die im dramatischen Zusammenhang des Textes die Gläubigen repräsentiert. Erst von einer dramatischen Funktion der Choralmelodie aus erschließt sich das Verständnis von Mendelssohns Vertonung der vierten Strophe, in der er eine „Choralmelodie“ selbst komponierte. Da der Choral primär eine dramatische und keine „theologische“ Funktion zu erfüllen hat – die Kantate ist nicht als liturgische Musik gedacht – ist es auch verständlich, daß Mendelssohn in der vierten Strophe, also in einer anderen dramatischen Situation, in der Gott die Klage der Gläubigen erhört und ihnen Hilfe verspricht, eine Choralmelodie selbst komponiert, die der neuen Stimmung besser entspricht und nicht auf die originale Weise zurückgreift. Auch andere musikalische Mittel, etwa der Tonartwechsel nach A-Dur und die prächtige Instrumentation, dienen dazu, die veränderte Stimmung, die sich im

dramatischen Ablauf ergeben hat, darzustellen. Der zweite Satz ist ein Bariton-Rezitativ, in dem ein anderer Text verwendet wird. Mendelssohn schob hier zwischen die vierte und fünfte Strophe des 12. Psalms die Verse 8, 10 und 11 aus Psalm 103 ein. Im dritten Satz, einer Bariton-Arie mit Streicherbegleitung, und im Schlußchor werden die letzten zwei Strophen des 12. Psalms vertont, wobei im Schlußchor wieder die originale Choralmelodie erscheint. In den Schlußtakten des letzten Satzes setzt Mendelssohn nochmals das Anfangsmotiv des Eingangschores ein, wodurch das Werk formal abgeschlossen wird.

Gerade in dieser Choralkantate scheint Mendelssohn mit der musikalisch-dramatischen Behandlung eines geistlichen Textes einen Weg in die Zukunft gefunden zu haben. In den späteren Psalmvertonungen setzte er diese Kompositionsmethode fort, entwickelte und verfeinerte sie, sodaß er sie auch für seine Oratorien verwenden konnte. Und nicht zufällig scheinen während der Entstehungszeit der Choralkantaten die ersten Pläne zu *Paulus* entstanden zu sein.

Echterdingen, im Juni 1980

Matthias Hutzel

*Ach Gott, vom Himmel sieh darein* ist mit dem Kammerchor Stuttgart unter Leitung von Frieder Bernius auf CD eingespielt (Carus 83.216).

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (Carus 40.185)

Orgelauszug (Carus 40.185/03)

Chorpartitur (Carus 40.185/05)

Studienpartitur (Carus 40.185/07)

13 Harmoniestimmen (Carus 40.185/09)

Violino I (Carus 40.185/11)

Violino II (Carus 40.185/12)

Viola (Carus 40.185/13)

Violoncello/Contrabasso (Carus 40.185/14)

<sup>15</sup> Vgl. Brian W. Pritchard, *Mendelssohn's Chorale Cantatas: An Appraisal*, in: *The Musical Quarterly* 62 (1976), S. 5 (besonders Anmerkung 18).

<sup>16</sup> Vgl. Brian W. Pritchard, *op. cit.*, S. 12.

<sup>17</sup> Der originale Text von Luther kann z. B. eingesehen werden in: Gerhard Hahn (Hg.), *Martin Luther – Die deutschen geistlichen Lieder*, Tübingen 1967, S. 12ff.

<sup>18</sup> Vgl. dazu auch Brian W. Pritchard, *op. cit.*, S. 20ff.

## Foreword

Recent research has made significant contribution to the understanding of Mendelssohn's sacred music in general and in particular of his chorale cantatas. Viewing such works as part of their time, musicologists have thus tried to tie them into the various nineteenth-century movements devoted to the revival of early music and to explain the latter as a historicistic phenomenon.<sup>1</sup> Taking the biographical aspect into consideration, nothing would lie closer at hand than the attempt to make fruitful use of Mendelssohn's relationship to the restorative musical ideas of his time for the interpretation of his music.<sup>2</sup>

As soon as he entered the Berliner Singakademie in 1820, Mendelssohn devoted himself to the works of Johann Sebastian Bach, especially to his motets.<sup>3</sup> At first he was under the guidance of Carl Friedrich Zelter, but soon he was able to carry on theoretical and practical study of Bach independently, the culmination of which may be considered to have been his performance of the *St. Matthew Passion* on March 11, 1829, even though the performance was based on Zelter's revision of the score. From Zelter's manuscripts Mendelssohn also became acquainted with several of Bach's cantatas which, in turn, probably inspired his composition of the chorale cantatas *Christe, du Lamm Gottes*<sup>4</sup> (1827), *Jesu, meine Freude*<sup>5</sup> (1828) and *Wer nur den lieben Gott läßt walten*<sup>6</sup> (probably from 1829). Mendelssohn increased his knowledge of Bach's cantatas in 1830 – the year in which he composed additional chorale cantatas – after meeting Franz Hauser in Vienna and generously being permitted to investigate his Bach collection. Even if Bach's music was not the sole influence on the works that Mendelssohn composed during the ten years between 1820 and 1830, it was at least the most important one for the chorale cantatas. Mendelssohn's circle of friends who were interested in early music included Anton Friedrich Justus Thibaut whom Mendelssohn met in Heidelberg in 1827, two years after Thibaut's famous book *Über Reinheit der Tonkunst* (On Purity in Music) had been published. The circle of enthusiasts around the Cecilian Movement further brought Mendelssohn's acquaintanceship with Johann Nepomuk Schelble, the founder of the Cäcilienverein in Frankfurt. Mendelssohn dedicated the chorale cantata of this edition, *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* to him, hoping thus to have the work performed by the Cäcilienverein.

Bach's cantatas surely had a double effect on Mendelssohn: on the one hand he was fascinated by the technique of tying the compositions to the cantus firmus, on the other hand he probably understood Bach's cantatas as being expressive, emotion-filled music that depicted the dramatic situations presented in the texts and reflected their moods. Nonetheless, Mendelssohn did not merely copy Bach's cantatas, but rather let himself be inspired and challenged by them. While still at work on the chorale cantatas he wrote a letter (dated July 13, 1831) to Eduard Devrient in which he gave his reasons for already composing – despite his youth – sacred music although it had not been commissioned, was not intended for the liturgy and, hence, seemed to bear little promise of success:

And that I have just written several pieces of sacred music – well, I simply had to do so just as one sometimes feels the urge to read a particular book like the Bible or whatever, and feels really good doing so. If there is any similarity to Seb. Bach, I cannot help it, for I wrote just as I felt, and if the words made me feel the way they made old Bach feel, then it is all the better for me. You surely will not think that I would actually copy his forms; without inner meaning I could not finish any piece, for it would be too repugnant, too empty.<sup>7</sup>

In a word, we could circumscribe Mendelssohn's relationship to Bach's music with the expression "productive reception."

Mendelssohn's last chorale cantata *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* was probably conceived during his trip to Italy in 1830 and 1831. This assumption cannot be documented by his letters from Italy, however, for they contain no references to this chorale cantata. According to the closing entry on the autograph, the work was not completed until April 5, 1832 when he was in Paris,<sup>8</sup> in other words, shortly before Mendelssohn went on to London. It was written as part of a plan to compose a series of chorale cantatas, a project that Mendelssohn had conceived when Franz Hauser gave him a "Lutherisches Liedbüchlein" (Little Lutheran Hymnal) in Vienna during the summer of 1830.<sup>9</sup> Not all of the compositions planned,<sup>10</sup> however, were realized, for Mendelssohn actually composed only the five cantatas *O Haupt voll Blut und Wunden*,<sup>11</sup> *Wir glauben all an einen Gott*,<sup>12</sup> *Vom Himmel hoch da komm ich her*,<sup>13</sup> *Verleih uns Frieden gnädiglich*<sup>14</sup> and, of course, *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*. Adding the three cantatas he wrote in Berlin – *Christe, du Lamm Gottes*, *Jesu, meine Freude* and *Wer nur den lieben Gott läßt walten* – results in a total of eight works for him in the category of the chorale cantata. All of the works are written for choir and orchestra although the actual scoring varies in individual cases and soloists may sometimes be required. In all of the cantatas the chorale tune dominates most of the movements, especially, however, in the first and last movements. Too, the thematic material in the various movements is derived from the chorale melody.<sup>15</sup> The internal features of the eight cantatas let the group be divided further into two sub-groups. The cantatas *Jesu, meine Freude*, *Christe, du Lamm Gottes*, *Verleih uns Frieden gnädiglich* and *Wir glauben all an einen Gott* are relatively short, through-composed works in which the chorale tune may actually appear just one time but is always present. The other four cantatas, including *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*, are more extended works consisting of several movements. Individual passages, sometimes even whole movements, in these cantatas occasionally have absolutely no connection to the chorale tune at all.<sup>16</sup>

The text of *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* is Martin Luther's paraphrase of Psalm 12,<sup>17</sup> and Mendelssohn set all six stanzas *per omnes versus* (with all lines), making no alterations aside from slight changes in word order (that might well be traceable back to the songbook which he had received from Hauser) and the grouping of the text in

the musical movements. The first four stanzas are linked together in the opening chorus and set so that the dramatic content of the text determines the sectioning and form of the music. One could even say that Mendelssohn transposed the moods of the characteristic scenes into music.<sup>18</sup> The first two stanzas, in which the believers in God entreat Him for help in a vain world, are presented in an “atmospheric picture” that employs bold musical devices to depict the abuses, the dishonesty and falseness on earth. The chorale tune does not appear until the third stanza where it is sung by the choir in unison, thus also showing the function of the chorale tune in the dramatic context as the representation of the believers in God. Only when we are aware of the function of the chorale tune can we understand Mendelssohn’s setting of the fourth stanza in which he presents a “chorale tune” of his own making. As the chorale has to fulfil primarily a dramatic rather than a “theological” function – the cantata was not intended for liturgical use – it is also understandable that for the fourth stanza (hence in a different dramatic situation, namely, one in which God hears the lament of the faithful and promises them help) Mendelssohn composed a chorale tune of his own to provide a tune that would better represent the new mood and not go back to the original tune. Other musical devices like the key change to A major and the superb instrumentation also serve to represent the mood change that take place in the course of the dramatic development of the work. The second movement is a baritone recitative using another text. Here Mendelssohn inserts verses 8, 10 and 11 from Psalm 103 between stanzas 4 and 5. The last two stanzas of Psalm 12 are presented in the third movement (an aria for baritone with string accompaniment) and in the closing chorus with the original chorale tune appearing again in the latter. At the end of the last movement Mendelssohn again makes use of the motive that begins the opening chorus, thus concluding the work in rounded form.

In this chorale cantata, in particular, Mendelssohn seems to have found a new musical and dramatic way of handling sacred texts in the future. In his later psalm settings he continued to use this method, developing and refining it so that he could employ it for his oratorios as well. And it is surely not by chance that his first plans for *St. Paul* appear to have arisen during the period in which the chorale cantatas were composed.

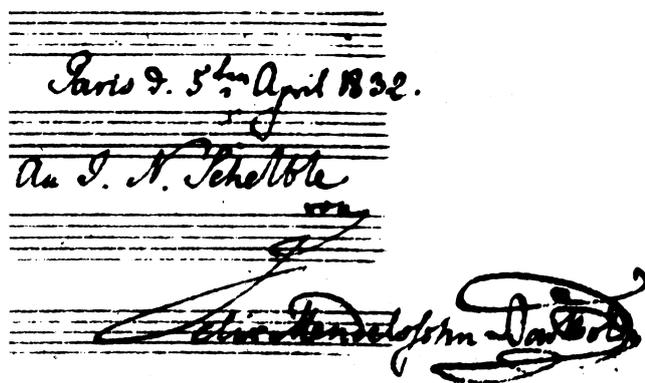
For footnotes and critical remarks see German text.

Echterdingen, June 1980  
Translation: E. D. Echols

Matthias Hutzler

## Kritischer Bericht

Der vorliegenden Ausgabe von Mendelssohns Choral-kantate *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* liegt die auto-graphe Partitur zugrunde, die in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main unter der Signatur *Mus. Hs. 197* aufbewahrt wird. Diese Partitur stammt aus dem Besitz des Frankfurter Cäcilienvereins, der damals neben der Berliner Singakademie zu den herausragenden deutschen Chören zählte. Mit dessen Begründer und erstem Dirigenten Johann Nepomuk Schelble stand Mendelssohn von 1822 an in enger freundschaftlicher Verbindung und die Choralkantate *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* ist das vierte (und letzte) Chorwerk, das Mendelssohn seinem Freund und dessen Chor am 5. April 1832 widmete:



Das Manuskript umfaßt 14 unpaginierte Blätter im Querformat (ca. 23 x 30 cm), auf denen viele Korrekturen ausgeführt sind. Das Papier trägt kein Wasserzeichen. Autographe Notizen finden sich auf Bl. 1r: *Ach Gott vom Himmel sieh darein!*, rechts oben: *H.d.m.* (= Hilf du mir); außerdem noch Zusätze mit Bleistift von fremder Hand. Der hier faksimilierte Schlußeintrag steht auf Bl. 14r.

Eine Kopistenabschrift des Werkes besitzt die Deutsche Staatsbibliothek Berlin/DDR in dem Sammelband *Mus. ms. autogr. Mendelssohn 21* (pp. 21–54). Sie konnte bei der Edition nicht berücksichtigt werden.

Abweichungen vom Notentext der autographen Partitur sind in der Neuausgabe durch Kursive, Kleinstich oder Strichelung (bei Bögen) kenntlich gemacht. Kurzschreibweisen (z. B. colla-parte-Hinweise, Abbrüviaturen für Tonrepetitionen) wurden aufgelöst; fehlende Textunterlegungen im Vokalsatz und fehlende Staccato-Punkte im Motiv von ♩ (in der Quelle nur sporadisch gesetzt) wurden stillschweigend ergänzt. In folgenden Punkten weicht die Neuausgabe von der Lesart der autographen Partitur ab:

Satz	Takt.Note	Stimme	Lesart der Quelle
1	11.1	Fagotto II	<i>d</i> <sup>1</sup>
	14.3	Oboe I	# fehlt
	19.7	Viola	# fehlt
	21.5	Viola	# fehlt
	34.3	Tenore	# fehlt
	52.10	Bassi	# fehlt
	nach 57	alle Sti.	5 Takte ausgestrichen
	67.1	Bassi	Warnungsakzidenz bei 2. Note
	67.4	Bassi	♭ fehlt
	nach 93	alle Sti.	1 Takt ausgestrichen

Der Orgelpart ist ergänzt, er wird für eine Aufführung des Werkes nicht gebraucht. In den Ecksätzen faßt er den Bläusersatz zusammen, im Rezitativ und in der Arie ist er Klavierauszug.

Der Musiksammlung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt und ihrem Leiter, Herrn Dr. Hartmut Schaefer, sei für die Übermittlung von Mikrofilmaufnahmen, Auskunft über die Quelle und für die Erteilung der Publikations-erlaubnis verbindlich gedankt.



5

Corni

Violino I

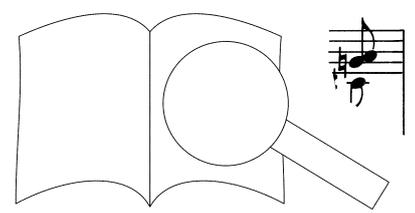
5

1. Ach Gott, mel sieh dar - ein und laß dich  
 1. O God, look down from heav'n on high And show thy

1. Ach Gott, mel, vom Him - mel sieh dar - ein und laß dich  
 1. O God, look down from heav'n on high And show thy

1. Ach Gott, voi. mel sieh dar - ein, sieh dar - ein und laß dich  
 1. O God, mel, from heav'n on high, heav'n on high And show thy

mel sieh dar - ein, sieh dar - ein und laß dich  
 from heav'n on high, heav'n on high And show thy



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

9 11

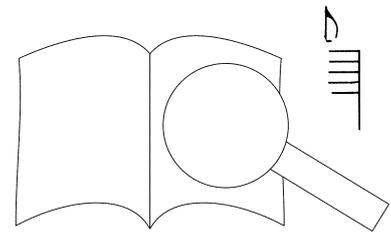
9

des er - bar - - men: der Heil - gen  
mer - cy on us. they that fol - low

des er - bar - - men: - - nig, we - nig sind der Heil - gen  
mer - cy on us. do w, how few are they that fol - low

des er - bar - der Heil - gen dein, der Heil - gen  
mer - cy on that fol - low thee, that fol - low

des we - nig sind der Heil - gen dein, der Heil - gen  
r w few are they that fol - low thee, that fol - low



13

15

13

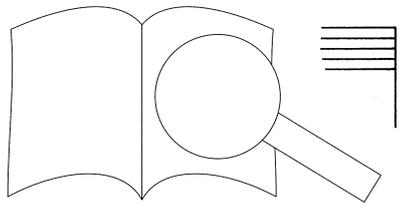
dein, ver-las - sen sind wir Ar -  
 thee! Thy help has van - ished men!  
 dein, ver-las - sen - - - - - men! Dein Wort man nicht läßt ha - ben  
 thee! Thy help has us. Thy ho - ly word is not be -

dein, ver-las - sen - - - - - men! Dein Wort man nicht läßt ha - ben  
 thee! Thy help has us. Thy ho - ly word is not be -

dein, ver-las - sen - - - - - men! Dein Wort man nicht läßt ha - ben  
 thee! Thy help has us. Thy ho - ly word is not be -

dein, ver-las - sen sind wir Ar -  
 thee! Thy help has van - ished from us. Thy ho - ly word is not be -

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



Musical score for measures 17-19, top system. Includes vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a dynamic marking 'f' at the end.

Musical score for measures 17-19, middle system. Includes vocal line and piano accompaniment.

Musical score for measures 17-19, bottom system with lyrics in German and English.

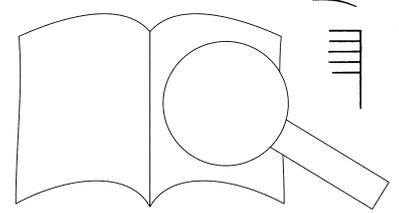
17  
 der Glaub ist auch ver - lo ist auch ver - lo - schen gar, dein  
 In dark - ness thy true fai - ness thy true faith is dimmed, Thy

wahr, der Glaub ist auc ver - lo - schen gar,  
 lied; In dark - ness s med, thy faith is dimmed,

wahr, ist auch ver - lo - schen gar, dein  
 lied; ness thy true faith is dimmed, Thy

wahr, ver - lo - schen gar, ver - lo - schen gar, dein Wort man  
 lied true faith is dimmed, thy faith is dimmed, Thy ho - ly

Musical score for measures 17-19, bottom system.



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

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert.

21 23

21 23

Wort man nicht läßt  
ho - ly word is

ver - lo -  
thy faith -

Wort man  
ho - ly

23

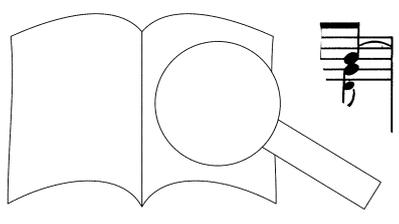
wort man nicht läßt ha - ben  
ho - ly word is not be -

dein Wort man nicht läßt ha - ben  
thy ho - ly word is not be -

a - ben wahr, dein Wort man nicht läßt ha - ben  
not be - lieved, thy ho - ly word is not be -

aub ist auch ver - lo - schen gar, dein Wort man nicht läßt ha - ben  
dark - ness thy true faith is dimmed, Thy ho - ly word is not be -

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



24 26

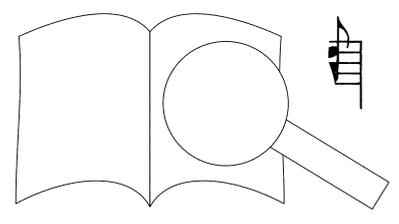
24

wahr, läßt ha - ben wahr, der Gl' bei al - len Men - schen - kin - -  
 lied, is not be - lieved; In d ed A - mong all men and na - -

wahr, läßt ha - ben ist er o - schen gar bei al - len Men - schen - kin - -  
 lied, is not be ver faith is dimmed A - mong all men and na - -

wahr, läßt ha - ben ist auch ver - lo - schen gar bei al - len Men - schen - kin - -  
 lied, is is a - ness thy true faith is dimmed A - mong all men and na - -

wahr, der Glaub ist auch ver - lo - schen gar bei al - len Men - schen - kin - -  
 lied; In dark - ness thy true faith is dimmed A - mong all men and na - -

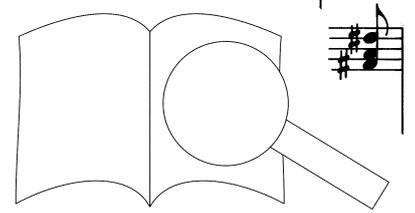


28

30

28

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



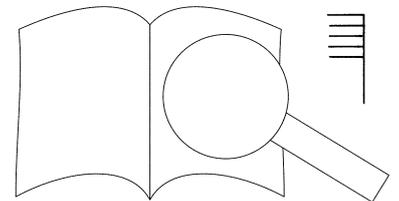
32

2. Sie leh-ren ei - tel  
2. They teach de-cep - tion

tel fal - sche List,  
tion and un - truth,

2. Sie leh-ren ei - tel  
2. They teach de-cep - tion

sie leh-ren  
they teach de -



36

38

fal - sche List,  
and un - truth,

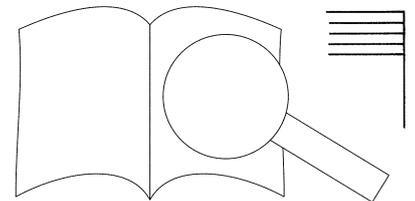
ei - cep

tel fal - sche List, sie leh - ren  
tion and un - truth, tion, They teach de -

tel fal - sche List, sie leh - ren  
cep - tion and un - truth, de - cep - tion, They teach de -

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

PROBEEPARTEIFÜR  
Ausgabequalität gegenüber

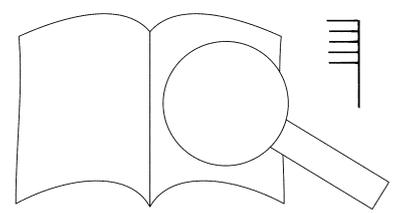


ren, sie leh-ren ei - tel fal - sche List, sie leh -  
 tion, de - cep - tion an' ... un - truth, de - cep -

ei - tel fal - sie leh-ren ei - tel  
 cep - tion and They teach de-cep-tion

ei - sie leh - ren ei - tel fal - sche List, fal -  
 ce They teach de - cep - tion and un - truth, un -

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



Musical notation for measures 44-46, top system, including treble and bass staves.

Musical notation for measures 44-46, second system, including treble and bass staves.

Musical notation for measures 44-46, third system, including treble and bass staves.

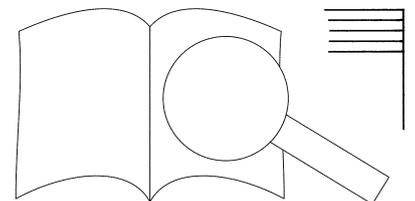
44  
 sie leh-ren ei - tel fal - sche List er - fin - det;  
 they teach de-cep - tion and un - - in - vent - - ed,

- - - ren ei-gen Witz er - fin - det;  
 - - - tion l-sc' their own wits in - vent - ed,

fal - sche List er - fin - det;  
 and un - tr. own wits in - vent - ed,

- - - sche List, was ei-gen Witz er - fin - det; sie leh-ren ei - tel  
 - - - truth, By their own wits in - vent - ed, They teach de-cep - tion

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



48 50

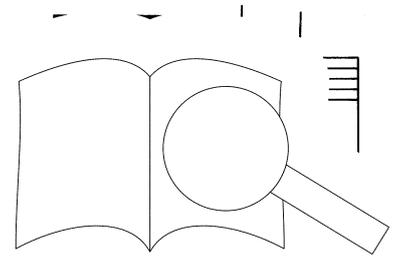
48

ihr Herz nicht ei - nes Sin - nes i  
 And they re - ject the one true

ihr Herz nicht ei - nes Sin - nes  
 And they re - ject the one true

leh-ren ei - tel fal - sche List, ihr  
 they teach de - cep - tion and un - truth, And

fal - sch - and



52 54

52

ihr Herz nicht ei  
And they re - je

ist, nicht ei -  
faith, re - ject

Herz nicht ei - ne  
they re - ject the

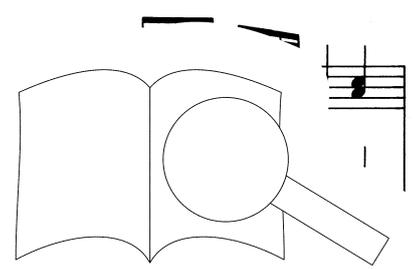
ist, nicht ei - nes Sin - nes  
And they re - ject the one true

nes Sin - nes ist, nicht ei - nes Sin - nes  
the one true faith, re - ject the one true

nes Sin - nes  
the one true

ist, nicht ei - nes Sin - nes  
And they re - ject the one true

ist, nicht ei - nes Sin - nes  
And they re - ject the one true



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

ist, nicht ei - nes Sinn's, in Got - tes Wort ge - r  
 faith, the one true faith, in God's own word i

ist, nicht ei - nes Sinn's, in Got  
 faith, the one true faith, In Gr

ist, nicht ei - nes Sin  
 faith, the one true faith.

ist, ni  
 faith

Wort ge - grün - det:  
 .own word im - plant - ed.

er wäh - let dies,  
 One fol - lows this,

der an - dre das.  
 the oth - er that,

der wäh - let dies,  
 One fol - lows this,

ihr Herz nicht ei - nes Sin - nes ist, ihr  
 And they re - ject the one true faith, and

60

60

dies, der an - - - - - der an-dre das, Ihr Herz nicht ei-nes  
 this, an - oth - - - - - an-oth-er that, and they re-ject the

an-nes ist. Der an-dre das,  
 one true faith; One fol-lows this,

Der wäh-let dies, der wäh-let dies, der  
 One fol-lows this, one fol-lows this, an -

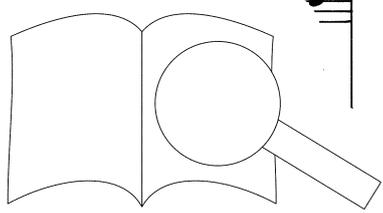
Herz nic  
 the

er wäh-let dies, der an-dre das, der an - -  
 ; One fol-lows this, an - oth - er that, an - oth - -

PROBEPARTITUR

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

Sin - nes ist, nicht ei - nes Sin - nes ist. der an - : :  
 one true faith, re - ject the one true faith an - oth - : :  
 der an - : : : : dre das, an - let dies, der an - dre das,  
 an - oth - : : : : the fol - lows this, an - oth - er that,  
 an - dre das, : : : : der wäh - let  
 oth - er that, : : : : one fol - lows  
 - dre : : : :  
 - er : : : :  
 er Herz nicht ei - nes Sin - nes ist. Der wäh - let dies, der an - dre das,  
 And they re - ject the one true faith. One fol - lows this, an - oth - er that,



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

68

70

68

- dre das, der an- dre wäh-let  
- er that, an - oth-er fol - lows

Ihr Herz nicht ei-nes  
And they re - ject the

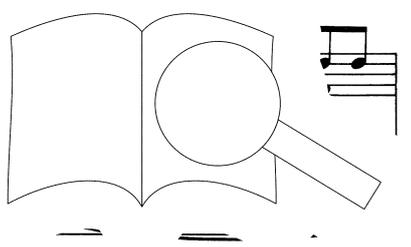
der an- dre  
an - oth-er

ez nicht ei-nes Sin - nes ist. Der wäh-let dies, der  
ey re - ject the one true faith, One fol - lows this, an -

dies, der  
this, an

wäh -  
fol -

dies, der an - - - - - dre das,  
this, an - oth - - - - - er that,



72 *sf* *sf* 74 *sf*

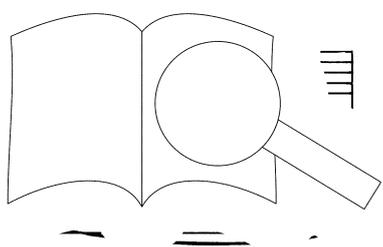
72

Sin - nes ist, nicht ei - nes Sin - nes ist, n' Der wäh - let dies,  
*one true faith, re - ject the one true faith, aith, One fol - lows this,*

an - dre das. Ihr Herz nicht ei - nes Sin - nes ist, nicht ei - nes  
*oth - er that, And they re - ject the one true faith, re - ject the*

cht ei - nes Sin - nes ist. Der wäh - let dies,  
*re - ject the one true faith, One fol - lows this,*

Ihr And Herz they



76

der an-dre das. Ihr Herz n<sup>e</sup> - nes ist. Ach Gott, vom  
 an-oth-er that, And the one true faith. O God, look

Sin - nes ist, ei - nes Sin-nes ist. Ach Gott,  
 one true faith, je the one true faith. O God,

der an-dre ei - nes Sin-nes ist. Ach Gott, vom Him - mel  
 an-oth-er th. - ject the one true faith. O God, look down from

n - nes ist, nicht ei - nes Sin - nes ist. Ach Gott, vom Him - mel  
 one true faith, re - ject the one true faith. O God, look down from

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

80 82 84

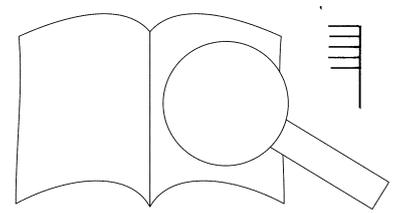
80 82 84

Him - mel sieh dar - ein. tren - nen sich ohn al - le Maß, ohn  
 down from heav'n on high, ney are di - vid - ed, are di - vid - ed

— vom Him - mel sieh dar n Gott! Sie tren - nen sich ohn al - le Maß, ohn  
 — look down from heav'n i God. They are di - vid - ed, are di - vid - ed

sieh dar - ein, Ach Gott! Sie tren - nen sich ohn al - le Maß, ohn  
 heav'n on high, O God. They are di - vid - ed, are di - vid - ed

sieh Ach Gott, vom Him - mel, sie tren - nen sich ohn al - le Maß, ohn  
 hear gh, O God, look down, They are di - vid - ed, are di - vid - ed



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

al - le Maß und glei - ßen schön von  
in their heart But glit - ter with false

al - le Maß und glei - ßen schön von au -  
ed in their heart But glit - ter with false splen -

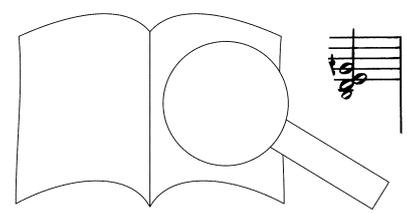
al - le Maß und glei - ßen  
in their heart But glit - te

ren - nen sich ohn al - le Maß und glei - ßen schön von au -  
do are di - vid - ed in their heart But glit - ter with false splen -

al - le Maß un  
in their hear

ren, sie tren - nen sich ohn al - le Maß und glei - ßen schön von au -  
ren - dor, They are di - vid - ed in their heart But glit - ter with false splen ;

chön von au - ßen, sie tren - nen sich ohn al - le Maß und glei - ßen schön von au -  
with false splen - dor, They are di - vid - ed in their heart But glit - ter with false splen -



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

91 93

f

f

f

91

Ben.  
dor.

f

3. Gott  
3. May

Ben.  
dor.

f

3. Gott  
3. May

Ben.  
dor.

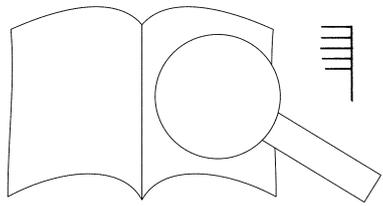
f

3. Gott  
3. May

Ben.  
do

f

3. Gott  
3. May



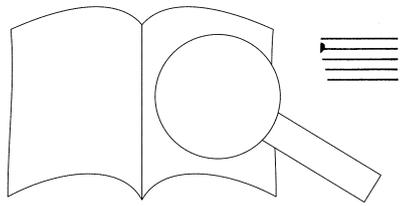
95

woll aus - rot - ten al die  
 God up - root all ly Whose

woll aus - rot - te nes die  
 God up - root Whose

woll aus ie gar, die  
 God ur ing tongues Whose

al - le gar, die  
 ly - ing tongues Whose



PROBENPARTITUR

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

(98) 100

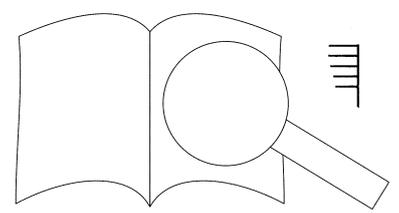
(98)

fal - schen      Schein uns      leh  
 lies      and      boasts con - fuse

fal - schen      Schein  
 lies      and      boasts

fal - schen      ren,  
 lies      and      us,

fal      leh      ren,  
 lie      fuse      us,



102

104

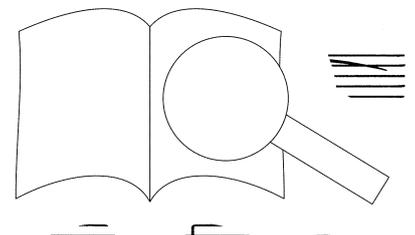
Musical score for measures 102-104, piano part with forte (f) dynamics.

Musical score for measures 102-104, vocal part with lyrics.

102

Musical score for measures 102-104, vocal part with lyrics.

Musical score for measures 102-104, piano part.



(105) 107

*sf*

(105) *spricht: „Trotz!  
And boast:*

Wer will's uns weh - ren?  
Who can op - pose us?

*sf*

Wer will's uns weh - ren?  
Who can op - pose us?

Wer will's uns weh-ren? will's uns weh - ren?  
Who can op - pose us, can op - pose us?

*spricht: „Trotz!  
And boast:*

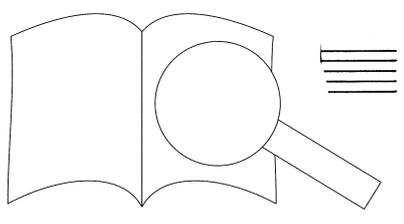
Wer will's uns weh-ren? will's uns weh - ren?  
Who can op - pose us, can op - pose us?

Musical notation for measures 109-111, top system. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The first two measures (109 and 110) are mostly rests. The third measure (111) contains notes in all three staves.

Musical notation for measures 109-111, middle system. It consists of six staves. The first two staves are treble clefs, and the last two are bass clefs. The middle two staves are empty. The first and last staves contain complex rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 109-111, bottom system. It consists of four staves. The first two are treble clefs and the last two are bass clefs. The first two staves are empty. The last two staves contain lyrics: "Wir ha - ben" and "For we have".

Musical notation for measures 109-111, bottom-most system. It consists of two staves, one treble and one bass clef, both containing rests.



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

(112)

114

(112)

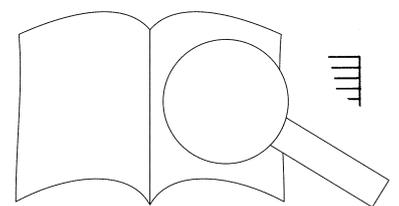
114

Recht und Macht al - lein; was  
truth and power as well; What

Recht und Macht a' was  
truth and power What

Recht und was  
truth and What

B lein; was  
well; What



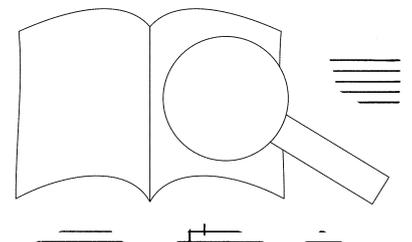
wir set - zen, das gilt  
we be - lieve is true 1.

wir set - zen, d:  
we be - lieve

wir set  
we b

ge - mein.  
for all,

gilt ge - mein.  
true for all,



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

(119)

121

(119)

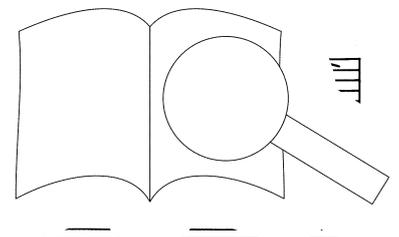
121

Wer ist, de stern?  
 And who can us?

Wer u llt mei stern?  
 And ver come us?

uns sollt mei stern?  
 o ver come us?

ist, der uns sollt mei stern?  
 who can o ver come us?



Musical score for measures 123-125, featuring three staves with long, flowing melodic lines.

A single musical staff with a long, horizontal line, possibly indicating a rest or a specific performance instruction.

Musical score for measures 123-125, featuring four staves with rhythmic patterns and melodic lines.

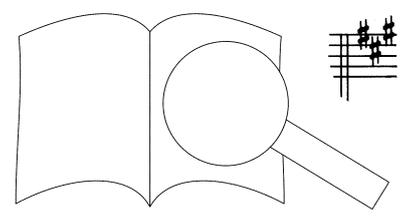
Musical score for measure 123, featuring a single staff with a long, flowing melodic line.

Musical score for measure 123, featuring a single staff with a long, flowing melodic line.

Musical score for measure 123, featuring a single staff with a long, flowing melodic line.

Musical score for measure 123, featuring a single staff with a long, flowing melodic line.

Musical score for measure 123, featuring a single staff with a long, flowing melodic line.



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

127 **Maestoso** 129 131

Corni  
Trombe  
Timpani

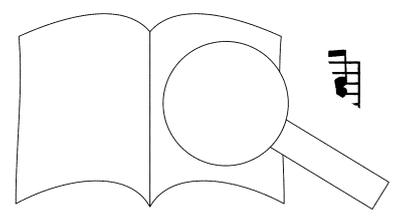
127 **Maestoso** 129 131

4. Dar-um spricht Gott: „Ich r — auf Ar - men sind ver - stö - ret, ihr Seuf-zen  
 4. Now God has said, I poor on earth are sigh - ing. Their need comes

4. Dar-um spricht die Ar - men sind ver - stö - ret, ihr Seuf-zen  
 4. Now God has The poor on earth are sigh - ing. Their need comes

4. Dar — auf sein, die Ar - men sind ver - stö - ret, ihr Seuf-zen  
 4. No „ a - rise, The poor on earth are sigh - ing. Their need comes

„Ich muß auf sein, die Ar - men sind ver - stö - ret, ihr Seuf-zen  
 „ I will a - rise; The poor on earth are sigh - ing. Their need comes



133 135 137

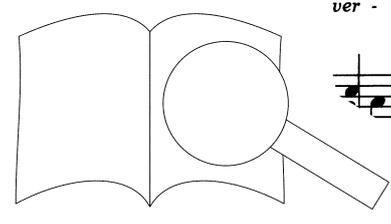
133 137

dringt zu mir, up, comes up, Klag er - hö - ret. Mein heil - sam Wort soll auf den  
 up be - fc ave - heard their cry - ing. My ho - ly word shall o - ver -

dring ich hab ihr Klag er - hö - ret. Mein heil - sam Wort soll auf den  
 And I have heard their cry - ing. My ho - ly word shall o - ver -

ein, ich hab ihr Klag er - hö - ret. Mein heil - sam Wort soll auf den  
 eyes, And I have heard their cry - ing. My ho - ly word shall o - ver -

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



138 140 142

138 142

Plan, ge - trost und frisch sie en  
 come And bring a - new r en

Plan, ge - trost un' und sein die\_ Kraft, die Kraft der Ar - - - men.  
 come And bring c n And be the\_ poor, the poor man's bless - - - ing.

Plan, ge fen an und sein die\_ Kraft, die Kraft der Ar - - - men.  
 come An v to them And be the\_ poor, the poor man's bless - - - ing.

sch sie grei - fen an und sein die Kraft, die Kraft der  
 new my help to them And be the poor, the poor m en.



### 3. Aria

Andante

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello  
Contrabbasso

Baritono solo

Organo ad lib.\*

p

col Basso

3

5

7

9

13

7

11

13

5. Das  
5. As

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

\* Klavierauszug (nur zur Einstudierung)

14 16 18 20

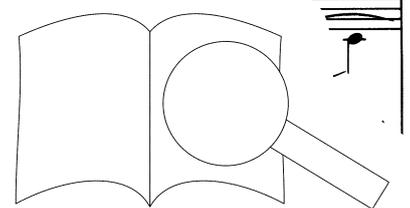
14 16 18 20

Sil - ber durchs Feuer sie - ben - mal be - währt wird lau - ter fun - - den An  
 sil - ver sev'n times in the fire Is tried and found pure sil - - v - - den Of

22 24 28

22 26 28

Gr - is - ten soll, des - glei - chen al - le Stun - - den, des -  
 all be sure, The same both now and ev - - er, The



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

30 32 34 36

sf p cresc. f

30 32 34 36

glei - chen al - - - - le Stun - - den.  
 smae both now and ev - er,

37 39

p p p

37 41

ne is Kreuz be-wäh-ret sein!  
 cross it will be tried, Es will durchs  
 for by the

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

43 45 47

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

43 45 47

Kreuz be-wäh-ret sein; da wird sein Kraft er-kannt und Schein und leucht stark in die  
 cross it will be tried! And there its power will be des-played And shine for e-'ry

49 51 55

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

49 53 55

Lai leucht stark in die Lan-de.  
 shine for ev-'ry na-tion,

*f* *p*

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

56 58 60

*cresc.*

56 58 60

Es will durchs Kreuz be-wäh-ret sein, es will durchs Kreuz be-wäh-ret sein; da wird sein  
 For by the cross it will be tried, for by the cross it will be tried! And there 'ts

61 63 65

*pp*

Kraft und leucht stark in die Lan - - - - de, und  
 power And shine for ev - 'ry na - - - - tion, and

67 69 71 73

*pp* *f* *p*

leucht stark in die Lan - de.  
 shine for ev - 'ry na - tion,

67 69 71 73

*pp* *f*

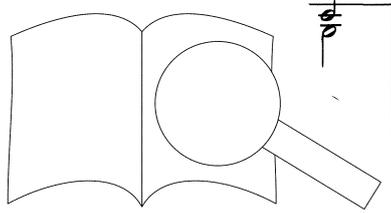
75 77

*pp* *pp* *pp* *pp*

*dim.*

be-wäh-ret sein!  
 it will be tried!

75 77 79



# 4. Choral

Oboi e Clarinetti

Fagotti

Corni in D

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello Contrabbasso

Soprano

Alto

Tenore

Basso

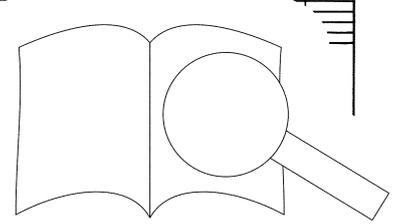
Chor

6. Das wollst du, Gott, be - w. vor die-sem  
 6. Do thou, O God, pro - tect us all From work - ers

6. Das wollst Gott vor die-sem  
 6. Do thou Go From work - ers

wah - ren rein vor die - sem  
 - tect us all From work - ers

O , Gott, be - wah - ren rein vor die - sem  
 O God, pro - tect us all From work - ers



ar - gen G'schlech - te  
of de - struc - tion.

und laß uns dir be - foh-len  
Let us o - bey and do thy

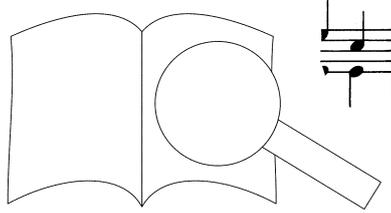
ar - gen G'schlech-te  
of de - struc - tio'

und laß uns dir be - foh-len  
Let us o - bey and do thy

ar - gen G  
of de

und laß uns dir be - foh-len  
Let us o - bey and do thy

und laß uns dir be - foh-len  
Let us o - bey and do thy



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

10 12 14

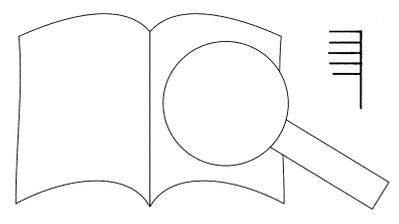
10 12 14

sein, daß sich's in  
will, That we es

sein, .pe .ti - te.  
will, tion.

sein, uns nicht flech - te.  
will, cape cor - rup - tion.

seir u' daß sich's in uns nicht flech - te.  
That we es - cape cor - rup - tion.



Musical notation for the first system, measures 15-19. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some triplets indicated by a '3' over the notes.

Musical notation for the second system, measures 15-19. It consists of a single treble clef staff with a melody line.

Musical notation for the third system, measures 15-19. It includes piano accompaniment for the right and left hands, featuring triplets and various rhythmic patterns.

Der gott-los Hauf um - her sich  
 The god-less whom thou dost d'

wo die-se lo - sen Leu-te  
 On ev - 'ry side with might a -

Der gott-los Hauf um - her sich  
 The god-less whom thou dost de -

wo die-se lo - sen Leu-te  
 On ev - 'ry side with might a -

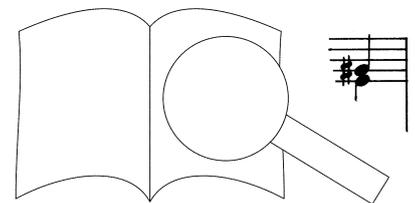
Der gott-los Hauf um - her sich  
 The god-less whom thou dost de -

wo die-se lo - sen Leu-te  
 On ev - 'ry side with might a -

um - her sich  
 whom thou dost de -

wo die-se lo - sen Leu-te  
 On ev - 'ry side with might a -

Musical notation for the bottom system, measures 15-19. It consists of a grand staff with a treble and bass clef, continuing the piano accompaniment.



20 22

20

sind  
rise

no<sup>κ</sup> er - ha - - ben.  
ly peo - - ple.

sind  
rise

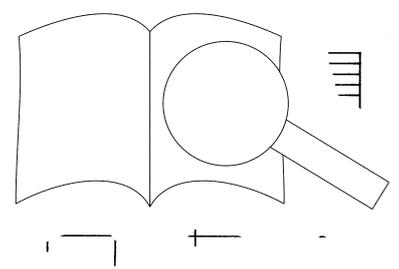
dei - nem Volk er - ha - - ben, in  
gainst thy ho - ly peo - - ple, a -

sind  
rise

in dei - nem Volk er - ha - - ben, in  
A - gainst thy ho - ly peo - - ple, a -

sir

in dei - nem Volk er - ha - - ben.  
A - gainst thy ho - ly peo - - ple.



24 *f* 26 *ff*

*f* *ff*

*sf* 3 *sf* 3 *sf* 3 *sf* 3 *f* *ff*

24

dei - nem Volk er  
gainst, a - gainst

dei - nem V ben.  
gainst, a - ple.