

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie I

Geistliche Gesangswerke

WERKGRUPPE 4: ORATORIEN, GEISTLICHE SINGSPIELE
UND KANTATEN

BAND 1: DIE SCHULDIGKEIT DES ERSTEN GEBOTS

VORGELEGT VON FRANZ GIEGLING



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

1958

En coopération avec le Conseil international de la Musique
Editionsleiter: Dr. Ernst Fritz Schmid, Augsburg

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS
Bärenreiter-Edition London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND
Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
Deutscher Verlag für Musik Leipzig

ÖSTERREICH
Österreichischer Bundesverlag Wien

SCHWEIZ
und alle übrigen hier nicht genannten Länder
Bärenreiter-Verlag Basel

UNITED STATES OF AMERICA
Bärenreiter Music New York

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band ist erschienen: Franz Giegling,
Kritischer Bericht zur „Neuen Mozart-Ausgabe“, Serie I, Werkgruppe 4, Band 1.

Alle Rechte vorbehalten / 1958 / Printed in Germany

INHALT

Vorwort	VI
Zum vorliegenden Band	VII
Faksimile: Blatt 1 ^v des Autographs	XIII
Faksimile: Blatt 11 ^v des Autographs	XIV
Faksimile: Blatt 63 ^r des Autographs	XV
Faksimile: Blatt 81 ^r des Autographs	XVI
Faksimile: Titelblatt, Personenverzeichnis, Anfang sowie Seite 10 des 1767 erschienenen Textbuches	XVII
Verzeichnis der Personen	2
Verzeichnis der Musiknummern	2
Die Schuldigkeit des Ersten Gebots	3

VORWORT

Die Neue Mozart-Ausgabe will der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen von Bedeutung einen kritisch einwandfreien Text der Werke Mozarts, zugleich aber auch der praktischen Musikübung eine zuverlässige und brauchbare Handhabe bieten. Sie erscheint in zehn Serien, die sich in insgesamt 35 Werkgruppen gliedern.

- I: Geistliche Gesangswerke (Werkgruppe 1–4)
- II: Bühnenerwerke (Werkgruppe 5–7)
- III: Lieder und Kanons (Werkgruppe 8–10)
- IV: Orchesterwerke (Werkgruppe 11–13)
- V: Konzerte (Werkgruppe 14–15)
- VI: Kirchensonaten (Werkgruppe 16)
- VII: Ensemblesmusik für größere Solo-Besetzungen (Werkgruppe 17–18)
- VIII: Kammermusik (Werkgruppe 19–23)
- IX: Klaviermusik (Werkgruppe 24–27)
- X: Supplement (Werkgruppe 28–35)

Innerhalb der Serien, Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke möglichst nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Entwürfe und Skizzen vollendeter Werke werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Unvollendete Werke und Entwürfe und Skizzen zu solchen erscheinen am Ende des Schlußbandes der betreffenden Werkgruppe oder ihrer Abteilungen. Nachweisbar verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X, wo u. a. auch Bearbeitungen, Ergänzungen und Übertragungen fremder Werke sowie Studien ihren Platz finden. Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Zu jedem Notenband erscheint ein gesonderter Kritischer Bericht. Eine ausreichende Vertiefung in die Überlieferung und entsprechende wissenschaftliche und praktische Folgerungen aus ihr sind nur bei Heranziehung der Kritischen Berichte möglich.

Über die Einzelheiten der Abweichungen überlieferter Quellen unterrichtet die Lesartenübersicht des Kritischen Berichtes. Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Umfangreiche Varianten werden im Rahmen eines Anhangs wiedergegeben.

Die Ausgabe verwendet die alten Nummern des chronologisch-thematischen Verzeichnisses sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts von Ludwig Ritter von Köchel; neue Nummern nach der dritten und ergänzten dritten

Auflage von Alfred Einstein sind in Klammern beige-fügt. Diese Nummern erscheinen auch in der jedem Band beigegebenen Inhaltsübersicht.

Mit Ausnahme der Werktitel, der zugehörigen Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zuta-ten und Ergänzungen des Bearbeiters innerhalb der Notenbände gekennzeichnet, und zwar Buchstaben (z. B. Stärkegrade) und Zahlen durch Kursivdruck, einzelne Notenköpfe (ausgenommen die Vorschlagsnoten) und sonstige Zeichen (Keile [Striche], Punkte, Schwellzei-chen) durch kleineren bzw. schwächeren Stich oder (Bogen) durch Strichelung bzw. Punktierung, in man-chen Fällen (Vorzeichen, Schlüssel, Vorschlagsnoten, Bezifferung, aufführungspraktische Hinweise) auch durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejeni-gen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen usw. eine Ausnahme. Sie sind stets kursiv gestochen, wobei aber die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. Ein-deutig in der Vorlage fehlende Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel und ebenso die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instru-mente und Singstimmen zu Beginn jedes Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem überwie-genden heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wieder-gegeben. Die originale Schreibweise transponierend no-tierter Instrumente ist beibehalten. Die alten Chor-schlüssel sind durch die heute gebräuchlichen ersetzt, jedoch zu Beginn der ersten Accolade angegeben. Mo-zarts Notierung der Vorschläge (*♯, ♯*) ist ohne beson-dere Kennzeichnung in die heutige Schreibung (*♯, ♯*) übertragen; über problematische Stellen äußern sich Band-Vorwort und Kritischer Bericht. Die kleinen Bindebogen von Vorschlag zu Hauptnote und von Trillernote zu Nachschlag sind, wo fehlend, grundsätz-lich ohne Kennzeichnung ergänzt. Haltebogen bei paarig auf einem System notierten Instrumenten (z. B. Oboen, Hörner) und bei Streicher-Doppelgriffen, die in den Quellen meist nur einfach erscheinen, sind stillschwei-gend ergänzt. Vortragszeichen wurden, wo ihre Bedeu-tung klar war, in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for*: und *pia*: etc. Die Gesangs-texte wurden der heute üblichen Rechtschreibung an-geglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt, um der Mu-sikübung Anhaltspunkte für eine einwandfreie Aus-führung zu geben.

Der Editionsleiter

ZUM VORLIEGENDEN BAND

Über die Entstehung von Mozarts *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots* KV 35 sind wir nur sehr spärlich unterrichtet. Nach dem Datum der ersten Aufführung, Donnerstag, den 12. März 1767, zu schließen, müßte sich Mozart mit der Komposition im Februar und Anfang März desselben Jahres beschäftigt haben. Die Mitteilung (Jahn I¹ 69 f.), wonach der Erzbischof, welcher an das Wunder des von seiner Reise nach Paris und London heimgekehrten Knaben nicht glauben wollte, Wolfgang eine Woche lang bei sich einschloß und ihn ein Oratorium komponieren ließ, zu dem er selbst den Text gab, dürfte sich wohl eher auf die *Grabmusik* KV 42 (35a) beziehen. Letztere läßt sich mit ihrem bedeutend geringeren Umfang, ihren nur zwei singenden Personen und der kleinen Orchesterbesetzung viel eher als „Klausurarbeit“ ansehen als die handlungsmäßig kompliziertere und musikalisch vielschichtigere *Schuldigkeit*. Ein Blick auf das Autograph von KV 35 zeigt uns auch, daß von einer strengen Klausur hier keine Rede sein kann: Vater Leopolds Hand hat nicht nur fast den ganzen Text der Rezitative geschrieben, sondern auch in den Arien manche Retusche an Noten und dynamischen Zeichen vorgenommen. Wie weit darüber hinaus des Vaters Ideen und Erfahrung in die Komposition eingegriffen haben, läßt sich heute aus dem Autograph freilich nicht herauslesen; ebensowenig wie weit im einzelnen das „Barocke“ in dieser Komposition auf die hilfreiche Hand Leopolds oder auf das offensichtliche Vorbild Eberlins zurückzuführen ist. Es ist indessen durchaus möglich, daß Fürsterzbischof Sigismund Christoph Graf von Schrattenbach das Werk in Auftrag gegeben und gleichmäßig unter die drei Salzburger Meister verteilt hat. So fiel der erste Teil Wolfgang zu; der zweite Teil wurde von Michael Haydn komponiert, der dritte von Anton Cajetan Adlgasser. Leider sind bis jetzt weder Partituren noch Stimmen des zweiten und dritten Teils zum Vorschein gekommen. Trotz intensivsten Nachforschungen haben sich auch keine Orchesterstimmen zu Mozarts Teil gefunden. Offenbar sind diese Handschriften im 19. Jahrhundert der Säkularisation zum Opfer gefallen.

Mozart schließt sich mit der *Schuldigkeit des Ersten Gebots* eng an die Salzburger kirchen- und schulmusikalische Tradition an. Die sogenannte Schulooper ist eine seltsame, zur Oper hin gerichtete Abwandlung des überlieferten Jesuitenspiels. Ihre szenische und musikalische Gestalt setzt sich aus italienischen und österreichisch-süddeutschen Stilelementen zusammen. Ihre wichtigsten Salzburger Meister sind Eberlin, Adlgasser, Michael Haydn und Leopold Mozart. Noch war die erzbischöf-

liche Residenz während Mozarts Knabenjahren sehr theaterfreudig. Die als Jahresschlußspiel gegebenen theatralischen Hauptveranstaltungen der Universität wurden jedesmal mit beträchtlichem Aufwand durchgeführt. Oft spielte mehr als ein Viertel der gesamten Studentenschaft mit, und der szenische Apparat war bunt und abwechslungsreich. Nicht selten verband man mit dem Theaterstück die Preisverteilung, ja man ließ sie auf der Bühne selbst, z. B. durch den Gott Mercurius, vor sich gehen. Gerne spielte man zu Huldigungen vor dem Erzbischof, zur Begrüßung fürstlicher Gäste, aber auch zu kirchlichen Feiern sowie an Jahrestagen der Universitätsheiligen. Als Dichter fungierten meistens die Universitätsprofessoren selbst. Anders stand es mit den geistlichen Singspielen. Ihre szenische Gestaltung war sehr bescheiden, der Hauptakzent lag auf den allegorischen Figuren, die auf blumenreichem Umweg etwas Gedachtes vorzustellen hatten. Zusammen mit dem Pastoraldrama spielte man sie meist in der Fastenzeit im Theater der Residenz, oder falls es der Stoff erlaubte — wenn sie etwa im Geiste des *sepolcro* gehalten waren — auch im Dom. Die Mitwirkenden waren, wie in der Oper, Sänger und Sängerinnen der Hofmusik. Der Text war in diesen Oratorien fast immer deutsch und von einheimischen Dichtern verfaßt. Die Musik pflegte man meistens unter mehrere Komponisten zu verteilen. Für die Datierung von Mozarts *Schuldigkeit* gibt uns die mehrfach bezeugte Erstaufführung (12. März 1767), welche im Rittersaale der fürsterzbischöflichen Residenz zu Salzburg stattfand, den zuverlässigsten Anhaltspunkt¹. Das Datum ist einmal durch das Protokoll der Universitätspräfektur festgelegt, dann aber auch durch das vor kurzem aufgefundene Tagebuch des Pater Hübner². In diesem konnte auch zum ersten Male der Textdichter einwandfrei festgestellt werden. Lange Zeit war man sich über die Initialen des Textdichters in dem 1767 erschienenen Textbuch „J. A. W.“ nicht im klaren. Man vermutete erst Johann Adam Wieland, dann Jacob Anton Wimmer. In besagtem Tagebuch fand sich im Zusammenhang mit der Aufführung der Name des Dichters ausgeschrieben: „Den deutschen text hat componiret Herr Weiser ein Handels- und Rathsherr.“ Dieser lebte von 1701–1785 in Salzburg, besaß ein ansehnliches Textilgeschäft, war Stadtrat und eine Zeitlang

¹ Der zweite, von M. Haydn komponierte Teil wurde am 19. März des gleichen Jahres ebendasselbst aufgeführt. Am 2. April wurde Mozarts Teil wiederholt. Vater Leopold dürfte sich bei der Jahreszahl 1766, die er auf den Umschlag des Autographs schrieb, geirrt haben. Denn um diese Zeit befand er sich mit Wolfgang und Nannerl in Holland.

² Näheres darüber im Kritischen Bericht.

auch Bürgermeister. Es konnte von ihm eine stattliche Reihe von Dichtungen festgestellt werden, die alle mit den Buchstaben J. A. W. gekennzeichnet sind. Unter anderem hat er auch einige Kantaten für Leopold Mozart und für Eberlin gedichtet.

Das Autograph von Mozarts Komposition befindet sich im Besitz Ihrer Majestät der Königin Elisabeth II. von England und wird im Schloß Windsor aufbewahrt. Ähnlich wie dasjenige zur *Grabmusik* KV 42 (35^a) (Vgl. Serie I, Werkgruppe 4, Band 4) weist es alle Merkmale von Mozarts Knabenzeit auf. Neben vielen sehr sorgfältig und fehlerlos geschriebenen Seiten haben andere durchstrichene Takte, verbesserte Noten, Korrekturen und Ergänzungen von der Hand des Vaters. Doch setzt sich in dem über 200 Seiten umfassenden Autograph schon der unverwechselbare Duktus von Wolfgangs Handschrift in allen wichtigen Charakteristika fest, angefangen von der Klammer der Accoladen, über die schmalen Vorzeichen, die Haarstriche der Notenhäule, die festen Balken bis zu den schräg liegenden *pia.* und *fp.* Allerdings lassen sich die Eintragungen Leopolds mitunter überhaupt nicht von denjenigen Wolfgangs unterscheiden. Leopolds Schrift ist so vielgestaltig und so verschieden in ihrer Richtung, daß man stellenweise zuerst eine dritte Hand vermuten könnte. Da Vater und Sohn sicherlich dieselbe Tinte benutzt haben, würde wohl auch eine eingehende Analyse des Autographs an Ort und Stelle kaum eindeutige Resultate geliefert haben. Aus diesem Grunde mußte von vornherein auf jegliche Trennung der beiden Handschriften verzichtet und die Partitur, wie sie uns vorliegt, als unteilbares Ganzes zur Überprüfung des Notentextes herangezogen werden. Es wurde durchweg nach dem Mikrofilm bzw. nach den Photokopien gearbeitet. Die *Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe* von Breitkopf & Härtel hatte damals bloß eine Abschrift des Originals zur Verfügung gehabt. Erst nach dem Druck kam das Autograph zum Vorschein. Es wurden dann im damaligen Revisionsbericht³ noch eine Reihe von Irrtümern berichtet, doch längst nicht alle. Wie in der kurz darauf entstandenen *Grabmusik*, so finden sich auch in der Handschrift von KV 35 einige Schreibversehen Mozarts sowie lückenhafte oder inkonsequente Phrasierungen und Artikulationen. Um das Partiturbild in der vorliegenden Ausgabe nicht allzusehr mit gestrichelten Bogen, Klammern, kursiven Zeichen usw. zu belasten, wurde mit Absicht nur sehr sparsam ergänzt. Der Text von Arien und Rezitativen sowie die Interpunktion wurden, soweit dies sinnvoll erschien, modernisiert (z. B. „sein“ statt „seyn“). Hingegen wurden alte, ohne weiteres verständliche Formen wie „Forcht“, „erschröcket“ usw. bei-

³ Revisionsbericht von Franz Wüllner, Serie V, 1889.

halten. Alle Abweichungen vom Originaltext und alle Divergenzen zwischen Autograph und gedrucktem Textbuch werden im Kritischen Bericht erwähnt. Letzterer gibt auch über etwelche Kanzellierungen erschöpfend Auskunft und teilt zum erstenmal die zwischen Bl. 17^r und 17^v stehende, bis anhin mit Siegellack verklebten Takte der Arie Nr. 2 mit.

Bemerkungen zur Aufführungspraxis

Das Problem der Appoggiaturen gewinnt in der *Schuldigkeit des Ersten Gebots* besondere Aktualität, weil entgegen der üblichen Notation in den Rezitativen eine ganze Reihe von Gesangsvorhalten ausgeschrieben wurden. Sie sind in nachfolgender Übersicht zusammengestellt:⁴

Seite	Takt	Seite	Takt	Seite	Takt
9	37	38	230	101	42
20	17	56	59	102	62
21	38	56	73	102	65
22	43	73	21	102	68
22	48	84	14	103	93
37	203	85	39	126	10
38	227	99	13	128	43
				129	78

In diesen Fällen wurde die Gesangsstimme notiert, wie man sie im Ohr hatte, in den andern Fällen jedoch, wie sie damals zu notieren üblich war. Den Quartvorschlagn pflegt Mozart auch später häufig auszuschreiben, den Sekundvorhalt hingegen nicht⁵.

Wie wichtig und notwendig die Appoggiaturen in Rezitativen und Arien sind, lehrt uns ein Blick in die zahlreichen Anweisungen der Gesangstheoretiker vom frühen 18. bis gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts. Tosi-Agricola⁶ widmen dem Vorschlag das II. Hauptstück ihrer *Anleitung zur Singekunst* und schicken voraus, daß von allen Verzierungen der Vorschlag am leichtesten zu lernen sei. An zahlreichen Notenbeispielen erläutert Agricola, wie die „veränderlichen“⁷ (d. h.

⁴ Zwei ausgeschriebene Appoggiaturen befinden sich auch auf der faksimilierten Seite Bl. 11^v, S. XIV

⁵ Im ersten Rezitativ der *Grabmusik* (Vgl. Serie I, Werkgruppe 4, Band 4, S. 1, Takt 13) hat Mozart ebenfalls einen Sekundvorhalt ausgeschrieben.

⁶ P. F. Tosi, *Opinioni de' Cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna, Dalla Volpe, 1723. Ins Englische übersetzt von J. E. Galliard, *Observations on the Florid song; or, Sentiments on the Ancient and Modern Singers*, London 1742. Deutsche Übersetzung von J. F. Agricola, *Anleitung zur Singekunst*, Berlin, Winter, 1757. Französisch von Th. Lemaitre, *L'art du chant de l'Italien*, Paris 1874. Vgl. auch B. Paumgartner, *Von der sogenannten Appoggiatur*, Jahresbericht der Akademie für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ Salzburg 1954/55; ferner die Ausführungen im Vorwort zu *Ascanto in Alba* von L. F. Tagliavini, Serie II, Werkgruppe 5, Band 5, S. X ff.

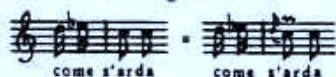
⁷ Diesen Ausdruck bezieht er von C. Ph. Em. Bach, *Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen*, Berlin 1762.

langen) Vorschläge auf die Zeit der Hauptnote gehören und von ihr mindestens die Hälfte ihrer Dauer beanspruchen. Im Kapitel über die Rezitative (V. Hauptstück, S. 154/155) gibt er Beispiele, daß man

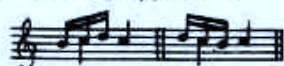


singe.

An zärtlichen Stellen könne man den Vorschlag mit einem leisen Pralltriller begleiten:



Mancini⁸ (S. 140/141) kennt die Appoggiatur im Sekundschritt abwärts und aufwärts, letztere hingegen nur im Halbtonschritt. Ferner empfiehlt er die „*appoggiatura doppia*“ oder „*gruppetto*“:



Beherrigen sollten wir vor allem, daß das Rezitativ wie eine vollkommene, schlichte Deklamation vorgetragen werde. Sehr viel hänge davon ab, ob man die Appoggiatur oder den musikalischen Akzent richtig anzubringen wisse (a. a. O. S. 238). Man halte sich vor Augen, daß die Appoggiatur den Sprachakzent melodisch unterstreicht und dem betreffenden Wort Gewicht verleiht. Man wird also bei unwichtigen Wörtern die Appoggiatur vermeiden. Eine Erklärung für die im 17. und 18. Jahrhundert meist nicht ausgeschriebenen Vorschläge wird man wohl darin suchen, daß man sich scheute, die im strengen Satz verbotenen Dissonanzen niederzuschreiben, die sich aus den vorgehaltenen Noten ergaben. Wenn im vorliegenden Band die wichtigsten Appoggiaturen kleingestochen über der Gesangsstimme angegeben sind, so hüte man sich, sie gleichförmig hart und skandierend vorzutragen. Gerade durch die Appoggiatur ist dem Sänger ein Mittel in die Hand gegeben, alle Grade von nüchterner Sachlichkeit bis zum empfindsamen Ausdruck zu gestalten. Besonders die aufsteigende Appoggiatur⁹, die sich gerne bei Fragen einstellt, möge man mit einem feinen Portamento nüancieren¹⁰. In diesem Zusammenhang verdient ferner die wenig bekannte *Select Collection of the most admired Songs, Duets &c. from Operas in the highest esteem* unser Interesse, die Domenico Corri (1746–1825) gegen 1800

⁸ G. B. Mancini, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, Milano. Galeazzi, 1777; Neuausgabe von A. della Corte in *Canto e bel canto*, Torino 1933.

⁹ Mozart hat eine solche sogar im Ganztonschritt notiert: vgl. S. 110, T. 73 bzw. S. 121, T. 210. Desgl. Faksimile, S. XVI

¹⁰ Vgl. auch H. Goldschmidt, *Die italienische Gesangsmethode*, Breslau 1890, S. 118 ff., insbesondere das Zitat aus Bacilly's *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris 1679.

in London drucken ließ¹¹. In diesem Sammelwerk sind Rezitative und Arien mit Appoggiaturen und Verzierungen der Zeit versehen. Daraus sei das Fragment eines Rezitatives aus Glucks *Orfeo* zum lehrreichen Vergleich zitiert:

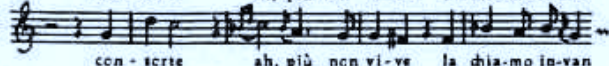
Originalmanuskript:



Ausführung:



con - scrite ah, più non vi-ve la dia-mo in-van



con - scrite ah, più non vi-ve la dia-mo in-van

In den Arien hat Mozart in KV 35 viele Appoggiaturen ausgeschrieben oder zumindest durch kleine Noten angedeutet. Sie sind in diesem frühen Werk Mozarts fast immer als lange Vorschläge zu interpretieren. Oft läßt sich die Dauer der Vorschläge an parallel geführten Instrumentalstimmen ablesen, wie bei folgenden Stellen:

- | | |
|-------------------------------|-----------------|
| S. 11, T. 25, 1. Viertel, | S. 95, T. 115, |
| S. 12, T. 51, 3./4. Viertel, | S. 114, T. 131, |
| S. 16, T. 123, 1. Viertel, | |
| S. 18, T. 149, 3./4. Viertel, | |

Bei einigen wurde die Deutung in Kleinstich über dem System gegeben. Die häufige Formel $\overset{\curvearrowright}{\downarrow}$ oder $\overset{\curvearrowright}{\uparrow}$ wird in $\overset{\curvearrowright}{\downarrow}$ bzw. $\overset{\curvearrowright}{\uparrow}$ aufgelöst (z. B. S. 43, T. 78, S. 74, T. 1). Die etwas kompliziertere Version $\overset{\curvearrowright}{\downarrow}$ (z. B. S. 78, T. 94, 95, 99, 100, S. 79, T. 115–118) wird man am besten als $\overset{\curvearrowright}{\downarrow}$ interpretieren. Die in Arie Nr. 6 häufig auftretende Form $\overset{\curvearrowright}{\downarrow}$ (S. 86, T. 6, 10; später ohne Triller) dürfte zu $\overset{\curvearrowright}{\downarrow}$ aufgelöst am natürlichsten wirken.

Es sei aber ausdrücklich betont, daß diese Empfehlungen in erster Linie für die barocknahen Frühwerke gelten (vgl. auch das Vorwort zu Serie I, Werkgruppe 4, Band 4, S. VIII). Schon kurze Zeit später begann Mozart auf diesem Gebiet seine eigenen Wege zu gehen.

Die Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts pflegte zudem die Fermaten in den Gesangsstimmen mit einer kleinen Kadenz auszuschnücken. Ernst Hess, Zürich, hat für die hier vorkommenden Fermaten folgende Kadenzen vorgeschlagen:

Arie Nr. 1

Seite 14, Takt 72



¹¹ Bibliothek G. B. Martini, Bologna (Sign.: DD 38).

Seite 15, Takt 97

tau - - - - - send hin.

Seite 19, Takt 170

Ret - - - - - tung schafft, nicht Ret-tung schafft,
nicht Heil, nicht Ret - - - - - tung, nicht Ret-tung schafft.

Arie Nr. 2

Seite 27, Takt 81

Hel - - - - - fer - nicht.

Seite 32, Takt 159

Hel - - - - - fer - nicht, achter Schutz und Hel - fer nicht.

Arie Nr. 3

Seite 43, Takt 91

fau - - - - - ler Knecht.

Seite 49, Takt 208

fau - - - - - ler
Knecht, er-wa-che fau - ler Knecht

Arie Nr. 4

Seite 61, Takt 104

Träu - - - - - me sein.

Seite 65, Takt 140

Wol - lust ein - - - - - räu - me sich der
Wol - lust ein, der Wol - lust ein.

Seite 71, Takt 235

Träu - - - - - me sein, las-se Träume Träume
sein, las-se Träu - me Träu - me sein.

Arie Nr. 5

Seite 75, Takt 23

Seite 77, Takt 77

Re - - - - - den-schaft for-dern

mei - - - - - ne Re - den-schaft.

Seite 78, Takt 90 und Seite 83, Takt 195

Seite 79, Takt 121

(Po-)sau - - - - - nen-schaft.

Seite 82, Takt 182

Re - - - - - denschaft, for-dern mei-ne Re-denschaft,

for-dern mei - - - - - ne Re - denschaft.

Arie Nr. 6

Seite 98, Takt 150

fal-Hei - - - - - ne gleich.

Arie Nr. 7

Seite 113, Takt 118

Scher - - - - - und Glut.

Seite 116, Takt 154

war - - - - - dir gut.

Seite 125, Takt 255

Scher' und Glut, man-dies Ue-bel will zu-weilen, eh' es kann der Bal-sam hei-len, erstlich Messer, Scher' und Glut, erstlich Mes-ser, Scher' und Glut.

Terzett Nr. 8
Seite 140, Takt 134 und Seite 153, Takt 314

Sei - - ne tut.
Sei - - ne - - tut.
neu - - en Mut.

Seite 142, Takt 179

(Ge-schick - - - te sein.)

Der damaligen Gesangspraxis folgend, das *Da capo* jeweils reicher auszuzieren als den ersten Teil, sind die betreffenden Kadenz ebenfalls etwas reicher gestaltet.

In der Arie Nr. 2 hat Vater Leopold auf den Bll. 21^r und 21^v (vgl. S. 31) selbst einige Takte der Singstimme ausgeziert.

Im Vorwort der oben erwähnten Ariensammlung von Corri wird auch die Ausführung des Generalbasses besprochen und in Beispielen angedeutet. Der Verfasser empfiehlt, auf dem Cembalo die Akkorde zuweilen aufzulösen, besonders wenn die Singstimme pausiert; beispielsweise:

Die Baßlinie soll bei Cembalobegleitung stets von einem Violoncello mitgespielt werden. Ob in Mozarts *Schuldigkeit des Ersten Gebots* die Orgel oder das Cembalo für den Generalbaß herangezogen werden soll, wird wohl kaum eindeutig entschieden werden können. Leider kennen wir das Instrumentarium nicht, welches im Rittersaal der Residenz zur Verfügung stand. Es ist durchaus möglich, daß man für die Begleitung der Rezi-

tative ein tragbares Positiv heranzog. Im vorliegenden Band wurde der Generalbaß in den Rezitativen in schlichter Form ausgesetzt. Verwendet man das Cembalo, so hält man sich mit Vorteil an die Anweisungen von Corri. Die meisten Schlußklauseln in den Rezitativen sind in der Handschrift folgendermaßen notiert:

Scharen

Es betrifft dies S. 8, T. 16, S. 9, T. 37, S. 20, T. 6, S. 21, T. 38, S. 22, T. 48, S. 37, T. 212, S. 54, T. 46, S. 56, T. 73, S. 85, T. 39 und S. 128, T. 40. Sie wurden in vorliegender Ausgabe alle nach der damals geübten Praxis gestochen, die Kadenz V-I erst nach der Singstimme eintreten zu lassen. Alle übrigen, hier nicht aufgezählten Schlußklauseln sind im Autograph so geschrieben, wie sie im Notenband gedruckt erscheinen.

Mozart hat in der einleitenden Sinfonia, im Rezitativ, welches an die Arie Nr. 2 anschließt, von Takt 185–201 sowie im Rezitativ vor Arie Nr. 4 in den Takten 1–24 und in der Arie Nr. 7 die beiden Fagotte auf eigene Systeme notiert. Doch dürfte die unisone Führung mit *Violoncello e Basso* in fast allen anderen Nummern zumindest intermittierend angezeigt sein.

So in Nr. 1:

- T. 1 – T. 21, 3. Viertel,
- T. 43, 2. Viertel – T. 48, 3. Viertel,
- T. 68, 2. Viertel – T. 78, 3. Viertel,
- T. 99 – T. 119, 3. Viertel,
- T. 141, 2. Viertel – T. 146, 3. Viertel,
- T. 166, 2. Viertel bis zum Doppelstrich.

In Nr. 2:

- T. 1 – T. 28,
- T. 50, 4. Viertel – T. 63, 1. Achtel,
- T. 106, 4. Viertel – T. 119, 1. Achtel,
- T. 160 – T. 168, 1. Viertel,

In Nr. 4:

- T. 2 – T. 21, 1. Achtel,
- T. 57 – T. 65, 1. Achtel,
- T. 101 – T. 109, 1. Achtel,
- T. 137, 2. Viertel – T. 152, 1. Achtel,
- T. 188 – T. 196, 1. Achtel,
- T. 232 bis zum Doppelstrich.

In Nr. 6:

- T. 1 – T. 30,
- T. 81 – T. 88,
- T. 151 bis zum Doppelstrich.

In Nr. 8:

- T. 1 — T. 20,
T. 64 — T. 73,
T. 87, 2. und 3. Viertel,
T. 89, 2.—4. Viertel,
T. 130 — T. 140,
T. 181 — T. 200,
T. 244 — T. 253,
T. 267, 2. und 3. Viertel,
T. 269, 2.—4. Viertel,
T. 310 bis zum Schluß.

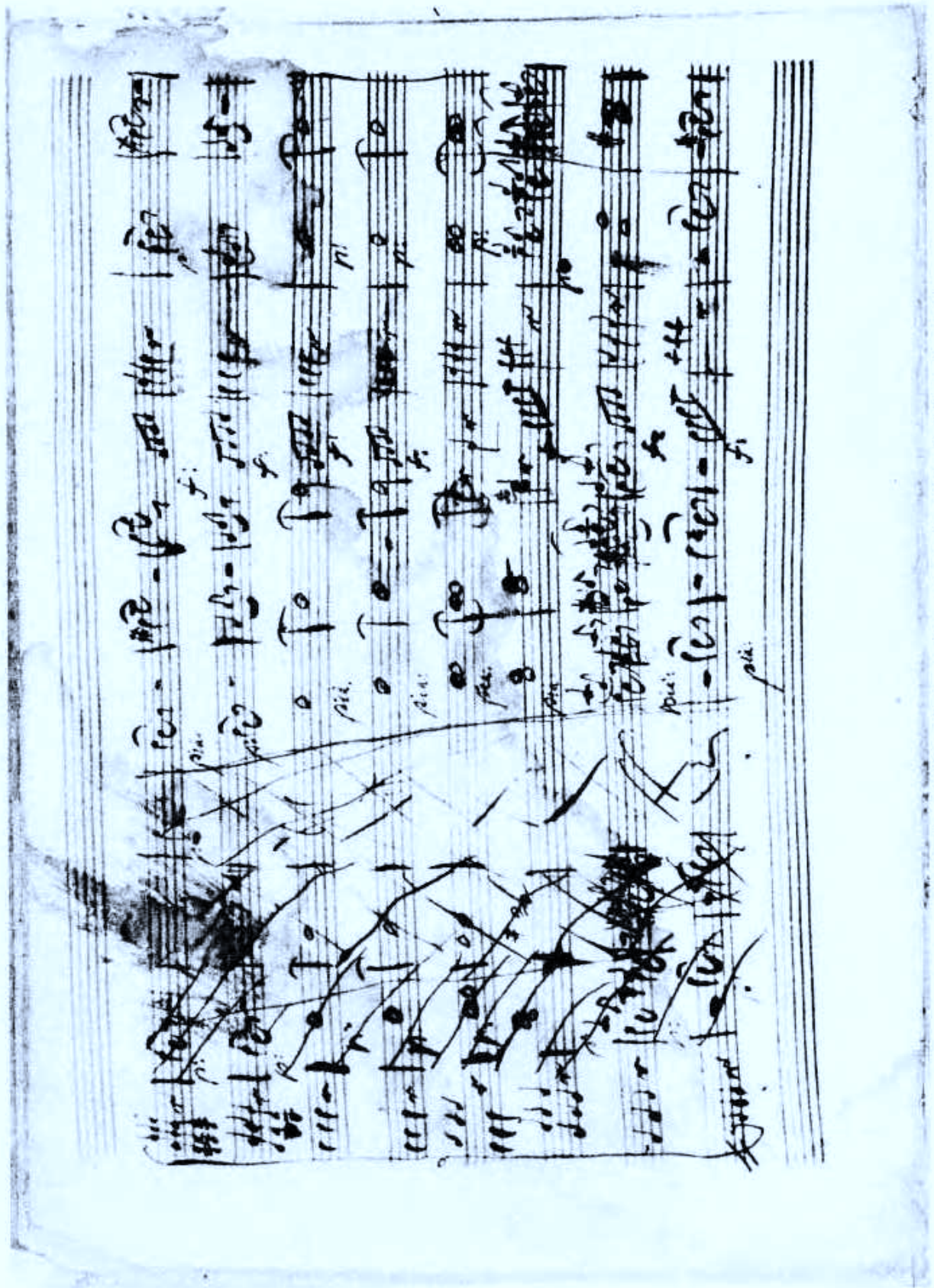
Das Problem von Mozarts Staccatozeichen wurde in KV 35 genau gleich behandelt wie seinerzeit im Kantatenband (vgl. Serie I, Werkgruppe 4, Band 4, S. VII/VIII). Mozart hat in der Handschrift von KV 35 alle Staccatozeichen als feine, längliche Striche geschrieben. Einzig an jenen Stellen, wo die Zeichen unter einem Bogen stehen (z. B. Bl. 26^r, vgl. S. 35, T. 194; Bl. 27^r, vgl. S. 36, T. 199, Viola; Bl. 32^r, vgl. S. 41, T. 55; Bl. 35^v, vgl. S. 51, T. 7, Viol. I; Bl. 53^r, vgl. S. 74, T. 1; Bl. 58^r, vgl. S. 78, T. 89 und 90; Bl. 65^v, vgl. S. 90, T. 52 und 54; Bl. 93^r, vgl. S. 132, T. 28 usw.), sind sie teilweise punktförmig, teilweise zu kurzen, liegenden Strichen ausgebildet. Eine Akzentbedeutung hat sich nirgends aufgedrängt. Die Betonungen verlangt das Autograph ausschließlich mit *fp*, selbst im Forte (z. B. Sinfonia, S. 3, T. 9 und 10). Die abgekürzte Schreibweise für Achtel- und Sechzehntelgruppen (♩ bzw. ♪) wurde überall da beibehalten, wo sie der Übersichtlichkeit des Partiturbildes entgegenkam. Zusammenfassende Halte- und Bindebögen (♩) wurden in allen Fällen in der originalen Form wiedergegeben. Die bei Mozart sehr häufigen Vorsichtsvorzeichen wurden auf ein vernünftiges Maß beschränkt; alle weggelassenen Vorzeichen wurden im Kritischen Bericht aufgeführt. In den Arien Nr. 2, 4 und 6 steht zuweilen bei den

Bläsern „Solo“, einmal auch „Tutti“ verzeichnet (in Nr. 2, S. 23, 27, 29, 30 und 31; in Nr. 4, S. 57, 60, 61 und 63; in Nr. 6, S. 87, 90 und 96). Diese Bezeichnungen bedeuten, daß die Bläser an den betreffenden Stellen nicht auf die melodieführende Unterstützung der Streicher rechnen können. Der Ausdruck „Tutti“ hebt die als rein praktische Vorsichtsmaßnahme zu wertende Bezeichnung „Solo“ auf. Mehrklänge in Streichern wurden von Mozart meist mit zwei Hälsen versehen. Nach den Editionsrichtlinien der Neuen Mozart-Ausgabe wurden in vorliegendem Band nur an den Stellen zwei Hälse gesetzt, wo geteilte Ausführung zu empfehlen ist. Die in den Rezitativen kursiv gedruckten szenischen Anweisungen stammen aus dem im Jahr 1767 in Salzburg erschienenen Textbuch (Exemplar der Studienbibliothek Salzburg). Näheres darüber findet sich im Kritischen Bericht.

Zum Schluß möchte ich allen Persönlichkeiten, Bibliotheken und Sammlungen, die sich in irgendeiner Form an diesem Band beteiligt haben, meinen herzlichen Dank aussprechen. Besonders gedankt sei in erster Linie der Besitzerin des Autographs, Ihrer Majestät der Königin Elisabeth II. von England. Ferner gilt mein Dank Sir Owen Morshead, Mr. A. Hyatt King, London, Oberstaatsarchivar Dr. H. Klein, Hofrat Prof. Dr. B. Paumgartner, dem Salzburger Museum Carolino Augusteum (Dir. Dr. K. Willvonseder), der Studienbibliothek und der Internationalen Stiftung Mozarteum (Prof. Dr. G. Redl) in Salzburg, Prof. O. E. Deutsch, K. H. Füssl und der Gesellschaft der Musikfreunde (Frau Dir. Dr. H. Kraus) in Wien, dem Editionsleiter der Neuen Mozart-Ausgabe, Dr. E. F. Schmid, Augsburg, Dr. W. Bittinger und Dr. W. Rehm in Kassel, Dr. L. F. Tagliavini, Bologna, und Musikdirektor E. Hess, Zürich.

Zürich, im Mai 1958

Franz Giegling



Blatt 1^r des in der Royal Library, Windsor Castle, verwahrenen Autographs: Sinfonia (vgl. S. 3/4, T. 14–20).

Die Apotheke ist ein Ort, wo man Arzneien findet.
 Sie ist ein Ort, wo man die Kunst der Heilung erlernt.
 Sie ist ein Ort, wo man die Gabe der Natur bewundert.
 Sie ist ein Ort, wo man die Güte der Menschen preist.
 Sie ist ein Ort, wo man die Weisheit der Vorfahren verehrt.
 Sie ist ein Ort, wo man die Güte der Natur bewundert.
 Sie ist ein Ort, wo man die Güte der Menschen preist.
 Sie ist ein Ort, wo man die Weisheit der Vorfahren verehrt.

Blatt 11^r des in der Royal Library, Windsor Castle, verwahrten Autographs; Rezitativ vor der Arie Nr. 2 (vgl. S. 21/22, T. 39-48). Im 2. Takt der 2. Accolade ist die Appoggiatur ausgeschrieben; desgleichen im Schlußtakt, wo das 1. Viertel f' ausgewischt und danach b' geschrieben wurde.

63

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

Blatt 63^r des in der Royal Library, Windsor Castle, verwahrten Autographs; Anfang der Arie Nr. 6
(vgl. S. 86, T. 1–11).

87

Handwritten musical score for the first violin part of an aria. The page is numbered 87 in the top left corner. The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The handwriting is in black ink on aged paper. The score is written in a style characteristic of 18th-century manuscripts.

Blatt 87 des in der Royal Library, Windsor Castle, verwahrten Autographs: Arie Nr. 7 (vgl. S. 110, T. 73 bis 77). Man beachte im 1. Takt die Appoggiatur aufwärts in der 1. Violine (oberstes System).

Die Schuldigkeit

Des ersten und fürnehmsten Gebottes Marc, 12. v. 30.

Du sollst den Herrn, deinen Gott lieben von ganzem deinem Herzen, von deiner ganzen Seele, von deinem ganzen Gemüth, und aus allen deinen Kräften.

In dreyen Theilen

zur Erwekung vorgestellt

von J. N. W.

Erster Theil in Musik gebracht von Herrn Wolfgang Mozart, alt 10. Jahr.

Zweiter Theil von Herrn Johann Michael Heiden, Hochfürstl. Concertmeister.

Dritter Theil von Herrn Anton Cajetan Abgasser, Hochfürstl. Kammer-Componist und Organisten.

SALZBURG,

gedruckt bey Johann Joseph Mayrs, Hof- und Akademischen Buchdruckers, und Buchhandl. St. Erban, 1767.

Das Ort der Vorstellung ist eine ansehnliche Gegend an einem Garten und kleinen Wald:

Gingende:

Ein lauer und hünach eifertiger Christ: Herr Joseph Meißner.

Der Christen-Geist: Herr Anton Franz Eyspöcher.

Der Welt-Geist: Jungfer Maria Anna Jesumartin.

Die göttliche Barmherzigkeit: Jungfer Maria Magdalena Lippin.

Die göttliche Gerechtigkeit: Jungfer Maria Anna Braunhoferin.


NB. Die nach diesen Zeichen " stehenden Zeilen reden die Personen für sich allein.

Bot:



Erster Theil.

Göttliche Gerechtigkeit, göttliche Barmherzigkeit, Christengeist, der laue Christ in einem Blumen-Sträucher schlafend.

Gerecht.  Se löblich und gerechte Bitte, Die du dem Heil der Sterblichen zu gut Mitleidend mir hast vorgebracht, Ist mir zwar angenehm, doch bin ich nicht bedacht Den faulen Knechten zu verschonen, Du weißt, mein ist die Frommen zu belohnen Und jene abzustrafen. (a) Wenn sie durch büßen und bereuen Sich nicht der Schuld befreien: Und dieß geschieht durch unverdiente Gnade, Die nur des höchsten Güte Allein gewehren kann, so wie es ihr gefält: (b)

(a) S. Paul. Ep. ad Rom. c. 2. v. 6. magne ad 2. reddat unicuique secundum opera eius, iis quidem qui secundum patientiam dec. (b) Ibid. c. 2. v. 13. & 15. miserebor cuius misereor & misericordiam prestabo cuius misereor &c.

Gerecht. Erwache, fauler Knecht! (a)

Der du den edlen Preis So vieler Zeit verlohren, Und doch zu Weh' und Fleiß, Zur Arbeit bist geborn, (b) Erwarte strenges Recht! Es ruffet Höl' und Tod: Du wirst von deinem Leben Genanz Rechnung geben Dem Richter, deinem Gott: (c) Erwache fauler Knecht!

Chr. Geist. Er reget sich,

Barmh. Er scheuet zu erwachen:

Gerecht. Nun kannst du hier verborgen sehn,

Ob meine Wort' erwünschte Wärfung machen.

Barmh. und Gerecht. begeben sich auf den Wolken von hinten.

Chr. Geist. Ich will das Beste hoffen: er verbiegt sich.

Christ. Wie; wer erwecket mich? ich sehe niemand hier:

War dieses Blendwerk? die Wahrheit oder Scherz?

Tod :: Hölle :: Rechenschaft :: ihr Sinne!

saget mir: ::

Weltgeiß. Was Rechenschaft? was Tod? was Hölle?

Was sollen diese Ortilen seyn?

Christ. Freund! wie erwünschlich trifft du ein!

Chr. Geist. „Nun hört er meinen Feind, O Ungeheul!“

Christ. Ach! Trost, ach! Rath in meiner Seelennoth!

Weltgeiß. Was ist geschehn?

Christ. Ein ungewohnter Auf,

Der

(a) S. Paul. ad Ephes. c. 5. v. 14. Surge, qui dormis, & surge a mortuis, ut est a morte peccati.

(b) Job. 5. 7. Homo nascitur ad laborem.

(c) Luc. 16. a. Rodde Rationum villicationis tue.

Titelblatt, Personenverzeichnis, Anfang sowie Seite 10 des ersten Teils aus dem 1767 in Salzburg erschienenen Textbuch (Exemplar der Studienbibliothek Salzburg).

XVII

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Die Schuldigkeit des Ersten Gebots

ERSTER TEIL EINES GEISTLICHEN SINGSPIELS

TEXT VON
IGNAZ ANTON WEISER (1701 – 1785)
KV 35

Vollendet Salzburg, Anfang März 1767 / Erste Aufführung Salzburg 12. März 1767

PERSONEN

Gerechtigkeit	Sopran
Barmherzigkeit	Sopran
Weltgeist	Sopran
Christgeist	Tenor
Christ	Tenor

VERZEICHNIS DER MUSIKNUMMERN

<p>Sinfonia, Allegro (Streicher, je 2 Oboen, Fagotte, Hörner) 3</p> <p>Recitativo Die löblich' und gerechte Bitte (Gerechtigkeit, Barmherzigkeit, Christgeist; Continuo) 8</p> <p>No. 1 Aria Mit Jammer muß ich schauen (Christgeist; Streicher, Fagotte, Hörner) 10</p> <p>Recitativo So vieler Seelen Fall (Barmherzigkeit, Gerechtigkeit; Continuo) 20</p> <p>No. 2 Aria Ein ergrimmt Löwe brüllet (Barmherzigkeit; Streicher, Oboen, Fagotte, Hörner) 22</p> <p>Recitativo Was glaubst du (Barmherzigkeit, Gerechtigkeit, Christgeist; Continuo, später Streicher, Oboen, Fagotte, Hörner) 32</p> <p>No. 3 Aria Erwache, fauler Knecht (Gerechtigkeit; Streicher) 39</p> <p>Recitativo Er reget sich (Barmherzigkeit, Gerechtigkeit, Christgeist; Continuo) 49</p> <p>Recitativo Wie, wer erwecket mich? (Weltgeist, Christgeist, Christ; Streicher, Fagotte, Hörner, Altposaune) 50</p>	<p>No. 4 Aria Hat der Schöpfer dieses Leben (Weltgeist; Streicher, Oboen, Fagotte, Hörner) 57</p> <p>Recitativo Daß Träume Träume sind (Christ; Streicher) 72</p> <p>No. 5 Aria Jener Donnerworte Kraft (Christ; Streicher, Altposaune) 74</p> <p>Recitativo Ist dieses, o so zweifle nimmermehr (Weltgeist, Christgeist, Christ; Continuo) 83</p> <p>No. 6 Aria Schildre einen Philosophen (Weltgeist, «Christ»; Streicher, Flöten, Fagotte, Hörner) 86</p> <p>Recitativo Wen hör' ich nun hier (Weltgeist, Christgeist, Christ; Continuo) 99</p> <p>No. 7 Aria Manches Übel (Christgeist; Streicher, Oboen, Fagotte, Hörner) 104</p> <p>Recitativo Er hält mich einem Kranken gleich (Weltgeist, Christgeist, Christ; Continuo) 126</p> <p>Recitativo Hast du nunmehr erfahren (Barmherzigkeit, Gerechtigkeit, Christgeist; Continuo) 128</p> <p>No. 8 Terzetto Laßt mir eurer Gnade Schein (Barmherzigkeit, Gerechtigkeit, Christgeist; Streicher, Oboen, Fagotte, Hörner) 130</p>
---	---

Sinfonia
Allegro

Oboi

Fagotti


Corni in Do/C

Violino I

Violino II

Viola I, II

Violoncello
e Basso

²⁾ Ausführung: , entsprechend T. 6, 24, 28, 39, 43, 77, 81. Zu ähnlichen Stellen des ganzen Werkes vgl. Vorwort, S. IX

15

22

30

*) Vgl. Krit. Bericht.

33

First system of musical notation, measures 33-42. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. Dynamics include *p*, *f*, *sf*, and *f*. A fermata is present over the final note of the vocal line.

43

Second system of musical notation, measures 43-49. It continues the vocal and piano parts. Dynamics include *f*, *sf*, and *tr*. A fermata is present over the final note of the vocal line.

50

Third system of musical notation, measures 50-54. It concludes the vocal and piano parts. Dynamics include *p*. A fermata is present over the final note of the vocal line.

Musical score for measures 55-60. The system consists of five staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom three are for the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano). A first ending bracket is present in the vocal line at the end of measure 59.

Musical score for measures 61-66. The system consists of five staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom three are for the piano accompaniment. The key signature has one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano). A first ending bracket is present in the vocal line at the end of measure 65.

Musical score for measures 67-72. The system consists of five staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom three are for the piano accompaniment. The key signature has one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano). A first ending bracket is present in the vocal line at the end of measure 71.

73

Musical score for measures 73-79. The system consists of five staves. The top staff is a single treble clef. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs). The fourth and fifth staves are another grand staff (treble and bass clefs). The music features various dynamics including *p*, *f*, and *sf*, and includes slurs and accents.

80

Musical score for measures 80-84. The system consists of five staves. The top staff is a single treble clef. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs). The fourth and fifth staves are another grand staff (treble and bass clefs). The music features various dynamics including *p*, *f*, and *sf*, and includes slurs and accents.

85

Musical score for measures 85-91. The system consists of five staves. The top staff is a single treble clef. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs). The fourth and fifth staves are another grand staff (treble and bass clefs). The music features various dynamics including *p*, *f*, and *sf*, and includes slurs and accents.

Der Ort der Vorstellung ist eine anmutige Gegend an einem Garten und kleinen Wald
Recitativo GERECHTIGKEIT, BARMHERZIGKEIT und CHRISTGEIST
Der laue Christ in einem Blumengesträuche schlafend

GERECHTIGKEIT

Die löb-lich' und ge-rech-te Bit-te, die du dem Heil der Sterb-li-chen zu gut mit -

lei-dend mir hast vor-ge-bracht, ist mir zwar an-ge-nehm, doch bin ich nicht be-dacht, den fau-len

Knech-ten zu ver-scho-nen: du weißt, mein ist, die From-men zu be-loh-nen und

je-ne ab-zu-stra-fen, wenn sie durch Bü-ßen und Be-reu-en sich nicht der Schuld be-frei-en; und dies ge-

schieht durch un-ver-dien-te Gna-de, die nur des Höch-sten Gü-te al-lein ge-wäh-ren kann,

CHRISTGEIST

so wie es ihr ge-fällt. Wohl-an! so sei mein wie-der-hol-tes Fleh'n auf glei-che

⁴⁾ Vgl. Vorwort, S.XI

19 **BARMHERZIGKEIT** **CHRISTGEIST**
 Weis' an dich ge - stellt, o gött - li - ches Er - bar - men! Was je er - war - test du? Ach!

22 **BARMHERZIGKEIT** **CHRISTGEIST**
 Al - les von dei - ner Huld und dei - nen Hel - fer - ar - men. Und was be - küm - mert dich so sehr? Ach,

25
 der be - dau - erns - wer - te Stand, die Blind - heit, die Ge - fahr der lau - en Men - schen - söh - ne, die klei - ne

28
 Zahl, die sich be - müht zu gehn den schma - len Weg zum wah - ren Va - ter - land; die Men - ge, die zum off - nen

31
 Höl - len - schlund mit dem be - tör - ten Hau - fen auf brei - ter Blu - men - stra - ße lau - fen. Der schlaue Geist der

34
 Welt, der un - ter Blen - de - werk ver - hüllt die Sün - den und Ge - fah - ren, ent - füh - ret gan - ze Scha - ren.

N^o 1 Aria

Allegro

Corni in Do/C

Violino I

Violino II

Viola

CHRISTGEIST

Violoncello
e Basso^o)

Musical score for measures 6-10 of the first system. The system includes parts for Corni in Do/C, Violino I, Violino II, Viola, CHRISTGEIST, and Violoncello e Basso. The music features dynamic markings such as *fp*, *f*, *p*, *cresc.*, and *f*. The CHRISTGEIST part is silent in this system.

Musical score for measures 11-15 of the first system. The system includes parts for Corni in Do/C, Violino I, Violino II, Viola, CHRISTGEIST, and Violoncello e Basso. The music features dynamic markings such as *fp*, *f*, *p*, *cresc.*, and *f*. The CHRISTGEIST part is silent in this system.

^o) Zur Verwendung des Fagotts vgl. Vorwort, S.XI

18

p *cresc.* *f* *tr*

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

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

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

Mit Jam - - - - - mer muß ich

25

schau - en un - zäh - lig - - - - - teu - re See - len in mei - nes Fein - des Klau - en den Un - ter - gang er -

31

wäh - len, wenn dei - ne Wun - der - kraft nicht Heil, nicht Ret - tung schafft, wenn dei - ne Wun - der -

37

kraft nicht Heil, nicht Ret - tung schafft, wenn dei - ne Wun - der - kraft nicht Heil, nicht

42

Ret - tung schafft.

49

Mit Jam - mer muß ich schau - en un - zäh - lig teu - re See - len in mei - nes Fein - des

54

Klau-en den Un-ter-gang er-wäh-len, wenn dei-ne Wun-der-kraft nicht Heil, nicht Ret-tung

60

schafft, wenn dei-ne Wun-der-kraft nicht Heil, nicht Ret-tung schafft, wenn dei-ne Wun-der-

66

kraft nicht Heil, nicht Ret-tung schafft, nicht Heil, nicht

72

Ret - tung schafft. Ihr

79 *Andante*

zü - gel - frei - er Sinn, gleich aus - ge - broch - nen Flüs - sen, die

83

schäu - mend sich er - gie - ßen, reißt nach den tau - - - send hin, reißt

*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. IX

87

nach den tau - send hin, ihr zü - gel - frei - er Sinn reißt nach den tau - send hin, reißt,

93 *Allegro*

reißt, reißt nach den tau - send hin, reißt nach den tau - send hin.

100

*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. X

106

111

118

Mit Jam - - - - - mer muß ich schau-en un - zäh - lig - - - - - teu - re

125

See-len in mei-nes Fein-des Klau-en den Un-ter-gang er-wäh-len, wenn dei-ne Wun-der-

131

kraft nicht Heil, nicht Ret-tung schafft, wenn dei-ne Wun-der-kraft nicht Heil, nicht Ret-tung

137

schafft, wenn dei-ne Wun-der-kraft nicht Heil, nicht Ret-tung schafft.

142

Mit Jam - mer muß ich

148

scha - en un - zäh - lig teu - re See - len in mei - nes Fein - des Klau - en den Un - ter - gang er -

154

wäh - len wenn dei - ne Wun - der - kraft nicht Heil, nicht Ret - tung schafft, wenn dei - ne Wun - der -

160

kraft nicht Heil, nicht Ret - tung schafft, wenn dei - ne Wun - der - kraft nicht Heil, nicht

165

Ret - tung schafft, nicht Heil, nicht Ret - tung

171

schafft.

o) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S.X

Recitativo

BARMHERZIGKEIT und GERECHTIGKEIT

BARMHERZIGKEIT

So vie - ler See - len Fall ist zwar mit al - lem Fug be - wei - nungs - wür - dig an - zu -

4

schn, doch ist es selbst ihr Will, daß sie zu Grunde gehn. Das er - ste, größ - te, ja das

8

wich - tig - ste Ge - bot: aus gan - zer Seel', aus Herz und Kräf - ten zu lie - ben ih - ren Herrn und Gott,

12

scheint ih - rem trä - gen Sinn gleich ei - ner Last zu sein. Flößt ih - nen der Ver - stand, ja end - lich die Na -

GERECHTIGKEIT

16

tur nicht die - se Pflicht als Kin - dern ein, weil er als Va - ter sie aus Nichts ge - bil - det hat, weil er sie schüt - zet,

20

lie - bet, näh - ret und e - wig - lich be - loh - net? Ist er denn nicht das ein - zig wah - re

BARMHERZIGKEIT

20

GERECHTIGKEIT

Gut, mit-hin auch höch-ster Lie-be wert? Pracht, Wol-lust, Ei-gen-nutz und eit-ler Eh-re

26

BARMHERZIGKEIT

Schein sind die ge-mei-nen Göt-zen, die sie dem Schöp-fer gleich, ja hö-her schät-zen. Der-sel-ben

29

GERECHTIGKEIT

Aus-spruch gilt viel mehr als Got-tes Wort. Sie wen-den nur nach de-ren fal-schen Schim-mer die

32

blö-den Au-gen-lich-ter, und schau-en doch sich sel-ber nicht, noch Him-mel, Höl-le, Tod und

35

BARMHERZIGKEIT

GERECHTIGKEIT

Rich-ter. Sie lie-ben die Un-wis-sen-heit der Leh-re ih-res Heils und ih-rer Schul-dig-keit. Wenn

39

sie auf sol-che Wei-se noch Bei-spiel der Be-lohn-ten, noch der Be-straf-ten wol-len se-hen,

42 BARMHERZIGKEIT GERECHTIGKEIT

wenn sie mein Ru-fen, mein Er - mah-nen nicht wol-len hö-ren, noch ver - ste-hen, so kann Ge -

45 BARMHERZIGKEIT

rech-tig-keit sie nicht der Schuld ent - bin-den, so kann Barm - her-zig-keit für sie kein Mit-tel fin-den.

Nº 2 Aria

Allegro

Oboi

Corni in Mi \flat /Es

Violino I

Violino II

Viola

BARMHERZIGKEIT

Violoncello e Basso²⁾

²⁾ Zur Verwendung des Fagotts vgl. Vorwort, S. XI

10

Musical score for measures 10-14. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with trills (tr) and a 'Soli' section starting in measure 13. The piano accompaniment includes a right-hand part with sixteenth-note patterns and a left-hand part with a steady eighth-note bass line. Dynamics include *fp* and *p*.

15

Musical score for measures 15-18. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a 'Soli' section starting in measure 15. The piano accompaniment features a right-hand part with sixteenth-note patterns and a left-hand part with eighth-note patterns. Dynamics include *p* and *f*.

19

Musical score for measures 19-22. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a 'Soli' section starting in measure 19. The piano accompaniment features a right-hand part with sixteenth-note patterns and a left-hand part with eighth-note patterns. Dynamics include *p*, *f*, and *simile*.

23

p *f* *tr*

27

tr *p* *simile*

Ein er - grimm - ter Lö - we brül - let, der den

p

33

Wald mit Forcht er - fül - let, der den Wald mit Forcht er - fül - let, rings her -

37

um nach Rau - be sieht. Ein er - grim - ter Lö - we brül - let, der den

41

Wald mit Forcht er - fül - let, der den Wald

47

mit Forcht er - fül - let, rings her - um nach Rau - be

52

sieht, rings her - um nach Rau - be sieht, rings her - um nach Rau - be

56

sieht, rings her - um nach Rau - be sieht.

61 *Andante*

Doch der Jä - ger will — noch schlafen, le - get hin die

69

Soli

p

Wehr, die Waf-fen, ach - tet Schutz und Hel - fer nicht, ach - tet Schutz und

77

p

cresc.

tr

coll' arco

f

p

cresc.

f

Hel - fer nicht, ach - tet Schutz und Hel-fer nicht.

85 Allegro

p

p

p

p

p

smite

Ein er - grim - ter Lö - we brül - let, der den Wald mit Forcht er -

*) Vgl. Krit. Bericht. **) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. X

90

fü - let, rings her - um nach Rau - be - sicht, ein er -

93

grimm - ter Lö - we brül - let, der den Wald

97

mit Forcht er -

102

Soli

p

Soli

p

Soli

p

Simple

Allegro

p

fül - let, rings her - um nach Rau - - - be

106

p

p

p

sieht, rings her - um nach Rau - be sieht, rings her - um nach Rau - be

110

f

p

sieht, rings her - um nach Rau - be sieht, rings her - um nach

114

Rau - be sieht.

cresc. f

119

Andante

Doch der Jä - ger will noch schla

pizzicato

125

Soli

fen, le - get hin die Wehr, die Waf - fen,

131

Soli

ach - tet Schutz und Hel - fer nicht. Doch der Jä - ger will noch

138

Soli

schla - fen, le - - get

145

hin die Wehr, die Waf - fen, ach - tet Schutz und Hel - fer nicht, ach - tet

*) Vgl. Vorwort, S. XI und Krit. Bericht.

BARMHERZIGKEIT, GERECHTIGKEIT und CHRISTGEIST

169 GERECHTIGKEIT

wohl mit vie - lem Trau - ern des - sel - ben schnö - den Tod be - dau - ern? An - statt ihn zu be - kla - gen, wird

172

man von ihm ja bil - lig sa - gen, sein Ei - Gen - sinn sei Schuld dar - an?

174 CHRISTGEIST

Daß sie zu sor - gen - los und wie be - täu - bet sind, ist lei - der all - zu -

176

wahr. Doch ist denn kei - ne Art von Mit - teln zu er - grün - den? Es wür - de des Ver - stan - des Licht viel -

179

leicht sich bald in sei - ner Hel - le fin - den, und der ver - kehr - te Will' sich bald er - ge - ben, wenn ih - nen

182

sicht - bar soll - te vor ih - ren Au - gen schwe - ben das Pein - und Schrecken - bild des off - nen Hö - len - grund,

⁶⁾ Vgl. Krit. Bericht.

185

Oboi *f*

Fagotti *f*

Corni in *Mib/Es* *f*

Violino I *f*

Violino II *f*

Viola I, II *f*

CHRISTGEIST

Violoncello e Bassa *f* *simile*

187

189

p

f

p

f

p

f

wenn aus so vie-ler Tau-send Mund das gräß-li-che Ge-heul er-schall-te,

p

192

p

f

p

f

p

f

wenn

195

ein Ver-damm-ter sich aus sei-nem Grab er-heb-te, sie durch sein'

198

un-be-glück-ten Fall des gro-ßen Hauptge-bot ge-meß-ne Schuldig-keit, den Ei-fer,

201

die Be - flis - sen - heit, die Wis - sen - schaft des Heils zu leh - ren. Sie kön - nen **BARMHERZIGKEIT**

204

dich, dein Bei - spiel und dei - ne Wort' durch ih - rer Leh - rer Stim - me ge - nug be - schau - en,

207

CHRISTGEIST

ken - nen, hö - ren. Ach, we - ni - gest, laß ein förcht - li - ches Er - mah - nen in ih - re lau - en Her - zen

210

BARMHERZIGKEIT **GERECHTIGKEIT**

ge - hen. Wohl - an, es soll nach dei - nem Wunsch ge - sche - hen. Ge -

213

rech-tig-keit will dich hier-in ge-wäh-ren, doch muß der Men-schen Will' mit mir be-flis-sen sein, der

216

Aus-er-wähl-ten Zahl zu meh-ren. Denn daß ich ih-ren Wil-len zwin-ge, das kannst du nicht von mir be-

219

geh-ren: es blei-bet ih-nen frei-ge-stellt, zu fol-gen mei-nem Ruf, zu flie-hen je-nen

222

Weg, der führt zum wei-ten Höl-len-ra-chen. Sieh, hier will ich die Pro-be ma-chen an die-sem

225

Sterb-li-chen, den fal-sche Si-cher-heit in tie-fen Schlaf ver-sen-ket hat. O, daß doch

CHRISTGEIST

228

je-den trä-gen Geist dein heil-sa-mes Er-schrek-ken aus sei-nem Schlummer möcht' er-wek-ken!

Nº 3 Aria

Andante

Violino I

Violino II

Viola

GERECHTIGKEIT

Violoncello e Basso

5

11

17

Er-

22

wa - - - che, er - wa - - - che, er - wa - - -

26

che - - - , fau - ler Knecht, der du den ed - - len Preis so

30

vie - ler Zeit ver - lo - ren, und doch zu Müh' und Fleiß, zur

34

Ar - beit bist ge - bo - ren. Er - wa - che, er - wa - che, er -

37 *tr* *tr* *tr* *tr*

f *fp* *fp* *fp* *fp*

wa - che, fau - ler Knecht, er - wa - che, er - war - te, er - war - te stren - ges

f *p*

43 *fp* *tr* *fp* *fp*

Recht, er - war - - - te stren - ges Recht, er - war - - - te stren - ges Recht.

49 *f* *fp* *fp* *f* *p* *p*

55 *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Er - wa - che, er - wa - che, er -

60

wa - che, fau - ler Knecht, der du den ed - len

65

Preis so vie - ler Zeit ver - lo - ren, und doch zu Müh' und

69

Fleiß, zur Ar - beit bist ge - bo - ren, zur Ar - beit bist ge -

73

bo - ren, er - war -

te stren - ges Recht, er - wa - - che, fau - ler Knecht, er -

war - - - - te stren - ges Recht, er - wa - - - che, fau - ler Knecht, er -

wa - che, er - wa - che, er - wa - che, fau - ler Knecht,

es

^{o)} Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. X

Allegro

99

ru - fet Höll' und Tod:

Adagio

105

pp

pp

pp

Du wirst von dei - nem Le - ben ge - nau - e Rech - nung

109

ge - ben dem Rich - ter, dei - nem Gott, dem Rich - ter, dei - nem

Allegro

113

f

p

f

p

Gott, dem Rich - ter, dei - nem Gott! Er -

wa - che, er - wa - che, er - wa - che, fau - ler Knecht, er - wa - che, fau - ler Knecht.

Andante

126

131

137

Er - wa - - che, er - wa - - che er - wa - - - -

142

che, fau-ler Knecht, der du den ed-len

146

Preis so vie-ler Zeit ver-lo-ren, und doch zu Müh' und

150

Fleiß, zur Ar-beit bist ge-bo-ren. Er-wa-che, er-

154

wa-che, er-wa-che, fau-ler Knecht, er-wa-che, er-war-te, er-

159

war - te stren - ges Recht, er - war - - - te stren - ges Recht, er - war - - - te stren - ges Recht.

165

171

Er - wa - che, er -

176

wa - che, er - wa - - - che, fau - ler Knecht, der

181

du den ed - len Preis so vie - ler Zeit ver - lo - ren, und

185

doch zu Müh' und Fleiß, zur Ar - beit bist ge - bo - ren, zur

189

Ar - beit bist ge - bo - ren, er - war -

194

- te stren - ges Recht, er - wa - - che, fau - ler Knecht, er -

195
war - te stren - ges Recht, er - wa - che, fau - ler Knecht, er -

205
wa - che, er - wa - che, er - wa - che, fau - ler Knecht.

210
wa - che, er - wa - che, er - wa - che, fau - ler Knecht.

Recitativo BARMHERZIGKEIT, GERECHTIGKEIT und CHRISTGEIST

CHRISTGEIST Er re-get sich, BARMHERZIGKEIT Er schei-net zu er-wa-chen, GERECHTIGKEIT Nun kannst du hier ver-bor-gen sehn, ob mei-ne

Wort' er-wünsch-te Wür-kung ma-chen, CHRISTGEIST Ich will das Be-ste hof-fen, Er verbirgt sich'

*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. X

**) Vgl. Krit. Bericht.

7

f *p* *f*

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

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

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

Ich se-he nie-mand hier. War die-ses Blen-de-werk? Die Wahr-heit o-der

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

11 *Fag. I/II*
az

p

Allegro

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

Scherz?

p *cresc.*

21 **Allegro** **Andante** *p*

WELTGEIST
ihr Sinne, sa-get mir... Was Rechenschaft? was

25 **CHRIST**

Tod? was Höl-le? was sol-len die-se Gril-len sein? Freund! wie er-wünsch-lich triffst du

28 **CHRISTGEIST** **CHRIST**

ein! Nun hört er mei-nen Feind, o Un-ge-lük-ke! Ach Trost, ach Rat in mei-ner

31 **WELTGEIST** **CHRIST**

See-len-not! Was ist ge-schehn? Ein un-ge-wohn-ter Ruf, der mei-nen Schlaf ge-

34

stört und Höl-len-stra-fe droht, hat mich so gar er-schreckt, daß ich vor ban-ger

37

WELTGEIST

Forcht... Ich hab' ge-nug ver-stan-den: Ist dies nicht ein Be-trug von uns-erer bei-den

40

Feind, so war es nur ein eit-ler Traum, ein Irr-wisch, der er-löscht, kaum da er uns er-

43

scheint: ein bun-tes Nichts, ein Schat-ten-werk. Dar-um be-ru-he dich, leg' al-le Sor-ge

46

CHRIST

hin. Es klin-gen a-ber noch in mei-nem Sinn die Wort': Er-

Allegro **Adagio**

48

Trombone alto

Violino I *con sordini* *pp*

Violino II *con sordini* *pp*

Viola *con sordini* *pp*

CHRIST

wache, fau-ler Knecht! du wirst von dei-nem Le-ben ge-

Violoncello e Basso *pp* *pizzicato* *pp*

51

senza sordini *f*

senza sordini *f*

senza sordini *f*

WELTGEIST

nau-e Rech-nung ge-ben. Ich weiß nicht, was ich nun von dir ge-den-ken soll, ver-läßt dich dei-ne

f

f

o) Vgl. Krit. Bericht.

54

Witz? Bist du denn au-ßer dir? Ge-wiß, du bist Ver-wirrung voll. Ein Traum, ein' e-len-de Ge-

58

burt des wal-len-den Ge-blü-te er-schrök-ket dich, be-tö-ret dein Ge-mü-te. Ein Glückes Sohn wie

61

du, der sonst so wohl be-lebt, bis-her von klu-gen Geist, von Um-gang e-del war, von

64

Je-der-mann ge-chrt, ver-lie-ret sich so-gar, daß er, ich weiß nicht was, auf Träu-me-bil-der hält. Hätt'

68

ich so manchen Träu-men ge-ring-sten Glauben zu-ge-stellt, so hätt'ich mir vor Angst und Sor-gen schon längst das

71

Le-ben müs-sen rau-ben; du wirst nun bes-ser mir als Träu-men glau-ben.

Nº 4 Aria

Allegro grazioso

The musical score is arranged for the following instruments:

- Oboi
- Corni in Fa / F
- Violino I
- Violino II
- Viola
- WELTGEIST (Fagott)
- Violoncello e Basson

The score is divided into three systems:

- System 1:** Measures 1-6. Features dynamic markings *f* and *p*.
- System 2:** Measures 7-11. Includes the instruction *Soli* and dynamic markings *p* and *f*. A *simile* marking is present in the Viola part.
- System 3:** Measures 12-15. Features dynamic markings *f* and *tr* (trills).

e) Zur Verwendung des Fagotts vgl. Vorwort, S. XI

16 *tr* *a 2* *p* *f* *tr*

21 *p* *f*

Hat der Schöp-fer die - ses Le - ben samt der Er - de uns ge - ge - ben, o so

26 *f* *f*

jauch - ze, so la - che, so scher - ze, las - se Träume Träu - me sein,

31

las-se Träu-me Träu-me sein

35

Hat der Schöpfer die-ses Le - ben samt der Er - de uns ge -

39

ge - ben, o so la -

²⁾ Vgl. Krit. Bericht.

44

-che, o so jauchze, so la-che, so scher-ze,

50

las - se Träume Träume sein, las - se Träu-me sein, las - se Träu - me

55

Träu - me sein.

75

sein. Hat der Schöp - fer die - ses Le - ben samt der Er - de uns ge - ge - ben, o so

80

la -

85

che,

89 *Soli* *p* *Soli* *Soli*

p *p simile*

o so jauch - ze, so la - che, so scher - ze,

93

las - se Träu - me Träu - me sein, las - se Träu - me Träu - me sein, las - se Träu - me

99

Träu - me sein, las - se Träu - - me Träu - me

o) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S.X

105

sein,

110

Dein Er-göt-zen, dei-ne Freu-de, gehe durch Bü-sche, Feld und Hei-de, und dein

119

so be-klemm-tes Herze, und dein so be-klemm-tes Her-ze räu-me sich der Wol-lust ein,

⁴¹⁾ Vgl. Krit. Bericht.

128

räu-me sich der Wol-lust ein, räu - me sich der Wol - lust ein, räu - me

135

sich der Wol - lust ein, räu-me sich der Wol - lust ein.

144

*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. X

150

Hat der Schöpfer die-ses Le-ben samt der Er-de uns ge-

156

ge-ben, o so jauch-ze, so la-che, so scher-ze, las-se Träume Träume sein,

162

las-se Träume Träume sein

181

las - se Träume Träume sein, las - se Träume Träu - me sein, las - se Träu - me

186

Träu - - - me sein.

191

196

Hat der Schöpfer die-ses Le - ben samt der Er-de uns ge - ge - ben, o so

201

jauch - ze, la-che, scher - ze, las-se Träume Träu-me sein, las-se Träume Träume

206

sein. Hat der Schöpfer die-ses Le - ben samt der Er - de uns ge - ge - ben, o so

211

1a.

216

- che,

220

Soli

Soli

Soli

o so jauch - ze, so la - che, so scher - ze,

224

las - se Träu-me Träu-me sein, las - se Träu-me Träu-me sein, las - se Träu - me

230

Träu - me sein, las - se Träu me Träu - me

236

sein.

↪ Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S.X

Recitativo

con sordini

Violino I

con sordini

Violino II

con sordini

Viola

CHRIST

Daß Träu-me Träu-me sind, ge - steh' ich wil - lig ein, doch war es ei - ne Stim-me, die

Violoncello
o Basso

4

mich hat mit Gewalt aus mei-ner Ruh' ge-bracht, und die ein blo-ßer Traum un - mög-lich könn-te sein.

8

p f

p f

p f

Ich weiß noch deut-lich al - le Wor - te, denn, sie noch hö - rend,

11

8 wacht' ich auf! Ich füh-le noch des matten Herzen

15

8 Schlä-ge, das kal-te Blut hemmt an-noch sei-nen Lauf, und macht die

19

8 za-gen Glieder be - ben, ich spü-re fast nur hal-bes Le-ben.

Nº 5 Aria

Andante un poco Adagio

Trombone alto

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

CHRIST

Violoncello e Basso

8

15

o) Ausführung ; entsprechend an den folgenden gleichartigen Stellen. Zur Ornamentik dieser Arie vgl. auch Vorwort, S. IX

21

Je - ner Don - ner-wor-te Kraft, die mir in die See - le

28

drin - gen, for - dern mei - ne Re - chen - schaft, je - ner Don - ner - wor - te Kraft, die mir in die See - le

34

drin - gen, for - dern mei - ne Re - chenschaft, for - dern mei - ne Re - chen - schaft.

⁹¹ Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. X

41

fp

fp

p fp

49

tr

p

fp

fp

p

tr

p

fp

p

Je-ner Don-ner-wor-te Kraft, die mir in die See-le drin-gen, for-der-n

p

fp

55

p

fp

fp

fp

fp

mei-ne Re-chen-schaft, je-ner Don-ner-wor-te Kraft, die mir in die See-le drin-gen, in die See-

fp

62

le - drin - gen,

68

for - dern mei - ne Re - chen - schaft, for - dern mei - ne Re - chen - schaft.

75

for - dern mei - ne Re - chen - schaft.

⁶¹ Vgl. Krit. Bericht.

⁶² Zur Auszierung der Fermaten vgl. Vorwort, S. X

84

8

93

8

Ja mit ih - rem Wi - der - hall hört mein ban - ges Ohr er - klin - gen an - noch den Po -

99

8

sau - nenschall. Ja mit ih - rem Wi - der - hall hört mein ban - ges Ohr er - klin - gen

⁸¹ Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. X

106

an - noch den Po - sau - nen - schall, hört mein ban -

111

- ges Ohr er - klin - gen an - noch den Po - sau - nen - schall, mit ih - rem

117

Wi - der - hall an - noch den Po - sau - nenschall.

⁰¹ Zur Auszierung der Fermaten vgl. Vorwort, S.X

125

Je-ner Don - ner-wor-te Kraft, die mir

132

in die See - le drin-gen, for-dern mei-ne Re - chen-schaft, je - ner Don - ner-wor - te Kraft, die mir

138

in - die See - le - dringen, for-dern mei - ne Re - chen-schaft, for - dern mei - ne

144

Re - chen - schaft.

153

Je - ner Don - ner - wor - te Kraft, die mir in die See - le

159

dringen, for - dern mei - ne Re - chen - schaft, je - ner Don - ner - wor - te Kraft, die mir in die See - le drin - gen. in die

166

Sec - le -

172

drin - gen, for - dern mei - ne Re - chen - schaft, for - dern mei - ne Re - chen - schaft,

179

fordern mei - ne Re - chenschaft.

*) Zur Auszierung der Fermaten vgl. Vorwort, S. X

188

Recitativo

WELTGEIST, CHRISTGEIST und CHRIST

WELTGEIST

Ist die-ses, o so zweif-le nim-mer-mehr, daß die-sen Streich hat je-ner Feind ge-

CHRIST

tan, der dich und mich zu quä-len, zu kei-ner Zeit ver-ges-sen kann. Wer ist wohl, der mich

WELTGEIST

haßt und zwar ohn' mei-ner Schuld, da ich noch ihn, noch sei-nen Na-men ken-ne? Er

²⁾ Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S.X

10

haßt dich mei-net - we - gen; je - doch ver - lan - ge nicht, daß ich ihn nen - ne; dir sei ge - nug, daß ich dir

13

CHRISTGEIST
Beiseite

sei - ne Le - bens - grö - ße mit we - nig Wor - ten zei - ge. (Ists mög - lich, daß ich län - ger

16

WELTGEIST

schwei - ge?) Er ist ein Mük - ken - fän - ger, der an - dern, wie ihm selbst fast kei - ne Freu - de gönnt, der al - len

19

Un - ter - halt und das Ge - sprä - che flieht der welt - be - leb - ten Leu - te, der je - de Gril - le des Ge -

22

wis - sen mißt nach der Län - ge, Tie - fe, Brei - te, der sei - ne Sit - ten - leh - re sucht al - len auf - zu -

25

drin - gen, die voll der dum - men Ein - falt ist, da - bei sehr un - be - quem und hart; sein

28

Re - den, Den - ken, Tun, ist ei - tel Pfaf - fen - werk: mit ei - nem Wort, er ist von ganz be - son - drer

31

CHRISTGEIST *Beiseite*

Art. O un - ver - schäm - tes Lü - gen! (Wie wahr hin - ge - gen spricht der gött - lich

34

Mund, der nie - mal kann be - trü - gen: Ihr seid nicht von der Welt, des - we - gen haßt sie euch!

37

Geht ab

Was soll ich tun? Will ich mein Ziel er - hal - ten, so muß ich mich ver - stal - ten.)

No 6 Aria

WELTGEIST und CHRIST

Allegro

Flauto I *f*

Flauto II *f*

Corni in Sol/G *f*

Violino I *f*

Violino II *f*

Viola *f*

WELTGEIST

Violoncello e Basso *f*

6

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

f *f*

tr *f* *fp* *p* *tr* *f* *fp*

f *p* *f*

f *p* *f*

f *p* *f*

o) Zur Verwendung des Fagotts vgl. Vorwort, S. XI
 oo) Zur Ausführung der Vorschläge vgl. Vorwort, S. IX

12

Musical score for measures 12-18. The score consists of seven staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The middle three staves are for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

19

Solo *p* *Tutti* *f* *tr*

Solo *p* *Tutti* *f*

Soli *p* *Tutti* *f*

p *f* *tr*

p *f*

p *f*

f

Musical score for measures 19-24. The score consists of seven staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The middle three staves are for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). Performance instructions include *Solo*, *Tutti*, and *tr* (trills).

25

tr

tr

tr

tr

tr

tr

30

f

f

p

p

f

p

Schild - - re ei - nen Phi - lo - so - phen mit be -

p

f

p

36

trüb - - ten Au - - gen - lich-tern, mit be - trüb - - ten Au - - gen -

42

lich-tern, von Ge - bär - - den herb und schüchtern, in dem

48

Solo
p

Solo
p

p

f

p

f

f

An - - ge - sicht er - - bleicht; schild - re ei - nen Phi - lo - so - phen

55

p

p

p

f

p

f

p

f

p

mit be - trüb - - ten Au - - gen - lich - tern, von Ge - bär - den herb und

61

schüchtern, in dem An -

66

- ge - sicht er - bleicht.

Andante

71

Dann hast du ein Bild ge - trof - fen, das — nur ihm al - lei - - ne gleicht, das nur

78

Allegro

ihm, nur ihm al - lei - - ne gleicht.

84

Schild - -

90

re ei - nen Phi - lo - so - phen mit be - trüb - - ten Au - - gen -

96

lich-tern, mit be-trüb-ten Au-gen-lich-tern, von Ge-bär-den

103

herb und schüch-tern, in dem An-

108

108

113

113

ge-sicht er - bleicht, schild - re ei - nen Phi - lo - sophen,

120

p

p

Soli

p

p

fp

schild - re ei - nen Phi - lo - so - phen mit be - trüb - - ten Au - - gen -

p

127

Solo

Solo

fp

f

f

fp

f

p

f

p

lich - tern, von Ge - bär - den herb und schüch - tern, in dem An - ge - sicht er - bleicht.

f

p

Andante

134

Dann hast du ein Bild ge - trof - fen, dann hast du ein Bild ge - trof - fen, das — nur ihm al -

140

lei - - ne gleicht, das nur ihm, nur ihm al - lei - - ne gleicht, ein

147 *Allegro*

Bild, das nur ihm al - lei - ne gleicht.

153

^{*)} Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. X

^{**)} Vgl. Krit. Bericht.

Recitativo

WELTGEIST, CHRISTGEIST und CHRIST

WELTGEIST

Wen hör' ich nun hier in der Nä - he? Es ist ge - wiß nur e - ben

3

der, so dir den Pos - sen spiel - te, und, da er dich durch sei - ne Stimm' er - schreck - te, hier im Ge -

6

Der CHRISTGEIST läßt sich im nächsten Wald als ein Arzt sehen

bü - sche sich ver - hüll - te. Doch nein: es ist je - mand, der, wie es schei - net hier be - währ - te Kräu - ter sucht.

9

CHRIST

Ist er ein Arzt, so sprech' ich ihn um Mit - tel an, wo - durch ich mein so lie - bes

12

WELTGEIST

Le - ben noch vie - le Jahr ge - sund er - hal - ten kann. Sieh' da, er geht be - dacht - sam hier vor -

15
CHRIST

bei. Er-lau-be, un-be-kann-ter Freund, ein' nicht un-nüt-ze Fra-ge: Ist dei-ne

18
CHRISTGEIST

Wis-sen-schaft viel-leicht die Ar-ze- nei? Ja! Die-se ist mein Tun, die Kran-ken

21
CHRIST

hei-le ich, Ge-sun-de weiß ich zu er-hal-ten. Mein Wün-schen ist, erst nach sehr spä-ten

24

Jah-ren ver-gnügt, ge-sund, ge-mäch-lich zu er-al-ten. Ach, daß der Tod nicht gar ver-meid-lich ist!

28
CHRISTGEIST

Doch ist ein Mit-tel dir be-kannt, ent-fern-te Fäl-le zu ver-hü-ten? Ich bin dem

31

al-ler-größ-ten Arzt, den je die Welt ge-sehn, sehr na-he an-ver-wandt. Dies mein be-son-ders Glücke gab mir Ge-

le - gen - heit, in sei - nem be - sten Buch das er - ste und das größ - te aus den Ge - ne - sungs -

38 mit - teln zu fin - den, zu ent - dek - ken. Das Mit - tel, au - ßer dem der an - dern Geist und Kraft zur Hei - lung nicht er -

42 **CHRIST**
klek - ken. Ach, könn - test du mir doch für Kum - mer, Angst und Forcht, die mich viel mehr als

45 je - de Krank - heit quä - len, er - wünsch - te Hil - fe schaf - fen. Wie ger - ne wollt' ich dich be -

48 **CHRISTGEIST** loh - nen! Es soll an mir nicht feh - len, je - doch sehr Vie - les liegt bei dir. **WELTGEIST** Mein Freund! Dein Ar - ze -

51 nei - ge - spräch will mir nun - mehr zu lan - ge sein, denn mir fällt nichts von Tod und Krankheit ein, wohl a - ber

54

die ge-wohn-te Stun-de, die all-ge-mach zum Früh-stück ruft. Du wirst da-rauf ja nicht ver-ges-sen?

57

CHRIST

CHRIST

WELTGEIST

Geh' hin das-sel-be zu be-rei-ten. Dies soll mit al-ler Eil' und be-sten Fleiß ge-schehn. Ich hab'als-dann die

61

Abseits im Hinweggehen

Eh-re, da-zu dich zu be-glei-ten. (Ich weiß für ihn viel beß-re Ar-ze-nei-en, ein hol-der

65

Blick von sei-ner Schö-nen, gut Es-sen, Trin-ken, Spie-len, Ja-gen, wird al-les Kum-mers ihn be-frei-en.)

69

CHRISTGEIST *Brisette*

CHRISTGEIST *Brisette*

(Dem Him-mel sei ge-dankt, mein Feind ent-fer-net sich, nun kann ich frei-er mich er-klä-ren.)

72

Ich ge-be dir mein teu-res Wort, dich mei-ner Hil-fe zu ge-wäh-ren: Du sollst Ge-sund-heit und Ver-

75 *Reiseite*

gnü - gen (der See - le Heil und Ruh'), fort - hin ge - nie - ßen. Al - lein wirst du dich wohl ent - schlie - ßen, zu

78 *Reiseite*

fol - gen mei - nem treu - en Rat? Zu flich'n die kal - te Luft (den lau - en Geist der Welt), so dir das

81 *CHRIST*

Aug' ver - dirbt, die Brust er - käl - tet hat? Wie, mei - ne Brust, mein Aug' er - käl - tet und ver -

84

derbt? Du ir - rest dich, an bei - den fehlt mir nicht. Du sie - hest mir viel - leicht in mei - nem

87 *CHRISTGEIST*

An - ge - sicht den un - ge - mein er - litt - nen Schrek - ken an, der kürz - lich mir das Her - ze mach - te be - ben. Glaub'

90

mir, je mehr sich die Ge - fahr dem Kran - ken hält ver - bor - gen, je mehr hat er zu sor - gen.

No 7 Aria
Allegro

Oboi
Fagotti
Corni in Si \flat /B
Violino I
Violino II
Viola I, II
CHRISTGEBIST
Violoncello e Basso

The first system of the musical score includes parts for Oboes, Bassoons, Horns in B-flat, Violin I, Violin II, Viola I and II, a part labeled 'CHRISTGEBIST' (likely a vocal or solo instrument), and Cello/Double Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). Dynamics include piano (p), piano-forte (fp), and fortissimo (ff). The Cello/Double Bass part is marked 'pizz.' (pizzicato).

6

The second system of the musical score continues the orchestration from the first system. It includes parts for Oboes, Bassoons, Horns in B-flat, Violin I, Violin II, Viola I and II, and Cello/Double Bass. The key signature remains two flats, and the time signature is common time. Dynamics include piano (p), piano-forte (fp), and fortissimo (ff). The Cello/Double Bass part is marked 'pizz.' (pizzicato).

12

12

p

tr

fp

18

18

acc

f

fp

p

coll' arco

f

fp

p

24

p *f* *fp* *p* *f* *a2*

31

p *fp* *fp* *p* *p* *fp* *fp*

pizz.

Man - ches Ü - - bel will zu - wei - len, ch' es kann der Bal - sam hei - len,

37

eh' es kann der Bal-sam hei-len, erst - lich Mes - ser, Scher' und Glut.

43

Man - ches Ü - bel will zu - wei - len, ch' es kann der

49

Bal - - sam hei - len, erst - lich Mes - ser, Scher' und Glut, *coll'arco*

55

erst-lich Mes-ser, Scher' und Glut, erst-lich

61

Mes-ser, Scher' und Glut.

pizz.

67

Man - ches Ü - - bel

coll' arco

pizz.

73

will zu - wei - len, eh' es kann der Bal - sam hei - len, eh' es kann der Bal - sam hei - len,

79

erst - lich Mes - ser, Scher' und Glut. Man - ches Ü - bel

coll'arco *pizz.*

85

will zu - wei - len, eh' es kann der Bal - - sam hei - len,

91

man - - ches Ü - bel will zu - wei - len, eh' es kann der

coll' arco

97

Bal - sam

a 2

fp

fp

tr

tr

pizz.

104

hei-len, erst-lich Mes-ser, Scher' und Glut, erst-lich Mes-ser, Scher' und

a 2

p

f

fp

p

f

fp

p

f

fp

p

coll' arco

f

fp

p

111

Glut, erst-lich Mes-ser, Scher' und Glut,

117

erst - lich Mes - ser, Scher' und Glut.

^{*)} Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. X

123

tr

p

f

a 2

f

tr

fp

fp

fp

f

f

coll'arco

f

130

p

a 2

f

p

fp

fp

fp

p

f

a 2

f

Je - - - ner Ruf, der dich er - weck - te,

coll'arco sempre

p

f

135

je - - - ne Stim - - - me, die dich schreck - te,

140

war dir nö - tig, war dir gut. Je - - - ne Stim - me,

148

je - - - ner Ruf war dir nö - - tig, war dir gut,

152

war dir nö - tig, war dir gut.

*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. X

128

f *fp* *p* *p* *f*

164

fp *p* *f* *a2* *p* *fp* *fp* *fp* *fp* *f* *pizz.*

Man - - ches Ü - - - bel

170

will zu-wei-len, eh' es kann der Bal-sam hei-len, eh' es kann der Bal-sam hei-len,

176

erst-lich Mes-ser, Scher' und Glut. Man-ches Ü-bel

182

will zu - wei - len, eh' es kann der Bal - - sam hei - len,

188

erst - lich Mes - ser, Scher' und Glut, erst - lich Mes-ser, Scher' und

coll' arco

194

f *f* *fp* *p* *fp* *fp*

f *fp* *p* *fp* *fp*

f *fp* *p* *f*

f *fp*

Glut, erst-lich Mes-ser, Scher' und Glut.

f *fp* *p*

200

p *p* *p* *p* *p* *p*

p *p* *fp* *fp* *fp* *fp*

p *p* *p* *p* *p* *p*

p *p* *p* *p* *p* *p*

pizz.

206

Man - ches Ü - - bel will zu - wei - len,

212

eh' es kann der Bal - sam hei - len, eh' es kann der Bal - sam hei - len, erst - - lich Mes - - ser,

218

Scher' und Glut. Man - ches Ü - - - bel will zu - wei - len,

pizz.

224

ch' es kann der Bal - - sam hei - len, man - - ches Ü - bel

230

will zu - wei - len, eh' es kann — der Bal - - - -

p

tr

a1

a2

coll'arco

pizz.

236

- sam hei-len, erst - lich

fp

f

tr

tr

243
a 2

Mes - ser, Scher' und Glut, erst-lich Mes-ser, Scher' und Glut,

coll'arco

249

erst-lich Mes-ser, Scher' und Glut, erst - lich Mes - ser,

Recitativo

WELTGEIST, CHRISTGEIST und CHRIST

CHRIST *Beiseite*

(Er hält mich ei - nem Kran-ken gleich, er weiß, was mir be - geg-net ist, was soll ich

4

wohl von ihm ge-den-ken?) Wer du nun im-mer bist, er-hal-te mich ge - sund, wenn ich es bin ge -

8

CHRISTGEIST

we - sen, und bin ich krank, so ma - che mich ge - ne - sen. Nimm dies ver-schlosse

11

Der CHRISTGEIST gibt ihm ein verschlossnes Blatt

Blatt als ei - ne Schen-kung hin, ich weiß ge - wiß, du wirst dar - in für dich ein sol-ches Mit - tel

14

CHRIST

CHRISTGEIST

fin-den, dem kei-nes aus all' an-dern gleicht. Ist es viel - leicht sehr hart zu neh-men? Wer sich da -

17

CHRIST

zu mit Ernst ent-schließt, dem ist es lieb-lich, süß und leicht. Und was ist des - sen

CHRISTGEIST

20 *Beiseite*

Ei - gen - schaft? Es wär - met, mun - tert auf (den lau und trä - gen Geist), er - hei - tert den Ver -

23 *Beiseite* *Reiseite*

stand durch sei - ne Wun - der - kraft (die Chri - sten - pflicht zu fas - sen), es schärft das Aug' (den

26 *Beiseite*

schlau - en Feind zu sehn), ver - schafft ein gut Ge - hör (zu hö - ren Got - tes Wort), es

29 *Beiseite* WELTGEIST

bringt Mut und Stärke (der Höl - len - macht zu - wi - der stehn), für Schwin - del in dem Haupt. Freund! Al - les ist be -

33 CHRIST ZUM CHRISTGEIST

reit, und ei - ne gan - ze Rei - he der fröh - li - chen Ge - mü - ter von bei - der - lei Ge - schlech - te er - war - ten dich. Ver -

37

zei - he, der Wohlstand heißt mich ei - lend gehn. Hält die - ses Mit - tel sei - ne Pro - be, so lohn' ich dich bei

40 *geht ab* **WELTGEIST**
im Hinweggehen

un-*serm* Wieder-sehn. (So end' ich ihr Ge-sprä-che, denn die-ser Arzt will mir so wie verdächtig sein).

44 **CHRISTGEIST**
allein

Ach! al- so stellt die eit-le Lust der Welt des Gei-stes be-*sten* Fort-gang ein. Man eilt, man

48

läuft, wo-hin? Ach! an die Or-te, wo nur der Sin-nen Freiheit ruft: Man hö-ret mei-ne Wor-te von

52

wah-rer Tugend-leh-re nicht und fol-get lie-ber mei-nem Feind, der al-les Gu-te un-ter-bricht.

BARMHERZIGKEIT, GERECHTIGKEIT und CHRISTGEIST

55 **BARMHERZIGKEIT**

Hast du nun-mehr er-fah-ren, was un-ser bei-den Hilf' an die-sen Men-schen nützt?

58 **CHRISTGEIST**

Wenn er ver-lo-ren geht, wer ist wohl end-lich schuld? Ach! Er al-lein, doch habt mit ihm Ge-

duld. Wie könnt' ein lau-es Her-ze, das von dem Geist der Welt mit Schnee be-dek-ket ist,

65 so-gleich von Got-tes Lic-be brennen? Der An-fang gibt mir doch bei ihm den Schein der Hoffnung zu er-

68 **GERECHTIGKEIT**
ken-nen. Der Mensch be-rei-te sich zu Stra-fe o-der Lohn, bleibt doch dem

70 Höchsten Lob und Preis. Denn hört er dich, o Gü-te, nicht, so dient er we-nigst mir zur

73 **CHRISTGEIST**
Eh-re. Ich will mich dann da-hin be-stre-ben, da-mit er sich be-keh-re, und die-ne so zu bei-der

76 Ruhm, daß ihn Ge-rech-tig-keit be-loh-ne, Barm-her-zig-keit ver-scho-ne.

N^o 8 Terzetto

Un poco Andante

Oboi
 Corni in Re/D
 Violino I
 Violino II
 Viola I, II
 BARMHERZIGKEIT
 GERECHTIGKEIT
 CHRISTGEIST
 Violoncello
 e Basso ²⁾

Musical score for N^o 8 Terzetto, Un poco Andante. The score includes parts for Oboi, Corni in Re/D, Violino I, Violino II, Viola I, II, BARMHERZIGKEIT, GERECHTIGKEIT, CHRISTGEIST, and Violoncello e Basso ²⁾. The score is in G major and 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece with various dynamics like *f*, *fp*, and *p*. The second system shows a continuation of the piece with a measure number 6 and further dynamics.

2) Zur Verwendung des Fagotts vgl. Vorwort, S.XI/XII

12

tr p f r p f r

20

p fp p fp

Laßt mir eu - rer Gna - de Schein nie - - mal feh-len, so er -

26

hol' ich neu - en Mut, so er - hol' ich neu - en Mut, so er - hol' ich neu - en

34

Es soll an der Gna - de Schein nie - - mal feh-len, wenn der Mensch das
 Es soll an der Gna - de Schein nie - - mal feh-len, wenn der Mensch das

Mut.

40

Sei - ne tut, wenn der Mensch das Sei - - ne tut,
 Sei - ne tut, wenn der Mensch das Sei - - ne, das Sei - - ne tut,
 Laßt mir eu - rer

46

es soll an der Gna - de Schein nie - - mal feh - len, wenn — der Mensch das Sei - ne
 es soll an der Gna - de Schein nie - - mal feh - len, wenn der Mensch das Sei - ne
 Gna - de Schein nie - mal feh - - len, so er - hol' — ich neu - - en

52

p

p

p

p

p

tut, es soll an der Gna - de - Schein nie - mal

tut, es soll an der Gna - de - Schein nie - mal

Mut. Laßt mir eu - rer Gna - de Schein nie - mal feh - - - - -

58

p

cresc.

p

f

feh - len, wenn der Mensch das Sei - ne tut, der Mensch das - Sei - -

feh - len, wenn der Mensch, der Mensch das Sei - -

- len, so - er - hol' ich neu - en Mut, er - hol' ich neu - -

cresc.

63

ne tut.
ne tut.
en Mut.

71

Laßt mir eu - rer Gna - de Schein nie - - mal

90

es soll an der Gna-de Schein nie-mal feh-len, wenn der Mensch das
 es soll an der Gna - - de Schein nie - mal feh-len, wenn der Mensch das
 Laßt mir eu-rer Gna - - - de Schein nie - mal feh-len,

96

Sei - ne - tut, wenn der Mensch das Sei - - - ne, das - Sei - ne tut.
 Sei - ne - tut, wenn der Mensch das Sei - - - ne tut.
 so er-hol' ich neu - en Mut. Laßt mir eu - rer

103

fp *p* *p*

Es soll an der Gna -

Es soll an der Gna -

Gna - de Schein nie - mal feh-len,

109

fp *fp* *fp* *fp*

de Schein nie-mal

de Schein nie-mal

114

feh-len, wenn der Mensch das Sei-ne tut,
 feh-len, wenn der Mensch das Sei-ne tut,
 so er-hol'-ich neu-en Mut,

121

wenn der Mensch, der Mensch das
 wenn der Mensch das Sei-ne tut, der Mensch das
 so er-hol'-ich neu-en Mut, so er-hol' ich neu-en Mut, er-hol' ich

128

Sei - ne tut, wenn der Mensch das Sei - ne
 Sei - ne tut, wenn der Mensch das Sei - ne
 neu - en Mut, so er - hol' ich neu - en

135

tut.
 tut.
 Mut.

²¹ Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XI

Andante grazioso

141

All - zeit will ich trachten, sin - nen, teu - re See - len mei - nem Schöp - fer zu ge - win - nen, dies soll

151

mein Ge - schäf - te sein, all - zeit will ich trach -

160

ten, sin - nen, teu - re See - len, teu - re See - len

170

mei - nem Schöp - fer zu ge - winnen, das soll mein Ge - schäf - te sein, mein Ge - schäf - te sein.

*) Zur Auszierung der Fermate vgl. Vorwort, S. XI

193

Musical score for measures 193-200. The score includes vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

201

Musical score for measures 201-208. The score includes vocal lines and piano accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *sp* (sforzando).

Laßt mir eu - rer Gna - de Schein nie - - mal feh - len, so er - - hol' - ich

207

neu - - en Mut, so er - hol' - ich neu - en Mut, so er - hol' - ich neu - en

214

Es soll an der Gna - de Schein nie - - mal feh - len, wenn der Mensch das

Es soll an der Gna - de Schein nie - - mal feh - len, wenn der Mensch das

Mut.

220

Sei - ne tut, wenn der Mensch das Sei - - ne tut,
 Sei - ne tut, wenn der Mensch das Sei - - ne, das Sei - - ne tut,
 Laßt mir eu-rer

226

es soll an der Gna-de Schein nie - - mal feh-len, wenn der Mensch das Sei - ne
 es soll an der Gna-de Schein nie - - mal feh-len, wenn der Mensch das Sei - ne
 Gna - de Schein nie - mal feh - - len, so er - hol' ich neu - - en

232

p

p

p

p

p

tut, es soll an der Gna - de - Schein nie - mal

tut, es soll an der Gna - de - Schein nie - mal

Mut. Laßt mir eu - rer Gna - de Schein nie - mal feh - - - - -

238

p

cresc.

p

f

f

f

feh - len, wenn der - Mensch das Sei - ne tut, der Mensch das - Sei - -

feh - len, wenn der Mensch, der Mensch das Sei - -

- len, so - er - hol' ich neu - en - Mut, er - - hol' ich neu - -

cresc.

243

ne tut.
ne tut.
en Mut.

251

Laßt mir eu - rer Gna - de Schein nie - mal

270

es soll an der Gna-de Schein nie-mal feh-len, wenn der Mensch das
 es soll an der Gna - - de Schein nie - mal feh-len, wenn der Mensch das
 Laßt mir eu-rer Gna - - - - de Schein nie - mal feh-len,

276

Sei - ne - tut, wenn der Mensch das Sei - - - ne, das Sei - - ne tut.
 Sei - ne - tut, wenn der Mensch das Sei - - - ne tut.
 so er-hol' ich neu - en Mut. Laßt mir eu - rer

283

fp *p* *p*

Es soll an der Gna -

Es soll an der Gna -

Gna - de Schein nie - - mal — feh-len,

289

fp *fp* *fp*

- de Schein nie-mal

- de Schein nie-mal

fp

294

feh-len, wenn der Mensch das Sei - ne - tut,
 feh-len, wenn der Mensch das Sei - ne - tut,
 so er - hol' - ich neu - en Mut,

301

wenn der Mensch, der Mensch das
 wenn der Mensch das Sei - ne tut, der Mensch das
 so er - hol' - ich neu - en Mut, so er - hol' ich neu - en Mut, er - hol' ich

