

DENKMALER
DEUTSCHER
T O N K U N S T

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

VON DER MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION
UNTER LEITUNG DES GEH. REGIERUNGSRATES
PROFESSOR DR. HERMANN KRETZSCHMAR

BAND LVIII UND LIX

SEBASTIAN KNÜPFER, JOHANN SCHELLE, JOHANN KUHNAU
AUSGEWÄHLTE KIRCHENKANTATEN



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1918

SEBASTIAN KNÜPFER
JOHANN SCHELLE
JOHANN KUHNAU
AUSGEWÄHLTE KIRCHENKANTATEN

HERAUSGEGEBEN

VON

ARNOLD SCHERING



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1918

Государственный
архив
СССР
им. В. И. Ленин

И 15016-68

VORWORT.

Mit der Veröffentlichung ausgewählter Kirchenkantaten der Thomaskantoren Sebastian Knüpfer, Johann Schelle und Johann Kuhnau führt der vorliegende Band der »Denkmäler deutscher Tonkunst« an einen Ort, der in der Geschichte der deutschen Kirchenmusik zwei Jahrhunderte lang eine hervorragende und vielfach bestimmende Rolle gespielt hat. Seit im Jahre 1594 Calvisius das Thomaskantorat übernommen, galt die Kirchenmusikpflege Leipzigs in deutschen Landen als vorbildlich und die Gelegenheit, sich mit eigenen Augen von ihr zu überzeugen, als ein Glücksumstand im Leben junger Musiker. Leipzig, von den Zeiten der Reformation her eine treue Hüterin der Lehre Luthers, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eins der stärksten Bollwerke der lutherischen Orthodoxie gegen den Pietismus und als solches der Schauplatz heftiger theologischer Fehden geworden. Im Bewußtsein dieser außerordentlichen Stellung sah die Stadt von je ihren Stolz darin, durch Berufung wahrhaft bedeutender Kantoren und Organisten auch ihrer Kirchenmusik einen besonderen, nach außen wirkenden Glanz zu geben, und es gereicht ihren Ratsvorständen zur Ehre, sich bei der Neuwahl der Thomaskantoren — die Organisten treten in der Geschichte weniger hervor — nur in ganz wenigen Fällen über die Tragfähigkeit der Talente getäuscht und minderwertige Begabungen bevorzugt zu haben.

Über die künstlerische Größe des Calvisius und Johann Hermann Schein sind die Akten bereits geschlossen. Wenn ihnen gegenüber die Gestalt Tobias Michaels etwas in den Hintergrund tritt, so liegt das weniger an dem ihm zugemessenen geringeren Genie, als an den ungünstigen, durch die Kriegsbedrängnis vielfach verwirrten, unruhigen Zeitverhältnissen seiner Amtsjahre. Daß nun in seinen beiden Nachfolgern Knüpfer und Schelle wieder zwei Meister ersten Ranges das Thomaskantorat übernahmen, würdig, mit Kuhnau zusammen Sebastian Bach vorzubereiten, soll in begrenztem Rahmen dieser Kantatenband zeigen. Er vermittelt das Bild eines Querschnitts durch die Leipziger Kantatenproduktion innerhalb eines Zeitraums von etwa sechzig Jahren. Gegenüber der großen Zahl von Kirchenwerken, die uns von allen drei Meistern erhalten sind, bedeutet freilich die hier getroffene Auswahl nur ein kleines Bruchstück, geeignet, einige wenige Haupttypen der Leipziger Kirchenkantate vor Augen zu führen. Indessen genügt sie, um erkennen zu lassen, wo Bach die Hebel ansetzte, als er 1723 zum Nachfolger Kuhnaus bestellt worden war. Alle drei treten hiermit als Kantatenkomponisten zum erstenmal vor die Öffentlichkeit. Auch Kuhnau, der im kirchenmusikalischen Leben der Gegenwart nur mit seiner fünfstimmigen Motette *Tristis est anima mea* anzutreffen ist. Das Wirken Schelles und Knüpfers hat sich bisher einer allgemeinen Würdigung entzogen, — eine Schuld der bis vor noch nicht langer Zeit mangelhaften musikalischen Bibliographie und des Fehlens von mehr als nur dürftigen Quellen. Beide Mängel sind inzwischen soweit beseitigt, daß der Versuch einer Darstellung ihres Lebens unternommen werden darf.

Sebastian Knüpfer verwaltete das Thomaskantorat von 1657 bis 1676. Für seine Lebensgeschichte steht uns eine zeitgenössische Quelle zur Verfügung: das Funeralprogramm, mit dem der Rektor der Leipziger Universität am 16. Oktober 1676 zum Leichenbegängnis des Meisters einlud:

»Rector | Academiae Lipsiensis | Honori ultimo | Viri Clarissimi ac Praecellentissimi | Dn. Sebastiani | Knüpferei | Philologi eximii, Musicique celeberrimi | mi, Chori item Musici Directoris, et Cantoris ad D. Thomae benemeriti | tissimi, | Proceres Civesque Academicos | Hora I. frequentissimos | adesse cupit¹⁾.«

Der gut unterrichtete und wohl von seiten der Familie unterstützte Verfasser wird unter den Professoren der Universität zu suchen sein, von denen einer, gewöhnlich der Professor der Eloquenz, das Amt hatte, in Sterbefällen, die die Universität angingen, den Nekrolog zu schreiben. Die kleine Abhandlung verbindet, dem Brauche der Zeit folgend, eine Würdigung der Verdienste des Verstorbenen mit einer Erzählung seines Lebensgangs und ist, wie die Nachprüfung ergibt, bis auf das falsche Geburtsdatum zuverlässig. Ihr Inhalt wurde in freier Weise in jener bekannten Rede über die Thomaskantoren benutzt, welche der Thomasrektor Johann Heinrich Ernesti seinen »*Commentationes novae in Cornelium Nepotem*« usw. vom Jahre 1707 einfügte²⁾, wobei zugleich die Richtigstellung des Geburtsdatums erfolgte. Walther (Musikalisches Lexikon 1732) ist über das Leben ungenügend informiert, kannte aber Knüpfersche Kompositionen. Mattheson (Grundlage einer Ehrenpforte 1740) entnahm seine Kenntnis einem unbekanntem, sehr lückenhaften Manuskript, dem scheinbar Ernestis Rede als Grundlage diente. Spätere Lebensskizzen (Gerber, Tonkünstlerlexikon; Stallbaum, Die Kantoren der Thomasschule, Leipzig 1842; Eitner, Monatshefte für Musikgeschichte und Quellenlexikon; Ph. Spitta, Allg. deutsche Biographie) gehen auf Ernesti und Mattheson zurück³⁾. Nur Fétis (*Biographie universelle des musiciens*) scheint auch das Funeralprogramm gekannt zu haben.

Ernesti erklärt sich die hervorragende musikalische, insbesondere gesangliche Begabung Joh. Herm. Scheins, Knüpfers und Schelles daraus, daß sie »von Frauen geboren wurden, die mit im Gebirge wohnenden Männern verheiratet waren«; die Lieblichkeit der Stimme der drei sei auf die Reinheit, Vorzüglichkeit und Heilkraft der Wässer zurückzuführen, die aus den erzhaltenen Bergen Sachsens hervorsprudeln, »wohingegen man in Leipzig schwerlich einen Knaben finden wird, dem man wegen der Vortrefflichkeit seiner Stimme und Gesangskunst ein Denkmal setzen könne«. In der Tat hat das sächsische Erzgebirge, mag man nun seinen klaren Bergwässern oder anderem schuld geben, bis zur Gegenwart heran der Welt eine Reihe der tüchtigsten Musiker geschenkt, im 17. Jahrhundert außer Schein gleich drei Thomaskantoren hintereinander: Knüpfer, Schelle, Kuhnau.

Sebastian Knüpfer erblickte wahrscheinlich am 6. September 1633 zu Asch im Vogtlande das Licht⁴⁾ als Sohn des dortigen Kantors und Organisten Johann Knüpfer und seiner Ehefrau Katharina, Tochter des Ratsherrn Nikolas Ludwig zu Asch. Die Eintragung auf S. 27 des ältesten Kirchenbuchs der Stadt erfolgte so⁵⁾:

»Sept. 6. 1633. Sebastian, Herrn Joh. Knüpfers Organisten Söhnlein alhier sein Taufpath H. Sebastian Kolb, Richter alhier, ist von H. Joh. Engelhardt Pastori alhier getauft worden.«

Der Trauungsfall der Eltern ist auf S. 572 des Kirchenbuchs vermerkt:

»Nov. 28. 1632. H. Johann Knüpfer, Organist alhier, seines Alters 24 Jahr mit der Erbarin u. nahmhaften Nicol Ludwigs Tochter alhier Katharina genennet aet. 17 Jahr und 3 Tag, geschehen von H. Diacono Selbensi zu Unterneuhausen bei Hans Voiten zur Zeit der versperrten Kirch Ascha.«

Die Zeiten waren trübe, als das blutjunge Paar den Ehebund einging. Asch lag nicht weit von dem Schauplatz, auf dem Wallensteins und Gustav Adolfs Kriegsvölker 1632 zusammenstießen und die Schlacht am Lech geschlagen wurde. Gerade dieser Nordzipfel Bayerns, der, ebensowohl an

¹⁾ Im Original nebst Übersetzung mitgeteilt von Bernhard Friedrich Richter, Monatshefte für Musikgeschichte, 33. Jahrgang, 1901, S. 205 ff. Je ein Exemplar auf der Stadtbibliothek Leipzig und im Besitze B. Fr. Richters, Leipzig.

²⁾ »*Oratio de Musicae Lipsiensis per seculum decimum septimum a Christo nato directoribus*«, Leipzig 1707.

³⁾ Völlig unzureichend sind A. Schiffners Notizen in der Neuen Zeitschrift für Musik 1841, Nr. 24.

⁴⁾ Ph. Spitta, Allg. deutsche Biographie, sagt: Ascha in Niederbayern.

⁵⁾ Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Pfarrers Hildemann, Asch. Das Funeralprogramm und ebenso Walther, Lexikon, haben den 7. Sept., der also wohl in der Knüpferschen Familie fälschlich als Geburtstag galt. Allem Anschein nach ist der 6. Sept. zugleich der Geburts- und Taufstag gewesen; Knüpfer selbst hat später, wohl nicht ohne Absicht, seine Trauung gerade auf diesen Tag gelegt (s. unten S. XI).

Sachsen wie an Böhmen grenzend, eine natürliche militärische Zuzugsstraße vom Norden nach dem Süden bildete, wurde von den Kriegsgreueln besonders hart mitgenommen. Die Kirche der Stadt, vielleicht halb verschüttet, war versperrt, so daß die Trauung in einen Nachbarort verlegt werden mußte. Im nächsten Jahre, dem Geburtsjahre Sebastians, lagen die Verhältnisse nicht viel günstiger. Nach Matthesons Gewährsmann habe man den Knaben nach der Geburt im Keller versteckt halten und ihn von der Hebeamme zu den Nachbarn tragen lassen müssen, »weil damahls die polnischen Kriegs-Völcker den Ort besetzt hatten«.

Sebastians erster Lehrmeister wurde sein Vater, den das Funeralprogramm auszeichnend einen *musicum non vulgarem* nennt. Der Unterricht scheint mit viel Gründlichkeit betrieben worden zu sein, denn schon im zehnten Lebensjahre vermochte der Knabe die Orgel zu spielen. Nebenher gingen Studien in der Wissenschaft, in die ihn ein dem Namen nach unbekannter, aus seiner Heimat vertriebener »Gelehrter« einführte, der eine Meile von Asch entfernt lebte. Jede Woche pilgerte der Knabe, mit Lebensmitteln versehen, bei gutem wie schlechtem Wetter zu diesem menschenfreundlichen Unbekannten, um dann zurückgekehrt beim Vater noch Musik zu treiben. Auf diese Weise musikalisch und wissenschaftlich vorgebildet, begab er sich 1646 nach Regensburg. Das Funeralprogramm berichtet¹⁾:

»Sein Wunsch ging in Erfüllung. Hier wurde ihm nämlich das Glück zu teil, von Lehrern unterrichtet zu werden, die ihn reichlich mit Büchern versahen, hier fand er auch Gönner, die seine musikalischen Kenntnisse zu würdigen verstanden, vor allem Balthasar Balduin, einen angesehenen Theologen, Superintendenten der Diocese Regensburg, welchem er neben Grafen, Baronen und manchen vornehmen Leuten bürgerlichen Standes im General-*baß* Unterricht erteilte. Auch der Ehrbare Rat von Regensburg nahm an ihm regen Anteil, indem er ihm während seiner Schulzeit reichliche Unterstützung zuteil werden ließ und beim Abgange von der Schule noch ein Geldgeschenk und ein warmes Empfehlungsschreiben mit auf den Weg gab.«

Welche Schule in Regensburg Knüpfer aufnahm, ist aus dieser Notiz nicht zu ersehen. Indessen wird es sich, da Knüpfer Protestant war, um keine andere als das protestantische *Gymnasium poeticum* gehandelt haben, das im Rufe stand, neben der Poesie die Musik in besonderem Maße zu pflegen²⁾. An dieser in echt humanistischem Geiste geleiteten Anstalt wird der Jüngling seine Doppelbegabung aufs reichste haben entfalten und den Grund zu jener Gelehrtheit legen können, die das Funeralprogramm mit beredten Worten hervorhebt. Nach einer Beschreibung des Jahres 1695, die aber wohl auch für Knüpfers Studienzeit schon zutrifft, besaß das Gymnasium sieben Klassen, nach deren Absolvierung die Zöglinge in das sogenannte *Auditorium* aufgenommen und in das *Collegium* oder *ad lectiones publicas* befördert wurden. Hier hörten sie »bei dem Rector, der zugleich mit noch einem Gelehrten hier *professor publicus* ist, und bei diesem Gelehrten zu gewissen Stunden des Tages zu haltende Vorlesungen sowohl publice als privatissime, um sich zu den Wissenschaften, die man sonst nur auf Akademien hört, vorzubereiten, und werden durch Haltung oftmaliger Disputationen und Orationen, auch *ludorum scenicorum* oder *comoedien* . . . geübet«. »Nach Umfluß einer bestimmten Zeit wird dann dem Auditoren gegönnet, auf die Akademie zu reisen, erhält auch, wenn er ein Bürgerssohn — denn auch Fremde evangelischen Glaubensbekenntnisses können die Schule durch besuchen, aus eigens hierzu gestiftetem Fonds Stipendien³⁾.« Namentlich dieser letzte Umstand, der für Knüpfer zutrifft, spricht für seinen Besuch der Anstalt. Möglicherweise war er zugleich Mitglied des sogenannten *Alumneums*, das ehemals mit dem Gymnasium verbunden gewesen war und sich erst allmählich von ihm abgelöst hatte⁴⁾. Hier lief alles auf musikalische Erziehung hinaus. Arme Bürgersöhne fanden hier freie Kost und Wohnung und verpflichteten sich dafür zur Mitwirkung bei allen kirchlichen

¹⁾ In der Übersetzung von B. Fr. Richter, a. a. O. S. 209.

²⁾ D. Mettenleitner, Musikgeschichte der Stadt Regensburg, 1866, S. 203 ff.

³⁾ Dieser wohl nicht originalgetreue Wortlaut nach Mettenleitner, a. a. O. S. 209 ff.; vgl. daselbst S. 210 die Statuten vom Jahre 1610.

⁴⁾ Auch Johann Bähr, der Musikschriftsteller und spätere Weißenfelsische Konzertmeister, besuchte einige Jahrzehnte später das *Gymnasium poeticum* und wurde, wie Mattheson (Ehrenpforte, S. 15) überliefert, ebenfalls vom Magistrate der Stadt mit einem ansehnlichen Stipendium nach der Leipziger Universität entlassen.

und weltlichen Musikdiensten des Alumnatchors. »In Auffnehmung derselben«, heißt es in den Bestimmungen, »soll man neben andern *dotibus ingenii*, welche bei den Fremden auß ihren *testimoniis*, der Bürger Kinder halber bei ihren *praeceptoribus* erkundiget werden können, auch ihren *profectum in Musicis* bedencken, dann weilen dieses *beneficium* fürnemblich auff Erhaltung des Chors gerichtet ist, soll keiner, der nit zimlich *in Musica proficirt*, oder *Musicum ingenium* habe, angenommen werden«.

Es wird kaum einer Empfehlung von Asch aus bedurft haben, um dem begabten, frühreifen Gymnasiasten die Türen zu den besten Häusern Regensburgs zu öffnen. Jener Balthasar Balduin, den der Nekrolog unter seinen Beschützern nennt, ein geborener Dresdener, war 1648 von Chemnitz aus als Superintendent, Scholarch und Konsistorialassessor nach Regensburg berufen worden¹⁾. Wenn dieser Mann, der das höchste Amt im evangelischen Bereich der Stadt bekleidete, sich dem kaum dem Knabenalter Entwachsenen als Schüler im Generalbaß (und vermutlich auch im Klavierspiel) anvertraute, so bedeutete das eine glänzende Anerkennung seines Talents. Und wer in Familien von »Grafen und Baronen« verkehrte, von dem darf angenommen werden, daß er auch über nicht gewöhnliche Umgangsformen verfügte. Knüpfers Lehrer kennen wir nicht. Unter den Fachmusikern der Stadt scheinen die beiden Kantoren des Gymnasiums, die zugleich Musikdirektoren der protestantischen Kirchen waren: Johann Seulinus (im Amte von 1634 bis 1649) und Philipp Jakob Seulinus (im Amte von 1649 bis 1692) kaum mehr als pflichtgetreu ihres Amtes waltende Musikanten gewesen zu sein; nur ihre Namen sind uns überliefert²⁾. Höher im Range mag der Organist an St. Oswald, Augustin Kradenthaler, gestanden haben, für dessen Lehrtalent die Entwicklung seines Sohnes Hieronymus günstiges Zeugnis ablegt. Hieronymus war 1637 geboren, also vier Jahre jünger als Knüpfer. Wir dürfen annehmen, daß trotz dieses Altersunterschieds beide Jünglinge — der ältere vielleicht als Mitschüler des jüngeren beim Orgelunterricht des Vaters — in freundschaftlichen Verkehr traten, sich gegenseitig förderten und auch dann noch miteinander in Verbindung blieben, als Knüpfer die Stadt verlassen hatte. Denn als dieser 1676 starb, finden wir Kradenthaler jun. unter den Bewerbern um das Leipziger Thomaskantorat. Knüpfer wiederum mag seinerseits so oft von Regensburg und dem begabten Kollegen gesprochen haben, daß sein zweiter Sohn Gottfried Christian nach des Vaters Tode nichts Besseres zu tun wußte, als dorthin zu gehn und sich um die Stelle des Gymnasialorganisten zu bewerben, die er auch erhielt³⁾.

Im übrigen zehrte Regensburg als Musikstadt noch immer vom Ruhme des schon 1602 gestorbenen Andreas Raselius. Dessen kunstvolle fünf- und mehrstimmige Kompositionen über Psalmen- und Evangelientexte wird Knüpfer in der Musikalienbibliothek des Gymnasiums in Drucken und Handschriften gefunden, viele wohl auch selbst noch mitgesungen haben⁴⁾. In die Lehre des Kontrapunkts war er damals sicherlich schon soweit eingedrungen, daß er die hohe Kunst des älteren Meisters recht zu schätzen wußte und es wagen konnte, ihn nachzubilden. Hinzu kamen Eindrücke aus Tonwerken der altbayrischen a cappella-Schule, voran des Lassus und Aichinger, auch wohl der jüngeren römischen Schule mit Carissimi als Hauptvertreter. Diese Klänge blieben Knüpfer zeitlebens fest im Ohre. Sein späterer Kompositionsstil zeigt gegenüber dem seines Vorgängers Michael und seines Nachfolgers Schelle bei aller Anlehnung an den Zeitgeschmack eine auffallende Vorliebe für den kunstvollen, mit allerlei Obligos arbeitenden Satz und enthält, vom Standpunkt der deutschen Musik der sechziger Jahre aus betrachtet, Elemente, die geradezu archaisch anmuten und nur noch bei Meistern älterer Generation wie Schütz anzutreffen waren⁵⁾. Schon Mattheson spricht mit Anspielung

¹⁾ Zedler, Universallexikon.

²⁾ Mettenleitner, a. a. O. S. 216, 223.

³⁾ Mettenleitner, a. a. O. S. 231 findet ihn 1701 erwähnt. Das Datum 1665 der ebenda zitierten Unterschrift Gottfried Christians ist wohl ein Lesefehler für 1695; er war 1663 geboren.

⁴⁾ Zur Biographie des Raselius siehe Mettenleitner, a. a. O.; die Werke bei Eitner, Quellen-Lexikon.

⁵⁾ Vgl. etwa Knüpfers Kantate »Was mein Gott will« oder »Es spricht der Unweisen Mund wohl« im vorliegenden Bande.

auf Knüpfers Namen von dem Reichtum seiner Arbeiten an »geschickten Verknüpfungen und Bindungen«. Ein so reiner, schöner, an italienischen Modefiguren so barer a cappella-Satz, wie ihn sein achtstimmiges »Erforsche mich Gott« oder das sechsstimmige »Gott, betrübt ist meine Seele« enthält, ist nicht ohne fleißiges Studium der Alten denkbar.

Ebenso wichtig wie die Bekanntschaft mit den älteren Meistern des a cappella-Stils, insbesondere mit Raselius, wurde für Knüpfers Laufbahn die Absolvierung des Regensburger Gymnasiums. Sein früh erwachter Drang nach humanistischer Bildung fand hier reichliche Nahrung; denn der Lehrplan schloß alles ein, was für den Gelehrtenberuf erforderlich war, nicht zuletzt den Unterricht in der Dichtkunst, für die auch Knüpfer eine gewisse Begabung mitbrachte. Hier im Gymnasium poeticum wurde der Grund zu jener Gelehrsamkeit gelegt, die Ernesti nicht genug zu rühmen wußte und die ihm von seiten seines Nekrologschreibers das gewiß nicht kleine Lob eines der »gelehrtesten Philologen« einbrachte. Er wird die sieben Klassen der Anstalt glatt durchlaufen haben und dann in das erwähnte, zur Universität vorbereitende »Collegium« aufgenommen worden sein. Damit würde die Stelle im Funeralprogramm stimmen, wonach Knüpfer drei Jahre vor seiner Erwählung zum Thomaskantor, also 1654 in Leipzig eintraf. Er hätte dann volle acht Jahre in Regensburg zugebracht.

Mit einem Empfehlungsschreiben des Regensburger Magistrats in der Tasche wanderte Knüpfer nach Leipzig. Es wird dies nicht das einzige gewesen sein. Wir dürfen vermuten, daß vor allem Dr. Balduin seinem Schützling den Weg dahin geebnet haben wird. Mit welchen Absichten aber, mit welchen Hoffnungen und Erwartungen betrat er Leipzig? Das nächste Ziel, das ihm vorschwebte, konnte zunächst kein anderes sein, als die Universität zu beziehen und sich durch Vertiefung in wissenschaftliche und künstlerische Studien zum künftigen Musikerberuf vorzubereiten. Seltsamerweise geschah das nicht. Knüpfer ist nach Ausweis der Leipziger Universitätsmatrikel niemals Leipziger Student gewesen¹⁾. Seinen Unterhalt verdiente er sich mit Musikunterricht; auch sang er als Bassist — so bezeichnet ihn das Ratsprotokoll von 1657 — in Leipziger Kirchen mit. Einen mächtigen Protektor gewann er in Johann Philippi, Professor des Rechts an der Universität und Mitglied des Rats, der ihn in sein Haus aufnahm und ihm seinen Sohn als Musikschüler anvertraute. Ihm und seiner gewichtigen Stimme verdankte Knüpfer seine schon nach drei Jahren erfolgende Berufung ins Thomaskantorat.

Tobias Michael war am 26. Juni 1657 gestorben. Als Bewerber traten auf: Magister Nathusius, Kantor an der Nikolaikirche, Werner Fabricius, Mag. Andreas Unger (nicht Veger), Kantor zu Naumburg, »Sebastian Knipfer, bassist«, und Adam Krieger. Die Wahl geschah unter Umständen, die eine Entscheidung nicht ganz leicht machten²⁾. Als gefährlichster Konkurrent kam der mit Knüpfer fast gleichaltrige Adam Krieger in Betracht, der, schon seit 1650 in Leipzig, im Juli 1655 Nachfolger Johann Rosenmüllers als Nikolaiorganist geworden war. Krieger war nicht nur einer der tüchtigsten jüngeren Musiker der Zeit überhaupt, sondern seit kurzem auch ein besonderer Schützling des kurfürstlichen Paares in Dresden. Über diese seine Beziehungen zu Dresden herrscht noch nicht völlige Klarheit; fest steht nur, daß er spätestens Ende Juni des Jahres 1657, trotzdem er das Leipziger Amt inne hatte, als Lehrer der kurfürstlichen Prinzessin fungierte³⁾, scheinbar in der Erwartung, demnächst eine feste Anstellung zu erhalten. Kaum hat er von der Vakanz des Leipziger Postens gehört, als er sich mit einem Gesuch an die Kurfürstin wendet und um gnädige Empfehlung beim Leipziger Rate bittet. Er habe erfahren, »daß sich viel andere, die bisher unter meiner Music in Leipzig mit gewesen seyn, sich hierum bewerben, und doch nicht *qualificiret* oder geschickt seyn, daßelbige [Amt] zu bedienen, ich auch bißher sozusagen Ihr Director gewesen und keiner mir vor-

¹⁾ Stallbaum, a. a. O. S. 69, läßt ihn irrtümlich Theologie und Philologie studieren.

²⁾ Sie sind in Kürze schon von A. Heuß im Vorwort zu Band XIX der Denkmäler deutscher Tonkunst (Arien von Adam Krieger) erörtert worden. Die oben gegebene Darstellung bringt einige Ergänzungen hinzu.

³⁾ Heuß, a. a. O. S. IX.

gegriffen¹⁾). Das klingt sehr selbstbewußt und läßt auf einen Charakter schließen, dem sich ein Mann wie Knüpfer, der die gleichen Kräfte in sich spürte, als »Bassist« wohl nur mit Widerstreben untergeordnet hatte. Kriegers Erfolg bestand darin, daß mit seinem Bewerbungsschreiben zugleich ein Empfehlungsbrief der Kurfürstin beim Rate eintraf. Dieser befand sich nun in größter Verlegenheit. Hatte er längst sein Auge auf Knüpfer geworfen, so mochte er doch Krieger der hohen Protektion wegen nicht kurzerhand fallen lassen. Am 17. Juli 1657 findet die entscheidende Sitzung statt²⁾. Man denkt zunächst an einen Kompromiß und will Knüpfern die Schule, Kriegern die Direktion des *chorus musicus* anvertrauen. Aber diese Trennung beider Ämter, die später nur noch einmal — als Telemann an Kuhnaus Stelle gewonnen werden sollte — in Erwägung gezogen wird, wäre ganz gegen das Herkommen gewesen. Schließlich einigt man sich, nachdem Dr. Philippi betont, daß Knüpfer ein guter Musiker und wohl gelehrt sei, und vorgeschlagen hatte, Kriegern »eine andere ergetzlichkeit zu thun«, auf Knüpfer. Noch im selben Monat, am 23. Juli, tritt er sein Amt in der Schule an³⁾. Krieger aber scheint auch nach geschehener Wahl seines Genossen noch eine Zeitlang in Leipzig geblieben zu sein; denn bei den Festlichkeiten, die bei der Erbhuldigung Johann Georgs II. im September des Jahres stattfanden, erfreute er den anwesenden Fürsten mit einer von Studenten ausgeführten allegorischen Festmusik »Wohl auf, wohl auf, der Prinz kömmt angezogen«. Das beweist, daß Kriegers Beziehungen zur Studentenschaft unerschüttert geblieben waren⁴⁾. Dagegen wird Knüpfer, vielleicht als erste größere Amtshandlung, die Leitung der großen Festmusik mit *Te deum* übernommen haben, welche tags darauf, am 30. September, bei der Huldigung der Ritterschaft in der Thomaskirche stattfand⁵⁾.

Die Wahl Knüpfers gereichte dem Musikleben Leipzigs zum Heile, dem Thomaskantorat zum Segen. Die Musikverhältnisse der Stadt, die während der letzten Kriegsjahre infolge des langen Druckes der Schwedenherrschaft gelitten und unter dem alternden, vielfach kränkelnden Michael sich nur langsam erholt hatten⁶⁾, nehmen unter dem kaum Fünfundzwanzigjährigen einen neuen Aufschwung. Neuer Glanz legt sich um das Thomaskantorat. Wie zu den Zeiten des Calvisius und Schein erlangt Leipzig seine alte zentrale Stellung im Musikleben Mitteldeutschlands wieder; es wird ein Ort, von dem aus künftig nach überall hin die stärksten musikalischen Anregungen ausgehen, der Sammelpunkt einer Reihe von Talenten, deren Gesamtheit man unter dem Begriff einer »Leipziger Schule« zusammenfassen kann. Und auch die Universität, obwohl als eigentlicher Leiter der Pauliner-musiken schon seit 1656 Werner Fabricius fungierte, durfte mit Knüpfers Wahl zufrieden sein. Denn für sie war der neue Musikdirektor nicht nur Musiker, sondern zugleich Gelehrter. Knüpfer sorgte dafür, daß sein Ruf auch nach dieser Seite hin nicht ins Wanken kam. Er nahm sofort seine philologischen Studien wieder auf und zwar unter Leitung des damaligen Dekans der philosophischen Fakultät und späteren ersten Theologen der Universität, Johann Adam Schertzer, der selbst ein großer Musikfreund war. Über den Erfolg dieser Studien berichtet das Funeralprogramm mit einer Auszeichnung, als handle es sich um den Nachruf eines Fachgelehrten. »In der musikalischen Literatur des klassischen Altertums war er völlig zu Hause und hatte sich auch eine schöne Sammlung wertvoller Bücher angelegt.« Nicht nur las er Kirchers *Musurgia* und die von Meibom erst vor

¹⁾ Heuß, a. a. O.

²⁾ Das Protokoll befindet sich im Leipziger Ratsarchiv, Ratsakten, Tit. VIII. 50.

³⁾ Andreas Höhls handschriftliche Chronik Leipzigs bemerkt zu diesem Tage: »Vor Mitg ist Ein Neu Cantor Ahngen. worden ahn die Schul zu S. Thoms Nahm Sebastian Knüpffer ahn H. Tobiaß Michaels Stehll«.

⁴⁾ Aus der Tatsache, daß der Rat erst am 15. März 1658 zur Neuwahl eines Nikolaiorganisten schreitet und das Protokoll die lakonische Notiz »durch Kriegers abreisen verlediget« führt, möchte man schließen, daß Krieger Leipzig überhaupt erst Anfang 1658 verlassen hat.

⁵⁾ Der Umstand, daß die Landestrauer für den verstorbenen Kurfürsten erst am 11. Oktober zu Ende ging, also erst jetzt die Trauertücher in den Kirchen wieder abgenommen, die gesperrten Orgeln geöffnet und »Saitenspiele« zugelassen werden, führt zu der Annahme, daß es sich bei dieser Gelegenheit nur um a cappella-Musik handelte.

⁶⁾ Ernesti, a. a. O. S. 294.

kurzem herausgegebenen griechischen Musikschriftsteller, er studierte auch Guido von Arezzo, Boethius, Berno (den er in der paulinischen Bibliothek fand), Jordanus und andere, deren Schriften er sich zu seinem Gebrauche abschrieb¹⁾. Vielleicht war es gerade diese feine klassische Bildung, die im gelehrten Leipzig bei seiner Wahl den Ausschlag gab. Unter allen Thomaskantoren des 17. Jahrhunderts, so betont Ernesti, sei Knüpfer derjenige gewesen, der am frühesten in eine glänzende Laufbahn eintrat. Calvisius, Schein, Michael und Schelle hätten bereits vor ihrem Eintritt öffentliche Ämter versehen, Knüpfer dagegen nicht. In die Wagschale fiel wohl auch, daß Knüpfer unter den Studenten der Akademie schon bekannt war²⁾. Das bedeutete nichts Kleines, denn vom guten Einvernehmen zwischen Kantor und Studierenden hing ein gut Teil geordneter Leipziger Musikpflege ab. Diese Beziehungen scheinen sich auch später nicht getrübt zu haben. Vermutlich sind Knüpfers »Lustige Madrigalien und Kanzonetten« (Leipzig 1663) gleich den »Arien« von Krieger unmittelbar aus dem Verkehr mit der akademischen Jugend herausgewachsen und dazu bestimmt gewesen, diese enger an den Komponisten zu ketten. Auch Schein und Rosenmüller hatten für klug befunden, gleich nach ihrem Amtsantritt solche Studentenhuldigungen zu veröffentlichen.

Noch im ersten Jahre seines Leipziger Wirkens fand Knüpfer Gelegenheit, sich bei der Bürgerschaft durch ein weltliches Werk einzuführen. Johann Georg II. hatte dem Magistrate »seine vorhin gehaltenen Jagden gnädigst wiederum überlassen«, d. h. der Stadt die alte Jagdgerechtigkeit wiedergegeben. Dieses freudige, öffentlich gefeierte Ereignis begleitete Knüpfer mit einem »Madrigal« für vier Singstimmen und fünf Instrumente: »Glück zu, dieweil der milde Sachse Euch wiederum eröffnet Wald und Bahn«. Es scheint nicht erhalten zu sein³⁾. Im folgenden Jahre schließt er den Ehebund mit der ebenso intelligenten wie energischen Maria Sabina, Tochter des Leipziger Kaufmanns Hagen (Hagenius). Das Thomas-Trauregister verzeichnet:

»11. n. Trin. cop. 6. Sept. 1658 hor. 4. Der Ehrenveste vorachtbare und wolgelahrte H. Sebastianus Knipfer, der Schulen zu S. Thom. Cantor und Director Chori musici alhier und die Erbare Ehr- und tugentreiche Jungfrau Maria Sabina, des Ehrenvesten und wolgeachteten H. Georg Hagens Bürgers und Handelsmannes alhier eheleibliche Tochter.«

Aus dieser Ehe gingen drei Söhne: Johann Magnus, Gottfried Christian, Johann Sebastian, und zwei Töchter: Maria Rosina und Johanna Sabina hervor. Folgende Eintragungen geben Kunde von den Familienereignissen der nächsten beiden Jahrzehnte⁴⁾:

1659: 3. Okt. steht Knüpfer Pate bei einer Tochter des Nikolaikantors Elias Nathusius.

1661: 18. Juli, getauft Johann Magnus K.⁵⁾.

¹⁾ In der Übersetzung des lateinischen Programms (a. a. O. S. 209) interpretiert B. Fr. Richter den Ausdruck »ita Musicam temporum omnium excussit quam penitissime« so, als habe Knüpfer die genannten Werke des Kircher usw. »durch den Druck veröffentlicht«. Das ist wohl nicht gemeint. »Excutere« dürfte hier im übertragenen Sinne als: untersuchen, im Geiste hin und herbewegen, also: studieren aufzufassen sein. Es wäre sonst nicht begreiflich, wie sich jegliche Spur einer solchen immerhin bedeutsamen Editionstätigkeit hätte verwischen können. Der Traktat des Jordanus (*Musica libris demonstrata* IV, Paris 1503) befindet sich nach Eitner, Quellenlexikon, in der fürstl. Thurn- und Taxisschen Bibliothek zu Regensburg. Stammt dieses Exemplar aus altem Regensburger Besitz, so wäre denkbar, daß Knüpfer schon während seiner Gymnasialzeit damit Bekanntschaft geschlossen hätte.

²⁾ Ernesti, a. a. O. S. 286.

³⁾ Walther, Lexikon; Gerber, Neues Tonkünstler-Lexikon.

⁴⁾ Ob und in welchem Verwandtschaftsverhältnis Sebastian zu jenem Johann Knüpfer stand, den R. Vollhardt (Geschichte der Kantoren und Organisten in den Städten Sachsens, 1899, S. 52) um 1669 als Organisten in Crimmitschau, später in Netzschkau verzeichnet, ist ungewiß; zwei Crimmitschauer Knüpfer, vielleicht dessen Söhne, studierten 1700 und 1703 an der Leipziger Universität. Nach Vollhardt (a. a. O. S. 94) wirkte ferner ein Paulus Knüpfer 1668 als Organist zu Elsterberg (Ephorie Plauen). — Ein Bruder Sebastians, Georg Knüpfer, sang über dreißig Jahre lang unter Schelle bei den Leipziger Kirchenmusiken mit (vgl. Bachjahrbuch 1907, S. 37) und bewarb sich 1701 vergeblich um den durch Kuhnaus Aufrücken zum Kantor frei gewordenen Thomasorganistenposten (s. unten S. XIV); er unterzeichnete 1725 als Hofmusikus in Schleiz einen Revers. — Ein Enkel Sebastians ist vielleicht Johann Christian Knüpfer, der am 27. Mai 1734 das Kantorat zu Groitzsch (Ephorie Borna) antrat (Vollhardt, a. a. O. S. 147).

⁵⁾ Johann Magnus absolvierte unter Jakob Thomasius die Thomasschule und ist 1684 in die Matrikel der Leipziger Universität eingetragen. Er bewirbt sich 1701 vergeblich um das erledigte Thomaskantorat, steht 1705 als Organist in Naumburg und wird später Hofmusikus in Zeitz. Als einzige durch den Vornamen beglaubigte Komposition läßt sich die Solokantate »Wie seh ich dich mein Jesus bluten« in der Bibl. der Landesschule Grimma (Sign. N 70 + V 50) nachweisen mit den Aufführungsdaten *Dom. Reminisc.* 1690; *Dom. Palmar.* 1696; *Dom. Judica* 1715.

- 1663: 29. Nov., getauft Godefredus Christianus K.¹⁾
 1665: 11. Mai steht Frau Knüpfer Gevatter bei Daniel Kresse, Kurfürstl. sächs. bestalltem Geleitsmann.
 1666: 6. Mai steht Knüpfer Pate bei dem Pergamenmacher Joh. Gütner.
 1667: 9. Aug. steht Frau Knüpfer mit Leibnitz (Leubnitz) Pate beim Collaborator Jak. Totte an der Thomasschule.
 1668: 5. Juli, getauft Maria Rosina.
 » 21. Okt. steht Knüpfer Pate beim Sohne des Kupferschmieds Regensperger.
 1670: 8. Mai steht Knüpfer bei der Nottaufe des Kindes eines Tagelöhners Pate.
 1673: 29. April, getauft Johanna Sabina.
 » wird Knüpfer in den Taufbüchern der Hofgemeinde Merseburg neben einem andern Leipziger und einer Leipzigerin als Pate eines dortigen Bürgerkinds genannt. (Mitteilung des Prof. A. Werner, Bitterfeld.)
 1676: 16. März, getauft Johann Sebastian K.
 » 16. Okt., beerdigt Johann Sebastian K.
 1680: 2. Aug. verheiratet sich Knüpfers Witwe zum zweiten male mit dem Leipziger Bürger und Kupferschmied (Handwerks-Obermeister) Joh. Caspar Hollwitz. Die Kopulationsakten verzeichnen dabei den Umstand:
 »Hier war das trauren des hallischen Fürsten, gingen also ohne Musik herein, wurde auch die Orgel nicht in der Kirchen geschlagen sondern bloß Muteten gesungen.«

An außergewöhnlichen Ereignissen, denen die Feder des neuen Kantors während der neunzehn Jahre seines Wirkens ihre Dienste leihen mußte, sind nicht eben viel zu nennen. Größere politische Vorfälle waren Leopolds I. Kaiserkrönung 1658, der Friede von Oliva 1660, der 1665 geschlossene Türkenfriede, der Aachener Friede 1668 zwischen Frankreich und Spanien. Sie wurden wie üblich mit kirchlichen Dankfesten begangen. Vor der Predigt stand die entsprechend zugerichtete offizielle Festmusik, nach der Predigt das *Te deum*, bei dessen Klängen nach alter Sitte die Geschütze der Pleißenburg gelöst wurden. Das gleiche geschah bei glücklichen Ereignissen in der kurfürstlichen Familie. Bei andern, mit besonderem Glanz vor sich gehenden Feierlichkeiten, etwa bei der Investitur hoher Leipziger Geistlicher (z. B. des Superintendenten Dr. Hülsemann 1660, des Dr. Lange als Thomas-Superintendent 1665), trat an Stelle des *Te deum* das »*Veni sancte spiritus*«. Eine wesentliche, den Kantor angehende Neuerung brachte das Jahr 1667 mit der Einführung des Reformationsfestes am 31. Oktober, das nunmehr alljährlich mit Singen und Predigt gefeiert wird und zur Komposition von Reformationskantaten Anlaß gibt. Neben ihnen bilden, als Schmuck der alljährlich um St. Bartolomaei stattfindenden kirchlichen Ratswahlfeiern, die Ratswahlkantaten eine besondere Gruppe stehender Festmusiken. Sie alle boten Gelegenheit, mit starken und stärksten Mitteln zu arbeiten und die Leistungsfähigkeit des Kantors und seiner Getreuen in hellem Lichte zu zeigen. Auf seine Thomaner durfte sich Knüpfer verlassen. Michael scheint den Chor in so guter Verfassung hinterlassen zu haben, daß Knüpfer sich darauf beschränken konnte, ihn zu den musikalisch und technisch schwierigeren Aufgaben seiner eigenen Arbeiten heranzubilden. Dazu dienten die täglichen musikalischen Schulübungen. Einzelne »*Ordines Lectionum*«, die bei Gelegenheit von Schulvisitationen seit 1634 eingereicht wurden, geben Einblick in den Schuldienst des Kantors und disponieren das Wochenpensum folgendermaßen²⁾:

Montag		Dienstag		Mittwoch		Donnerstag		Freitag		Sonnabend	
hor.		hor.		hor.		hor.		hor.		hor.	
10	<i>Exercit. Mus.</i> [<i>cum omnibus classibus</i>]	10	<i>Exercit. Mus.</i>	10	<i>Exercit. Mus.</i>	8	<i>Frequent templum</i>	8	<i>Frequent templum</i>	8	<i>Grammatica latina</i>
1	»	1	»	1	»	[<i>nachm. Feriae</i>]		1	<i>Exercit. Mus.</i>		[<i>nachm. Feriae</i>]
2	<i>Grammatica latina</i> (III ^a u. IV ^a)	2	<i>Colloquia Corderi</i> (III ^a u. IV ^a)	2	<i>Colloquia Corderi</i> (III ^a u. IV ^a)			2	<i>Catechismus Lutheri</i>		

An dieser Einteilung hat man, wie spätere ähnliche Entwürfe zeigen, auch künftig festgehalten. Sonach hatte der Kantor wöchentlich vier Lateinstunden, eine Katechismusstunde und sieben Musik-

¹⁾ Gottfried Christian wurde ebenfalls Thomasschüler, ohne später die Universität zu beziehen. Wahrscheinlich ist er derjenige Knüpfer gewesen, der sich, kaum zwanzigjährig, neben Kühnel und Kuhnau 1682 zur Thomasorganistenstelle meldete. Im Jahre 1701 wird er als Organist beim Gymnasium in Regensburg erwähnt (siehe oben S. VIII).

²⁾ Ratsakten, Schuel zu St. Thomas, Vol. III. Stift VIII. B. 2^o fol. 59 (vgl. auch schon fol. 38, desgl. fol. 63 u. ö.). Zu den oben genannten Unterrichtsstunden des Kantors kamen noch vier Stunden *Principia musica*, die der Collaborator secundus in Quarta abhielt.

stunden mit sämtlichen Klassen abzuhalten. Donnerstags und Sonnabends nachmittag fiel der Musikunterricht aus. Knüpfer traf es insofern günstig, als die beiden Schulrektoren, unter denen er wirkte, der schon sehr bejahrte Georg Cramer (bis 1676) und Jakob Thomasius, milde, verständige Männer waren, die recht wohl wußten, daß der Glanz der Schola Thomana nicht zum kleinsten Teile vom guten Gedeihen der Schulmusik abhing, und sich daher hüteten, dem Kantor Steine in den Weg zu legen.

Der musikalische Kreis, der Knüpfer in Leipzig umgab, — vielleicht darf man sogar sagen: den seine Persönlichkeit nach Leipzig zog — war bedeutend. So bedeutend, daß der Nürnberger Johann Löhner, von Wien und Salzburg kommend, 1668 eigens zu dem Zwecke Leipzig aufsuchte, »um die sächsischen Tonkünstler zu hören«¹⁾. Knüpfers Bekanntschaft mit Rosenmüller währte nur bis 1655; aber dessen »Kernsprüche« (1648) und »Studentenmusic« (1654) wird er unter des Komponisten Leitung selbst häufig mitgesungen und mitgespielt haben. Im Nikolaikantorat traf er den seit 1652 seines Amtes waltenden Schlesier Magister Elias Nathusius, der gleichzeitig mit ihm das Thomaskantorat erstrebt hatte. Als Komponist und Musiker stand Nathusius freilich hinter dem Kollegen ebenso weit zurück, wie das Nikolaikantorat an Bedeutung hinter dem Thomaskantorat. Einflußreicher und wohl auch als Persönlichkeiten hervortretender erscheinen Werner Fabricius, der Nikolaiorganist, und die beiden aufeinanderfolgenden Thomasorganisten Preusensin und Jakob Weckmann. Im allgemeinen hat das Thomasorganistenamt an Bedeutsamkeit niemals mit dem Kantorenamt rivalisieren können. Aus gelegentlichen Äußerungen der Ratsmitglieder bei Neuwahlen geht hervor, daß man aus der schlechten Besoldung kein Hehl machte und sich mit solchen Bewerbern begnügte, die, ohne gerade Mittelmäßiges zu leisten, mit der geringen Dotierung vorlieb nahmen. Daher fehlen mit der einzigen Ausnahme Kuhnaus bis hin zu Bach große Namen, und eine Geschichte der Orgelkomposition des ausgehenden 17. Jahrhunderts wird Leipzig nahezu ignorieren dürfen. Dennoch ist hier vielleicht die geeignete Stelle, einmal ein vollständiges, auf Grund erneuter Durchsicht der Ratsprotokolle aufgestelltes Verzeichnis der Organisten der drei Leipziger Hauptkirchen zu geben, soweit ihr Wirken in die Amtszeit Knüpfers, Schelles, Kuhnaus fällt. Denn immerhin handelt es sich hier um Männer, ohne deren Dienste kein Kantor auskommen konnte, deren Händen die schönsten Orgeln des damaligen Deutschland anvertraut waren, und deren Können, auch wo es nicht zum Genialen neigte, zum mindesten ansehnlich genannt werden muß. Das Verzeichnis hofft eine Anzahl ungenauer und teilweise falscher Daten zum erstenmal richtig zu stellen²⁾.

Organisten der drei Leipziger Hauptkirchen 1655—1729.

Thomaskirche.

1655. 11. Juli. **Georg Engelmann** wird *sub poena remotionis* ermahnt, »daß er sich des brantwein sauffens und unfließes« enthalte (Tit. VIII. 50. fol. 51).
1658. 15. März. **Gerhard Preisensin** (der junge) wird gegen ein *Recompens* mit der vorläufigen Besorgung des Organistendienstes beauftragt (VIII. 50. fol. 164).
1659. 19. Jan. Engelmann übergibt die Schlüssel zur Orgel. Preisensin (Preusensin) weiterhin interimswise (VIII. 50. fol. 191^v).
1660. 30. Jan. Die Organistenfrage wird abermals aufgeworfen (VIII. 50. fol. 127^v).
- » 24. Febr. **Gerhard Preisensin** endgiltig angestellt (VIII. 50. fol. 132).
1672. 19. Mai. † **Gerhard Preisensin**; am 22^{sten} begraben.
- » 19. Juli. Gewählt **Jakob Weckmann** (VII. 51. s. f.). Neben ihm als Bewerber: Johann Georg Schein³⁾, Joh. Christ. Ziegler⁴⁾.

¹⁾ Mattheson, Ehrenpforte, S. 172.

²⁾ Die in Klammer beigetzten Signaturen geben die Titulaturen der im Leipziger Ratsarchiv befindlichen Protokollbände an.

³⁾ Im zweiten Protokoll Tit. VIII. 39 steht: Johann Samuel Schein. Dies ist der richtige Name dieses Sohnes aus erster Ehe Johann Hermann Scheins; vgl. A. Prüfer, Johann Hermann Schein, Leipzig 1895, S. 113 f.

⁴⁾ Im andern Protokoll: Zieler.

1680. 19. Okt. † Jakob Weckmann; am 22^{sten} begraben.
 1681. 27. Mai. Gewählt **Vincenzo Albrici** (VIII. 51. s. f.). Die übrigen Bewerber ungenannt.
 1682. Um die Mitte des Jahres gibt Albrici das Amt auf.
 › 26. Sept. An Stelle Albricis wird **Gottfried Kühnel** (Kienel) aus Zeitz gewählt (VIII. 52. fol. 5). Als Bewerber neben ihm: Cuno (Kuhnau), Keimel, Knüpfer [Gottfr. Christian?], Kellner, Petsch, Grefenhahn.
 1684. † Kühnel.
 › 3. Okt. Die Wahl fällt auf **Johann Kuhnau** (VIII. 52. s. f.). Als Bewerber neben ihm nur Gottfried Schwägrichen, Organist zu Zwickau.
 1701. 12. Mai. An Stelle des zum Kantor aufrückenden Kuhnau wird **Christian Gräbner** gewählt (VIII. 52. fol. 17). In engere Wahl kamen: Christian Friedrich Kuntsch, Johann Raubach, Gottfried Keiliz, Gotthelf Köhler (›Organist zu Borna«); gemeldet hatten sich außerdem: Georg Knüpfer, Daniel Vetter, Johann Christian Henning (›Organist zu St. Petri in Freyberg«).
 1729. 18. Nov. † Gräbner.
 › 2. Dez. Gewählt **Johann Gottlieb Görner**, der damit die bis dahin innegehabte Organistenstelle an St. Nikolai verläßt (VIII. 60^b. fol. 272); † 1778.

Nikolaikirche.

1655. Mai. **Johann Rosenmüller**, seit 1651 im Amte, flieht aus Leipzig.
 › 11. Juli. An Stelle Rosenmüllers tritt **Adam Krieger**; als Bewerber neben ihm nur Werner Fabricius (VIII. 50. fol. 52).
 1657. Herbst (oder erst Anfang 1658). Adam Krieger geht nach Dresden.
 1658. 15. März. Gewählt **Werner Fabricius**, nachdem der neben ihm vorgeschlagene Johann Schop [soll heißen: Albert Schop] in Güstrow wohl schon vor der Sitzung abgelehnt hatte (VIII. 50. fol. 164).
 1679. 9. Jan. † Werner Fabricius.
 › 22. Juli. Gewählt **Daniel Vetter** (VIII. 51. s. f.). Von den übrigen Bewerbern nur Keumel [Keimel] genannt.
 1721. 7. Febr. † Daniel Vetter.
 › 24. April. Die Wahl fällt auf **Johann Gottlieb Görner** (VIII. 60^b. fol. 273^v). Beworben hatten sich außerdem: Joh. Samuel Zedler, Joh. Ulrich Wittengel, Gottfried Keiliz, M. Joh. Friedrich Steindorff.
 1729. 23. Dez. An Stelle des zur Thomasorgel übertretenden Görner wird Seb. Bachs Schüler **Johann Schneider** gewählt (VIII. 60^b. fol. 273^v); † 1787. Mitbewerber waren: Carl Hartwig, Joh. Andreas Kuhnau, Christian Gotthard Ziegler, Joh. Caspar Vogler, Christoph Gottlieb Fröber, Johann Adolph Scheibe; später meldeten sich noch: Valentin Barthol Hausmann, Bürgermeister und Organist zu Schafstedt, und Johann Gabriel Spies. (VIII. 43. fol. 197.)

Neukirche¹⁾.

1699. Sept. **Christian Augst** spielt das Positiv bis zur Vollendung der neuen Orgel im Jahre 1704.
 1704. 18. Aug. Wahl **Georg Philipp Telemanns** zum Organisten (und Musikdirektor) (VIII. 41. fol. 753 ff.)²⁾.
 1705. 31. Juli. Der seit Telemanns Weggang vacierende Organistenposten wird mit **Georg Melchior Hoffmann** besetzt. Mitbewerber: Joh. David Heinichen³⁾, Joh. Andreas Ruhtisch, Christian Augst, Georg Erasmus Leib (VIII. 41. fol. 807; VII. B. 106.).
 1715. 6. Okt. † Melchior Hoffmann.
 1716. 11. Jan. Gewählt **Johann Gottfried Vogler** (VIII. 42. fol. 250^v; VII. B. 106); Mitte 1720 entlassen.
 1720. 1. Aug. Gewählt **Georg Balthasar Schott** (VIII. 42. fol. 376^v; VII. B. 106); geht im März 1729 als Stadtkantor nach Gotha.
 1729. 10. März. Wahl **Carl Gotthelf Gerlachs**, »von H. Bachen reco^mendiret« (VIII. 60. fol. 232^v; VIII. 43. fol. 182^v). Die förmliche Mitteilung seiner Ernennung erfolgte aus unbekanntem Gründen jedoch erst am 25. Mai (VII. B. 106); † 1761. Mitbewerber waren: Christoph Gottlob Fröber, Joh. Christian Weirauch, Gottlieb [Gottfried?] Siegmund Schwägrichen, Nicolaus Ernst Bodinus.

Enge Freundschaft verband Knüpfer mit Gerhard Preusensin (Preisensin), demselben, der sich einige Jahre später des jungen von Wolfenbüttel kommenden Joh. Schelle annahm. Preusensin war um 1625 als Sohn eines Leipziger Handelsmanns geboren, hatte als Student der Theologie und der Rechte die Universität besucht und war 1658 interimswise, 1660 fest als Thomasorganist angestellt worden. Kompositionen von ihm sind nicht vorhanden. Als er im Mai des Jahres 1672 stirbt, widmet

¹⁾ Ihre Wiederherstellung wurde 1698 begonnen und Mitte Sept. 1699 vollendet. Der erste Gottesdienst fand am Sonnabend vor dem 16. Sonntage nach Trinit. (24. Sept.) 1699 statt.

²⁾ Dennoch, und obwohl Telemann schon am 7. Sept. die neue Orgel im Gottesdienst gespielt hatte, wurde ihm seine Ernennung erst am 1. Okt. durch den Bürgermeister Christ mitgeteilt. Telemann erklärte sich bereit, gegen das angebotene Salarium von 50 Thlr. den Organistendienst und das Direktorium der Musik zu übernehmen. Leipziger Ratsakten VII. B. 106 (die Neukirche betreffend).

³⁾ Bei G. A. Seibel, Das Leben des . . . Hofkapellmeisters Joh. David Heinichen, Leipzig 1913 (S. 9), nicht erwähnt.

ihm Knüpfer eine siebenstrophige, wahrscheinlich von ihm selbst gedichtete Trauerode in Form eines vierstimmigen Kanons »Das verstimmte Orgel-Werck des menschlichen Lebens«¹⁾. Der Druck besagt: »vom *Collegium musicum* dargestellt«. Ob Knüpfer Leiter dieses Collegiums war, ist zweifelhaft; schon im Januar 1673 bezeichnet sich Johann Pezel (Pezelius) als »*Director Collegii musici*«²⁾. Auch Pezel wird zu Knüpfers Freundeskreis gehört haben, denn er zählte zu den begabtesten und rührigsten Musikern Leipzigs. 1669 war er unter die Leipziger Ratsmusikanten aufgenommen worden und hatte seitdem eine Reihe tüchtiger, reifer Instrumentalwerke veröffentlicht, deren gute Aufnahme in Bürgerkreisen ihn ermutigte, sich nach Knüpfers Ableben mit um dessen Stelle zu bewerben³⁾. Ihm und dem aus Tirol eingewanderten musikbegabten Juristen Johann Caspar Horn verdankt es Leipzig, daß im Gebiet der Suite und Orchestersonate die Traditionen aus Scheins und Rosenmüllers Zeit nicht ausstarben. Horns Ballette aus dem »*Parergon*« (1663 und später) und Pezels Turmsonaten waren im sächsischen Kreise weit verbreitet, und es fragt sich, ob Knüpfer, durch solche Muster angeregt, der Versuchung widerstanden, auch seinerseits der Liebe der Leipziger zur geselligen Instrumentalmusik seinen Zoll zu entrichten. Christian Weise, der Dichter, zitiert in einer seiner Schriften⁴⁾ den Anfang einer Intrade Knüpfers, seines »sonderbaren und hochgehaltenen Freundes«, um nachzuweisen, wie man Instrumentalstücken (Arien, Allemanden, Couranten usw.) madrigalische Texte unterlegen könne. Der betreffende Text Weises zu Knüpfers Intrade ist »Der weinende Petrus« überschrieben und beginnt: »Ach mein Sinn, wo denkstu weiter hin«; es ist derselbe, den Bach für die Petrusarie der Johannespassion aufgriff, und Spitta trifft wohl das Rechte, wenn er vermutet, Bach habe die Knüpfersche Intrade mit dem Weiseschen Text im Notenschatze der *Thomana* vorgefunden und sei dadurch überhaupt erst auf die Dichtung aufmerksam geworden. Also scheint auch Knüpfer der Instrumentalmusik zugesprochen zu haben. Ein Leipziger Noteninventar des Jahres 1712 verzeichnet unter den Musikalien der Thomasschule eine »*Sonata sup. Guten Abend Garten Mann*« Knüpfers, ein Stück, dem möglicherweise eine ähnliche Tendenz eigen war wie dem vorigen. Sonach hätten wir, wenn nicht alles täuscht, auch eine Anzahl Knüpferscher Instrumentalstücke als verloren zu betrachten.

Preusensins Nachfolger an der Thomasorgel wurde Jakob Weckmann, der zweite Sohn Matthias Weckmanns⁵⁾. Mit ihm wird Knüpfer vornehmlich Austausch über Heinrich Schütz und seine Kunst gepflogen haben. Denn Schütz war nicht nur der gute Hausgeist der Weckmannschen Familie, sondern hatte auch Jakob angelegentlich dem Rate empfohlen. Auf direkte Beziehungen Knüpfers zu Schütz

¹⁾ Zwickau, Ratsschulbibliothek, 554 (LI, 3b).

²⁾ Auf der Widmung des Kanons zu einer Leipziger Magisterfeier dieses Jahres (Zwickau, Ratsschulbibl.).

³⁾ Zur Biographie Pezels läßt sich aus Leipziger Akten nur wenig Neues erbringen. Kurz vor 1664 wurde er vierter unter den Leipziger Kunstgeigern und findet als solcher im April dieses Jahres von Seiten der Stadtpfeifer offizielle Anerkennung (Ratsarchiv, LXII. S. 4^b). Er muß bereits damals ein vorzüglicher Clarinbläser gewesen sein. Später ging er zu den Stadtpfeifern (also Bläsern) über. Diese seine Zugehörigkeit zu den »Ratsmusikanten« schon im Jahre 1669 ist durch das Vorwort zur »*Hora decima*« vom 8. Februar 1670 verbürgt. Thomasius (Tagebuch, S. 184, vgl. unten S. XVII, Anm. 2) nennt ihn 1676 als Lehrer eines Studiosus in der Instrumentalmusik. Nach dem Protokoll der Ratssitzung vom 31. Jan. 1677 wird er als guter *Musicus* anerkannt, aber zum Kantorat für ungeeignet befunden, da er ein *Catholicus* und zudem Stadtpfeifer sei. In den Streitigkeiten zwischen den Stadtpfeifern und Kunstgeigern der siebziger Jahre wird Pezels Name einige Male genannt, zuletzt 1681; doch ist seine Anwesenheit in Leipzig noch für das Jahr 1682 wahrscheinlich (Melodien für Fellers »Andächtigen Studenten«). Neuerdings fand Dr. Kurt Kreiser im Dresdener Ratsarchiv zwei Bewerbungsschreiben Pezels um die Dresdener Ratsmusikerstelle aus den Jahren 1675 und 1679 (laut brieflicher Mitteilung). Es heißt darin u. a., daß er sich »von Jugend an die edle *Musik*, sonderlich die sogenannte Stadtpfeiferkunst hat angelegen sein lassen«, ferner, die beigelegten, heute nicht mehr vorhandenen Zeugnisse betreffend, daß »sowohl die ganze Stadt [Leipzig] und die durch den Druck hin und wieder zerstreute *opera* bey vielen *Musik*liebenden ihm Gottlob solche *testimonia* zu wege gebracht«. Nach der Widmung des *Opus musicum Sonatarum* 1685 ist er in diesem Jahre »*Musicae instrumentalis Director*« in Bautzen, als welchen ihn noch W. C. Printz, Historische Beschreibung der edlen Sing- und Kling-Kunst, 1690, S. 149 kennt.

⁴⁾ »Der grünen Jugend Nothwendige Gedanken«, Leipzig 1675; vgl. Ph. Spitta in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft IV, S. 473 f.

⁵⁾ Jakob sowohl wie sein älterer Bruder Johann Georg studierte auf Kosten des Kurfürsten Johann Georg II. an der Universität Wittenberg, wo sie der Matrikel zufolge unter dem 19. April 1668 als »*Dresdenser*« eingetragen sind. Sein Geburtsjahr wäre demnach um 1650 anzusetzen. Er verwaltete sein Amt als »galanter Organist«, wie Mattheson (Ehrenpforte) sagt, bis zu seinem am 19. Okt. 1680 erfolgten Tode. Erhalten haben sich einige Kirchenkantaten. Vgl. M. Seiffert in den Sammelbänden der IMG. II, S. 123 f.

läßt nur jene kurze Notiz auf dem Titel und im Vorwort der 1664 gedruckten Evangelistenstimme zu Schützens »Historia der Freuden- und Gnadenreichen Geburth Gottes . . Jesu Christi« schließen:

»Gedruckt zu Dresden, bey Wolfgang Seyfferten, 1664, und daselbst zu finden bey Alexander Heringen, Organisten. Auch in Leipzig bey selbigen *Cantori* zuerfragen [Titel];«

und im Vorbericht, wo von der Abschrift der konzertierenden Stimmen des Werkes die Rede ist, heißt es:

»Stellte aber indeßen, deme etwa belieben möchte sich umb eine Abschrift derselbigen zu bewerben anheim, deßwegen entweder in Leipzig bey selbigen *Cantori* oder aber zu Dresden, bey Alexander Hering Organisten in der Creutz Kirchen, sich anzumelden. . . .«

Obwohl dieses Vorwort vermutlich von Alexander Hering geschrieben ist, wird Schütz selbst wohl den Leipziger Kantor Knüpfer als geeigneten Mann zum Vertrieb seines Lieblingswerks vorgeschlagen haben. Daß sich tatsächlich die geschriebenen Konzertstimmen der Schützschen Historie in Leipziger Verwahrung befanden, bezeugt das Nachlaßverzeichnis des Thomasorganisten Kühnel vom Jahre 1686, das den Eröffnungschor des Schützschen Oratoriums unter Nr. 270 mit »*Introduction* zu der Geburt. à 9« anführt. Kühnel mag die Stimmen aus Knüpfers Nachlaß erhalten haben¹⁾.

Aber auch ohne diesen Hinweis dürfen wir als selbstverständlich annehmen, daß der Altmeister, wenn er zum Besuch seiner Verwandten nach Leipzig kam, Knüpfer als die erste musikalische Autorität der Stadt begrüßt haben wird, wie umgekehrt dieser sich gewiß keine Gelegenheit entgehen ließ, dem greisen Gaste in aller Form seine Verehrung zu bezeugen, etwa mit der Aufführung einer der Motetten aus der »Geistlichen Chormusik«. Man darf noch weitergehen und annehmen, daß beide Männer eine innere Sympathie verband, erwachsen auf dem Boden gleicher künstlerischer Überzeugung und gleicher Hoffnung auf eine herrliche Weiterentwicklung der deutschen Kirchenmusik. Wenn irgend einer, so hatte Knüpfer sich die ernste Mahnung Schützens im Vorwort der »Geistlichen Chormusik«, über dem modernen, generalbaßbegleiteten Konzertstil ja nicht den alten, strengen kontrapunktischen Stil ohne Begleitung zu vernachlässigen, zu Herzen genommen. Es mußte den Alten mit Freude erfüllen zu sehn, wie auch bei solchen, die nicht seine persönlichen Schüler gewesen, sein Lebenswerk Früchte trieb. Einem zweiten aus dem Leipziger Kreise hat er das sogar schriftlich in der Form eines lateinischen Epigramms bekannt: dem an der Nikolaiorgel sitzenden Werner Fabricius²⁾. Dieser Fabricius war ohne Zweifel als Kirchenkomponist der bedeutendste neben Knüpfer. Er kam als Musiker aus der Hamburger Schule der Selle und Scheidemann, hatte als Jurist die Leipziger Universität besucht und sich zum Range eines *Notarius publicus Caesareus* aufgeschwungen, dessen Funktionen er, gleich Kuhnau, neben seinen Musikämtern öffentlich ausübte³⁾. Als Komponist war er mit Instrumentaltänzen, geistlichen Liedern und einer Sammlung geistlicher Arien, Dialogen und Konzerten (1662) hervorgetreten. In Orgelangelegenheiten galt er in Leipzig als erster Sachverständiger. Zweimal hat Knüpfer mit diesem gleichaltrigen Fachgenossen seine Kräfte gemessen. Einmal im Jahre 1657 bei der Bewerbung ums Thomaskantorat, wobei Fabricius den kürzeren zog, alsdann im Jahre 1663 bei der Bewerbung um das Hamburger Stadtkantorat.

Als Thomas Selle in Hamburg am 2. Juli 1663 gestorben war, meldeten sich zu der erledigten Kantorstelle sieben Bewerber, und zwar außer Knüpfer und Fabricius in Leipzig: Johann Theile, der holsteinsche Kapellmeister, Christian Geist, Funccius aus Lüneburg, Gumbrecht aus Hannover

¹⁾ Auffallenderweise ist diese Introduction dieselbe, welche in der einzigen Stimmenabschrift der Schützschen Historie in der Universitätsbibliothek Upsala bis heute fehlt. Beide Handschriftenteile gehörten also wohl ursprünglich zusammen; vgl. dazu H. Schütz, *Sämtliche Werke*, XVII. Band 1909, herausgegeben von A. Schering, Vorwort; *Archiv für Musikwissenschaft* I S. 283.

²⁾ R. Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, I, S. 219.

³⁾ Zur Biographie ist anzumerken, daß er 1652 als Student der Rechte in Leipzig immatrikuliert und am 4. Sonntage nach Trin. 1665 in Hamburg mit der Tochter des Bergedorfer Pastors Korthum kopuliert wurde. Von 1666 bis 1674 läßt er in Leipzig einen Sohn und zwei Töchter taufen (Thomas-Taufregister). Sein Tod erfolgte laut Leipziger Sterberegister am 9. Januar 1679, nicht am 9. April, wie die Lexika bisher angaben. Die von Joh. Thilo verfaßte Leichenrede »*Musica Davidica*« usw. schildert seinen Lebensgang ausführlich; vgl. Monatshefte für Musikgeschichte VII. Jahrgang 1875, S. 180.

und Christoph Bernhard. Alle sieben sandten Kompositionen ein, die im *Collegium musicum* auf dem Reventer und in der Kirche aufgeführt wurden¹⁾. Die meisten Aussichten hatten Fabricius, wohl infolge alter Hamburger Beziehungen, und Bernhard, dem Matthias Weckmann ein mächtiger Fürsprecher war. Die Wahl fiel schließlich mit Übergewicht einer Stimme auf Bernhard. Offenbar bot der Hamburger Posten eine bessere Besoldung als der Leipziger, denn persönliche Gründe konnten Knüpfer kaum zu einem Verlassen Leipzigs drängen. Das Verhältnis zum Rat war mindestens ein korrektes und das Wohlwollen der Schulbehörden über jeden Zweifel erhaben. — Noch ein zweites Mal trat die Versuchung an ihn heran, Leipzig mit Hamburg zu vertauschen: als 1674 durch den Weggang Bernhards nach Dresden das Stadtkantorat aufs neue verwaist war. Diesmal ging der Antrag von Hamburg aus, und Knüpfer benutzte ihn zu einem Drucke auf den Leipziger Rat. Ein Schreiben an diesen vom 2. Februar 1675²⁾ hebt ebenso bescheiden wie bestimmt hervor, wieviel geringere Anforderungen das Hamburger Amt an die Arbeitskraft des Kantors stelle als das Leipziger und wie dennoch das Einkommen ungleich beträchtlicher wäre; nur eine Aufbesserung des Gehalts könne ihn ferner Leipzig verpflichten. Eine Antwort des Rats ist nicht erhalten, doch spricht Knüpfers Verbleiben im Amte, daß ihm die erbetene, an und für sich nicht erhebliche Zulage gewährt wurde.

Dieser Besserstellung und seines in den letzten Jahren gesteigerten Rufes als außerordentlicher Musiker hat sich Knüpfer nur mehr kurze Zeit erfreuen können. Auch das kollegiale Verhältnis, in das er beim Rektorwechsel im Mai 1676 zu Jakob Thomasius trat und das auf seiten dieses nicht zum wenigsten durch die Achtung vor Knüpfers humanistischer Bildung gestützt worden sein mag, kam nicht zum rechten, vollen Ausreifen. Als Knüpfer vom Superintendenten Müller den ungerechtfertigten Vorwurf zu hören bekam, er habe die Musik ungebührlich verlängert, »es sey nie so übel bestellet gewesen, alß nachdem er Cantor worden, sey vor deme anders gewesen«, ergreift dennoch der Rektor entschlossen und wohlwollend die Partei des Kantors. Am 8. August des Jahres hat er die drei Kollegen der Schule: den Konrektor, den Kantor und den Tertius mit ihren Frauen bei sich zu Gaste und traktiert sie »auf der sogenannten Sommerstube«. Fünf Wochen später legt sich Knüpfer aufs Krankenbett nieder, von dem er nicht wieder aufstehen sollte. Ein böartiges Fieber rafft ihn am 10. Oktober 1676 hinweg, »unter frommen Gesängen der Umstehenden«. Thomasius bemerkt in seinem Tagebuch³⁾:

»Placide obiit circa vesperam hujus diei hactenus cum maligna febre conflictatus Cantor Scholae nostrae Seb. Knüpferus, in arte Musica vir celeberrimus«

und widmet am nächsten Morgen nach dem Frühgebet vor den vier oberen Klassen dem Dahingeschiedenen einen kurzen Nachruf. Die ehrgeizige Witwe beantragte sofort ein »*funus academicum*« und wies, da Thomasius nicht sogleich zusagte, auf vor Jahren veröffentlichte Privilegien. Die Angelegenheit, die nicht so leicht zu entscheiden war, da Knüpfer niemals in unmittelbaren Diensten der Universität gestanden, wurde vor die Professorenversammlung gebracht, und man entschied sich in der Tat — eine hohe Auszeichnung für den Verstorbenen! — für ein akademisches Begräbnis. Dies ging nach erfolgter Einladung am 16. Oktober unter feierlichen Zeremonien und großer Beteiligung der akademischen Kreise und der Schüler, deren Vormittagsunterricht ausfiel, vor sich. Thomasius schritt neben dem ältesten Sohne Magnus, die Leichenpredigt hielt kein geringerer wie Joh. Benedict Carpzov. Aus der Fülle von Leichencarmina, die dem Dahingeschiedenen nach altem Brauche von den älteren Schülern der Anstalt gewidmet wurden, teilt Thomasius die lateinische Ode eines gewissen Hentschel

¹⁾ Mattheson, Ehrenpforte, S. 19; M. Seiffert, a. a. O. S. 127 ff.

²⁾ Mitgeteilt aus den Thomasschulakten bei La Mara, Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten, I (1886), S. 117.

³⁾ Acta Nicolaitana et Thomana. Aufzeichnungen von Jakob Thomasius während seines Rektorats an der Nikolai- und Thomasschule zu Leipzig (1670—1684). Herausgegeben von Richard Sachse, Leipzig 1912.

aus Freiberg mit, ein Muster rhetorischen Überschwangs und irregeleiteter Phantasie, aber rührend in der Art, wie »*noster Sebastianus*« als bester der Kantoren unter die Sterne versetzt wird.

Sicher ist, selbst wenn man den letzten Satz des Funeralprogramms: »Es gilt einen Musiker zu ehren, wie ihn Leipzig vorher nicht gesehen hat und vermutlich nicht wieder sehen wird« nur als glänzende rhetorische Schlußwendung gelten läßt, daß Knüpfers Hintritt allgemeiner Teilnahme begegnete. Zu vielen der angesehensten Leipziger Familien hatte er scheinbar enge Beziehungen gehabt. Bei Schertzer und Philippi war er von Anfang an zu Hause gewesen, ebensowohl auch in der Familie des einflußreichen späteren Bürgermeisters Lorenz von Adlershelm, mit dessen fünf musikalischen, bereits 1655 durch eine Dedikation des Liedkomponisten Schwieger ausgezeichneten Töchtern er häufig musiziert haben mag. Seiner Gattin schrieb er 1667 die schöne doppelchörige Sterbemotette »Erforsche mich Gott«. Auch die beiden Superintendenten Hülsemann und Lange zählten sicherlich zu seinen Freunden und Gönnern, denn auch sie erhielten beim Begräbnis weihevoll Chorstücke (»Weichet von mir, ihr Boshaftigen« und »Mein Gott, betrübt ist meine Seele«). Wem die Sterbemotette »Asche, die des Schöpfers Hände« galt, wissen wir nicht; sie ist bisher nur aus einer Parodie des Eislebener Kantors Haenisch bekannt. Selbst außerhalb Leipzigs erfreute sich Knüpfer persönlicher Beziehungen. Denn nur solchen wird man es zuzuschreiben haben, wenn er im Jahre 1665 nach Halle gerufen ward, um dort vor Fürsten und Adligen die Festmusik zur hundertjährigen Jubelfeier des Gymnasiums zu dirigieren¹⁾. Ein andermal (1674) holt ihn die Gemeinde Knauthain, damit er die neue Donatsche Orgel mit einweihen helfe; Knüpfer schreibt eine »schöne Vocal- und Instrumental-Music« und liefert damit ein frühes Seitenstück zu Seb. Bachs Störmthalkantate. Daß sein Ruf bis nach Süddeutschland drang — ob auf Grund alter Regensburger Beziehungen oder durch Schüler vermittelt, ist nicht nachweisbar —, lehrt das ehemalige Vorhandensein Knüpferscher Kompositionen im Nachlasse des Markgrafen Johann Friedrich von Brandenburg-Ansbach. Noch 1764, also nach hundert Jahren, zeigt Breitkopf in Leipzig das Manuskript einer Knüpferschen Messe an, ein Umstand, der für das ununterbrochene Weiterleben seiner Kompositionen in der Zwischenzeit freilich nicht beweiskräftig ist. Wieviel Bach von den Werken seines Vorgängers gleichen Vornamens kannte, läßt sich nicht mehr feststellen. Wir dürfen die Zahl immerhin als erheblich und sein Interesse für sie als groß annehmen; auf das Autograph Knüpfers der Motette »Erforsche mich Gott« schrieb er eigenhändig den Namen ihres Verfassers. — Unter den Schülern Knüpfers begegnen wir außer seinem Nachfolger Schelle: Valentin Hausmann d. J. und dem späteren Gothaer Kapellmeister Georg Ludwig Agricola. Auch Johann Theile und Jakob Kremberg mögen als Leipziger Studenten seinen unmittelbaren Unterricht empfangen haben; ersterer schöpfte vielleicht daraus den Mut, sich nach des Lehrers Tode um dessen Kantorstelle zu bewerben.

Knüpfers Schaffen erstreckte sich sowohl auf geistliches wie auf weltliches Gebiet. Die Umstände haben es gefügt, daß uns von seinen weltlichen Stücken heute kein einziges mehr zugänglich ist, selbst nicht in unvollständigen Exemplaren. An Kirchenwerken, lateinischen und deutschen, haben sich bisher 134 feststellen lassen. Davon ist etwas mehr als die Hälfte erhalten. Schon bald nach Knüpfers Tod entschloß sich der Rat, von der Witwe »eine ziemliche Quantität« seiner Kompositionen zu erhandeln und »selbe mit vielen Kosten durch dessen noch lebenden Bruder, ingleichen Herrn Wunderlichen, den Organisten zu Wurzen, und andere« abschreiben zu lassen²⁾. Diese Musikalien

¹⁾ J. G. Mittag, Hallische Schulhistorie, II. Teil, Halle 1747, S. 53g.

²⁾ Laut Bemerkung Kuhnaus auf einem vom 22. Mai 1702 datierten Musikalieninventar (Ratsarchiv, Stift IX. A. 35). Die Stadtkassenrechnungen von 1677/78 buchen »vor 66 *Musicalische* Stücken aus Herrn Knüpfers *gewesenen Cantoris Verlassenschaft*« die Ausgabe von 42 · 5 Thaler. Die »vielen Kosten« für das »Abschreiben« waren hierin nicht mit inbegriffen. Der Rat sparte also, wie man sieht, nicht, sich unbedingt in den Besitz des kostbaren und vermutlich von Schelle laut angepriesenen Vermächtnisses zu setzen.

befanden sich in Verwahrung seines Nachfolgers Schelle, der, vermutlich in den ersten Jahren seiner Amtstätigkeit, darüber ein Verzeichnis anfertigte¹⁾. Wahrscheinlich handelte es sich ursprünglich um Partituren, und das »abschreiben« bedeutete Stimmen ausschreiben. Aber schon bei Schelles Tode scheint dieser wertvolle Notenschatz nicht mehr vorhanden gewesen zu sein; wenigstens vermißt ihn Kuhnau schon 1702 und bemerkt, daß die Witwe Schelle davon nichts wisse und sich folglich nicht zur Aushändigung verstehen könne, weshalb der Rat sie zur Rechenschaft ziehen möge. Zum Glück sind die meisten der im Schelleschen Verzeichnis aufgeführten Stücke Knüpfers in Abschriften erhalten. Unwiederbringlich verloren zu sein scheint dagegen die ebenda genannte Pfingstgeschichte »*de Missione Spiritus S.*«, die einen Einblick in Knüpfers Behandlung der von Schütz vorbildlich hingestellten Gruppe der Evangelienhistorien gewährt hätte. Das folgende Verzeichnis gibt im einzelnen über Quellen und Fundorte Auskunft.

Verzeichnis der Kompositionen Seb. Knüpfers.

- Verz. Kühnel 1686 = Verzeichnis der aus dem Nachlaß des Thomasorganisten Gottfr. Kühnel vom Rat im Febr. 1686 angekauften Musikalien. Leipzig, Ratsarchiv, Stift IX. A. 40 (Thomaskirche). Der Verfasser der Stücke ist oft nur mit S. K. angegeben.
- Verz. Schelle = Verzeichnis der 1677 vom Rate der Witwe Knüpfers abgekauften Musikalien, von der Hand Schelles geschrieben, ohne Datum mit dem Signum 10. Leipzig, Ratsarchiv, Stift IX. A. 35 (Thomaskirche).
- Verz. Krieger, Weißenfels = Verzeichnis der von J. Ph. Krieger in Weißenfels aufgeführten Werke fremder Komponisten in Bd. LIII/LIV der Denkmäler deutscher Tonkunst, herausgegeben von Max Seiffert.
- Kat. Lüneburg = »Verzeichnis derer von dem seeligen Cantore *Friderico Emanuel Praetorio* nachgelassenen geschriebenen Musikalien« aus der ehemaligen Chorbibliothek der Michaelisschule in Lüneburg, mitgeteilt von Max Seiffert in *Sammelbände der Intern. Musikges.* IX, 594 ff.
- Inv. Bamberg = Inventar der Hinterlassenschaft des Markgrafen Johann Friedrich von Brandenburg-Ansbach 1686. Kgl. Kreisarchiv Bamberg, Abteilung »Geschriebene Musicalia«. Nach Mitteilung von Dr. Hans Mersmann, Berlin.
- Grimma = Bibliothek der Landesschule in Grimma.

A. Lateinische Kirchenstücke²⁾.

1. *Adeste exultemus Domino.* à 5. 3 Viol., Fag. e B. solo (A \sharp). — Kat. Lüneb. Nr. 49.
2. *A solis ortu cardine.* — Verz. Schelle.
3. *Beatus vir.* — Verz. Schelle.
4. *Confitebor tibi Domine.* — Verz. Schelle.
5. *Dies est laetitia.* à 22. 2 Viol., 3 Viole, Fag., 2 Clar., 3 Tromp. (!), Timpani, 4 Bombardi (à 3 Piffari) e Fag., C., C., A., T., T., B. 4 voc. nel rip. e Cont.; Exempl. Stimmen Grimma N 70 + V 39, mit den Daten: *Fer. I Nat. Chri.* 1682; *item* 1683; *item* 1687; *item* 1692; *item* 1695; *item* 1696; *item* 1699; *item* 1719.
6. *Dilexi quoniam exaudiet Dn.* — Verz. Schelle.
7. *Domine tibi sancti & humiles.* à 8 e 14 (D \sharp). — Kat. Lüneb. Nr. 228; Inv. Bamberg.
8. *Ecce dies.* à 4 strom. et Canto ex A \sharp . Inv. Bamberg.
9. *Ecce quam bonum et quam iucundum. Psalmus CXXXIII.* Siehe, wie fein und lieblich. à 11; 2 Viol., 3 Viole, Fag., C., A., T., T., B., 5 a Ripieno e Continno doppio. — Exempl. Stimmen Grimma N 70 + V 37, mit dem Datum *Dom. 5 Trinit.* 1698.
10. *Historia de Missione Spiritus S.* — Verz. Schelle.
11. *Jubilate Deo omnis terra.* — Verz. Schelle.
12. *Iustorum animae.* 2 str. 4 voc. ex A. — Inv. Bamberg.
13. *Iustus ut palma florebit (alla cappella)* à 4. — Exempl. Part. Berlin, Ms. 11780, Nr. 22. Als *Motetto* à 4. C., A., T., B., (G \sharp) in Kat. Lüneb. N. 525.
14. *Kyrie cum gloria* à 6. (D dur). — Exempl. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. Sammelband mit Messensätzen von Chr. Bernhard, Bononcini, Colonna, Harrer usw. Vorhanden ist ein sechsstimmiger Vokalsatz (S., S., A., T., T., B.) mit beziffertem Continuo. Darüber 7 leere Systeme (an-

- scheinend für 2 Violinen und 5 Violen), ebenso 26 leere, mit »*Sonata*« überschriebene Einleitungstakte. Am Rande ist bemerkt »*A Capella*«. Vielleicht ist dies eine für eine Leipziger *a cappella*-Aufführung [von Harrer?] angefertigte Kopie der im Breitkopschen Katalog von 1764 vollständig im Mskr. angezeigten »*Missa, Kyrie cum Gloria* à 2 Sopr., A., 2 Ten., B., 2 V., 5 Viole ed Continuo«.
15. *Lactamur in Christo.* à 28. — Verz. Kühnel 1686; Verz. Schelle.
16. *Laudate Dominum in Sanctis.* à 24. — Verz. Kühnel 1686; Verz. Schelle.
17. *Laudate pueri Dominum.* — Verz. Schelle.
18. *Magnificat.* à 6. C. à Ten. Solo con 5 Strom. (F \flat). — Kat. Lüneb. Nr. 647.
19. *Magnificat.* à 20. — Verz. Kühnel 1686.
20. *Magnificat.* à 20. — Verz. Kühnel 1686.
21. *Magnificat.* à 15. — Verz. Kühnel 1686.
22. *Magnificat*, lateinisch di Sigr. Knüpfers. à 24. — Verz. Schelle.
23. *Magnificat.* à 19. — Verz. Kühnel 1686; Verz. Schelle.
24. *Missa* à 20. (»S. Kn.«). — Verz. Kühnel 1686.
25. *Missa* à 14. 7 voc. 7 Instr. — Verz. Krieger, Weißenfels. *Misericord.* 1691.
26. *Missa in canone* à 4 voc. — Verz. Krieger, Weißenfels. 13. *Trinit.* 1685.
27. *Missa* à 24 con doi chori con Trombe. — Verz. Krieger, Weißenfels. *Pfingsten* 1691.
28. *Missa sup. Herr Jesu Christ ich weis gar wohl* à 16 à 21. — Verz. Kühnel 1686.
29. *Missa sup. Herr Jesu Christ wahr Mensch* à 20. (»S. K.«). — Verz. Kühnel 1686.
30. *O benignissime Jesu.* Ex Matth. 8, 8. à 6 à 10. 2 Violini ovvero Cornettini, Viola da gamba à Bombard., A., T.,

¹⁾ Ratsarchiv, Stift IX. A. 35. Hierzu und zu den weiterhin genannten Musikalienverzeichnissen vgl. meinen Beitrag »Die alte Chorbibliothek der Thomasschule in Leipzig« im *Bückerburger Archiv für Musikwissenschaft*, I₂ (1918/19).

²⁾ Die gesperrt gedruckten Titel im nachfolgenden Verzeichnis bezeichnen erhaltene Werke.

- B. con Continuo doppio.* — Exempl. Stimmen Grimma, N 70 + V 36 (U 174); mit den Daten *Domin. 3 post Epiph.* 1700; desgl. 1706.
31. *O lux beata Trinitas.* — Verz. Schelle.
32. *O sacrum convivium.* — Verz. Schelle.
33. *Quare fremuerunt gentes.* *Psalmus* 11. à 18 et 22. 2 *Viol.*, 3 *Viole*, 2 *Cornetti muti*, 4 *Tromboni*, C., C., A., T., T., B., 4 *in ripieno.* — Exempl. Stimmen Grimma, N 70 + V 35 (U 175), mit den Daten »1672 mens. Decemb.« und *Dom.* 18. *Trinit.* 1690; *Festo Mich. Arch.* Ang. 1698; *Dom.* 17. *Trinit.* 1699.
34. *Quare tristis es.* à 3. — Verz. Kühnel 1686 (wohl nur versehenentlich mit C. K. signiert).
35. *Quemadmodum desiderat.* *Basso*, 5 *Viol.* — Exempl. Löbau, jetzt Kgl. Bibl. Dresden. Upsala (Stimmen *Basso solo*, 2 *Viol.*, *Org.*). — Kat. Lüneb. Nr. 791 (*Quemadmodum desiderat cervus.* à 6. *B. solo con 5 Strom.* [C^h]).
36. *Super flumina Babylonis.* *Psalmus* 137. à 10 ÷ 15 ÷ 19. 2 *Viol.*, 3 *Viole*, *Fag.*, 2 *Cornettini*, 3 *Tromboni*, C., A., T., B., 4 *voc. a Cap. e Continuo a doppio.* — Exempl. Part. u. Stimmen Grimma, N 70 + V 34 (U 176), mit den Daten *Dom.* 10 *p. Trin.* 1683; 1688; 1699.
37. *Surgite populi. De Resurrectione et Ascensione Domini.* à 26 ÷ 34. 5 *Trombe*, *Timpani*, 2 *Viol.*, 3 *Viole*, *Fag.*, 2 *Cornettini*, *Cornetto muto*, 3 *Tromboni*, C., A., T., B. *del I^o Coro con Cap.*, C., A., T., B. *del II^{do} Coro con Cap. nel Rip. e Continuo.* — Exempl. Part. Grimma N 70 + V 33 (U 177), mit den Daten *Fest. Adscens.* 1688; *Fer.* 1. *Paschat.* 1693. — Verz. Schelle.
38. *Veni sancte spiritus.* à 20, 25 e 30. 4 *Clarini*, 2 *Violini*, 2 *Viole*, *Fagotto*, 2 *Cornettini*, 3 *Tromboni*, *Timpani*, C., C., A., T., B., *Organo.* — Exempl. Part. u. Stimmen Grimma N 70 + V 32 (U 381). An Stimmen sind folgende vorhanden: *Viol.* I, II, *Cornettino* I, II, *Viola* I, II, *Clarino* I, *Clarino* IV, *Trombetta* I, II, III, IV, *Trombetta* II (anders), *Timpani*, *Fag.*, *Trombone* I, II, III, *Organo*, *Continuo* (beide beziff.); mit den Daten »*Mens. Maji.* 1676« und *Fest. Pentec.* 1683; desgl. 1688; desgl. 1699; desgl. 1704.
39. *Vita sanctorum.* — Verz. Schelle.

B. Deutsche Kirchenstücke und Motetten.

1. Ach Herr, laß deine lieben Engelein. 2 *Clarini*, *Tamburi*, 2 *Viol.*, 2 *Violette*, *Fag.*, 2 *Traverse*, C., C., A., T., B., *Organo.* — Exempl. Part. Berlin Ms. 11780 Nr. 2.
2. [Ach] Herr, strafe mich nicht in deinem. *Ps.* 38. à 7. 3 *Braz.*, C., A., T., B. (C^h). Kat. Lüneb. Nr. 17. (Wohl identisch damit »Ach Herr, straf mich nicht« à 8. 4 *str.* 4 *voc. ex C^h.* im Inv. Bamberg.)
3. Ach Herr, strafe mich nicht (*Ps.* 6). 2 *Clarini*, *Tamburi*, 2 *Viol.*, 2 *Violette*, *Fag.*, 2 *Traverse*, C., C., A., T., B., *Organo.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 11780 Nr. 1. (Wohl identisch mit Kat. Lüneb. Nr. 16); Part. u. Stimmen Grimma N 70 + V 38, mit dem Datum *Dominica* 11 *Trinit.* 1700.
4. Ach mein herzliebes Jesulein. à 15. 2 *Viol.*, 2 *Viole*, *Violone*, 2 *Cornetti*, 3 *Tromboni*, C., C., A., T., B., 5 *voc. in Ripieno con Cont. doppio.* — Exempl. Grimma N 70 + V 40 (U 181); Part. in V 39; Stimmen in V 40; mit dem Datum *Fer.* 1. *Nat.* 1692.
5. Ach, wenn kommet doch die Stunde. Geistliche Aria. à 6. *Alto ÷ Tenore*, 3 *Braccio*, *Violone cum Continuo.* — Exempl. Stimmen Grimma U 611 (LXXIII). — Verz. Schelle.
6. Alleluja, lobet unsern Gott — Verz. Schelle.
7. Alleluja, man singet mit Freuden. 8 *strom.*, 5 *voc.* — Exempl. Stimmen Grimma (in N 70 + V 42).
8. Asche, die des Schöpfers Hände. Motette, 5 *voc.* — Ist nur in einer Parodie von Zacharias Haenisch, Kantor zu Eisleben, verfertigt für das Leichenbegängnis der Barbara Anna geb. von Bülow am 1. Juni 1665, vorhanden. Exempl. Herzogl. Bibl. Gotha, Z. XXXVIII, 13.
9. Danket dem Herrn. *Es.* 12, 1 ff. *In festo Johannis Baptistae*, à 7 ou 14. C., A., T., B., 2 *Violin.*, 1 *Viol. d' Gamb.*, *Fag.*, 3 *Viol.*, 4 *voc. in Rip.* C., A., T., B. (D^h). — Kat. Lüneb. Nr. 146.
10. Das blinde Volk. à 10. 5 *str.* 5 *voc. ex A^h.* — Inv. Bamberg.
11. Deine Güte Herr sey über uns. à 9. — Verz. Schelle.
12. Der Gerechte wird grünen wie ein Palmbaum. 5 *voc.*, 11 *strom.*, 2 *Viol.*, *Violetta*, 2 *Bracc.*, 2 *Cornetti*, 3 *Tromboni*, C., C., A., T., B., *Violone*, *Cont.* — Exempl. Part. u. Stimmen (1681/82) Kgl. Bibl. Berlin.
13. Der Herr ist König. *Conc.* à 22 *v. cum Cont.* — Exempl. Part. (verstümmelt) Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 11780 Nr. 3. Am Anfang das Datum »den 15. Aprilis 1677«; am Schluß »hat 170. Tact. den 15. Aprilis empfangen und den 25. ejusdem vollendet. 1677«. — Wohl identisch damit: Der Herr ist König à 20. 13 *strom.* 7 *voc. ex F.* im Inv. Bamberg.
14. Der Herr ist mein Hirt. *Cant.*, 4 *str.*; *Basso solo*, *Viol.*, 3 *Viole*, *Organo.* — Exempl. Stimmen Rudolstadt, Geh. Staatsarchiv; Sorau, Hauptkirche.
15. Der Herr ist mein Hirte. à 5. *Basso solo con 4 Viol.* (D). — Kat. Lüneb. Nr. 172.
16. Der Herr schaffet deinen Gränzen Friede. 3 *voc.*, 3 *str.*; 2 *Viol.*, *Trombone*, A., T., B., *Cont.* — Exempl. Part. u. Stimmen (1682) Kgl. Bibl. Berlin.
17. Der Menschen Freud. à 6. 4 *voc.*, 2 *Viol.*; 12. *Trin.* — Verz. Krieger, Weißenfels: 1687.
18. Der Seegen des Herren machet reich. 5 *voc.*, 5 *str.*; 2 *Viol.*, 3 *Viole*, C., A., A., T., B., *Cont.* — Exempl. Part. u. Stimmen (1682) Kgl. Bibl. Berlin.
19. Dieser nimmt die Sünder an. à 10. 5 *strom.*, 5 *voc. ex A.* — Inv. Bamberg.
20. Dies ist der Tag, den der Herr macht. 2 *Clar.*, 2 *Tromb.*, 2 *Viol.*, 2 *Viol. di Braz.*, *Fag.*, C., C., A., T., B., 5 *Ripieno.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 11780 Nr. 4, mit der Beischrift »F. Günther, Ber. 1679 Jun.«.
21. Dies ist der Tag des Herrn. à 16. — Exempl. Vokalpart. (mit leeren Instrumentalsystemen) Grimma U 52.
22. Die Turteltaube läßt sich hören. à 15—32. 4 *Clarini*, *Timpani*, 2 *Viol.*, 2 *Viole*, *Fag.*, C., C., A., T., B., *Cont.* — Exempl. Part. Grimma U 381; Stimmen U 183; mit den Daten *Fest. Pentec.* 1683, 1688, 1698, 1703, 1722. Neben dem Autornamen das Datum »76. Maj«. — Wohl identisch mit »Die Turteltaube« à 18. im Verz. Kühnel 1686.
23. Erforsche mich Gott. *Motetto* à 8, C., A., T., B. 1. *Chori*, C., A., T., B. 2. *Chori.* (Für das Leichenbegängnis der Johanna v. Adlershelm, geb. Beckerin von Rosenfeld in Leipzig am 14. Mai 1673.) — Autograph Part. Kgl. Bibl. Berlin B. A. 4. Die Worte auf dem Umschlag »*di Seb. Knipfer*« anscheinend von Sebastian Bachs Hand. Exempl. Stimmdruck: Zwickau, Ratsschulbibl. 555 (LI, 3^e); Wernigerode, Gräfl. Stolbergsche Bibl. Hm 9. fol.; Jena, Universitätsbibl. *Theol.* XXXV, fol. 9 Nr. 2; Gotha; Herzogl. Bibl. Der Druck hat eine bezifferte Orgelstimme, die in der Partitur des Autographs fehlt.
24. Erheb dich, meine Seele. *Motetto* à 4. (Für das Leichenbegängnis des A. v. d. Keller, Leipzig 1677.) — Exempl. Stimmdruck Wernigerode, Gräfl. Stob. Bibl. Hm 865.
25. Erhöre, Jesulein, mein sehnlichs. C., 4 *str.* — Exempl. früher Löbau, Sign. 53; jetzt Kgl. Bibl. Dresden.
26. Er küsse mich. [?] — Verz. Schelle.
27. Erstanden ist der heilige Christ. à 18 et 23. 2 *Viol.*, 4 *Viole*, *Fag.*, *Bombardo*, 2 *Clarini*, 2 *Trombe*, *Tamburi*, C., C., A., T., B., *Cont.* — Exempl. Part. Berlin, Ms. 11780 Nr. 5. Part. u. Stimmen Grimma N 70 + V 42 (U 184); hier à 19 e 23: 2 *Viol.*, 4 *Viole*, *Fag.*, *Bombardo piccolo*, 2 *Clarini*, 3 *Tromboni*, C., C., A., T., B. 4 *in Rip. con Continuo*, mit den Daten »1669. mens. Mart.« und *Fer.* 1.

- 1683, 1684, 1688. (Wohl identisch mit dem »Erstanden ist der heil. Geist(!)« des Verz. Schelle.)
28. Es haben mir die Hoffärtigen. à 10. 5 str., 4 voc., 2 Viol., 3 Viole, C., A., T., B., Cont. — Exempl. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 11780 Nr. 8; Kat. Lüneb. Nr. 259, Dom. 17. p. Trin. à 9 e 13. (D).
29. Es ist eine Stimme eines Predigers in der Wüsten. à 4 voc. con Instrumenti (à 10 e 14). — Exempl. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 11780, Nr. 6; Kat. Lüneb. Nr. 261: In Fest. Joh. Bapt. à 10 ou 14. 6 Strom. C., A., T., B. con cap. à 4. C., A., T., B. (D[#]).
30. Es stehe Gott auf. [?] — Verz. Schelle.
31. Es spricht der Unweisen Mund wohl. 2 Viol., 3 Viole, Fag., 2 Cornetti, 3 Tromboni, C., C., A., A., T., T., B., B., Organo. — Exempl. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 11780 Nr. 7. — Verz. Schelle à 14.
32. Fürwahr er trug. à 12. — Verz. Kühnel 1686.
33. Begrüßest seist du. à 6. 4 strom., 2 voc. C[#]. — Inv. Bamberg. (Wohl identisch mit Kat. Lüneb. Nr. 311: In Fest. Annunc. Mariae. à 10. C. e Ten. con 4 Viol. e 4 voc. in Capell. (C[#]).
34. Gelobet sey der Herr. à 15. — Verz. Kühnel 1686.
35. Gelobet sey Gott. (4 str., 4 voc. C., C., A., T., B.). — Exempl. Grimma, ohne Sign.
36. Gen Himmel zu dem Vater mein. à 13. 2 Clarini, Timpani, 2 Viol., 2 Tromboni, Fag., C., C., A., T., T., B., Cont. — Exempl. Part. Grimma in U 192; Stimmen N 70 + V 50.
37. Gott, es ist mein rechter Ernst. Ps. 108. à 6 ou 10. 2 Viol., C., A., T., B. con Cap. à 4. (C[#]). — Kat. Lüneb. Nr. 323.
38. Gott ist unser Zuversicht. à 20. — Verz. Kühnel 1686.
39. Gott sei mir gnädig nach deiner Güte. Ps. LI. à 10. 4 Viole, Fag., C., C., A., T., B., 5 voc. à Cap., Continuo e Violone. — Exempl. Stimmen Grimma N 70 + V 43 (U 185), mit den Daten Dom. 19. Trin. 1682; Dom. 11. Trin. 1684; Dom. 11. Trin. 1698. (Wohl identisch mit »Gott sei mir gnädig«. à 10. 5 strom., 5 voc. ex C[#] im Inv. Bamberg.)
40. Herr Christ, der einig Gottes Sohn. 2 Viol., 3 Viole, Fag., 2 Cornetti, 3 Tromboni, C., C., A., T., B., Organo. — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 11780 Nr. 10.
41. Herr, es sind Heiden in dein Erbe gefallen. à 10. — Verz. Krieger, Weißenfels: 10. Trin. 1687.
42. Herr, hilf uns, wir verderben. [2 Viol., 2 Viole, Fag., S., A., T., B., Cont.] — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 11780 Nr. 9. (Wohl identisch mit Kat. Lüneb. Nr. 357: Dominica 4. post Epiphan. à 9 ou 13; 4 Viol., Fag., C., A., T., B., con cap. à 4. [G.] und im Inv. Bamberg: à 9; 4 strom., 5 voc. ex G.)
43. Herr, ich habe lieb die Stätte deines Hauses. [3 voc., 3 strom.] — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 11780 Nr. 13. Erfurt, Michaeliskirche.
44. Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch. 5 voc., 4 voc. in rip., 2 Viol., Fag., Cont. — Exempl. Stimmen Upsala, Univers.-Bibl.
45. Herr, lehre mich thun nach deinem. à 11. 2 Viol., 3 Viole, Fag., C., A., T., T., B., 5 voci nel rip. con Continuo. — Exempl. Stimmen Grimma T 11 (U 538), mit dem Datum Dom. IV. Tr. 1722. Wohl identisch mit Kat. Lüneb. Nr. 367: In Fest. Pentecost. à 11 ou 16 (A).
46. Herr, lehre uns bedenken. 7 str., 6 voc.; 2 Viol., 3 Viole, Fag., C., C., A., T., T., B., Cont. — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 11780, Nr. 12.
47. Herr, strafe mich nicht. Ps. 39. à 8. 3 Viole, Violone overo Fag., C., A., T., B., con Cont. — Exempl. Grimma N 70 + V 44 (U 186), mit dem Datum Dom. 11. Trin. 1691.
48. Herr unser Herrscher. 4 Viol., Fag., Canto solo (A[#]). — Kat. Lüneb. Nr. 377.
49. Herr, wer wird wohnen in deinen Hütten. 2 Cornetti, 3 Viole, C., A., B., Cont. — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 11780 Nr. 11. Kat. Lüneb. Nr. 382: à 9. C., A., B., 2 Cornett ou Violin, 4 Viol d' Gamb. (G.)
50. Ich danke dir von gantzen Herzen. — Verz. Schelle.
51. Ich freue mich in dir. 2 Viol., 2 Viole da braccio, Violon, 2 Traverso, 3 Tromboni, C., C., A., T., B., Cont. — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 11780 Nr. 14.
52. Ich habe dich zum Licht der Heiden gemacht. (Festo Purif.) à 16 à 21. 2 Viol., 3 Viole, Fag., 2 Cornettini, 3 Tromboni, C., A., T., B., 5 voc. à rip. e Cont. — Exempl. Stimmen Grimma N 70 + V 46 (U 188), mit den Daten: 1690, 1696, 1700, 1703, 1716.
53. Ich hebe meine Augen auff. Ps. 121, à 11 ou 15. C., A., T., B. in Conc., C., A., T., B. in Rip., 5 Viol., Fagotto con Continuo (D). — Kat. Lüneb. Nr. 446.
54. Ich will singen von der Gnade. Ps. 89, 1. (Dominica Miserere). à 10 à 14. 2 Viol., 3 Viole, Fag., C., A., T., B., 4 in Rip. col Cont. — Exempl. Stimmen Grimma N 70 + V 47 (U 189), mit den Daten: Dom. Miser. 1690. à merid.; 1693; 1698 sub Commun.; 1707; 1711; 1715.
55. Ist Gott für unß. à 7 ou 11. 3 Strom., C., A., T., B., con Cap. à 4. (A[#]). — Kat. Lüneb. Nr. 488.
56. Jauchzet dem Herrn alle Welt. Ps. 100. à 17 l. 21. 2 Clarini, 2 Viol., 3 Viole, Fag., 2 Cornettini, Cornetto, 2 Tromboni, C., A., T., B. (1^o Coro), C., A., T., B. (2^o Coro) e Cont. — Exempl. Stimmen Grimma N 70 + V 45 (U 187), mit den Daten Dom. Miserere 1696; In festo Visital. 1724.
57. Jauchzet dem Herrn alle Welt. à 6. — Verz. Schelle.
58. Jauchzet Gott alle Land. — Verz. Schelle.
59. Jesu, meine Freud und Wonne. à 10. 5 str., 5 voc. ex D[#]. — Exempl. Ms. Rudolstadt, Geh. Staatsarchiv. (Wohl identisch mit dem gleichen Stück im Inv. Bamberg.)
60. Jesus Christus, unser Heiland. à 11 à 15. 2 Viol., 3 Viole, Fag., C., C., A., T., B. con 5 voci in Rip. e Cont. — Exempl. Stimmen Grimma N 70 + V 48 (U 190), mit den Daten Fer. 3. 1693; Dominica Miseric. 1702; Festo Pasch. 1713.
61. Kirchenmusik zur Einweihung der neuen Orgel zu Knauthain im Jahre 1674. — Nicht erhalten.
62. Komm du schöne Freudenkrone. à 16. 2 Clarini, Tamburi, 2 Viol., 3 Violette, Violetta 4 overo Fagotto, 3 Tromboni, C., C., A., T., B., Organo. — Exempl. Part. Grimma L 55^a.
63. Komm heilger Geist, zeuch. à 12 o 16. Aria Pentecostalis. 4 Viole, 4 Tromboni, C., A., T., B., 4 Rip., Cont. — Exempl. Part. u. Stimmen Kgl. Bibl. Berlin (unvollst.). Wohl identisch mit »Komm heilger Geist« à 12. 8 strom., 4 voc. ex F. im Inv. Bamberg.
64. Laß dir gefallen. à 6. 3 str., 3 voc. ex CP. — Inv. Bamberg. Exempl. Ms. in Rudolstadt, Geh. Staatsarchiv »Laß dir gefallen, Herr« 4 str., A., A.
65. Lasset uns freuen. à 5. — Verz. Kühnel 1686.
66. Lasset uns Ihn lieben. à 8. 5 str., 3 voc. ex G. — Inv. Bamberg.
67. Lobet den Herrn in seinem Heilighumb. — Verz. Schelle.
68. Lobet ihr Knechte des Herrn. Ps. 113. à 12 ou 18. C., C., A., T., T., B., 6 strom. con Cap. à 6. (D[#]). — Kat. Lüneb. Nr. 583.
69. Machet die Thore weit. à 16 à 21. 2 Viol., 4 Viole, 2 Cornetti à Bombardi, 3 Tromboni, C., C., A., T., B., 5 à Rip. con Cont. — Exempl. Stimmen Grimma N 70 + V 49 (U 191), mit dem Datum Dom. 2. Adv. 1692.
70. Mein Gott, betrübt ist meine Seele. Motette à 6 (C., A., T., B., V^a vox, VI^{ta} vox, Organo). Zum Leichenbegängnis des Prof. Samuel Lange, Leipzig, den 20. Okt. 1667. — Exempl. Stimmdruck (fortlaufend!) Zwickau, Ratsschulbibl. 553 (LL, 3^a); Gotha, Herzogl. Bibl. E III, Nr. 21^c.
71. Mein Herz hält dir für dein Wort. Aria a 6., 3 str., 3 voc.; 2 Viol., Fag., C., A., T. con Organo. — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 11780, Nr. 15.
72. Mein Herz dichtet ein feines Lied. — Verz. Schelle.
73. Nun danket alle Gott. à 12. 6 str., 6 voc.; 2 Viol., 3 Viole, C., C., A., T., T., B., Cont. — Exempl. Part.

- Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 11780 Nr. 16. In Kat. Lüneb. Nr. 682: à 9 ou 13, 5 *Viol.*, 4 *voc. in Conc.*, C., A., T., B., 4 *voc. Capella C., A., T., B. (D#)*. Im Inv. Bamberg: à 11. 7 *strom.*, 4 *voc. ex C.*
74. Nun freut euch, lieben Christen gemein. 2 *Viol.*, 2 *Viole*, *Fag.*, C., C., T. (*sic!*), T., B., *Cont.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 11780 Nr. 17.
75. O du Leben meiner Seele. à 9. 5 *str.*, 4 *voc. ex E.* — Inv. Bamberg.
76. Sende dein Licht. *Ps.* 43,3.4. à 9 ò 13. 2 *Viol.*, 2 *Viole*, *Fag.*, C., A., T., B. *con 4 in Rip. con Basso Continuo et Coro pleno de strom.* — Exempl. Part. u. Stimmen Grimma N 70 + V 50 (U 192), mit den Daten *Fer.* 3. *Pentec.* 1683; *item* 1684; *item* 1688; 1689; 1690; 1693; 1696; *Domin. Cantate* 1699; *In festo Purif.* 1706; *Fer.* 3. *Pentec.* 1720.
77. Sie haben mich oft gedrängt. 2 *str.*, 4 *voc.* — Inv. Bamberg.
78. Siehe, wie fein und lieblich. 5 *voc.*, 5 *str.* — Exempl. Ms. Rudolstadt, Geh. Staatsarchiv. (Im Inv. Bamberg: à 8. 4 *str.*, 4 *voc. ex B.*)
79. Tröstet mein Volk. à 8. 4 *str.*, 4 *voc. ex C dur.* — Inv. Bamberg.
80. Victoria, die Fürsten sind geschlagen. à 13 *vel* 18. 5 *voc.*, 2 *Viol.*, 2 *Bracc.*, *Fag.*, 3 *Tromboni*, *Organo.* — Exempl. in Orgeltabulatur Upsala, Univers.-Bibl. (Wohl identisch mit Kat. Lüneb. Nr. 944: *In Fest. Pasch.* à 10, 13 ò 18. (A#))
81. Vom Himmel hoch. à 18, 24 ò 28. *Chorus angelorum:* 3 *Viol.*, 3 *Canti*, 3 *Viol. in rip.*, 3 *Canti in rip.*; *Coro dei pastori:* 3 *Bombardi*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*; *Coro pieno:* 2 *Clarini*, *Timpani*, C., A., T., B., *Harpa e Cont.* — Exempl. Stimmen Grimma N 70 + V 51 (U 193), mit den Daten *Fer.* 1. *Nat.* 1682; 1687; 1698 *duobus Orgg.*; *Fer.* 1. *Nat.* 1722.
82. (Vom reichen Mann). Evangelium am 1. Sonntage nach Trinit. à 11 ou 16. 6 *strom.*, C., C., A., T., B. *in Conc.*, 5 *in Rip. (D)*. — Kat. Lüneb. Nr. 288.
83. Was mein Gott will. 2 *Viol.*, 3 *Viole*, *Fag.*, 2 *Cornetti*, 3 *Tromboni*, C., C., A., T., T., B., *Cont.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 11780 Nr. 19.
84. Was sind wir Menschen doch (Das verstimmte Orgelwerck des menschlichen Lebens). Trauerode (Kanon) a 4 *voc. (C., A., T., B.)* auf das Ableben des Thomasorganisten Gerhard Preusensin, zum 22. Mai 1672. — Exempl. Zwickau, Ratsschulbibl. 554 (LI, 3^b).
85. Was werden wir essen. *Dialog.* 4 *voc. (C., A., T., B.)*, 4 *str. Viole c. Cont c. Cap.* — Exempl. Ms. Part. u. Stimmen (1678), Kgl. Bibl. Berlin.
86. Weicht von mir, ihr Boshaftigen. *Motetto* à 6 (*et Org.*). Auf das Ableben des Dr. Joh. Hülsemann zum 16. Juni 1661. — Exempl. Wernigerode, Gräfl. Stolb. Bibl. H m 1586^m; Freiberg, Gymnasialbibl., Leichenpredigten Bd. 19. Sign. III, 4^o. 100; Gotha, Herzogl. Bibl.
87. Welt Vater du! O Adam deine Kinder. Geistliche *Aria.* à 6. 3 *Braccio*, *Violone*, 2 *Canti con Continuo.* — Exempl. Grimma L 19.
88. Wen seh ich bey Jerusalem dort stehen. *Dom. X. p. Trinit.* à 9. 4 *Strom.*, 4 *voc. C., A., T., B. con Capell. (C^b)*. — Kat. Lüneb. Nr. 1001. (Wohl identisch mit »Wen seh ich bei Jerusalem« à 8. 4 *str.*, 4 *voc. ex C^b* im Inv. Bamberg.)
89. Wenn mein Stündlein vorhanden ist. à 9 ò 14. 2 *Viol.*, 2 *Viole*, *Violone*, C., A., T., B., 4 *voc. a Cap., Continuo.* — Exempl. Stimmen Grimma N 70 + V 52 (U 194), mit den Daten *Dom. 1. p. Trinit.* 1688; desgl. 1691; desgl. 1695; *Festo Purif.* 1700.
90. Wer den Herren fürchtet. — Verz. Schelle.
91. Wer ist, der so von Edom kömmt. à 15. 10 *str.*, 5 *voc.*; 4 *Trombette*, *Tamburi*, 2 *Viol.*, 2 *Viole*, *Fag.*, C., C., A., T., B., *Cont.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 11780 Nr. 20. (Identisch mit Nr. 1008 der »Incerti« in Kat. Lüneb.?) Part. u. Stimmen Grimma: à 15, 20, 30. 2 *Clarini*, 2 *Trombe*, *Timpani*, 2 *Viol.*, 2 *Viole*, *Fag.*, C., C., A., T., B., 5 *voc. Cap. e Cont.*, N 70 + V 53, mit den Daten *Fer.* 1. 1683, 1684, 1688, 1691, 1696, 1711, 1719, 1722.
92. Wer ist, der so von Edom kömmt. 4 *str.*, 3 *voc.* (4 *Viole*, C., A., B.). — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 11780 Nr. 21. (Wohl identisch mit Nr. 1009 Kat. Lüneb.: à 7. 4 *Viol.*, C., A., B. [C^b].)
93. Wie der Hirsch schreyet. *In Fest. Purif. Mariae.* Wobey zum Beschluß der Choral: Freu dich sehr o meine Seele, à 6 ou 10. 2 *Violin*, C., A., T., B. *in Conc.*, 4 *Voc. in Rip. (A#)*. — Kat. Lüneb. Nr. 1022.
94. Wir gehen nun in dem. *Basso*, 3 *str.* — Exempl. Ms. Rudolstadt, Geh. Staatsarchiv.
95. Wohl dem, der in der Gottesfurcht steht. 2 *Viol.*, 3 *Viole*, *Fag.*, 2 *Cornetti*, 3 *Tromboni*, *Bombardo*, C., C., A., T., B., *Cont.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 11780 Nr. 18.

C. Verschiedenes.

- Lustige Madrigalien und Canzonetten und zwar die Madrigalien seynd von 4, 3 und 2 Vocal-Stimmen alleine; die Canzonetten aber von 3, 2 und einer Vocal- nebst beygefügt Instrumental-Stimmen. Leipzig in Verlegung des *authoris* und bey Ch. Kirchner. Gedruckt bei E. Hahn 1663 in 4^o. — Exemplar, nur *vox 1*, bis vor kurzem in der Hauptkirche zu Sorau, jetzt verloren. Im Leipz. Verzeichnis 1712 wird unter den 1712 noch vorhandenen Drucken angeführt »Sebastian Knüpfer Lustige Madrigalien und Canzonetten à 7«. — Im Inv. Bamberg findet sich die Eintragung: »*Secretarij* [wohl falsche Lesart für Sebastiani] Knüpfers Madrigalien. 7 Bücher«.
- »Drey schöne Dinge sind.« »Es kömpt ein neuer Schleiffer an.« »Höret wunderschöne Sachen.« — Diese drei unbezeichneten, im Leipz. Verz. 1712 genannten handschriftlichen Stücke gehörten vielleicht der vorigen Sammlung an. Leipziger Kehr-Michels Erster und anderer Theil (F^v). — Kat. Lüneb. Nr. 586.
- »Ihr Sorgen weicht.« à 5. 4 *str. et Basso. ex F.* (Tafelstück). — Inv. Bamberg.
- »Marindgen, mein Leben.« à 6. 3 *str.*, 3 *voc. ex D#*. (Tafelstück.) — Inv. Bamberg.
- »O Traurigkeit, o Hertzzeleid«. Trauriges Grab-Lied / Über die Begräbnis unsers Heylands JESU Christi. Am Char-Freytag zu singen. (4stimmig; Text von 8 Strophen aus den »Himmlichen Liedern« von Joh. Rist.) — Gesangbuch von Vopelius, Leipzig 1686, S. 156. [Musica vespertina. 6 Bücher.] Im Inv. Bamberg unter Knüpfers Namen aufgeführt, anscheinend irrtümlich. Vermutlich handelte es sich um das 1669 erschienene bekannte Instrumentalwerk des Leipzigers Johann Pezel.
- Sonata sup.* Guten Abend Garten Man. — Im Verz. Schelle aufgeführt.
- »Glück zu! Dieweil der milde Sachse Euch wiederum eröffnet Wald und Bahn.« — Madrigal für 4 Singst., 5 Instrumente »zur Feyer der von Johann Georg II. der Stadt Leipzig wieder überlassenen Jagdgerechtigkeit« (Walther, Lex.). Leipzig 1657. Fol. Exempl. unbekannt.

Nach Knüpfers am 10. Oktober 1676 erfolgtem Tode wird die Leitung der Kirchenmusik am 13. Oktober bis auf weiteres in die Hände des ehemaligen Alumnus, jetzigen Studenten Joh. Georg Krause gelegt, eines tüchtigen Musikers, der von Knüpfer selbst schon häufig zu außerordentlichen

Diensten herangezogen worden war¹⁾. Bereits nach fünf Wochen beginnt, wie das Tagebuch des Thomasius berichtet, das Probedirigieren der neuen Bewerber. Als erster erscheint Georg Bleyer auf dem Platze. Er legt am 26. Nov. in der Nikolaikirche eine Probe ab. Acht Tage später, am 8. Dez., wird ihm — ein Vorteil, dessen sich die Bewerber sonst nicht rühmen konnten — eine zweite Probe in der Thomaskirche gewährt. Freilich hatte er nichts unversucht gelassen, um sich beim Rate in helles Licht zu stellen. Die Texte seiner Kirchenmusiken hatte er zuvor drucken und den Ratsherren zukommen lassen²⁾, auch durch kluges Reden und häufige Besuche beim Bürgermeister Lorenz von Adlershelm es soweit gebracht, daß dieser, der mit seinem Bruder Andreas zugleich Vorsteher der Thomasschule war, ihm seine volle Protektion zuwandte. Was Bleyer für das Leipziger Amt in die Wagschale zu werfen hatte, war indessen nicht allzu viel. Die Tatsache, daß er soeben auf Grund eines deutschen Heldengedichts auf den Sieg der Kaiserlichen an der Konzer Brücke (1675) zum kaiserlichen gekrönten Poeten erhoben worden war, mochte bei den Leipziger Räten nicht sehr verfangen. Mehr schon, daß er eine lange Erfahrung hinter sich hatte und im Rufe eines guten Musikus stand³⁾. Was ihn schließlich trotzdem zu Fall brachte, war seine lückenhafte Kenntnis im Lateinischen und, wie sich bei einer privaten Prüfung durch Thomasius herausstellte, seine gänzliche Unfähigkeit zum »Informieren«.

Die Probeleistungen der übrigen Bewerber waren folgendermaßen angesetzt. Am 1. Weihnachtsfeiertage sollte Johann Spahn (Span), Kantor aus Liegnitz, seine Musik aufführen, am 2. Feiertage der Kantor zu Gottorp Johann Theile, am 3. Feiertage oder am Sonntag vor Neujahr der Kantor zu Eilenburg Johann Schelle, endlich am Neujahrstage 1677 »der hiesige Stadtpfeifer« Johann Pezel⁴⁾. Leider teilt Thomasius nichts Näheres über die einzelnen Aufführungen mit, sondern bemerkt zum 21. Dezember nur:

»Nachmittag wurden die von denen zweyen *Cantoribus* (Span von Liegnitz und Theil von Gottorp) aufgesetzte Weynachtsmuteten in der Schul von denen Schülern, Kunstgeigern &c. versucht, wobey Rathswegen auch vorhanden gewesen D. Pflaum, Baumeister Becker, und Ruder, Senator. Auch war Werner Fabricius, Organist zu S. Nicolai, zugegen.«

Der Tag der Wahl wird auf den 31. Januar 1677 festgesetzt. Über diese Sitzung liegen zwei Protokolle vor, die sich im Punkte der Ausführlichkeit voneinander unterscheiden. Die beträchtliche Anzahl der Bewerber, unter denen neben Theile und Pezel auch der Regensburger Organist Hieronymus Kradenthaler steht, der scharfe Kampf, der um Bleyer und Schelle ausgefochten wird, und gewisse charakteristische Äußerungen der Ratsmitglieder lassen es angebracht erscheinen, beide Protokolle im Wortlaut mitzuteilen.

¹⁾ Er empfängt (laut Stadtkassenrechnungen) am 4. Mai 1677 dafür, daß er »bey der Vacanz des Cantordienstes an der Schul zu St. Thomas die Music in beiden Kirchen und sonsten dirigirt«, 50 Thaler.

²⁾ Thomasius, a. a. O. S. 184.

³⁾ »Sol fürnehme *commendationes* mitgebracht haben. Man sagt, er hab *artis Musicae gratia* sich 14. Monat in Rom, und 2. Jahr in Franckreich aufgehalten: Nach welcher Zeit er zu Rudolstadt bey der *Capell* gedienet, von der auß ferner nach Dreßden beruffen worden sey: weil er aber sich mit denen zu Dreßden bey der *Capell* befindlichen Italianern nicht wol vertragen können: sey er selbigen Dienstes wiederumb erlassen worden.« Thomasius, a. a. O. S. 183; R. Sachse, a. a. O. S. 25. Thomasius nennt Bleyer übrigens (S. 206) »*Vinariensis*«; demnach würde Weimar und nicht Saalfeld (Walther, Lexikon) oder Lübeck (Stiehl) sein Geburtsort sein.

⁴⁾ Thomasius schreibt Pezeld, auch Pezoldo.

Wahl Joh. Schelles zum Thomaskantor.

Protokolle der Ratssitzung am 31. Januar 1677.

A. (Ratsarchiv, Tit. VIII. 39.)

Churfürstl. Sächs. H. Appellation Rath und Bürgermeister
H. D. Christoph Pincker,

Es wäre bekant, daß d. Cantor zu St. Thomä Sebastian Knipfer unlängst verstorben, dessen stelle nunmehr zu ersetzen, es schiene zwar ein schlechter Dienst zu seyn, wäre aber von zimlicher *importenz*, darbey sich statl. leute befunden, als Seth. Calvisius, Herman Schein, Tobias Michael(;) es hätten sich aber angeben

1. Georg Bleyer,
2. Joachim Ernst Spahn, Cantor zu Liegniz.
3. Johann Schelle, Cantor zu Eulenburg.
4. Johann Theile, Herzogl. Holstein Capelmeister.
5. M. Tobias Petermann, Cantor zu Grimma.
6. Johann Caspar Schale, Cantor zu Merseburg.
7. M. Christian Speckhuhn, Cantor zu Schneeberg.
8. Johann Pezel, Stadtpfeiffer alhier.
9. Christoph Lehmann, *Theolog. studiosus*.
10. Hieronymus Kradenthaler, Organist zu Regensburg.
11. M. Johann Creil, Cantor zu Zwickau.
12. Christian Hübler, *Studiosus*¹⁾.

Der 1. sollte die *music* wohl verstehn, aber sein *humor* würde nicht von allen gelobet, und würde ihm ein schlecht Zeugnis gegeben, die *eruditio* möchte auch schlecht seyn. 2. Hätte eine gute *condition*, stünde aber in gefahr dieselbe wegen der *reformation* in Schlesien zu verlieren, würde sehr gerühmt, wegen seiner wißenschaft in der *music* und *erudition*, der dannenhero allen andern leicht vorzuziehen. 3. hätte sich eine lange Zeit hievor alhier auf gehalten, werde von der *music* auch sehr gelobet. 4. sollte ein hübscher man seyn. 5. ist zu Dreßden sehr recommendirt worden. 6. sol auch ein guter Man seyn, vor den das Dom Capitel zu Merseburg *intercedirt*. 7. Knipfers *discipul*. 8. wäre bekant da er ein guter Musicus, weil er aber Stadtpfeiffer wäre, so stünde dahin ob es sich mit ihm schicken würde. 9. wäre unbekannt. 10. sollte ein guter *musicus* seyn, hätte aber nichts studiret. 11. werde gleichfals von der *Music* gerühmet, solle aber nichts studiret haben.

Aus diesen wäre einer zu erwählen.

H. Cammer Rath u. Bürgermeister Christian
Lorenz von Adlershelm.

Bleyer wäre zur probe aufgestellt worden, und könte ihm unter denen andern keiner gleich geachtet werden, der nechste aber nach ihm Pezelius. Spahn hätte nichts von seiner eigenen *composition* hören laßen, Theile wolte er es gern gönnen, weil nun die *music* das Vornehmste wäre, so bey einem *Cantore* zu *consideriren*, da Bley wohl gereiset, sich auch in Capellen eine Zeitlang aufgehalten, Er der H. Cammer Rath denn mit ihm sich bereits weit eingelaßen, weil Er als Schulen Vorsteher die Beschaffenheit der Schulen am besten wüste, überdis Bleyern mit bestande nichts böses nachzusagen, und Er alß in seinem gewißen versichert wäre, daß die Schule mit ihm wohl versichert seyn würde, Als wolte er demselbigen sein *votum* gegeben haben.

¹⁾ Als dreizehnter hatte sich, wie Thomasius (a. a. O. S. 538) verrät, noch ein gewisser Christian Boldaeus aus Herzberg angegeben, »so vordem auff Dörffern Organist und Musicant gewesen«; er wurde aber »seines närrischen Kopffs halben nicht einmahl zur prob zugelassen«.

B. (Ratsarchiv, Tit. VIII. 51).

In *conventu* aller 3 Rätthe *proponiret* der Churfürstl. Sächs. hochbestellte *Appellation* Rath und Regierende Bürgermstr: Titl. H. Dr. Christoph Pincker, was maßen albereit bekant was maßen vor ungefehr einem Viertel Jahre die Cantor Stelle zu S. Thomae durch H. Sebastian Knüpfers absterben sich verlediget, und solches wird durch ein *erudit* und in der *Music* wolerfahrnes *subjectum* zu ersezen, wobey zu *consideriren*, daß ungeachtet dieser Dienst sonst nicht alzu wichtig schiene, aber doch iederzeit mit wackern *subiectis* bekleidet gewesen, worzu sich angeben

George Pleyer
Jo. Ernst Spann
Schelle

Pleyers Person betreffend so were er zwar ein feiner *Musicus* aber wegen seines wiederwärtigen *humoris* zu Dreßden in schlechten lobe, Spann were ein fein gelehrt *subjectum* auch dergleichen Schul und Cantorei verrichtung albereit kundig, Schelle von Eulenburg sollte auch ein fein *subjectum* auch in H. Knüpfers *information* gewesen sein, Pezold der hiesige Stadtpfeiffer möchte wol zu diesem Dienste nicht ungeschickt sein, weiln er aber hievor ein *Catholicus* auch alhier Stadtpfeiffer, so were dieser u. noch andrer ursachen wegen schwerl. auf ihn *reflexion* zu machen, were zu *consultiren* wer auß diesen und übrigen *competitoren* hiezu zu erwählen.

Titl. H. Cammerath von Adlershelm erinnert daß George Pleyer unterschiedene mahl bey ihm gewesen u. von seinem leben und wandel ihm genugsame Nachricht gegeben, auch aus seinen abgelegten 2 mahligen Proben guthes Lob erhalten, Spanns Person anlangend so were er dem verlaut nach der *Music* nicht recht kundig(,) verstünde auch die *composition* nicht recht, inmaßen dann die Knaben ihn in seinen Proben verlachtet, er merckte, daß die Herrn Schul Collegen zu Pleyers Person guthe Lust, hatte auch nach eingezogener erkundigung von ihm ein guth Lob gehöret u. hielte darvor daß er sich zu diesem Dienste am besten schickte(;) giebt George Pleyern sein *votum*.

H. Bürger Meister D. Paul Wagner

Es wäre eine sache welche *primatio* die ehre Gottes(,) *secundatio* die Zierde der Stad[t] betreffe, er hätte kein *privat interesse* dabey, sähe aber doch gern daß ein guter man darzu käme. Er hätte von anfang sein absehn auf den Eulenburger gerichtet, welcher der schulen kundig, ein sittsamer Mensch wäre, *laborios*, und ein gutes Zeugnis hätte, daß er auch an der *erudition sufficient* gnug, Demnach wolte Er, jedoch ohne *praejudic.* anderer Herren, ihm sein *votum* hiermit gegeben haben.

H. Bau Meister Peiligke.

Es wäre ihm Keiner bekant, wil sein *votum* dem Eulenburger gegeben haben.

H. Bau M. Welsch

Es hätte ein ieder sein freyes *votum*, er wolte auch izeo seinem gewißen nach *votiren*, giebt seine stimme dem Eulenburger.

H. Bau M. Steger

Unter denen so sich angegeben, wäre ohne Zweifel denen alten keiner [so sich angegeben] zu vergleichen, M. Petermann wäre ein statlicher man, Pezel inglichen, weil nun der H. Cammer Rath Lorenz auf sein gewissen genommen, daß Bleyer darzu *qualificiret*, so wolte er sein *votum* auf deßen gewißen geletet und es Bleyern gegeben haben.

H. Joh. Ernst Bose,

Die Kirche erforderte einen guten *musicum*, die schule einen guten *informatorem*, welche nicht aus augen zu sezen, Bleyer möchte ein guter *Musicus* seyn, hätte aber viel schwachheit an sich, Spahn verstünde die *composition* nicht, bleibt bey dem Eulenburgischen.

[H. Große: für Spahn; H. Thomae: für den Eulenburger; H. Bürger *etiam*; H. Joh. Seidel *jun.* für Spahn, »wofern die *majora* auff ihn fallen solten, *aliter* dem Eulenburger. Bleibt bey dem Eulenburger«.

Es folgen noch einige *similiter*; vgl. B].

H. Baumeister Meyer

Der Eulenburger schiene ein ungesunder man am leibe und gemüthe, Bleyer müste doch etwas wißen, sonst würde er in die Capelle nicht kommen seyn, giebt ihm sein *votum*.

[weitere Stimmen; vgl. B]

H. Stadt Richter Schütze

Spahn übertreffe Bleyern in vielen stücken, ob er gleich izeo kein so guter *componiste*, so könnte er es doch werden, hätte zu Liegniz ein gutes Zeugnis, giebt demnach sein *votum* Spahnen.

[weitere Stimmen vgl. B]

Per majora electus Johann Schelle.

So wurde denn mit Stimmenmehrheit Johann Schelle gewählt, während Bürgermeister Lorenz mit seinem Schützling Bleyer den kürzeren zog, ein Umstand, den er Schelle alsbald empfindlich merken ließ. Für Schelle sprach, daß er Thomasalumnus, Knüpfers Schüler und außerdem Leipziger Student gewesen war, also die Musikverhältnisse der Stadt gut kannte und zudem das Informieren verstand, Die Einweisung ins Schulamt erfolgte am 19. März unter Anwesenheit der beiden Schulinspektoren, dreier Abgeordneter des Rats und der Präzeptoren. Bürgermeister Lorenz und sein Bruder, die als Vorsteher der Schule hätten zugegen sein müssen, blieben, wegen Bleyers Zurückweisung noch immer mißgestimmt, der Feier fern und ließen sich durch den Oberstadtschreiber Gräfe vertreten. Gräfe hielt eine gelehrte Rede über die Vortrefflichkeit der Musik, worauf der neue Kantor »nicht minder gelehrt und ausführlich« dankte. Während der folgenden Gratulationen wurden »wiederumb etliche muteten in Auditorio secundanorum, a primo coetu, musiciret, namentlich folgende 1) *Veni Sancte Spiritus*

Bürgermeister Dr. Paul Wagner

erinnert daß von dem Regierenden H. Bürgermstr. gar wol und vernünftig angeführet worden(,) was bey einem u. andern *competitoren* in *consideration* zu nehmen. Der izeige Cantor zu Eulenburgk were ihm sehr gelobet, daß er so wol zur *Music* als zur *information* bey der Schule geschickt, wolte dahero gemeldten *Cantori* von Eulenburgk sein *votum* gegeben haben.

H. Baumstr. Wolffg: Peilicke
similiter.

H. Baumstr. Welsch
similiter.

H. Baumstr. Steger.

M. Petermann were ihm sehr gerühmet, ingleichen Pezold, von denen übrigen hörete er bald böses bald guthes und das letzte mehr, nachdem aber der H. Cammerrath Pleyers Person nach seinem Gewißen gelobet, als wolte er sein *votum* auf H. Cammerraths gewißen geletet und solches Pleyern gegeben haben.

H. Joh: Ernst Bose,

es were Pleyers Person von der *Music* ihm zwar gelobet, jedoch soll er viel Schwachheiten an sich haben, giebet dem Eulenburgischen sein *votum*.

[Grosse für Spahn; Michael Thomae für den Eilenburger; Oct. Bürger *similiter*; Seidel *jun.* wenn Spahn nicht die *maiora*, dann dem Eulenburgischen; Dr. H. Born für d. Eilenburger; Sieber *absens* für Bleyer; J. v. Ryssel für Spahn; Dr. Jac. Born *abs.* für Bleyer; Dr. Falkner für Spann;

Jak. Meyer für Bleyer; Becker für den Eulenburger, im falle Pleyer nicht die *majora* bekömen solte;

Schütze für Spahn; Lorenz v. Adlershelm für Bleyer; Ruder für Pleyer, wenn er aber nicht die *majora* bekomme, für den Eilenburger; W. von Ryssel für den Eilenburger. Jak. Meyer *jun.* für Bleyer; Chr. Göring und J. C. Pflaume für Spann.]

2) *Confitemini Domino* 3) *Confitebor tibi in organis Musicis* 4) *Dominus regnavit*. Also ist dieser *actus* gegen 10. Uhr zu ende gegangen«¹⁾. Am 2. April trat Schelle, dessen Familie erst später aus Eilenburg eintraf, sein Amt an.

In Leipzig hat Schelle nicht mindere Ehrung genossen als sein Vorgänger Knüpfer. In einer Beziehung hat sein Ruf den des anderen sogar noch überstrahlt: Schelle war der bedeutendere Lehrer. Diese Eigenschaft mag ihm als väterliches Erbteil zugefallen sein; denn dem Lehrberuf war schon Jonas Schelle ergeben, der von 1624 bis an seinen Tod 1653, nachdem er zuvor das Kantorat zu Wesenstein bekleidet hatte²⁾, als Rektor und Kantor im erzgebirgischen Dorfe Geising lebte. Vielleicht war er der Sohn jenes Jakob Schelle, der nach Vollhardt³⁾ von 1605 bis 1611 (†) den Geisinger Kantoren- und Organistenposten innehatte. Die Schellesche Familie scheint eine der verbreitetsten der Gegend gewesen zu sein. Außer den drei Söhnen des Jonas: Salomon, Johann und Georg tauchen noch fünf andere, jüngere Träger des Namens auf, die zum Teil einer Seitenlinie zu entstammen scheinen⁴⁾. Verwandtschaftliche Beziehungen verbanden sie mit der gleichfalls in Geising ansässigen Familie Kuhnau: Johann Schelle und sein späterer Nachfolger im Thomaskantorat Johann Kuhnau waren Vettern⁵⁾.

Johann Schelle wurde am 6. September 1648, am gleichen Jahrestage wie Knüpfer, in Geising getauft. Die Mutter Katharina war eine geborene Dreschler. Das Taufregister der Stadt meldet:

»Mense Septembri. Die 6 § Johannes, H. Jonas Schellens *Ludimoderatoris* alhier. *Testes*: Christoph Bindhaße, p. t. Richter, Elias Günther, Lohgerber, und Justina Georg Baumgartens, Fleischers in V. G. [*vallo Geisingense?*].«

Die zuverlässigsten Nachrichten über sein Leben bringt auch in diesem Falle das lateinische Funeralprogramm, mit dem die Einladung der Universität zur Begräbnisfeier verbunden war:

»Rector | Universitatis | Lipsiensis, | Ad Deductionem Funebrem | Dn. | Johannis | Schellii, Collegae Cantoris in Schola | Thomana et Chori Musici | Directoris, | H. I. hodie XIV. Martii MDCCI | Cohonestandam | Cives suos invitat⁶⁾.«

Ihm entlehnte Joh. Heinrich Ernesti seine biographischen Notizen⁷⁾. Die Quelle für Walther (Lexikon) bildete anscheinend der »Wohl-informirte Redner« des Leipziger Literaten Erdmann Uhse (7. Aufl. Leipzig 1719), ein Lehrbuch für angehende Redner, in dem auf S. 395 f. als Beispiel für die Abfassung eines Lebenslaufs derjenige Schelles, »gewesenen berühmten Musici zu Leipzig«, unter den üblichen fünf Punkten trocken abgehandelt wird. Uhse schöpfte aus bester Quelle, ohne über das Funeralprogramm hinaus Neues zu bringen. In Matthesons »Ehrenpforte« ist Schelle nur beiläufig erwähnt, wie denn überhaupt sein Andenken in und außerhalb Leipzigs sehr bald erloschen zu sein scheint.

¹⁾ Thomasius, a. a. O. S. 227.

²⁾ Vollhardt, a. a. O. S. 118.

³⁾ A. a. O. S. 119.

⁴⁾ Georg, der Bruder, war um 1673 kurfürstl. Hofmusik in Merseburg und wird als solcher noch 1681 von Thomasius (S. 475) erwähnt. Seine Vermählung am 4. Juli 1704 mit der Tochter eines Schalmeipfeifers ist im Traubuch der Merseburger Stadtkirche eingetragen (nach Mitteilung Prof. Arno Werners, Bitterfeld). Ihn mit jenem Georg Schelle zu identifizieren, der (nach Chrysander, Jahrbücher für musikalische Wissenschaft, I, 1863, S. 183) am 9. Mai 1665 mit einem Gehalt von 200 Thalern als Cornettist am Wolfenbütteler Hofe angestellt wird, geht wohl wegen des späten Trauungstermins nicht an. — Das Geisinger Kirchenbuch führt am 8. April 1660 unter den Taufzeugen Johann Kuhnaus einen »Andreas Schelle, *juvenis*, Abraham Schellens des Schmelzers Sohn« an; vgl. Rich. Münnich, Kuhnaus Leben, Sammelbände der Internat. Musikgesellschaft, III (1901—1902) S. 475. Ein Joh. Christoph Schelle ist von 1695—1716 *Notar. publ.* und *Custos* in Eilenburg (C. Geißler, Chronik der Stadt Eilenburg, 1829). — Salomon Schelle aus Geising wird im Sommer 1688 an der Universität Leipzig immatrikuliert. Er war vermutlich der Sohn des älteren Salomon und wurde von Johann, seinem Onkel, im Juli 1679 dem Rektor Thomasius vorgestellt und von diesem als Thomasschüler in die Tertia aufgenommen. Abraham Schelle aus Geising findet sich am 14. Nov. 1700 an der Dresdener Kreuzschule inskribiert, kommt 1728 als Pastor nach Groß- und Kleinosterhausen und schließlich in gleicher Eigenschaft nach Weißenfels (vgl. Meißner, Umständl. Nachricht usw. S. 584, Dietmann, Die Priesterschaft Sachsens III). — Endlich verzeichnet das Leipziger Thomas-Sterberegister am 16. Mai 1712 den Tod eines Christian Schelle, »Junggesell 36 Jahre, Zinngießergesell, bürtig von Altenberge bei Dresden«.

⁵⁾ So wenigstens nennt Kuhnau, im Nachruf an Schelle, diesen.

⁶⁾ Mit Übersetzung mitgeteilt von B. Fr. Richter in Monatsh. f. Musikgeschichte, XXXIV, 1902, S. 9 ff.

⁷⁾ In den *Commentationes novae*, 1707; siehe oben S. VI, Anm. 2.

Schelle verlebte die Jugend im Elternhause unter den Augen des tüchtigen Vaters, der selbst die Erziehung übernahm. Als er das siebente Jahr erreicht hatte, wird er auf Verwendung von Heinrich Schütz als Sopranist in die kurfürstliche Kapelle in Dresden aufgenommen, wie das bereits bei Schein und Michael der Fall gewesen war. Wir wissen nicht, welchem glücklichen Zufall der Knabe diese Auszeichnung verdankte. Aber schon 1657 sendet Schütz ihn nach Wolffenbüttel. Hier ist der junge Sänger sieben Jahre lang, also bis 1664, Mitglied des herzoglichen Chores¹⁾. Als mit dem Eintritt der Mutation seine Verabschiedung erfolgt, wird er von den Herzögen August und Anton Ulrich, von diesem sogar mit einem Ringe der eigenen Hand, reich beschenkt entlassen. Und wieder ist es Heinrich Schützens väterliche Huld, die dem mittellosen Jüngling das Weiterkommen ermöglicht. Er empfiehlt ihn an zwei der angesehensten Bürger Leipzigs, den Bürgermeister Pincker und den Stadtrichter Schütz, dieser des Kapellmeisters Bruder, jener sein Schwiegersohn, die ihm freundlich entgegenkommen und seine Aufnahme unter die Alumnen der Thomasschule durchsetzen. Diesen Liebesdienst, so hebt Ernesti hervor, hat Schelle beiden niemals vergessen. Die Matrikel der Schule verzeichnet seinen Eintritt unter dem 16. Januar 1665 mit dem Alter von 17 Jahren²⁾. Gewissenhaft berichtet das Funeralprogramm von guten Fortschritten in Künsten und Wissenschaften, was wir dahin ergänzen dürfen, daß er auch in der Musik unter Knüpfers Anleitung vermutlich ein gut Stück vorwärts kam. Knüpfer mag sofort die nicht gewöhnliche Begabung des jungen Mannes erkannt und ihm sein besonderes Interesse zugewandt haben. Sicherlich wurde ihm schon sehr bald eine der Präfekturen anvertraut, denn unter den Alumnen gab es wohl keinen zweiten, der wie Schelle nach den Erfahrungen eines zweifachen fürstlichen Sängerdienstes über gleiche Kenntnisse im Gesang und in der Chorleitung verfügte.

Nach zweieinhalb Jahren, am 20. August 1667, verläßt Schelle die Thomasschule und bezieht die Universität, in deren Matrikel er bereits im Sommer dieses Jahres als »*Joh. Schellius Dresden. Misn.*« eingetragen ist. Wertvoll wird für ihn jetzt die Freundschaft Gerhard Preisensins, des Thomasorganisten, der dem jungen Studenten Kost und freie Wohnung gewährt. Den nötigen Unterhalt verdient er sich durch Musikunterricht in den Häusern vornehmer Leipziger Familien. Da erreicht ihn im Oktober 1670 der Ruf als Kantor an die Stadtschule nach Eilenburg und macht allen Sorgen um eine gesicherte Existenz für die Zukunft ein Ende. Dieser Posten war nach dem Aufrücken des bisherigen Kantors Johann Andreae zum Konrektor vakant geworden und vom Rate ausgeschrieben worden. Am 18. Oktober tagte das Plenum. Nach dem über die Sitzung aufgenommenen Protokoll³⁾ scheinen die übrigen Bewerber neben Schelle von Anfang an gar nicht in Frage gekommen zu sein, ein Zeichen, daß dieser über die besten Empfehlungen gebot. Knüpfer hatte ihm das Zeugnis ausgestellt, daß er in der Instrumentalmusik, sonderlich im Klavier, wohl vertieret, auch einen guten Komponisten gäbe, welches zum *Directorio* viel täte, daneben geschickt im Informieren sei. Noch am selben Tage geht der Vokationsbrief des Superintendenten an den stud. phil. Schelle in Leipzig ab⁴⁾, zugleich mit einer Bitte an das Leipziger Konsistorium, ihn auf den Glauben zu prüfen. Das Konsistorium antwortet befriedigend, und so tritt Schelle das Amt in Eilenburg an⁵⁾.

Das Musikleben Eilenburgs war früher nicht ohne Bedeutung gewesen. Seit 1565 besaß die Stadt eine Kantorei, die bis zum dreißigjährigen Kriege geblüht hatte, dann aufgelöst und erst 1646

¹⁾ Über diesen Wolffenbütteler Aufenthalt hat sich Näheres nicht feststellen lassen; in den Akten wird lediglich der Cornettist Georg Schelle genannt (siehe oben S. XXVI Anm. 4).

²⁾ R. Sachse, Jahresbericht der Thomasschule 1894, S. 26.

³⁾ Eilenburger Ratsarchiv, ohne Titulatur.

⁴⁾ Ebenda.

⁵⁾ Jeremias Simons Eilenburgische Chronica, Leipzig 1696, S. 413 berichtet die einfache Tatsache ohne weiteren Kommentar, ebenso C. Geißler, Chronik der Stadt Eilenburg (1829), S. 336.

durch Martin Rinckart, den Sänger von »Nun danket alle Gott«, reorganisiert worden war¹⁾. Rinckarts Persönlichkeit gab dem Institut auf kurze Zeit einen neuen Glanz, der jedoch nach seinem Tode wieder verblich. Ob nach Schelles Ankunft eine Veränderung eintrat, läßt sich nicht bestimmen. Die Kantoreiakten enthalten seinen Namen nur einmal: am 25. Juni 1672 trägt Schelle ihn eigenhändig ein; nach seinem Weggange fügte eine andere Hand hinzu: »an. 1677 nach Leipzig als *Cantor*«²⁾. An Kollegen von einigem Gewicht fand Schelle wohl nur den Organisten der Stadtkirche von S. Nicolai Johann Hildebrandt vor, der schon seit 1637 im Amte stand, sich durch sein Orgelspiel den Titel eines Hofmusikus erworben hatte und als Dichter und Komponist bekannt war³⁾. Die Stadtschule selbst war eine der üblichen Parochialschulen mit vier Stellen. Mit ihrem Schülerchor hatte der Kantor den Kirchendienst in S. Nicolai zu bestreiten, die Singumgänge (Neujahrs- und Gregoriussingen) zu halten und bei Trauungen und Beerdigungen mitzuwirken. Auch stand ihm frei, außerhalb der Stadt mit fünf oder sechs Knaben zu Neujahr zu singen, nämlich in der Hinterstadt (die nicht zur Kommune gehörte), auf dem »Berge« und in einigen umliegenden Dörfern. »Was er colligirt, giebt er den Knaben, die mit gesungen, einem ieglichen 1.2 gr.⁴⁾« Leider ist es nicht möglich, unter Schelles Werken mit Sicherheit solche zu bestimmen, die der Eilenburger Zeit angehören. Ein späteres Leipziger Verzeichnis nennt zwei weltliche Stücke (nicht erhalten), die auf Eilenburg als Stadt an der Mulde anspielen: »Komm, du Manduaner (Molduaner) Schwan« und »Kommt, ihr muntern Molduaner«, die beide anscheinend bei festlichen Gelegenheiten zur Aufführung kamen. Ob im übrigen die Leistungsfähigkeit des Chors und vor allem die Qualität der Schelle zur Verfügung stehenden Instrumentisten derart waren, daß er weit ausladende, in der Besetzung das Äußerste fordernde Stücke wie solche aus der späteren Leipziger Zeit wagen konnte, erscheint fraglich.

In Eilenburg fand Schelle Gelegenheit, den Grund seines ehelichen Glücks zu legen. Am 6. Oktober 1671 führt er die erst siebzehnjährige Tochter des kurfürstl. sächs. Schloß- und Steuereinnehmers Johann Wüstling, Jungfer Elisabeth, heim, die ihm in den sechs folgenden Jahren drei Söhne schenkt:

1672: 26. Aug. Johann Friedrich, gest. am 16. Okt. desselben Jahres. Unter den Paten Superintendent Nicolai, der Schelles Wahl vollzogen hatte.

1673: 27. Dez. Johann Georg. Unter den Paten des Vaters Bruder, der kurfürstl. Hofmusikus zu Merseburg Georg Schelle, in dessen Abwesenheit ein Eilenburger Bürger steht⁵⁾.

1676: 1. Jan. Johann Christian. Als Pate ist Seb. Knüpfer, Leipzig, genannt; »an dessen Stelle verrichtete das glückliche Werk H. Joh. Georg Franke, wohlverdienter Diaconus an St. Nicolai«⁶⁾.

Die Patenschaft Knüpfers bei Schelles drittem Sohne beweist das fortdauernde freundschaftliche Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler, der nicht versäumt haben wird, ihn bei gelegentlichen Aufenthalten in Leipzig immer wieder aufzusuchen. Schelle scheint sich in Eilenburg in jeder Weise bewährt zu haben, denn als es sich um den Ersatz Knüpfers handelte, ging ihm der Ruf eines ebenso geschickten Musikus wie untadeligen, sittsamen Menschen voraus. Den vakanten Eilenburger Posten erhält nach ihm der frühere Thomaner und Leipziger Student Basilius Petritz, dem später das Dresdener Kreuzkantorat zufiel.

¹⁾ Arno Werner, Geschichte der Kantorei-Gesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen, 1902, S. 25, 51. W. Büchting, Martin Rinckart, Leipziger Diss. 1903, S. 90f.

²⁾ Mitteilung des Herrn Paul Hartmann, Eilenburg.

³⁾ Eitner, Quellenlexikon, verzeichnet von ihm zwei Werke aus den Jahren 1645 und 1656.

⁴⁾ Für diese Mitteilung wie für die unten folgenden Auszüge aus dem Eilenburger Taufregister bin ich Herrn Superintendenten Dr. Büchting, Eilenburg, zu Dank verpflichtet.

⁵⁾ Dieser zweite Sohn Johann Georg wird bereits im Sommer 1679 an der Universität Leipzig eingeschrieben; er bezieht sie Sommer 1691.

⁶⁾ Er bezieht Sommer 1691 die Universität Leipzig, wird am 29. Nov. 1692 zum *Baccalaureus*, am 25. Febr. 1694 zum *Magister* befördert (G. Erlner, Die jüngere Matrikel der Universität Leipzig, II, nach der auch die übrigen Immatrikulationsdaten festgestellt sind). Johann Christian gab in der Folge den gelehrten Beruf nicht auf und starb nach einer ehrenvollen Laufbahn als *J. U. D.* und Prof. der Moral am 30. Mai 1712 in Leipzig; vgl. Vogels Annalen S. 1054; Christ. Meißner, Umständl. Nachricht usw. 1747, S. 576, wo zugleich auf die *Gelehrte Fama*, T. I. S. 311 ff. verwiesen ist.

Die ersten Leipziger Amtsjahre Schelles scheinen mit einer einzigen sogleich zu erwähnenden Ausnahme ruhig und in vollem Einvernehmen mit den Behörden verfließen zu sein. Unter diese zählten nicht nur der Rat der Stadt und die engere Schulbehörde, sondern auch die Universität, die, wie das vor Fabricius üblich gewesen, nach dessen Tode (1679) ohne weiteres die Leitung der akademischen Musiken in der Paulinerkirche wieder in des Thomaskantors Hände legte¹⁾. In Thomasius' oft erwähntem, bis 1684 reichendem Tagebuche ist Schelles Name häufig genannt, meist in Verbindung mit den laufenden Schul- und Amtsgeschäften, und aufs neue muß dem trefflichen Rektor nachgerühmt werden, daß er volles Verständnis für die Aufgaben und Pflichten seines Kantors besaß und alles tat, um einen ungetrübten kollegialen Verkehr aufrechtzuerhalten. Gleich beim ersten Sohne, der Schelle in Leipzig geboren wurde, steht er Pate, wie er denn auch sonst an dessen Familienleben freundlichen Anteil nimmt. Dieses Familienleben blühte in Leipzig in schönster Weise fort. Die Akten geben über folgende Ereignisse Auskunft²⁾.

- 1678: 14. Juli, geb. Johann Gottlieb Sch.; unter den Paten der Rektor Jakob Thomasius.
 1679: 17. Juni, gest. Joh. Gottlieb Sch. (begr. 19. 6.).
 » 11. Nov. steht Joh. Schelle Gevatter bei dem Bürger Böhme.
 1681: 11. Febr. gest. Johann Christoph Sch. (geb. ?).
 » 13. Nov. geb. Johann Gottfried Sch. (getauft 19. 11.)
 1684: 4. Jan. geb. Johanna Elisabeth; unter den Paten der Konrektor Ernesti.
 1686: 21. Okt. steht Frau Schelle Pate bei einer Tochter des Nikolaiorganisten Daniel Vetter.
 1687: 20. April, geb. Johanna Sophia.
 1689: 18. Nov. steht Joh. Schelle Pate bei der ersten Tochter des Thomasorganisten *J. U. C.* (iur. utr. cand.) Kuhnau.
 1696: 18. Nov. steht Schelle mit Frau Kuhnau Pate bei einem unehelichen Soldatenkinde.
 1700: 12. Dez. steht Schelle Gevatter beim Sanduhrmacher Gränzer.
 1702: 28. Febr. wird die Tochter Johanna Elisabeth kopuliert mit Thomas Hoffmann, »wohlverdientem Con-
 rector zu Eulenburg«.
 1707: 22. Nov. wird die Tochter Johanna Sophia kopuliert mit Jakob Stengel, *jur. utr. cand.*
 1712: 30. Mai, gest. Johann Christian Sch., *J. U. D. Moralium prof. publ. ord.* usw., Dekan der philos. Fakultät.
 1728: 20. Juni, gest. Johanna Sophia Schellin. Witwe des Acciseinspektors Stengel in Hoyerswerda (Sicul, Annalen, 1730, S. 174).
 1730: 26. März, gest. Maria Elisabeth, H. Johann Schellens Cantoris auf der Thomasschule Witwe auf der Petersstraße, 75 Jahre alt.

Schelles Wahl war, wie aus den oben mitgeteilten beiden Ratsprotokollen hervorgeht, gegen den Willen des damaligen Bürgermeisters Lorenz von Adlershelm durchgesetzt worden. Diese Niederlage konnte der ehrgeizige Mann nicht verwinden. Er suchte nach einer Gelegenheit, den neuen Kantor seinen Groll fühlen zu lassen, und glaubte sie Ende des Jahres 1683 gefunden zu haben. Schelle hatte seit dem ersten Trinitatissonntage dieses Jahres den Versuch gemacht, im Frühgottesdienst nach der Verlesung des Evangeliums statt lateinischer, gewöhnlich von italienischen Meistern herrührender Stücke deutsche Figuralmusik eintreten zu lassen, und zwar Kantaten, deren Texte, teils nach Lutherscher Version, teils mit gereimten Einschreibungen und Kirchenliedstrophen versehen, das Tagesevangelium in oratorischer Form behandelten. Diese Neuerung behagte dem Bürgermeister nicht. Da die Adventsontage, an denen keine konzertierende Musik stattfand, vorbei waren und das bevorstehende Weihnachtsfest Gelegenheit gab, in der neuen Art fortzufahren, ließ er den Kantor wissen, daß die auf deutschen Text geschriebene Figuralmusik an der gewissen Stelle zu unterbleiben und

¹⁾ Akten über Wahl und Bestallung der Universitätsmusikdirektoren aus dieser Zeit sind im Archiv der Universität nicht mehr vorhanden.

²⁾ Hier, wie schon oben (S. XI, XII) im Falle Knüpfers, hatte der Herausgeber Gelegenheit, die ihm zur Verfügung gestellten Exzerpte aus den städtischen Tauf- und Sterberegistern zu benutzen, welche Rud. Wustmann († 1916) im Verlaufe seiner Studien zur Leipziger Musikgeschichte angefertigt hatte.

wie bisher eine italienische Komposition mit lateinischem Text einzutreten habe. Thomasius stellt den in mehr als einer Beziehung merkwürdigen Fall folgendermaßen dar¹⁾:

»d. 22. Decemb. 7. Ante merid. adit me Cantor Joh. Schelle et significat, daß ihm Consul Laurentius Antistes scholae per Becksteinum entbiethen lassen, daß er negstkünftig bey dem Weynachtsfest in den kirchen die *Evangelia* vor der predigt *figuraliter* musiciren zu lassen numehr auffhören solte.

De hoc toto negotio memoranda haec veniunt. Man hat sonst in beyden Stadtkirchen an Sonn- und Festtagen bey den Frühestunden nach absingung des *Evangelii*, ehe das *Symbolum*: Wir glauben all an einen Gott, abgesungen worden, *Musicam figuralem*, wozu auch *instrumentalis* gebraucht worden, pflegen hören zu lassen, deren *Textus latini*, und die Composition wol mehrentheils a *MUSICIS ITALIS* verfertigt. An statt solcher so genannten Italienischen Music hatte der Cantor in diesem Jahr 1683. *Dominica I. post Trinit. d. 10. Junii* angefangen die gewöhnlichen *Evangelia* *figuraliter* absingen zu lassen, iedoch nicht in beiden kirchen zugleich, sondern wechselseise, bald zu *S. Thomae*, bald zu *S. Nicolai*. Bey dieser Music seind die *Evangelia* stückweise und hierbey theils Lutheri deutsche version von wort zu wort, theils (wenn nemlich gewisse personen redend eingeführt werden,) deutsche reimen (wiewol auch nicht allezeit) musiciret, hierunter auch *strophae* gewöhnlicher kirchenlieder wechselseise, *item* deutsche Ariae figuriret worden. . . . Die abschrift solcher Text hat mir auch der Hr. Cantor communiciret.

Nun pfeget aber *Musica figuralis* bey denen Advents-Sontagen (*excepta Dominica I. adventus*), *item* in der Fastenzeit nicht geübet zu werden, deswegen denn auch jüngsthin *Dominic. II. et III. Adventus* die *Evangelia* nicht *figuraliter* musiciret worden, dergleichen auch morgen gel. Gott *Dom. IV. Adventus 23. Decembr.* nicht geschehen wird. Indes aber ist der Cantor bedacht gewesen, bey denen negstkünftigen *Feris Natalitiis Christi* solche *Musica Evangeliorum* wiederumb zu continuiren. Es hat ihm aber Laurentius Consul diese tage per Pecksteinium (Schulspeiser) befehlen lassen, auch bey den Feyertagen des Christfests, und so ferner, solche *Musica Evangeliorum* abzuschaffen, und also derselben künftigt nicht ferner sich zu gebrauchen, sondern an statt derselben Italienische *Compositiones*, wie vor diesem, hören zu lassen. *Responderat Cantor, et rogaverat, ut continuatio Musicae Evangelicae permittatur sibi tantum usque ad Feriam I. Trinitatis*, damit er also einen gantzen Jahrgang hiermit erfüllen könnte, zumahl weil ihm bewust, daß solche *Musica Evangelica* denen *Auditoribus* bisher wohl gefallen. *Sed haec petitio et excusatio nihil valuit apud Consulem*, denn er ihm heut ferner per eundem Becksteinium andeuten lassen, es bliebe dabey, daß er nunmehr hiermit auffhören solte, es weren auch leute zu finden, welchen solche Evangelische *Musica* nicht gefiele, die kirchenlieder, so dabey mit unterlieffen, könnte man wol zu hause singen (*atque aliud est talia Cantica figuraliter audire, aliter more consueto decantare*). Nun ist zwar Christianus hic Laurentius itzo Consul regens, iedoch hat er diese verordnung gethan nicht *conscio prius et consulto senatu tamquam Consul*, sondern *tamquam Antistes Scholae*, in dem er vermeinet, er habe hierinn dem Cantori als Schuldiener zu befehlen, was ihme beliebet. *Atque hoc ipso prodidit, parum sibi placere devotionem ex Evangeliiis item Canticis Ecclesiasticis ita in omnium Auditorum tam plebejorum (cum haec omnia cantentur germanice) quam eruditorum animis hactenus excitatam*, (wie denn iedermann bisher diesen gebrauch, *quantum scio, excepto* Laurentio, ihme sehr wol gefallen und sich dadurch zur andacht bewegen lassen,) *magis placere sonos Italicae aut similis Musicae absque ulla devotione aures implentis: cui stomacho suo voluit ipse obtemperare totam Ecclesiam. Danda itaque mihi et Cantori visa fuit opera, ut conservaretur potius pia illa et pietati ac devotioni inserviens consuetudo, quam abrogaretur. Intelleximus autem ea de re cum amicis collocti, neminem esse, cui ista abrogatio tentata a Consule placeat. Cumque haec res videretur ad curam Ecclesiasticae potius quam Scholasticae rei pertinere, quid actum ita fuerit a Consule, significavi D. Lehemanno Superintendenti, qui et ipse testatus est, summopere sibi Consulis hoc intentum displicere, promisitque operam se daturum, ut pia ista consuetudo conservaretur*: wie er denn auch alsobald den Küster *famulum* erst auff's Rathhaus, hernach in des Ober-Stadtschreibers Gräfers wohnung geschickt, umb deswegen erinnerung thun zu lassen, es ist aber an beyden orten itzo (es geschahe gegen abend) weder einig Rathsperson noch der Ober-Stadtschreiber anzutreffen gewesen.

Die Angelegenheit konnte am 22. Dezember nicht mehr zum Austrag gebracht werden, kam aber am folgenden Tage, also in letzter Stunde, vor den Rat, der zu gunsten Schelles beschloß, »daß der Cantor mit der *Musica figurali Evangeliorum* bey morgendem Christfest und so ferner *continuiren* solte«. Lorenz war also zum zweiten Male überstimmt. Er half sich mit der Ausrede, er habe dem Cantor keinen Befehl geben, sondern nur einen privaten Wunsch ausdrücken wollen, — »*sed hac ratione ipse sibi contradixit Consul*« fügt Thomasius, die Stange seines Kantors haltend, hinzu und läßt nicht unerwähnt, daß Lorenz weder von Rats wegen noch als Vorsteher der Schule befugt war, einen Druck auf Schelle auszuüben. Und so wurde am 1. Feiertage das Evangelium in der Nicolaikirche, am 2. Feiertage in der Thomaskirche *figuraliter* musiziert. Da Lorenz schon im Februar 1684 starb, war kein Grund zur Fortsetzung des Streits vorhanden. Mit ihm ging einer

¹⁾ A. a. O. S. 652 ff., vgl. auch R. Sachse, Jahresbericht der Thomasschule 1894, S. 26 ff.

der wenigen dahin, die aus ihrer Vorliebe für die Italiener noch immer kein Hehl machen zu dürfen glaubten und nicht einsahen, daß deutsche Meister längst die gleiche Höhe erreicht, ja sie in vielem übertroffen hatten. Von jetzt an haben die Albrici, Carissimi, Bontempi, Peranda usw. ihre Rolle in protestantischen Kirchen ausgespielt: mehr und mehr treten deutsche Namen an ihre Stelle.

Es fragt sich, von welcher Seite aus der Anstoß gekommen war, die herkömmliche Praxis des lateinischen Motettengesangs vor der Predigt durch eine neue zu ersetzen. Daß Schelle als Kantor allein es gewagt habe, wie nach Thomasius' Darstellung anzunehmen, ist kaum glaubhaft. Aber auch von höherer Stelle aus kann die Anregung nicht ausgegangen sein, sonst hätte selbst ein Bürgermeister nicht widersprechen können. Vermutlich beruhte die Neuerung auf einer privaten Abmachung des Pastors von S. Thomae, Joh. Benedikt Carpzov (d. j.), mit dem Kantor Schelle, und man hätte damit einen Präzedenzfall zu dem weiter unten genannten aus dem Jahre 1689. Im allgemeinen ging die Ersetzung lateinischer Gesänge durch deutsche im Leipziger Gottesdienst sehr langsam und ganz allmählich vor sich. Zu Knüpfers Zeit war der Verbrauch lateinischer Stücke mit und ohne Instrumentalmusik — und zwar nicht nur an Messen, Motetten, Magnificats usw., sondern auch solcher mit außerliturgischen Texten — noch außerordentlich stark. Unter Schelle scheint eine Verminderung eingetreten zu sein; denn es ist gewiß nicht nur dem Zufall oder dem Mangel an Quellen zuzuschreiben, wenn uns von Knüpfer nahezu 40, von Schelle dagegen nur 9 lateinische Kompositionen als sicher überliefert sind. Das Bedürfnis nach mehr Deutschem im Gottesdienst kam in greifbarer Form freilich erst nach Schelles Tode zum Ausdruck, einmal in jenem Bittschreiben des Rats an den Kurfürsten vom Jahre 1702, worin offen das Verlangen nach deutschen Liedern statt lateinischer ausgesprochen wird¹⁾, und dann in der Neuerung des 11. Februar 1713, nach welcher in der Sonnabendvesper statt des lateinischen *Magnificat* das deutsche, und am Ende des Gottesdienstes statt des *Benedicamus Domino* das »Gott sei uns gnädig« eingeführt wurde²⁾. Aber wie sich bis Bach und über ihn hinaus traditionelle lateinische Gesänge: das Magnificat, Messensätze, Hymnen, Responsorien erhielten, so blieb auch noch lange die übliche lateinische Motette bestehen, nur daß sie zur Zeit Kuhnaus und Bachs mehr an den Anfang des Gottesdienstes gerückt war³⁾. Allem Anschein nach ist es Schelle nicht gelungen, sie völlig zu verdrängen. Seine Versuche, die oratorische Evangelienkantate dafür einzuführen, sind dennoch bemerkenswert. Er reagierte damit auf eine Praxis, die außerhalb Leipzigs längst geübt wurde. Schütz, Hammerschmidt, Ahle, Briegel, die Hamburger Meister hatten längst Sonntagsevangelia im konzertierenden Stile in Musik gesetzt und sich nicht gescheut, die Technik des Oratoriendialogs in voller Freiheit anzuwenden. Erst vor wenigen Jahren — die Vorrede des Dresdener Verlegers Miet ist vom Oktober 1679 datiert — hatte Joh. Caspar Horn einen halben Jahrgang Evangelienkantaten herausgegeben:

»Geistliche Harmonien | über die gewöhnlichen Evangelia | So durchs gantze Jahr an denen Sonntagen— auch hohen und andern Festen | pflegen erkläret zu werden | Zu Erweckung Gottseliger Andacht . . . Auff die ietziige anmuthige Manier und Lieblichkeit | Mit 4. Vocal-Stimmen und 2. Violinen aufgesetzt . . . der Winter-Teil. Dresden, 1680.«

Schon im nächsten Jahre erschien, ebenfalls in Dresden, der »Sommer-Theil«, der den Jahrgang vervollständigte⁴⁾. Horn hatte bis mindestens 1678 in Leipzig gelebt; der Thomaskantor kannte ihn und mag durch das Werk des Freundes zur Nachahmung angeregt worden sein⁵⁾. Schelles Arbeiten dieser Art können nicht mehr genau angegeben werden, umfassen aber doch wohl mehr als zwei Dutzend Stücke. Folgende dürfen mit Sicherheit darunter gezählt werden:

¹⁾ Vgl. Ph. Spitta, Johann Sebastian Bach, II, S. 94.

²⁾ Vogel, Annalen; auch R. Sachse, a. a. O. S. 27.

³⁾ Vgl. Bachs Aufzeichnung der Leipziger Gottesdienstordnung vom Jahre 1714 bei Spitta, a. a. O. II, S. 95.

⁴⁾ Beide Teile in der Stadtbibliothek Leipzig.

⁵⁾ Knüpfer hatte nur zwei Evangelienbruchstücke komponiert: »Vom reichen Mann« und »Herr, hilf uns, wir verderben«. Das letztere ist erhalten, macht aber mehr den Eindruck einer dramatischen Chorszene als eines oratorischen Dialogs.

- Am Abend aber desselbigen Sabbaths, Joh. 20, 19—31 (*Dom. Quasimod.*).
 Da aber die Weisen aus dem Morgenlande, Matth. 2, 13 ff. (*Dom. Circumcis.*).
 Da Jesus vom Berg herabging, Matth. 8, 1 ff. (*Dom. 3 p. Epiph.*).
 Das Ende ist vor der Thür, Matth. 24, (14) 15 ff. (*Dom. 25 p. Trin.*).
 Das Himmelreich ist gleich, Matth. 22, 2 ff. (*Dom. 20 p. Trin.*).
 Das Volk verwunderte sich, Matth. 9, 8 u. vorhergehende (*Dom. 19 p. Epiph.*).
 Des Menschen Sohn, Matth. 25, 31—46 (*Dom. 26 p. Trin.*).
 Es war ein reicher Mann, Luc. 16, 1 ff. (*Dom. 9 p. Trin.*).
 Gehet hin in den Weinberg, Matth. 20, 4 ff. (*Dom. Septuag.*).
 Ich bin das Licht der Welt, Joh. 8, 12 ff. (*Dom. Judica.*).
 Ich habe noch andere Schafe, Joh. 10, 16 ff. (*Dom. Miseric.*).
 Ihr sollt nicht sorgen und sagen, Matth. 6, 31 ff. (*Dom. 15 p. Trin.*).
 Ihr Übeltäter weicht, Matth. 7, 23 ff. (*Dom. 8 p. Trin.*).
 Jesus kam in ein Haus eines Obristen, Matth. 9, 23 ff. (*Dom. 18 p. Trinit.*).
 Maria aber stund auf, Luc. 1, 39 ff. (*in festo visit.*).
 Meister, welches ist das fürnehmste Gebot, Matth. 20, 36 ff. (*Dom. 18 p. Tr.*).
 Meister, wir wissen, daß du bist, Joh. 3, 2 ff. (*Trinit.*).
 Nun aber gehe ich hin, Joh. 16, 5 ff. (*Dom. Cant.*).
 Sie kommen [kamen] zum Grabe, Marc. 16, 2 ff. (*in festo Pasch.*).
 Und da der Sabbath vergangen war, Marc. 16, 1 ff. (*Feria I. Pasch.*).
 Und da die Tage ihrer Reinigung, Luc. 2, 22 ff. (*Purif Mar.*).
 Und er wandte sich zu seinen Jüngern, Luc. 10, 23 ff. (*Dom. 13 p. Trinit.*).
 Und im sechsten Monat, Luc. 1, 16 ff. (*Die annunc. Mar.*).
 Und Jesus ward verkläret, Matth. 17, 2 ff. (*Dom. 6 p. Epiph.*).
 Wo ist der neugeborne König, Matth. 2, 2 ff. (*Die 3. Reg.*).
 Zu der Zeit, da viel Volk, Marc. 8, 1 ff. (*Dom. 7 p. Trinit.*).

Von diesen Kantaten scheint außer der ehemals in der Erfurter Michaeliskirche befindlichen Kantate auf Mariä Reinigung (Nr. 130 des Verzeichnisses, vgl. unten) nichts auf uns gekommen zu sein. Ob Schelle seinen Plan, einen ganzen Jahrgang davon fertigzustellen, verwirklichte, ist mit Sicherheit nicht anzugeben. Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür. Im April 1684 war Schelle krank, so daß er, wie Thomasius bemerkt, »die Composition auff das heutige Sonntags-Evangelium, welches sonst in der kirch zu St. Thomae *figuraliter* hette abgesungen werden sollen, nicht hat aufsetzen können, ist solche *figuralis Decantatio Evangelii* vor dismal verblieben, und an deren statt *alia Musica figuralis* gebraucht worden«. Also war bis mindestens April dieses Jahres die neue Musik an der Tagesordnung. In dem Verzeichnis der Musikalien, die der Rat 1712 Schelles Witwe abkaufte¹⁾, sind diese Kantaten nebst andern fortlaufend nach den einzelnen Zeiten des Kirchenjahrs geordnet. Vielleicht waren es dieselben, die sich noch 1745 im Besitze Joh. Gottfried Walthers befanden, und die er in einem Briefe vom 6. August dieses Jahres einem Unbekannten mit den Worten anbot:

»Es ist auch ein Schellischer gantz unbekannter sehr starcker Jahrgang in Partitur und Parthien à 75 St. für 5 Rthlr. (ohne das *porto*) feil. Wer solche Sachen brauchet, kann viele, ja wohl sehr viele Müh und Zeit mit Abschreiben ersparen²⁾.«

Müssen wir uns mit der bedauerlichen Tatsache des Verlusts gerade dieser so überaus wichtigen Kantatengruppe des Meisters abfinden, so entschädigt dafür das Tagebuch des Thomasius durch eine Notiz, die wenigstens den Dichter Schelles nennt. Es war sein Kollege an der Thomasschule Paul Thymich, der den Gesangunterricht in Quarta und Quinta erteilte und sich als Dichter bei Leipziger Gelegenheitsaufführungen, später auch als Verfasser Leipziger und Weißenfelser Operntexte hervortat³⁾. Thomasius merkt im Jahre 1683 an (a. a. O. S. 623):

»Indessen hat der Cantor nach dieser Ratspredigt [vom 20. Aug.] *per Musicam figuralem* das Lied »Du Friederich, Herr Jesu Christ« und zwischen einigen Strophen desselben *Textum* 1. *Tim.* 2: so ermahne ich euch nun etc. und einige Teutsche Reime (so Paulus Thymich *collaborator* aufsetzete,) musiciren lassen⁴⁾.«

und ferner dort, wo er von Thymichs Gelegenheitskantate »Komm, Fama, komm« spricht (a. a. O. S. 631):

»*est enim poesis Germanicae peritissimus*, wie er denn auch bisher die *Carmina Evangelica*, so des Sonntags itzo vor der Frühpredigt musiciret werden, aufgesetzt.«

Thymich hat nicht, wie viele seiner Kollegen, den Ehrgeiz gehabt, seine Dichtungen zu veröffentlichen. Sie sind infolgedessen unbekannt geblieben, und es läßt sich nicht mehr entscheiden, ob und nach welcher Seite hin er E. Neumeister vorgearbeitet hat. Für Schelle war es jedoch von Wert, einen Mann von Bildung und Geschmack neben sich zu haben, der ihn hinsichtlich der Aus-

¹⁾ Ratsakten, Stift IX. A. 35 (Thomaskirche).

²⁾ Monatshefte für Musikgeschichte, 1890, S. 56.

³⁾ Sachse, a. a. O. S. 30; A. Werner, Städtische und Fürstliche Musikpflege in Weißenfels, 1911, S. 114 ff.

⁴⁾ Eine Ratswahlkantate dieses Titels war nach dem Leipziger Verzeichnis von 1712 in zwei Besetzungen: a 12 und a 27 vorhanden. Beide sind noch nicht wieder aufgefunden.

gestaltung seiner Evangelienkantate jederzeit unterstützen und beraten konnte. Auch manche der in die gewöhnlichen Schelleschen Sonntagskantaten eingelegten geistlichen Lieder mögen ihn zum Verfasser haben.

Die neue Evangelienmusik fand bei der Gemeinde lebhaften Anklang und scheint auch von den Theologen Leipzigs gebilligt worden zu sein. Ihre Einführung bedeutete indessen ein Wagnis. Denn das kirchliche Leben der Stadt stand gerade damals unter dem Zeichen heftiger theologischer Streitigkeiten. Leipzig hatte sich zum Hauptsitz der Lutherischen Orthodoxie aufgeschwungen und in Johann Benedikt Carpzov († 1699), dem Pastor an der Thomaskirche, einen Mann gefunden, der diese Richtung mit unerbittlicher Strenge vertrat. Mitte der achtziger Jahre war es dem Eingreifen einiger von Spener entflammter Heißsporne, dem jungen August Hermann Francke und seinen Kommilitonen Paul Anton und Joh. Kaspar Schade, gelungen, dem Pietismus einen beträchtlichen Anhängerkreis zu verschaffen. Dem an der Universität bestehenden *Collegium philobiblicum* hatten sie stark besuchte, im Sinne pietistischer Exegetik gehaltene *Collegia biblica* entgegengesetzt und damit die Aufmerksamkeit von der Lehre der streng lutherischen Theologen abgelenkt. Das führte zu erbitterten Fehden, die in der sächsischen Kirchengeschichte geradezu unter dem Begriff »Leipziger Bewegung« gebucht werden¹⁾. Der Sieg neigte sich schließlich auf Seite der Leipziger Theologen. Spener selbst war gezwungen, sächsischen Boden zu verlassen, Francke ging nach Halle. Schelle, der zu allen Kreisen der Stadt Beziehungen hatte, befand sich nicht immer in beneidenswerter Lage. Doch scheint er sich durch geschickte Anpassung an die wechselnden Verhältnisse jedem Vorwurf der Parteilichkeit entzogen zu haben. Trotz des ihm von Amts wegen gebotenen Anschlusses an Carpzov steht seine Mitwirkung am Werke des jungen Pietismus fest. In Gemeinschaft mit Johann Pezel schrieb er die Melodien (mit Generalbaß) für den »Andächtigen Studenten« (1682) des *Prof. Poës*. Joachim Feller, ein heute recht unerquicklich berührendes Gebetbuch, das, den Studenten von Leipzig, Jena und Wittenberg gewidmet, für jegliche Gemütslagen erbauliche Lieder bringt²⁾. Da Feller Leipziger Universitätsprofessor war, und seine Teilnahme am »sogenannten pietistischen Unwesen«, wegen der er später (1690) scharf gemaßregelt wurde, nicht gefährlich schien, mochte Schelle der Auftrag unbedenklich erscheinen. Wenige Jahre später sehen wir ihn in gemeinsamer Arbeit mit Carpzov. Im Jahre 1690 erschien von diesem: »Kurtz Verzeichniß derer *ao.* 1689 von *D. Joh. Benedict Carpzoven* in Leipzig gehaltenen Lehr- und Liederpredigten«. Darin heißt es, er, Carpzov, habe im vergangenen Jahre neben der Erklärung des jeweiligen Sonntagsevangeliums »jedemal ein gut, schön, alt, evangelisches und lutherisches Lied . . . erklärt, auch die Vorfügung getan, das erklärte Lied in öffentlicher Gemeine gleich nach geeadeter Predigt anzustimmen«. Im kommenden Jahre wolle er es ebenso halten:

»Welches der berühmte Musicus, Herr Johann Schelle, wolverordneter *Director Chori Musici* unserer Leipziger Kirchen, andächtigen Zuhörern desto lieblicher und begieriger zu hören machen wird, indem er jedwedem Lied in eine anmuthige *music* zu bringen, und solche vor der Predigt, ehe der Christliche glaube gesungen wird (es sey denn, daß vermöge der kirchen-*agenda* nur Choral, wie in der Advent- und Fasten-Zeit gesungen werden müsse), hören zu lassen, ganz willig sich erboth³⁾.«

Hieraus ergibt sich, daß man gesonnen war, der liturgischen Praxis neue Schmuckstücke einzufügen, bestimmt vielleicht durch den Gedanken, dem Pietismus einigen Boden abgraben und die Gemeinde stärker an den Gottesdienst fesseln zu können. Als Folge dieser Zusammenarbeit von

¹⁾ F. Blanckmeister, Sächsische Kirchengeschichte, 2. Aufl. 1906, S. 242 ff.; Sicul, *Neo-Annal. Lips. Prodromus*, Leipzig, 1719, S. 191 f.

²⁾ Schelle und Pezel (Pezolt) sind nur im Vorwort genannt; die einzelnen Melodien tragen keine Verfasseramenen. Weitere Auflagen erschienen 1702, 1708, 1718. Auf eine dieser Melodien bezieht sich eine bei Gerber (*Lexikon*) zitierte unwesentliche Bemerkung in Joh. Georg Ahles »Wintergesprächen«, 1701, S. 39, Not. 57.

³⁾ Auf diese Stelle hat bereits B. Fr. Richter, a. a. O., aufmerksam gemacht.

Prediger und Kantor dürfen wir Kantaten betrachten wie: »Vom Himmel kam der Engel Schar« (S. 167 dieses Bandes), »Es ist das Heil uns kommen her«, »Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich«, »Allein Gott in der Höh sei Ehr«. Eine Neuheit für Leipzig war freilich die Choralkantate in dieser Gestalt nicht. Schon Knüpfer hatte einzelne beigesteuert, doch mit dem Unterschied, daß er den Choral mehr als Stoff zu kontrapunktischen Leistungen nahm, während Schelle ihn in seiner ganzen Größe als Gemeindelied hervorzuheben bemüht ist.

Noch ein anderes bedeutsames Ereignis fällt in die Amtsjahre Schelles: das Erscheinen und Aufblühen der Oper in Leipzig. Im Jahre 1689 war Nikolaus Adam Strungk nach Leipzig gekommen und hatte den Bau des Opernhauses auf dem Brühl durchgesetzt. Mit seiner »Alceste«, gedichtet von Thymich, wird es 1693 eröffnet. Ohne Zweifel wird auch Schelle wie alle, die mit dieser Kunstgattung zum ersten Male in nähere Berührung kamen, starke Eindrücke von ihr empfangen haben, um so mehr, als sein Schulkollege und dessen als Sängerin geschätzte Frau bei der ersten Aufführung mitwirkten. Von einer werktätigen Beteiligung hören wir jedoch nichts. Im Nachrufe seines Veters Kuhnau, der dem Funeralprogramm beigegeben ist, heißt es sogar:

»Er dichtete keine weltliche, unzüchtige und das Fleisch nur lüstern machende Lieder, sondern er ließ seine Stimmen und Gedichte nur da erschallen, wenn er in denen heiligen Tempeln stand.«

Das scheint auf den Leipziger Operngeschmack gemünzt zu sein, für den auch Kuhnau später keinen Sinn hatte. Auch Zeugnisse, daß er wie dieser unter der Opernflucht der musikliebenden Studenten gelitten, liegen nicht vor.

Indessen war Schelle ebensowenig wie Knüpfer der weltlichen Musik gänzlich abhold. Davor schützte ihn schon der Verkehr mit der akademischen Jugend. Ob er die allegorische Festkantate Thymichs, die mit den Worten des Mercurius »Komm, Fama, komm mit deiner Welttrompete« begann und von den Studenten dem vom Türkenentsatz Wiens heimkehrenden Kurfürsten Johann Georg III. als Nachtmusik dargebracht wurde (4. Okt. 1683)¹⁾, in Musik setzte, erscheint trotz der Worte Kuhnaus nicht ausgeschlossen. Das Leipziger Verzeichnis von 1712 führt nämlich noch drei (vier) andere weltliche Stücke von ihm auf:

Auf, ihr Musen an der Pleiße (*Aria a 13*; desgl. *a 35*),
Auf, Musen, springt und lacht (*a 26*),
Auf, Leipzig, küsse dein Geltücke (*a 10*),

die für ähnliche Leipziger Festtage geschrieben sein mögen, etwa als der neue Statthalter Egon von Fürstenberg 1697 in der Pleißenburg von den Studenten mit einer Nachtmusik beehrt wurde, was sich 1698 wiederholte. Als am 2. April 1684 der neue Schulvorsteher Wilhelm von Ryssel antrat, warteten die Alumnen der Thomasschule mit einer Vokal- und Instrumentalmusik auf; das deutsche Carmen hatte der Konrektor Ernesti, den »*Cantum Musicum* aber *tam instrumentalem quam vocalem* der Hr. Cantor verfertigt, welcher auch solchen *actum Musicum* persönlich *dirigiret*«²⁾. Zwei andere weltliche Kantaten, für Eilenburg bestimmt, wurden bereits oben erwähnt. Da Schelles hinterlassener Notenschatz nur diese wenigen Stücke verzeichnet, werden sie die Gesamtheit seiner für außerkirchliche Zwecke geschriebenen Kompositionen ausgemacht haben.

Nach 24jähriger Amtstätigkeit, während der er vielfach von Krankheit heimgesucht wurde, starb Schelle am 10. März 1701 im Alter von 52 Jahren, 6 Monaten. Die Eintragung im Kirchenbuch lautet:

»52 Jahre Herr Johann Schelle bey der Schule zu St. Thomae Cantor und *Director Chor. Mus*: auf dem Thomaskirchhof [begraben].«

Das Leichenbegängnis, zu dem das lateinische Funeralprogramm der Universität nebst Kuhnaus Nachruf einlud, fand nachmittags 1 Uhr statt. Anton Weitz, ein Schüler Schelles, hat in seinem »Verbesserten Leipzig«, 1728, die Grabschrift auf dem Johannisfriedhof (sic) aufbewahrt:

¹⁾ Thomasius, a. a. O. S. 631.

²⁾ Thomasius, a. a. O. S. 684.

»*Quiescunt hic in Deo ossa Musici Clarissimi Johannis Schelli Cantoris ad D. Thomae & Direct. Chori Musici Academici Lipsiensis per 24. Annos celeberr.*

Qui nascebatur Geisingae anno 1643 [soll heißen 1648] d. 6. Sept. moriebat. Lips. inter pia suspir. 1701 d. 10. Mart.

*Junxit sibi ipse anno 1671. matrimonio grato virginem Mariam Elisabet. Wistlingam natam Ileburgi anno 1654. d. 2. Decembr. denatam Anno 17 . . ex qua suscepit filios sex filias vero duas.**

Es ist nur natürlich und entspricht den Verdiensten des Verstorbenen, wenn der offizielle akademische Nekrolog nur Gutes und Lobenswertes über ihn zu berichten weiß. Ein großer Musiker und ein liebenswerter Mensch war mit ihm dahingegangen. Verschwiegen wird — und das von seiten der Universität mit Grund, — daß unter Schelles Amtsführung sich die ersten Anzeichen jenes argen Verfalls des Thomanerchors regten, unter dessen Folgen sein Nachfolger so schwer hat leiden müssen. Ihm allein ist die Schuld freilich nicht beizumessen, ebensowenig, wie man das bei Kuhnau geltend gemacht hat, nur dem demoralisierenden Einfluß der Oper. Die gesamte Schule war vom Geiste der Unzufriedenheit, der Rebelsucht und Disziplinlosigkeit ergriffen worden, und des Rektors J. H. Ernesti Hand, so oft sie auch schlichtend und vorbeugend einzugreifen sich bemühte, war nicht stark genug, das Regiment mit der nötigen Strenge zu führen¹⁾, ja operierte zuweilen sogar gegen die energischen Maßnahmen des Rats. Als dieser am 6. Mai 1701 zur Neuwahl tagte, kamen einzelne wenig erfreuliche Dinge zur Sprache, unter andern, daß der Rektor Ernesti mit dem Kantor Schelle gegangen wäre, sich lustig gemacht [d. h. lustig gelebt] und dazu die Jungen mit sich genommen hätten. Die Alumnen, die recht wohl wußten, daß Ruf und Frequenz der Schule von ihrem Chor abhängen, und mit dem Scharfblick der Jugend sehr bald das löchrige Erziehungssystem durchschauten, hatten es an Liederlichkeit und Respektlosigkeit bis zum äußersten gebracht. Nicht ohne Grund war eine der ersten Fragen, die man dem neuen Kandidaten Kuhnau stellte: ob ihm wohl auch die Schüler parieren würden. Anscheinend hatte also Schelle nichts getan, die Disziplin zu fördern, sondern den Dingen ihren Lauf gelassen. War er von Anfang an von der Fruchtlosigkeit eines Eingreifens überzeugt? Außer zwei von Thomasius, Ernesti, ihm und dem Quartus Leibnitz unterschriebenen, allgemein gehaltenen Beschwerdeschriften an den Rat²⁾ ist kein Schriftstück seiner Hand vorhanden, das um Abstellung von Mißbräuchen oder Gewährung von Zuschüssen ersucht, wie das Kuhnau später so oft zu tun gezwungen war. Dennoch hat er es begabten jungen Musikern gegenüber nie an Beistand fehlen lassen. Reinhard Keiser, Georg Österreich, Joh. Theod. Römhild, Georg Christian Schemellus, Joh. Christian Schiefferdecker, Joh. Zacharias Grundig waren als Alumnen oder Studenten seine Schüler, und noch nach mehr als 40 Jahren gedenkt Graupner, der Darmstädter Kapellmeister, dankbar des Schelleschen Unterrichts:

»Der Cantor Johann Schelle hatte viele Liebe für mich: und weil er meinen natürlichen Trieb zur Musik vermerkte, gab er mir selbst auf dem Clavier, auch zu einer bessern Art im Singen, noch weitere und gründlichere Anleitung³⁾.«

Ihnen mag er freigebig seine »vollen Partituren«, wie sie Kuhnau nennt, zum Studium dargeboten, manchen Kunstgriff verraten, manche praktische Erfahrung mitgeteilt haben, seiner eigenen Jugend und des Knüpferschen Unterrichts eingedenk. — Für Beziehungen Schelles zum Musikleben außerhalb Leipzigs liegen nur wenig Anhaltspunkte vor. Da er jedoch als Thomaskantor von vornherein eine gewichtige Stimme besaß, wird auch er, gleich Knüpfer und Kuhnau, im sächsischen Kreise häufig befragt worden sein. Dokumentarisch belegt ist ein gemeinsamer Aufenthalt mit Kuhnau im Jahre 1699 in Delitzsch, wo er am 10. Januar die neue Orgel der dortigen Stadtkirche abnahm und mit jenem zusammen dem Erbauer ein vernichtendes Zeugnis ausstellte⁴⁾.

¹⁾ Über diese Mißstände vgl. Spitta, J. S. Bach, II, S. 23 ff. und Otto Kaemmel, Geschichte des Leipziger Schulwesens, 1909, S. 175 ff., 235 ff.

²⁾ Leipziger Ratsarchiv, Stift VIII. B. 2° 282^v, 290^v.

³⁾ Selbstbiographie in Matthesons »Ehrenforte« (1740), S. 410.

⁴⁾ Im Wortlaut mitgeteilt von M. Seiffert in der »Festschrift, Hermann Kretzschmar zum siebenzigsten Geburtstage«, 1918, S. 149 ff.

Wie sein Vorgänger so hat auch Schelle mit dem sprüchwörtlichen deutschen Kantorenfleiß gearbeitet. Das Verhältnis der verlorenen zu den erhaltenen Kompositionen entspricht ungefähr dem oben bei Knüpfer angeführten. Einen wertvollen Dienst bei der Feststellung verschollener Stücke leistet das Verzeichnis der im Juli 1712 vom Rat der Witwe für 40 Thaler abgekauften Musikalien, die in den Besitz der Thomasschule übergangen. Es umfaßt einen respektablen Notenschatz von mehreren Hundert überwiegend handschriftlichen Kompositionen, unter denen Schelle reich vertreten ist. Nicht ausgeschlossen ist, daß sich unter den anonymen weitere aus seiner Feder verbergen. Bedauerlich bleibt der Verlust einer »Passion mit Instrumenten«, von der sich nur eine vereinzelt Violinstimme in der Universitätsbibliothek Königsberg erhalten hat. Mit der Knüpferschen Pflingst-historie zusammen bildete sie sicherlich einen Markstein auf dem Wege von Theiles und Sebastianis Passionen (1672) zur Passion des Kuhnau und zu Seb. Bach.

Verzeichnis der Kompositionen Joh. Schelles.

Verz. Kühnel, 1686 vgl. oben S. XIX unter Knüpfer.

Leipz. Verzeichnis 1712 = »*Specificatio* derer Musicalien, welche E. Hochedler und Hochweiser Rath von des seeligen Herrn Cantor Schellens Frau Wittbe zu der Bibliothek der Schule zu St. Thomae erkaufft«. Leipzig, Ratsarchiv, Stift IX. A. 35.

Grimma vgl. oben S. XIX unter Knüpfer.

Gesperrter Druck der Titel bedeutet auch hier, daß die betreffende Kantate erhalten ist.

A. Lateinische Kirchenstücke.

1. [*Beatus vir qui timet.*] à 11. — Exempl. Part. Grimma U 61. Die Part. enthält zwei Kompositionen des Textes. Auf dem Titelblatt ist »Giov. Schelle« ausgestrichen und durch »Rosenmüller« ersetzt. Vielleicht gehört die erste Komposition diesem, die zweite Schelle an. Daten: 1682, 1686, 1716.
2. *Excitavit cor meum. Psalmus XLV.* à 20. 2 Viol., 2 Viole, Fag. *overo Violone*, 2 Cornettini, 3 Tromboni, 4 Canti, 2 A., 2 T., 2 B. *con Continuo.* — Exempl. Grimma U 64, mit dem Datum *Festo Joh. Bapt.* 1696.
3. *Fide Deo ut fidiit resolutis.* Dom. 19. p. Trin. à 3. — Leipz. Verz. 1712.
4. *Laudate Dominum.* à 8. }
5. *Magnificat.* à 19. }
6. *Magnificat.* à 20. }
7. *Magnificat.* à 21. }
8. *Missa.* à 24. }
9. *Nunc dimittis.* à 20. }

Verz. Kühnel 1686.

B. Deutsche Kirchenstücke und Motetten.

1. Ach Herr mich armen Sünder. à 9. — Leipz. Verz. 1712.
2. Ach Hertzens Jesu höre. *Aria. Canto solo.* à 6. — Leipz. Verz. 1712.
3. Ach ich sehe dich Jesu nicht. *Canto solo.* à 9. — Leipz. Verz. 1712.
4. Ach mein herzliebes Jesulein. à 3. 2 Canti *con Continuo.* — Exempl. Stimmen Grimma U 65, mit den Daten *Fer. 1. Nat.* 1688; *Festo purif.* 1696; *Fer. 1. Nativ.* 1707.
5. Actus musicus auf Weyh-Nachten; à 5 *strom.*, 6 *voci*, 5 *in Rip. et Bassi.* — Part. im Archiv der St. Nikolaikirche zu Luckau (Lausitz) von der Hand des Kantors J. Chr. Raubenius (1718—27) aus dem Jahre 1715. (Mitteilung des Herrn Kirchenmusikdirektors K. Paulke, Meiningen.)
6. Allein Gott in der Höh. *In die Annunciat. Mariae.* à 10. — Leipz. Verz. 1712.
7. Alleluja, nun singet mit Freuden. à 11. — Exempl. Stimmen Grimma V 42.
8. Also hat Gott die Welt. 2 *Fer. Pentec.* à 12. — Leipz. Verz. 1712. Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 19780 Nr. 1 (5 *voc.*, 8 *strom.*, 2 Viol., 2 Viole, Fag., 2 Clarini, Timpani, C., C., A., T., B., Cont.).
9. Am Abend aber desselben. *D. Quasimodo.* à 18. — Leipz. Verz. 1712.

10. An deinem Wort o Herr ist viel gelegen. Dom. 5. p. Tr. à 10. — Leipz. Verz. 1712.
11. An den Wassern zu Babel. à 20. — Verz. Kühnel 1686.
12. An Wasserflüssen Babylon. Dom. 10. p. Tr. à 20. — Leipz. Verz. 1712.
13. Auf du Christen Volk. *In festo Michaelis.* à 10. — Leipz. Verz. 1712.
14. Aus der Tiefe rufe ich. à 2. *Basso, Viol.* — Verz. Krieger, Weißenfels: *Miseric.* 1696.
15. Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir. 5 *str.*, 4 *voc.*, 2 Viol., 2 Viole, Fag., C., A., T., B., Cont. — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 19780 Nr. 2. Im Leipz. Verz. 1712: à 20.
16. Aus Leid wird Freud. Dom. *Jubilate.* à 10. — Leipz. Verz. 1712.
17. Aus meines Herzens Grunde. Dom. 5. p. Tr. à 10. — Leipz. Verz. 1712.
18. Barmherzig und gnädig. à 10. 2 Viol., 2 Viole, Fag., C., C., A., T., B. *con Cont.* — Exempl. Stimmen, Grimma U 70, mit d. Datum Dom. 21. Trin. 1699.
19. Betrübt es Hertz, laß deinen Kummer. à 10. Dom. 15. p. Trin. — Leipz. Verz. 1712.
20. Bleibe bey uns Herr Jesu Christ. à 15. — Leipz. Verz. 1712 ohne Autornamen, doch vermutlich von Schelle.
21. Christus der ist mein Leben. à 9 *str.*, 5 *voc.*, 4 Viol., 4 Viole, Fag., C., C., A., T., B., Cont. — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 19780 Nr. 3.
22. Christus ist des Gesetzes Ende. *Motetto* à 8. (Zum Begräbnis des Gottfried Egger, Leipzig, den 13. Juli 1684.) — Exempl. Druck Zwickau, Ratsschulbibl. Ms. 690. Gotha, herzogl. Bibl., Leichenpred. B. I. 17.
23. Da aber die Weisen aus Morgenlande. Dom. p. f. *circumc.* à 15. — Leipz. Verz. 1712.
24. Da Jesus vom Berg herab ging. Dom. 3. p. Ep. à 24. — Leipz. Verz. 1712.
25. Dancket dem Herrn. *Basso solo.* à 6. — Leipz. Verz. 1712.
26. Das Ende ist vor der Thür. Dom. 25. p. Tr. à 10. — Leipz. Verz. 1712. Dasselbe à 15 Leipz. Verz. 1712.
27. Das ist mir lieb. 2 Viol., 2 Viole, C., C., A., T., B., Cont. — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 19780 Nr. 7.
28. Das ist mir lieb. à 20. — Verz. Kühnel 1686.
29. Das Himmelreich ist gleich. Dom. 20. p. Trin. à 24. — Leipz. Verz. 1712.
30. Das Volck verwunderte sich. Dom. 19. p. Trin. à 24. — Leipz. Verz. 1712.

31. Das werthe Gottes Lamm. *Dom. 19. p. Trin. à 10.* — Leipz. Verz. 1712.
32. Dein Wort ist meines Fußes Leuchte. *Basso solo. à 4.* — Leipz. Verz. 1712.
33. Dennoch bleib ich stets an dir. *Aria à 7.* — Leipz. Verz. 1712.
34. Der Abgrund thut sich auf. *Dom. 1. post Tr. à 9. 5 str., 5 voc. (2 Viol., 2 Violen, Fag., Cont., C., C., A., T., B.).* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 19780 Nr. 6.
35. Der Gerechte, ob er gleich. *Motetto à 8.* — Exempl. Erfurt, Michaeliskirche.
36. Der Herr behüte uns für Gefahr. *Dom. Jubil. à 15.* — Leipz. Verz. 1712.
37. Der Herr erhöre dich in der Noth. *à 20.* — Leipz. Verz. 1712 (doppelt aufgeführt).
38. Der Herr ist mein Hirt. *à 6.* — Verz. Kühnel 1686.
39. Der Herr ist mein getreuer Hirt. *Dom. Misericord. à 10.* — Leipz. Verz. 1712.
40. Der Herr sprach zu Mose. *à 20.* — Leipz. Verz. 1712.
41. Der Segen des Herrn machet reich. *6 str., 5 voc. (2 Viol., 3 Violen, Fag., C., A., T., T., B., Cont.)* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 19780 Nr. 5.
42. Des Menschen Sohn. *Dom. 26. p. Trin. à 10.* — Leipz. Verz. 1712.
43. Die auf den Herren hoffen. *2 Viol., 2 Violen, Fag., C., C., A., T., B., Cont.* — Exempl. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 19780 Nr. 8.
44. Die auf den Herrn hoffen. *à 10.* — Leipz. Verz. 1712.
45. Die Christenheit hat Hertzeleid. *Dom. Exaudi.* — Leipz. Verz. 1712.
46. Die eilfte Stund. *Dom. Septuag. à 10.* — Leipz. Verz. 1712.
47. Die Güte des Herrn ist. *2 Viol., 2 Violen, C., C., A., T., B., Cont.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 19780 Nr. 9.
48. Die Gottseligkeit ist zu allen. *Basso solo. à 4.* — Leipz. Verz. 1712, fünfmal.
49. Die Liebe Gottes ist ausgegossen. *6 str., 5 voc., 2 Viol., 3 Violen, Fag., C., A., T., T., B., Cont.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 19780 Nr. 4.
50. Die Sünd ist nichts als Gift. *Dom. 19. p. Trin. à 20.* — Leipz. Verz. 1712.
51. Die vergnügten Feiertage. *Aria à 12.* — Leipz. Verz. 1712.
52. Die Woche ist nun. *Dom. 17. p. Trin. à 10.* — Leipz. Verz. 1712.
53. Du Friedefürst Herr Jesu Christ. (Für die Ratswahl.) *à 12.* — Leipz. Verz. 1712.
54. Du Friedefürst Herr Jesu Christ. (Für die Ratswahl.) *à 27.* — Leipz. Verz. 1712. (1683?)
55. Du Herr Israel. (Für die Ratswahl.) *à 30.* — Leipz. Verz. 1712.
56. Du liebes Creutz kehrt wieder. *Dom. 21. p. Trin. à 10.* — Leipz. Verz. 1712.
57. Du Menschenkind, du Tochter Babylon. *Dom. 10. p. Tr. à 10.* — Leipz. Verz. 1712.
58. Ehre sei Gott in der Höhe. *à 12. 2 Clar., 2 Viol., 3 Tromboni, Timpani, C., C., A., T., B. con 5 voc. al rip. e Cont.* — Exempl. Stimmen Grimma U 63, mit den Daten *Fer. 1. Nativ. 1683 coi piffari e 3 Harpe; item 1695; item 1698 con 4. Cithh.*
59. Erkenne deine Missethat. *à 12. Dom. 10. post. Trinit. 5 Violen, Violono, 6 Canti con Cont.* — Exempl. Stimmen Grimma U 69, mit dem Datum: 1683.
60. Es erhob sich ein Streit. *In Festo Michaelis. à 12.* — Leipz. Verz. 1712.
61. Es ist das Heyl. *Dom. Septuag. à 10.* — Leipz. Verz. 1712.
62. Es ist genug, mein matter Sinn. *à 7. 3 Violette, Fagotti, C. à A. solo con Organo et Violone.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 19780 Nr. 10.
63. Es ist genug. (Solo.) *à 12.* — Leipz. Verz. 1712.
64. Es war ein reicher Mann. *Dom. 9. p. Tr. à 24.* — Leipz. Verz. 1712.
65. Es woll uns Gott genädig seyn. *Dom. Sexag. à 10.* — Leipz. Verz. 1712.
66. Gehet hin in den Weinberg. *Dom. Septuag. à 18.* — Leipz. Verz. 1712.
67. Gesegnet ist der Mann. *à 9. 2 Viol., 3 Viol. di gamba. Fag., 3 Canti.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 19780, Nr. 11.
68. Gott der Vater wohn uns bey. *In Festo Trin. à 15.* — Leipz. Verz. 1712.
69. Gottlob der frohe Tag ist. *Aria à 12.* — Leipz. Verz. 1712.
70. Gottlob die stillen Seuffzer grünen. *Aria à 7.* — Leipz. Verz. 1712.
71. Gott segne dies vertraute Paar. *3 Clarini, Timpani, 2 Viol., Viola o Trombone I, Viola o Trombone II, Violon o Tr., Fag., Organo.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 19780, Nr. 14.
72. Gott sei mir gnädig. *Clarino, 2 Viol., 2 Violen, Fag., C., A., Cont.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 19780 Nr. 12.
73. Gott sey uns gnädig. (Für die Ratswahl.) *à 30.* — Leipz. Verz. 1712.
74. Gott sende dein Licht. (Ps. 43, 3). *2 Viol., 2 Violen, C., A., T., B., Cont.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 19780 Nr. 12. Stimmen in Grimma U 67: *Fest. Epiph. (alias trium Reg.). Purif. 2 Viol., 2 Violen, Fag., C., A., T., B., 4 voci al rip. con Cont.,* mit den Daten: 1682, 1683 *Purif.*, 1687 *Purif.*, 1688 *Epiph.*, 1696 *Epiph.*, 1705 *Epiph.*, 1713 *Epiph.*
75. Gott und die Obrigkeit. *Dom. 23. p. Trin. à 10.* — Leipz. Verz. 1712.
76. Habe deine Lust an dem Herrn. *à 14.* — Leipz. Verz. 1712.
77. Hemmt eure Thränenflut. *2 Viol., 2 Violen, C., C., A., T., B., Cont.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 19781 Nr. 2.
78. Herr, daß ich sehen möge. *Dom. Estom. à 16.* — Leipz. Verz. 1712.
79. Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben. *Dom. XXI. p. Trinit. à 12 bene placito; 2 Viol., 2 Cornettini, 3 Tromboni, C., C., A., T., B., Cont.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 19781 Nr. 1.
80. Herr Gott, dich loben alle wir. *In festo Michaelis. à 2 Chori.* — Leipz. Verz. 1712.
81. Herr Jesu Christ, du höchstes Gut. *Dom. 4. post. Trinit. à 15.* — Leipz. Verz. 1712.
82. Herr, lehre uns bedenken. *Ps. 90, 13. Dom. 16. post. Trinit. à 6. Viol., Violetta, Viola da gamba, C., C., B. e Cont.* — Exempl. Part. u. Stimmen Grimma U 66, mit d. Datum 1683.
83. Herr, wie lange wiltu mein so gar vergessen. *C., 5 strom.* — Exempl. Rudolstadt, Geh. Staatsarchiv.
84. Heut triumphieret Gottes Sohn. *à 10 o 15.* — Exempl. Erfurt, Michaeliskirche, jetzt Kgl. Bibl. Berlin.
85. Ich bin das Licht der Welt. *Dom. Judica. à 8.* — Leipz. Verz. 1712.
86. Ich freue mich des. *à 23.* — Verz. Kühnel 1686.
87. Ich habe noch andere Schaaf. *Dom. Miseric. à 12.* — Leipz. Verz. 1712.
88. Ich hielte mich nicht dafür. *2 Viol., 2 Violen, C., C., A., T., B., Cont.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 19781 Nr. 4. Im Leipz. Verz. 1712: *Dom. Estomih. à 10.* (Doch ohne Namen.)
89. Ich lebe, und ihr sollt auch. *à 9. 2 Viol., 2 Cornettini, 2 Clarini, 2 Flautini, B. solo e Cont.* — Exempl. Stimmen Grimma U 62.
90. Ich trage meinen Sinn. *Tenore solo. à 8.* — Leipz. Verz. 1712.
91. Ihr Christen freuet euch. *Pentec. à 7. 2 Viol., 2 Violen, Fag., C., C. e Cont.* — Exempl. Stimmen Grimma U 71, mit den Daten *Fer. 1. 1689; Vesp. 1708.*
92. Ihr Heiligen lobsinget. *à 19.* — Leipz. Verz. 1712.

93. Ihr solt nicht sorgen und sagen. *Dom. 15. p. Tr. à 24.* — Leipzig. Verz. 1712.
94. Ihr Übelthäter weicht. *Dom. 8. p. Tr. à 10.* — Leipzig. Verz. 1712.
95. In dich hab ich gehoffet. 2 *Clarini*, 2 *Viol.*, 2 *Viole*, *C., C., A., T., B., Cont.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 19781 Nr. 3.
96. Ist es uns erlaubt. à 17. — Leipzig. Verz. 1712.
97. Jauchzet dem Herrn. *Jubilate.* à 4. — Leipzig. Verz. 1712.
98. Jesu dir sey Lob gesungen. à 20. — Leipzig. Verz. 1712.
99. Jesus kam in ein Hauß eines Obristen. *Dom. 18. p. Trin.* à 24. — Leipzig. Verz. 1712.
100. Jesus unser Stünden Noth. *Dom. 14. p. Trin.* à 10. — Leipzig. Verz. 1712.
101. Kranck seyn das bekümmert sehr. *Dom. 24. p. Trin.* à 10. — Leipzig. Verz. 1712.
102. Lobe den Herren meine Seele. à 26. 2 *Viol.*, 2 *Violette*, *Fag.*, 2 *Cornettini*, 3 *Tromboni*, 4 *Clarini*, *Tympani*, *C., C., A., T., B. del Choro I^o*, *C., C., A., T., B. del Choro II^{do} con Organo.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 19781 Nr. 10.
103. Lobt Gott ihr Christen allzugleich. *Dom. 1. p. Epiph.* à 10. — Leipzig. Verz. 1712.
104. Machet die Thore weit. à 12. 2 *Viol.*, 2 *Viole*, *Fag.*, 2 *Clarini*, *Tamburi*, *C., A., T., B.*, 4 *voci a capella con Cont.* — Exempl. Stimmen Grimma U 68.
105. Man singet mit Freuden. à 15. — Verz. Kühnel 1686.
106. Maria aber stund auff. *In festo Visitationis Mariae.* à 15. — Leipzig. Verz. 1712.
107. Mein schwerer Fall. *Dom. p. Nativ.* à 10. — Leipzig. Verz. 1712.
108. Meister, welches ist das fürnehmste Geboth. *Dom. 18. p. Tr.* à 24. — Leipzig. Verz. 1712.
109. Meister wir wissen, daß du bist. *Trinit.* à 24. — Leipzig. Verz. 1712.
110. Mit Fried und Freud ich fahr dahin. *In die Purif. Mariae.* à 20. — Leipzig. Verz. 1712.
111. Mose redete mit dem Herrn und sprach. (Für die Ratswahl.) à 20. — Leipzig. Verz. 1712.
112. Nun aber gehe ich hin. *Dom. Cantate.* à 20. — Leipzig. Verz. 1712.
113. Nun danket alle Gott usw. mit dem Verleih uns Frieden gnädiglich. 2 *Clarini*, 2 *Viol.*, *C., C., A., T., B., Cont.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 19781 Nr. 6. [Entstanden vermutlich im Februar 1681; vgl. Thomasius, Tagebuch, a. a. O. S. 455.]
114. Nun giebst du, Gott, einen gnädigen Regen. 2 *Viol.*, 2 *Viole*, *Fag.*, *C., C., A., T., B., Cont.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 19781 Nr. 5.
115. O Teuffel Sünd und Todt. *Dom. 13. p. Trin.* à 10. — Leipzig. Verz. 1712.
116. O welch eine Tieffe. *Basso solo.* à 5. — Leipzig. Verz. 1712.
117. Passion mit Instrumenten. à 19. — Leipzig. Verz. 1712. Zwei vereinzelte Violinstimmen in der Universitätsbibl. Königsberg gehören wohl zu dieser Passion.
118. Schaffe in mir Gott. *Clarino con sordino*, *Viol. piccolo I*, II (*Cornettino I in defect. Viol. picc. I*; *Cornettino II in defect. Viol. picc. II*), 2 *Viol.*, 2 *Violette*, *Violoncino*, *C., A., T., B., Organo.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 19781 Nr. 11.
119. Schauet an den lieben Geist. 2. *Fer. Pentec.* à 6. — Leipzig. Verz. 1712.
120. Siehe des Herrn Auge. à 16. — Leipzig. Verz. 1712. Wohl identisch mit der ebenda aufgeführten Kantate für die Ratswahl à 2 *Chori.*
121. Siehe, es hat überwunden. à 3. *Sopr.*, *Viol.* — Verz. Krieger Weißenfels: Ostervesper 1700.
122. Siehe, es hat überwunden. à 14. 4 *Trombe*, *Tamburi*, 2 *Viol.*, 2 *Viole*, *Fag.*, *C., A., T., B.*, 4 *voci in Rip. con Cont.* — Exempl. Stimmen Grimma U 60, mit dem Datum *Festo Pasch.* 1713.
123. Sie kommen zum Grabe. à 20. — Leipzig. Verz. 1712.
124. Simson ging hinab. à 22. — Leipzig. Verz. 1712.
125. Singen wir aus Hertzens Grund. *Dom. 7. p. Tr.* à 10. — Leipzig. Verz. 1712.
126. So ist nun wiederumb. à 9. — Leipzig. Verz. 1712.
127. So jemand meine Wort wird halten. *Dom. Judica.* à 12. — Leipzig. Verz. 1712.
128. Treuer Gott, ich muß dir klagen. *Dom. 21. p. Trin.* à 20. — Leipzig. Verz. 1712.
129. Und da der Sabbath vergangen war. *Fer. 1. Pasch.* à 12. — Leipzig. Verz. 1712, ohne Autornennung, aber wahrscheinlich von Schelle.
130. Und da die Tage ihrer Reinigung. à 16. — Exempl. Erfurt, Michaeliskirche, jetzt Kgl. Bibl. Berlin.
131. Und er wandte sich zu seinen Jüngern. *Dom. 13. p. Tr.* à 24. — Leipzig. Verz. 1712.
132. Und im 6ten Monath. *In die Annunc. M.* à 12. — Leipzig. Verz. 1712.
133. Und Jesus ward vercläret für ihnen. *Dom. 6. p. Ep.* à 12. — Leipzig. Verz. 1712.
134. Unser gantz Lebenszeit. *Dom. 16. p. Trin.* à 17. — Leipzig. Verz. 1712 (*in duplo*).
135. Uns ist ein Kind geboren. *Motetto* à 4. — Exempl. Großlupnitz, Kirche, II, Nr. 83; Mylau, Kirche.
136. Uns ist ein Kind gebohren. *Basso solo.* à 4. — Leipzig. Verz. 1712.
137. Uns ist ein Kind geboren. 2 *Clar.*, 2 *Viol.*, 2 *Tromboni*, *C., C., A., T., B., Organo.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 19781 Nr. 7.
138. Vater unser im Himmelreich. *Dom. Rogate.* à 20. — Leipzig. Verz. 1712.
139. Verfolge Welt. *Dom. p. festum Circumcis.* à 10. — Leipzig. Verz. 1712.
140. Verwunderung nimmt mich ein. à 12. — Leipzig. Verz. 1712.
141. Voll Schrecken, Angst und Furcht. *Dom. 18. p. Trin.* à 10. — Leipzig. Verz. 1712.
142. Vom Himmel kam der Engel Schar. 2 *Clarini*, *Tympani*, 2 *Viol.*, 2 *Violette*, 2 *Cornetti*, 3 *Tromboni*, *C., C., A., T., B., Organo.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 19781 Nr. 8.
143. Warum betrübst du dich mein Hertz. *Dom. 15. p. Trin.* à 10. — Leipzig. Verz. 1712.
144. Was Christus thut, das ist mir gut. à 12. — Leipzig. Verz. 1712.
145. Was du thust, so bedenke. 4 *voc.*, 5 *strom.* — Exempl. Erfurt, Michaeliskirche, jetzt Kgl. Bibl. Berlin.
146. Was mein Gott will. *Dom. 8. p. Tr.* à 20. — Leipzig. Verz. 1712.
147. Wer giebt mir Brodt. *Dom. 7. p. Trin.* à 10. — Leipzig. Verz. 1712.
148. Wer Ohren hat zu hören. *Dom. Sexages.* à 17. — Leipzig. Verz. 1712.
149. Wie lieblich sind deine Wohnungen. à 18. — Leipzig. Verz. 1712.
150. Wie ungerecht hab ich bißhero. *Dom. 9. p. Tr.* à 10. — Leipzig. Verz. 1712.
151. Willkommen schönstes Licht. à 20. — Leipzig. Verz. 1712.
152. Wo Gott der Vater nicht bey uns hält. *D. Exaudi.* à 14. — Leipzig. Verz. 1712.
153. Wohl dem, der den Herren fürchtet. *Motetto a due Chori a 5 e a 5 voci c. Instr.*, 2 *Clarini*, 2 *Viol.*, 3 *Tromb.*, *Choro I^o: C., C., A., T., B., Choro II^{do}: C., C., A., T., B., Cont.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 19781 Nr. 9.
154. Wohl dem, der den Herren fürchtet. Solokantate f. Alt. Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 19781 Nr. 12.
155. Wo ist der neu gebohrene König. *In die 3 Reg.* à 10. — Leipzig. Verz. 1712.
156. Wo ist mein Heyland. *Dom. Jubilate.* à 2 *Chori.* — Leipzig. Verz. 1712.

157. Zion klagt mit Angst und Schmerzen. *D. Jubilate.* à 15. — Leipz. Verz. 1712.
 158. Zu der Zeit, da viel Volk. *Dom. 11. p. Tr.* à 16. — Leipz. Verz. 1712.

C. Verschiedenes.

1. Auf ihr Musen an der Pleiße. *Aria* à 13. — Leipz. Verz. 1712. Dasselbe ebenda nochmals, aber à 35 (!).
 2. Auf, Musen, springt und lacht. à 26. — Leipz. Verz. 1712.

3. Auf Leipzig küße[n] dein Gelücke. à 10. — Leipz. Verz. 1712.
 4. Kantate für Singstimmen und Instrumente zur Einführung W. v. Ryssels als Schulvorsteher am 2. April 1684. [Text und Musik verloren.]
 5. Komm du Manduaner Schwan. à 12. — Leipz. Verz. 1712.
 6. Kommt ihr muntern Molduaner. à 5. — Leipz. Verz. 1712.
 7. »Mein Leben war ein Streit«. Triumph-Lied Tit. Herrn D. Friedrich Rappolts, der heiligen Schrift weitberühmten *Doct. u. Prof. Pub.* zu Leipzig. (5 stimmig.) — Gesangbuch des Vopelius, Leipzig 1682, S. 952.

Schon wenige Jahre nach seinem Amtsantritt hatte Schelle Gelegenheit, einen jüngeren Landsmann und Verwandten in Leipzig zu begrüßen: **Johann Kuhnau**. Kuhnau, am 6. April 1660 zu Geising geboren, also 12 Jahre jünger als Schelle, hatte als Kreuzschüler und Ratsdiskantist den Unterricht Vincenzo Albricis genossen, war 1680 nach Zittau gekommen und hier noch als Schüler der Prima des Gymnasiums zu ehrenvollen musikalischen Dienstleistungen herangezogen worden¹⁾. Nunmehr (1682) wandte er sich mit dem Gedanken, Jurist zu werden, nach Leipzig und bezog die Universität, wo bereits sein älterer Bruder Andreas und einige jüngere Brüder oder Verwandte immatrikuliert waren. Er wird nicht verfehlt haben, sofort den Thomaskantor aufzusuchen und ihm Grüße aus der gemeinsamen erzgebirgischen Heimat zu überbringen. Daneben wurde ihm die Protektion des Theologen Scherzer zuteil, der ihn ermunterte, seine musikalischen Fähigkeiten der Stadt zur Verfügung zu stellen.

Um die Mitte des Jahres 1682 hatte Vincenzo Albrici seine kaum einjährige Organistentätigkeit an der Thomaskirche aus konfessionellen Gründen aufgegeben. Kuhnau, damals erst zweiundzwanzig Jahre alt, wagte es, sich mit sieben andern um die vakante Stelle zu bewerben. Ohne Erfolg²⁾. Aber der aus der Konkurrenz siegreich hervorgehende Gottfried Kühnel starb bereits 1684, und Kuhnau, der sich inzwischen durch eine weltliche Festkantate bekannt gemacht hatte, trat aufs neue in die Schranken, diesmal nur mit einem Mitbewerber. Die Wahl am 3. Oktober fiel zu seinen Gunsten aus. Nunmehr stand er als Thomasorganist in einem unmittelbaren, engen Amtsverhältnis zu Schelle. Das Studium gibt er jedoch nicht auf, sondern krönt es 1688 mit der juristischen Doktorpromotion, wozu ihm — ein Zeichen für seine wachsende Beliebtheit in den musikalischen Kreisen der Stadt — das *Collegium musicum* mit einem Glückwunschedicht aufwartet. Die »Neue Clavierübung« (1689), die »Frischen Clavier-Früchte« (1696), die biblischen Historien für Klavier (1700) entstehen und stellen Kuhnaus Namen in die vorderste Reihe der deutschen Instrumentalkomponisten. Schon 1689 hatte er die Tochter eines Leipziger Bürgers, Sabine Elisabeth Platter heimgeführt, die ihm fünf Töchter und drei Söhne schenkte.

Es mußte des Rates eifriges Bestreben sein, einen Mann von solchen Fähigkeiten dauernd an Leipzig zu fesseln. Schon gleich nach Schelles Heimgang hat man ihn vermutlich mit der provisorischen Führung der Amtsgeschäfte des Kantors betraut. Zur Neuwahl wurde aber erst am 6. Mai 1701 geschritten. Es mag Kuhnau nicht schwer gefallen sein, seinen vier Kompetenten, unter denen sich Knüpfers Sohn Johann Magnus und der Kollaborator an der Nikolaischule Christian Augst befanden, den Rang abzulaufen. Da er versprach, seine Sachen »mit Liebe zu traktieren« und die Rechtspraxis aufzugeben, auch wohl gegen den Wunsch »die Music nicht so weitläufig einzurichten« nichts einzuwenden hatte, erfolgte seine Wahl schnell und einstimmig. Sechs Tage später wird an den verwaisten Thomasorganistenposten Christian Gräbner berufen.

Der Eintritt ins Thomaskantorat bedeutete für Kuhnau zugleich den Eintritt in sein letztes Lebensdrittel. Soviel Glück, Wohlstand und äußere Erfolge ihm das verfllossene gebracht hatte, soviel

¹⁾ Richard Münnich, Kuhnaus Leben, Sammelbände der IMG. III (1901—02); diese quellenmäßige Darstellung enthebt den Herausgeber der Verpflichtung, die Biographie Kuhnaus hier nochmals zu geben.

²⁾ Die entsprechenden Dokumente bei Münnich, a. a. O.

Trübsal und Mißschläge erwarteten ihn in diesem. Daß der Tod binnen wenigen Jahren fünfmal in den Kreis seiner Familie und Verwandtschaft trat, war hart; aber es ist Menschenschicksal, solches zu ertragen. Viel bohrender mußte in ihm der Schmerz darüber sein, daß seine Verdienste von der Umgebung nicht anerkannt wurden und ein jüngeres Geschlecht ihm den gebührenden Respekt verweigerte. Dazu kamen ungünstige Verhältnisse im Bereich der eigenen Amtstätigkeit: die Verwahrlosung der Thomaner, der Abfall der Studenten, das stete Kämpfen um seine Rechte als Stadt- und Universitätsmusikdirektor, gewisse Winkelzüge des Rates, endlich ein geschwächter, den vielfachen Anforderungen nicht mehr gewachsener Körper. Je weiter die Jahre vorrückten, um so krampfhafter wurden seine Anstrengungen, der Zustände Herr zu werden. Zäh hielt er an der Überzeugung von der Verderblichkeit der Opern fest, die ihm die besten Sänger entführten, schmähte auf den theatralischen Stil und gewisse junge »Operisten«, ohne doch durch eigene große Leistungen die Gegner zum Bessern bekehren zu können. Am guten Willen, dieses Bessere durchzusetzen, fehlte es ihm nicht. Aus mehreren Memorialien an den Rat, vor allem aus der großen, bei Gelegenheit der Schulvisitation von 1717 gemachten Eingabe vom 18. Dezember dieses Jahres¹⁾ geht hervor, wie ernst es Kuhnau mit einer Aufbesserung der Verhältnisse nahm und wie deutlich er die schadhaften Stellen der ganzen Organisation erkannte. Daß er aus seiner Haut nicht herausschlüpfen und sich ohne weiteres zum Typ eines galanten Weltmannes vom Schlage des jungen Georg Philipp Telemann umbilden konnte, war selbstverständlich und hätte von den Behörden anerkannt werden müssen. Aber es geschah nur das Notdürftigste an Unterstützung.

Trotz alledem blieb Kuhnaus Ruf als Musiker nach außen hin ungeschmälert. Seine »Frischen Klavierfrüchte« erlebten eine Auflage nach der andern; seine satyrischen Schriften waren viel gelesen, und in musikalischen Organisationsfragen galt seine Stimme neben derjenigen Bachs. Auch als Mathematiker und Beherrscher mehrerer Sprachen scheint er außerordentliches geleistet zu haben. Adlung²⁾ schreibt noch 1758 über ihn: »Ich weiß nicht, ob er dem Orden der Tonkünstler oder den andern Gelehrten mehr Ehre gebracht. Er war gelehrt in der Gottesgelahrtheit, in den Rechten, Beredsamkeit, Dichtkunst, Mathematik, fremden Sprachen, und Musik«, und bereits Mattheson, der sonst so lobkarge, hatte ihn als braven Organisten, grundgelehrten Mann und großen Musiker, Komponisten und Chorregenten über alle Zeitgenossen erhoben (»Ehrenpforte«, S. 158). Schon vor seinem Kantorat hatte er Graupner, später Joh. David Heinichen unterrichtet, anscheinend seine Lieblingsschüler, die er zu den »Notisten« ernannte, »so meine *Concepte* mundiret«, er erwähnt ihrer im Jahre 1717 mit besonderem Stolz. Wenn er dagegen verzichtete, seinen Einfluß auch in studentische Kreise zu tragen, so lag das an dem seit Telemanns Ankunft eingerissenen Unfrieden zwischen Stadtkantor und akademischer Jugend. Zur Leitung eines *Collegium musicum* hat es Kuhnau nie gebracht, ja hat nicht einmal verhindern können, daß einer seiner früheren Schüler — es war Johann Friedrich Fasch — ihm im unmittelbaren Bereich seiner Amtstätigkeit als Universitätsmusikdirektor mit einem solchen Konkurrenz zu machen wagte.

Von der Klavierkomposition hatte Kuhnau im Jahre 1700 mit den »Biblischen Historien« Abschied genommen. Von da an widmete er sich, soweit die Zeugnisse reichen, ausschließlich der großen chorischen Komposition, sei es für die Kirche, sei es für festliche Gelegenheiten außerhalb derselben. Als Stadt- und Universitätsmusikdirektor hatte er den Vorzug, zwei der für Leipzig bedeutendsten Ereignisse des Jahrhunderts mit offizieller Festmusik zu schmücken: das Jubiläum der Universität im Jahre 1709 und die zweihundertste Wiederkehr des Reformationstages im Jahre 1717. Beide Feiern nahmen die Kräfte des Kantors aufs äußerste in Anspruch, da sie jedesmal drei Tage

¹⁾ Bei Spitta, J. S. Bach, II, S. 24 f., 861.

²⁾ Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit, Erfurt 1758, S. 195.

dauerten, ja das Reformationsjubiläum, nachdem es von der Stadt begangen, von der Universität nochmals gesondert gefeiert wurde. Für den 4. Dezember 1709 hatte Kuhnau drei Kantaten bereit zu halten: zum Anfange »Dies ist der Tag, den der Herr gemacht hat«, vor der Predigt »Der Herr hat Zion erwählet«, nach der Predigt »Halleluja, lobet den Herrn in seinem Heiligtum«. Die drei Reformationsfeiertage des 31. Okt., 1. und 2. Nov. 1717 brachten von ihm am ersten Tage »Zion auf, ermuntre dich«, am zweiten »Tobet, ihr Pforten der Höllen«, am dritten »Herr, der Feinde sind zu viel«, so daß mit Einschluß der am 3. Nov. noch in der Pauliner Kirche aufgeführten dreichörigen *Oda secularis* »*Tibi litamus*« und der in den kommenden Weihnachtstagen fälligen Musik dieses Vierteljahr wohl zu den anstrengendsten gehörte, die je einem Kantor der alten Zeit entgegneten¹⁾. Aber auch andere, minder bedeutsame Vorfälle setzten seine Feder in Bewegung: die Einweihung des neuen anatomischen Theaters 1704, die nicht weniger als zwei Psalmen und zwei lateinische Oden beanspruchte, das Dankfest zur Feier des zwischen Sachsen und Schweden geschlossenen Friedens (1707), die Glückwünschung zu Kaiser Josephs Geburtstag (26. Juli 1709) und die beiden hochfeierlich begangenen Sterbefälle der Rektoren Schamberger (1706) und Titius (1714), bei denen der ganze übliche Pomp akademischer Leichenfeiern entfaltet wurde.

Man sagte Kuhnau nach, daß er sich während seines Kantorats nur selten fremder Kompositionen bedient habe²⁾. Gilt dies, so hätte er mehrere Jahrgänge Kirchenkantaten geschaffen. Das unten folgende Verzeichnis gibt einen Überblick über das, was sich an bekannten und unbekanntem Stücken hat feststellen lassen. Wieviel an Wichtigem und Bedeutendem als verloren zu betrachten ist, zeigt allein schon das von B. Fr. Richter veröffentlichte Verzeichnis von neun Bändchen Kirchenmusiktexten aus den Jahren 1707 bis 1721, die Kuhnau hatte drucken lassen³⁾ und von denen keine Note mehr erhalten ist. Sonntägliche Kirchenmusiktexte zu drucken und — was dabei der Hauptzweck war — sie der Gemeinde in die Hand zu geben, stellte sich erst dann als notwendig heraus, als neben Bibelwort und Kirchenlied die freie Dichtung überhand nahm, also gegen Ende der Amtszeit Schelles. Freilich hatte schon Georg Bleyer bei seiner verunglückten Bewerbung um das Thomaskantorat (1677/78) die Texte seiner Probestücke den Rats Herrn gedruckt eingereicht; doch scheint das damals noch eine Ausnahme gewesen zu sein. Üblich wird es wohl erst unter Kuhnau, denn Siculs »*Neo-Annalium Lipsiensium Continuatio II*« für die Jahre 1715 bis 1717 berichtet (S. 570):

»Diese Figural-Music nun, besonders die an hohen Festen, mit desto mehrerer *Devotion* anzuhören, ist eine geraume Zeit daher üblich, daß der Hr. *Cantor* die musicalischen Texte, so von einem hohen Feste zu dem andern musiciret werden sollen, unter dem Titul: *Kirchen-Music*, vorher in Druck giebt, damit sich also ein ieder dieselben zum Nachlesen zulegen kan.«

Schon Richter (a. a. O.) betont, daß man mit der Aufbewahrung solcher Texte wenig sorgfältig verfuhr, und die Erhaltung des einen oder andern nur dem glücklichen Zufall zu verdanken ist. Eins der im Archiv der Nikolaikirche befindlichen Kuhnauschen Heftchen trägt die Überschrift:

»Texte | zur Leipziger | Kirchen-Music, | auf das mit Gott angefangene | Kirchen-Jahr, | vom ersten Advent-Sonntage | dieses zu Ende lauffenden 1709ten Jahres, | biß wieder dahin *Anno* 1710. | Geliebt es Gott. — Leipzig, | gedruckt bey Imanuel Tietzen⁴⁾.«

¹⁾ Eine Beschreibung der Festlichkeiten bei Sicul, *Neo-Annal. Lips. Contin.* III (Leipziger Jahrbuch auf das 1718te Jahr), S. 780 f., und in dessen »Anderer Beylage zu dem Leipziger Jahr-Buche auf das Jahr 1718«, S. 71 ff., 116 ff.

²⁾ Sicul, *Neo-Annal. Lips.* (Leipz. Jahrbuch) III. Bd., 1. Fortsetzung, Leipzig 1723, S. 66: »Was er nächst dem an *Musicalischen* Kirchen-Stücken . . . *componirt* habe, mag wohl schwerlich zu zehlen seyn, gestalt er bey seinen häufigen *Musicalischen* Aufführungen sich fremder *Composition* niemahls oder doch gar selten bedienet, da hingegen mit seiner Arbeit er andern vielfältig aushelfen müssen.«

³⁾ Monatshefte für Musikgeschichte, XXXV. Jahrg. 1902, S. 176 ff. Die Texte, im ganzen 9 Hefte, befinden sich zum Teil in der Stadtbibliothek, zum Teil in der Bibliothek des Stadtmuseums und im Archiv der Nikolaikirche zu Leipzig.

⁴⁾ Stadtbibliothek Leipzig.

Es zeigt, daß der Kantor bereits am Ende jedes Jahres (wohl unter Benutzung der »freien« Sonntage des 2., 3. und 4. Advents, an denen die Kirchenmusik ausfiel) die Disposition für die Hauptmusiken des ganzen folgenden Jahres entwarf und somit der Sorge überhoben war, unter dem Druck der laufenden Amtsgeschäfte jedesmal von neuem an die Textfrage heranzutreten. Enthalten sind außer einem lateinischen, für den Pauliner Gottesdienst bestimmten Stück Texte auf 18 Sonn- und Festtage vom 1. Advent bis zum Feste Mariae Reinigung des nächsten Jahres. Solche Ausgaben boten Dichtern oder an der Komposition beteiligten Musikern gute Gelegenheit, ihre Absichten betreffs künstlerischer Auffassung oder Behandlung des Stoffs an den Mann zu bringen. Auch Kuhnau verschmähte sie nicht; offenbar war er selbst zuweilen Dichter. Mit sichtlicher Betonung des gelehrten Wissenschaftlichen — sogar das Hebräische wird mit hereingezogen — entwirft er in der Vorrede seine Grundsätze der Kantatenkomposition¹⁾. Die wichtigsten Sätze daraus sind folgende.

»Hier lege ich dir, werthes Leipzig, diejenigen Texte vor Augen, welche dieses Kirchen-Jahr über auff denen mir anvertrauten *Choris Musicis* mit Gottes Hülffe sollen gehöret werden. Ich habe vor dieses mahl versuchen wollen, wie sich die Biblischen Sprüche in ihrer eigenen Schönheit, und ohne einigen frembden Zierrath, da sie nemlich mit keinen Arien oder andern Poetischen *Paraphrasibus* begleitet sind, *componiren* lassen. Ich habe zu zweyen Texten, nemlich auff den Ersten Advent-Sonntag, und auff das Michaelis-Fest, die *Dicta* selbst zusammengelesen, dabey aber dennoch einen und andern Vers aus bekandten teutschen Liedern mit untergemenet, und, in Mangelung der Zeit auff solche Art zu *continuiren*, einen guten Freund ersuchet, diese Mühe über sich zu nehmen.

Ich muß zwar bekennen, daß die Arien, wenn Pathetische Worte in artigen *Metris* und *Rhythmis* eingeschräncket sind, der Music eine ungemeine *grace* geben, welche bey denen in Prosa gesungenen Worten so leichte sich nicht herfür thut. Nichts desto weniger bin ich doch bey der einmahl gefaßten Resolution geblieben, und zwar um so viel mehr, weil ich, indem ich ietzo von dem Madrigalischen *Stylo*, der in Arien und Rezitativen bestehet, nichts sehen lasse, dem Verdachte der Theatralischen Music desto leichter zu entgehen gedencke. Wie wohl auch noch zur Zeit denen wenigsten die eigentliche *Difference* des Kirchen- und Theatralischen *Styli* bekandt ist, und an beyden Orten die Madrigalien ohne *Praejudiz* eines jeden *Proprii* stattfinden können. Zugeschweigen daß in einem so wohl als in dem andern was Pathetisches und das Gemüthe bewegendes vorkommen muß. Doch äussert der Unterschied sonderlich hierinne, daß man dort bey dem Zuhörer eine heilige Andacht, Liebe, Freude, Traurigkeit, Verwunderung, und dergleichen zu erwecken suchet, hier aber denen wahren und unschuldigen Liebhabern der Music zwar eine unschuldige Vergnügung, denen meisten andern und fleischlich gesinneten aber immer mehr und mehr Nahrung ihrer Begierden giebet. . . . Dort erfordert der heilige Ort und Text alle Kunst, Pracht, Modestie und Ehrbezeugung: Hier mögen in dem profanen Wercke auch neben den guten Sätzen schlechte, possierliche, lächerliche, excessiv hüpfende und wider die Regula der Kunst peccirende Melodien mit unter lauffen.

Im übrigen, da blosser Worte in Prosa, und keine Arien (wiewohl die Lieder zu diesem *genere* auch gehören können, und gemeinlich nur so weit von jenen unterschieden sind, daß sie den *Cantum firmum*, jene aber den *figuratum* ausmachen) zu *componiren* sind, und dahero von der *grace*, wie schon gedacht worden, viel abgehet, so hat man um so viel mehr Ursache, aus den Worten alle Gelegenheiten zur *Invention* und Variation, ohne welche die Music ihren *finem*, nemlich die *delectation* und Bewegung der Gemüther, schwerlich erreicht, zu arripiere. . . .

Hierauf folgt eine Abhandlung über die einem Tonsetzer zur Verfügung stehenden Mittel, seine Erfindung rege zu machen, etwa bei der Komposition eines Chorstücks. Sie ist nicht nur für das Verständnis Kuhnauscher, sondern älterer Vokalmusik überhaupt von Wert, insofern sie zeigt, in wie strengem Anschluß an die Grundsätze der Rhetorik und Poetik das Komponieren erfolgte, und wie wenig man geneigt war, sich auf bloße Inspiration zu verlassen. In der Vorrede seiner Generalbaßschule (1711, 1728) hat Heinichen die hier ausgesprochenen Gedanken seines Lehrers weiter ausgesponnen und an Beispielen erläutert.

Zur Sache selbst bemerkt Kuhnau, daß er, um auch dem leisesten Vorwurf des »Theatralischen« zu entgehn, die übliche Kantatenform verlassen, d. h. auf Rezitative und Arien mit madrigalischem Texte verzichtet habe. Es sollten diesmal die biblischen Sprüche ohne poetische Paraphrasen durch ihre eigene Schönheit wirken; nur hier und da sei der Vers eines Kirchenlieds eingewoben. Wie das gemeint ist, läßt sich aus folgenden beiden Texten erschen.

¹⁾ B. Fr. Richter, Eine Abhandlung Kuhnaus, a. a. O. S. 148 ff.

Am 1. Advent-Sonntage (1709).

Cant. 5. v. 2. Tue mir auf, liebe Freundin, meine Schwester, meine Taube, meine Fromme.

Cant. 2. v. 8. Das ist die Stimme meines Freundes, der anklopft. Siehe, er kommt.

Matth. 21. v. 9. Hosianna dem Sohne David! Gelobet sei, der da kommt im Namen des Herrn! Hosianna in der Höhe!

Ps. 24. v. 7. 8. 9. 10. Machet die Tore weit und die Türe in der Welt hoch, daß der König der Ehren einziehe. Wer ist derselbe König der Ehren? Es ist der Herr stark und mächtig, der Herr mächtig im Streit. Machet die Thore weit, und die Türe in der Welt hoch, daß der König der Ehren einziehe. Wer ist derselbe König der Ehren? Es ist der Herr Zebaoth, es ist der König der Ehren. Sela.

(a) Zwingt die Saiten in Cythara
Und laßt die süße Musica
Ganz freudenreich erschallen.
Daß ich möge mit Jesulein,
Dem wunderschönen Bräutigam mein,
In steter Liebe wallen.
Singet, springet, jubiliert, triumphieret,
Dankt dem Herren,
Groß ist der König der Ehren.

Apoc. 32. v. 20. Ja, ich komme bald. Amen. Ja, komm Herr Jesu. Amen.

(b) Wie bin ich doch so herzlich froh
[Die volle Strophe bis:]
Deiner wart ich mit Verlangen.

(a b) Aus dem Liede: Wie schön leuchtet der Morgenstern.

Am heiligen Weihnachts-Feiertage (1709).

Ps. 14. v. 7. Ach! daß Hülfe aus Zion über Israel käme und der Herr sein gefangen Volk erlösete, so würde Jakob fröhlich sein und Israel sich freuen.

Luc. 2. v. 10. Fürchtet euch nicht, denn siehe, ich verkündige euch große Freude, die allem Volk widerfahren wird. Denn euch ist heute der Heiland geboren, welcher ist Christus der Herr in der Stadt David.

(a) Freude, Freude über Freude!
Christus wehret allem Leide.
Wonne, Wonne, über Wonne!
Er ist die Genaden-Sonne.

Luc. 2. v. 12. Und das habt zum Zeichen, ihr werdet finden das Kind in Windeln gewickelt und in einer Krippe liegen.

(b) Merk auf, mein Herz, und sieh dort hin,
Was liegt dort in dem Krippelein?
Wes ist das schöne Kindelein?
Es ist das liebe Jesulein.

Joh. 1. v. 14. Wir sahen seine Herrlichkeit, eine Herrlichkeit, als des eingeborenen Sohnes vom Vater, voller Gnade und Wahrheit.

Ps. 103. v. 20. Lobet den Herrn, ihr seine Engel, ihr starken Helden, die ihr seinen Befehl ausrichtet.

Luc. 2. v. 14. Ehre sei Gott in der Höhe, und Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen.

(a) Aus dem Liede: Freuet euch ihr Christen alle.
(b) Vom Himmel hoch, da komm ich her.

Kuhnau griff also auf eine ältere Art der Kantatenformung zurück, und fast scheint es, als habe er seinen Leipziger Freunden und Gönnern damit zeigen wollen, daß die Kirchenmusik vorläufig noch immer ohne Anlehnung an Operngebilde auskommen könne. Auch an eine Spitze gegen Neumeister könnte gedacht werden, der wenige Jahre zuvor den Typ seiner neuen Kantatendichtungen geradezu definiert hatte als »ein Stück aus einer *Opera*, von *Stylo Recitativo* und Arien zusammen gesetzt«. Aber schon unter den Kantaten des Jahres 1711 stehen wieder Neumeistersche Formen, und die undatierte »Und ob die Feinde Tag und Nacht« ist unmittelbar dessen erstem Teile Kirchenandachten (1704) entnommen¹⁾. Es war also wohl unmöglich, dem neuen Geschmack entgegenzuwirken. Die Besorgnis, ins Opernhafte zu fallen, hat Kuhnau sein Leben lang nicht verlassen; darin blieb er ein Kind der älteren Zeit, und man muß ihm zugestehn, daß er in dieser Hinsicht das kirchenmusikalische Ideal seiner Vorgänger mit aller erdenklichen Strenge aufrechtzuerhalten suchte, selbst dort, wo wie in der Passion eine Hervorhebung des Dramatischen gewiß nicht vom Übel war²⁾. Sein Nachfolger Bach wußte sich von solchen Skrupeln frei, und noch sorgloser verfahren die Hamburger Komponisten, deren Kirchenstücke in noch ganz anderem als dem Neumeisterschen Sinne Ernst mit dem Begriff des Opernhaften machten. Dafür blieb aber auch die Leipziger Kirchenmusik bis Kuhnau unbehelligt von jenen zahllosen nörgelnden und aufreizenden Stimmen, die jede freiere Regung als profan zu unterdrücken suchten. Erst Bach gegenüber wagte sich eine dreiste Kritik hervor. Eine vortreffliche Charakteristik des Kuhnauschen Schaffens lieferte Scheibe³⁾; er schrieb:

¹⁾ In der von G. Tilgner 1717 veranstalteten Ausgabe (»Fünffache Kirchenandachten«) S. 537, auf den 23. Sonntag nach Trinit. Auch die Weihnachtskantate »Uns ist ein Kind geboren« des Jahres 1720 enthält Neumeistersche Worte.

²⁾ Darüber weiß Gottfr. Ephraim Scheibel, der 1717 in Leipzig Theologie studierte, zu berichten: »Es bath mich einmahl ein gewisser Cantor, daß ich ihm eine Cantate auff das Leiden Christi bey einem Componisten auff einer gewissen Universität [gemeint ist Leipzig] sollte componiren lassen; ich that es, bath aber zugleich im Brieffe, daß er dieselbe sollte auff Theatralische Art setzen, warum? will ich gleich melden; der ließ mir durch einen seiner guten Freunde wieder schreiben, daß er solches nicht thun könnte, weil ja zwischen der Theatralischen und Kirchen-Music ein grosser Unterschied wäre, das heißt: In der Kirchen darff man die Affecten nicht so gutt moviren als auff dem Theatro oder in weltlichen Musicken« (Zufällige Gedanken von der Kirchenmusik, Frankfurt u. Leipzig 1722, S. 39).

³⁾ Critischer Musikus, S. 764.

»Kuhnau war in der Ausarbeitung seiner Stücke noch nicht sinnreich und poetisch genug. Er ist hie und da von dem Strome der harmonischen Setzer hingerissen worden; dahero ist er sehr oft matt, ohne gehörige poetische Auszierungen, und ohne verblühte Ausdrückungen, und folglich hin und wieder zu prosaisch. Daß er aber dieses auch selbst eingesehen, und zuweilen überaus sinnreich und poetisch zu setzen gewußt hat, zeigen seine Klaviersachen, und seine letztern Kirchenarbeiten, vornehmlich aber sein Paßionsoratorium, das er wenige Jahre vor seinem Tode verfertigte. Wir sehen auch aus diesen Werken, wie deutlich er den Nutzen und die Nothwendigkeit des Rhythmus erkannt hat. Daher ist es auch gekommen, daß er beständig bemühet gewesen, alle seine Kirchensachen melodisch einzurichten, und dieselben fließend und sehr oft recht rührend zu machen; ob es ihm schon mit theatralischer Arbeit niemals geglückt hat.«

Diesem Urteil ist noch heute beizustimmen. Zu einer sonderlichen Größe des Ausdrucks und Eigenart der Textauffassung, wie das seine beiden Vorgänger vermochten, hat sich Kuhnau nur ausnahmsweise — etwa im ersten Chor von »Gott sei mir gnädig« (S. 224) — aufschwingen können, und auch als Kontrapunktist gab er keineswegs Außergewöhnliches. Worin er über Schelle hinausging und in Leipzig dem Bachschen Stil den Boden bereitete, war die Ausbildung einer beweglicheren, anmutigeren, gewisse steife Formeln der Älteren meidenden Melodik, in deren Dienst, wie Scheibe ganz richtig hervorhebt, auch eine flüssigere Rhythmik trat. Von rein formellen, die Kantatengestaltung überhaupt angehenden Anregungen abgesehen mag Bach, als er für Leipzig zu arbeiten begann, von Kuhnauschen Stücken viel weniger angezogen worden sein, als von solchen Schelles oder Knüpfers, in denen sich ihm bei weitem verwandtere Naturen zu erkennen gaben. Nur wenn man Kantaten wie »Das ist je gewißlich wahr« (Nr. 141) und »Uns ist ein Kind geboren« (Nr. 142) als echte Bachsche gelten läßt, könnte von einem starken Einfluß Kuhnaus die Rede sein, denn in beiden lebt Kuhnauscher Geist. Für beide darf jedoch, trotz Spitta, Bachs Autorschaft glatt abgelehnt werden, und auch Kuhnaus Feder war in langen Jahren der Meisterschaft so sicher geworden, daß technische und formale Ungeschicklichkeiten, wie sie sich in diesen beiden Kompositionen finden, ihm nicht zur Last gelegt werden können: es scheint sich um halbreife Arbeiten aus seinem Schülerkreise zu handeln¹⁾.

In dem nunmehr folgenden Verzeichnis der Kirchenstücke Kuhnaus sind die für die Paulinerkirche geschriebenen lateinischen Kompositionen gesondert angeführt. Ihre Zahl entspricht der gesteigerten Inanspruchnahme des akademischen Musikdirektors für besondere Universitätsfeiern. Fabricius' und Schelles Tätigkeit für das gleichsam nur im Nebenamt mitverwaltete Paulinum bestand außer in der Besorgung der gottesdienstlichen Musik an den hohen Festtagen in der Hauptsache in der Bereithaltung des bei politischen und anderen Festtagen üblichen *Te deum*²⁾ und in der Ableistung der bei den Quartalsorationen fälligen, gewöhnlich von den Präfekten dirigierten Motettenmusik. Als unter Kuhnau das Festfeiern der Universität zunahm, entstand allmählich jene lateinische Odenliteratur, ohne die es künftig bei keinem akademischen Aktus abging, und zu der namentlich Görner, nachdem er sich siegreich gegen Bach behauptet hatte, eine große Zahl beisteuerte. Eine weitere Belastung Kuhnaus bedeutete die Einführung des regelmäßigen Sonntagsgottesdienstes in der Paulinerkirche im Jahre 1710, wobei er sich gleich anfangs der unerwünschten Konkurrenz seines Schülers Fasch zu erwehren hatte. Durch ihn selbst wissen wir aber, daß die dort nach der Predigt aufgeführten Musikstücke nur klein und schwach besetzt waren³⁾. Dementsprechend dürfen wir Kompositionen, die sich in Ausdehnung und Besetzung in bescheidenen Grenzen halten (vgl. etwa »Ich freue mich im Herrn«, S. 321 dieses Bandes), als für den Pauliner Gottesdienst bestimmt ansehen.

¹⁾ Kuhnau führte am 1. Weihnachtsfeiertage 1720 eine Kantate »Uns ist ein Kind geboren« (Neumeister) eigener Komposition auf, deren Textbuch erhalten, deren Musik verloren ist. Letztere in der unter Bachs Namen überlieferten Kantate Nr. 142 wiederzuerkennen, verbieten kompositionstechnische Bedenken.

²⁾ Das Fehlen von *Te deum*-Kompositionen aus der Feder Knüpfers und Schelles läßt schließen, daß man sich in solchen Fällen einer alten, seit Jahren gebräuchlichen, vielleicht noch aus Michaels oder gar Scheins Zeit stammenden Fassung bediente. In handschriftlichen Verzeichnissen werden lediglich erwähnt: ein *Te deum a 20* »di Sig. Hofer« (Andreas H.), eins *a 7* »di J. P. (Peranda?), S. C. (Capricornus?)« und eins *a 12* von H. Groh (Merseburg; vom Rate 1679 erworben).

³⁾ Memorial v. J. 1710; Spitta, a. a. O. II, S. 860.

Verzeichnis der Kirchenkompositionen Joh. Kuhnaus.

A. Lateinische Kirchenstücke.

1. *Bone Jesu, chare Jesu, ne me tu desere*, à 3. 2 Viol., Canto solo, Cont. — Exempl. Stimmen Grimma, V 55, mit d. Datum Dom. 13. Trinit. 1690.
2. *In dulci jubilo*. Zum Sonntag nach Weihnachten 1720. Text i. d. Bibl. des Vereins f. d. Geschichte Leipzigs (Stadtgeschichtl. Museum).
3. *In te domine*. Ps. 31, 1 — 6; à 6, 2 Viol., 2 Violen, Fag., Canto solo, Cont. — Exempl. Stimmen Grimma, V 56, mit d. Datum Dominica 23. Tr. 1690.
4. *Laudate pueri*, à 4. 2 Viol. (discordati), Trombone à Viola di gamba ovvero Violoncello, Tenore solo, Cont. — Exempl. Partitur, Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 12260 Nr. 8.
5. *Magnificat*, 10 str. 5 voc., 3 Clarini, Timpani, 2 Oboi, 2 Violen, 2 Violen, Cont. — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. Kopie »von der Hand des Capellmeisters Stölzel in Gotha«.
6. *Missa*. — Exempl. Mylau, Kirche Ms. Part. u. Stimmen.
7. *Spirate clementes*, 3 voc., 2 str. 2 Viol., C., C., B., Cont. — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 12260 Nr. 9.
8. *Tristis est anima mea*. Motetto à 5 voc. — Autogr. Part. Berlin, Kgl. Bibl. (Grasnick). Dessau, Herzogl. Singechor D IV. Nr. 35.
3. Ach Herr, wie sind meiner Feinde so viel, Ps. 3. 2 Trombe, Trombone, 2 Viol., Fag., C., B., Fondamento. — Exempl. Part. Kgl. Bibl. Berlin, Ms. 12261 Nr. 2.
4. Also hat Gott die Welt geliebet. Zum 2. Pfingstfeiertag 1711. — Text in der Stadtbibl. Leipzig.
5. Also werden die letzten die ersten sein. Dom. Septuag. 1710. — Text in der Stadtbibl. Leipzig.
6. Christ lag in Todesbanden, à 9, 11 l. 15. 2 Cornetti ad placitum, 2 Viol., 2 Violen, Violone, C., A., T., B., 4 Cap. con Organo. — Exempl. Part. Kgl. Bibl. Berlin Ms. 12260 Nr. 1. Auf dem Titelblatte: »Friedrich Georg Fasch Rect: Suhl: Ao. 1693«.
7. Daran erkennen wir, daß wir in ihm verbleiben. In festum Pentec. Feria. 1. Joh. IV, 13. à 9 str., 5 voc., 2 Clarini, Tympano, 2 Viol., 2 Oboi, 2 Violen, Fag., C., C., A., T., B. con Organo. — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 12260 Nr. 2.
8. Das alte ist vergangen, siehe es ist alles neu geworden. Zum Feste der Beschneidung 1. Jan. 1710. — Dasselbe (?) zum Feste Mariä Verkündigung 1710. — Text i. d. Leipz. Stadtbibl.; Exempl. Brüssel, Bibl. des Kgl. Konservatoriums (4 voc. 8 str.).
9. Der Herr, dein Gott, wird selber mit dir wandeln. Zum 2. Osterfeiertag 1711. — Text in der Stadtbibl. Leipzig.
10. Der Herr erhöre dich in der Not. Ps. 20, mit dem »Verleih uns Frieden gnädiglich«. Doppelchörige Motette ohne Instrumente für die Ratswahl in Zittau 1682. Nach Matheson, Grundlage einer Ehrenpforte, S. 155. Exempl. unbekannt.
11. Der Herr hat Zion erwehlet (vor der Predigt); Halleluja, lobet den Herrn in seinem Heiligtume (nach der Predigt). Zum Jubelfeste der Universität Leipzig, 4. Dezember 1709. — Text in der Stadtbibl. Leipzig
12. Der Herr ist Gott, der uns erleuchtet. Ps. 118, 27. Festkantate zur Einweihung des neuen Altars in der Thomaskirche am 25. Dez. 1721. Text bei Sicul S. 176; vgl. Riemers Chronik 1721.
13. Deutsches *Te deum* zu drei Chören mit Trompeten und Pauken für das Reformationsjubiläum 1717. Musik wahrscheinlich von Kuhnau.
Der Tod ist verschlungen in den Sieg. Siehe hierzu Nr. 29.
14. Dies ist der Tag, den der Herr gemacht hat. Zum Jubelfeste der Universität Leipzig, 4. Dez. 1709. — Text in der Stadtbibl. Leipzig.
15. Dies ist der Tag der heiligen Dreyfaltigkeit. Zum Dreifaltigkeitsfeste 1711. — Text in der Stadtbibl. Leipzig.
16. Du Arzt in Israel (vor der Predigt); Mein Gott wie herrlich ist der Tag (nach der Predigt). Zum 17. Sonntag nach Trinit. — Text in Leipzig, Archiv der Nikolaikirche.
17. Du weißt, mein Gott, daß ich dich liebe. Zum 3. Weihnachtsfeiertag 1710. — Text in Leipzig, Stadtbibl.
18. Du wirst, mein Heyland, aufgenommen. Himmelfahrt 1711 — Text in Leipzig, V. f. d. Gesch. L.
19. Ende gut, alles gut, 27 p. Trin. — Exempl. 3 Blatt Stimmen im Archiv der Nikolaikirche zu Luckau (Lausitz) mit dem Datum 1718. (Mitteilung des Herrn Kirchenmusikdirektors K. Paulke, Meiningen.)
20. Erschrick mein Herz vor dir. Dom. 14. p. Trinitatis à Basso solo, C., A., T., B., 2 Viol., Violetta, Fagotto con Organo. — Exempl. Stimmen Stadtbibl. Leipzig.

B. Lateinische Stücke und Oden für akademische Festlichkeiten.

1. *Confitebor tibi*, Ps. 139, v. 13. Zur Einweihung des neuen anatomischen Theaters am 10. Sept. 1704, vor der Oration. Exempl. unbekannt.
2. *Ecce quam bonum et iucundum*, Ps. 133, mit Instrumenten, für die Oration des Prof. B. Mencke am 6. Aug. 1707. Wahrscheinlich von Kuhnau; Exempl. unbekannt.
3. *Hodie collaetantur coeli cives*. Zum 1. Weihnachtsfeiertag 1709 nach der Oration. Text in der Stadtbibl. Leipzig.
4. *I, Fama, pennas indice praepetes*, Ode für die Oration des Prof. B. Mencke am 6. Aug. 1707, nach der Oration. Wahrscheinlich von Kuhnau; Exempl. unbekannt.
5. *Non mortui laudabunt te*, Ps. 115, v. 18, 19. Zur Einweihung des anatom. Theaters am 10. September 1704, nach der Oration. Exempl. unbekannt.
6. 7. *Oda secularis* I und II für die Jubelfeier der Universität am 4. Dez. 1709. Wahrscheinlich von Kuhnau; Exempl. unbekannt.
8. *Ode* in 2 Abteilungen mit 3 Chören zur Feier des Beilagers des Kurprinzen Friedr. August mit Maria Josepha von Österreich am 8. Sept. 1719. Wahrscheinlich von Kuhnau; Exempl. unbekannt.
9. *Salve, Theatrum, splendida funerum*, Ode zur Einweihung des anatomischen Theaters 1704 (vgl. oben *Confitebor tibi*).
10. *Summe terrarum moderator*, Ode zur Einweihung des anatomischen Theaters 1704 (vgl. oben *Confitebor tibi*).
11. *Verbum caro factum est*. Zum 1. Weihnachtsfeiertag 1709 in der Paulinerkirche, vor der Oration. Text in der Stadtbibl. Leipzig.

C. Deutsche Kirchenstücke und Motetten.

1. Ach daß Hülfe aus Zion käme. Zum 1. Weihnachtsfeiertage 1709. — Text in d. Stadtbibl. Leipzig.
2. Ach Gott, wie lästu mich erstarren. *Aria* à 5 voci. comp. à Johann. Kuhnio. S., A., T. I., T. II, B., Cont. (Begräbnisgesang für den Zittauer Rektor Titius [† 1681]). — Exempl. Stadtbibl. Zittau, Sign. Zittav. 29 A. Bl. 66 (Mitteilung von Prof. P. Stöbe, Zittau).

21. Es steh Gott auf. *Ad festum Paschatos. à 13. 2 Clarini, Tamburi, 2 Viol., 3 Tromboni, C., C., A., T., B., 5 voci in Rip. con Continuo.* — Exempl. Stimmen Grimma V 57. Die Unterschrift *del Sig. Kuhnau* ist durch die Zufügung »*overo I. P. Hüttenrauch*« in Frage gestellt; es ist nicht zu entscheiden, ob mit Recht. Daten: 1703, 1705, *Feria 1. Ao 1710*, desgl. 1712, desgl. 1716.
22. Fleuch, mein Freund, und sei gleich einem Reh. Zum Sonntag nach d. Beschneidungsfeste 1710. — Text in Leipzig, Stadtbibl.
23. Fürchtet euch nicht für denen, die den Leib tödten. Zum 2. Weihnachtsfeiertag 1709. — Text in Leipzig, Stadtbibl.
24. Flöß mir von deinen süßen Lehren. (Dialog: Jesus, Seele, menschliche Vernunft.) Zum 1. Sonntag nach dem Dreikönigsfest 1711. — Text in Leipzig, Stadtbibl.
25. Für uns ein Mensch gebohren. Zum 3. Weihnachtsfeiertag 1720. — Text in der Bibl. des Vereins für die Geschichte Leipzigs, Leipzig.
26. Gott der Vater, Jesus Christus, der heilige Geist wohn uns bey. *Conc. à 10 vv. 14 voci. Obboe ov. Tromba da tirarsi, 2 Viol., Viola, Cont.* — Autograph Kgl. Bibl. Berlin, Ms.
27. Gott sei mir gnädig nach deiner Güte. *à 9. 2 Viol., 2 Viole, Fag., C., A., T., B., 4 voci in Rip. con Continuo.* — Exempl. Stimmen Grimma U 2, mit den Daten: *Dom. Quinquag. 1705; Dom. Sexag. 1716; Dom. Misericord. 1722.*
28. Herr, der Feinde sind zu viel. Auff das andere Jubiläum der evangelischen Kirche Anno 1717; den 3. Feiertag (2. Nov.); vgl. dazu »Zion auf« und »Tobet ihr Pforten der Hölle«. — Text in Leipzig, Arch. d. Nikolaikirche.
29. Himmel, bricht der Abgrund auf? »Andacht über die Auferstehung Christi«; I. Teil für den ersten Osterfeiertag 1717; II. Teil für den zweiten, III. Teil (Anfang »Der Tod ist verschlungen in den Sieg«) für den dritten Osterfeiertag dieses Jahres. — Text im Archiv der Nikolaikirche (Richter a. a. O. S. 176).
30. Ich freue mich im Herrn und meine Seele ist fröhlich. *Esaiä, Cap. 61, vers 10. Dom. 2. post Epiph. l. 20. post Trinitatis. 2 Viol., Viola, C., A., T., B. con Cont. e Organo.* — Exempl. Stimmen Grimma T 83. Auf dem Titel unten »S. F. Jacobi« (der Name des Kopisten der Grimmenser Noten). Daten: *Dom. 2. post Epiph. 1712; d. 18. Octbr. 1718. Pro Rect. Dr. B. Wernsd.; Dom. 2. post Epiph. 1719; desgl. 1720; desgl. 1726.*
31. Ich habe Lust abzuschneiden. *In festo Purificationis B. Mariae. à 9 voc., Oboe, 2 Viol., Viola, Fag., Violoncello, C., A., T., B., 4 voci nel Rip. con Cont.* — Exempl. Stimmen Grimma U 1. Die Verfasserschaft Kuhnau ist durch die Beischrift *del Sigr. Giovanni Kuhnau overo G. F. Krieger* ohne Grund in Frage gestellt; vgl. Denkm. D. Tonk. Bd. LIII u. LIV, S. XXXVI. Daten: 1717, 1721, 1724, 1727, 1731.
32. Ich hebe meine Augen auff. Psalm CXXI. *Alto solo, 2 Viol., Violono con Organo.* — Exempl. Stimmen Leipzig, Stadtbibl.
33. Ich ruf zu dir, Herr Jesu. *à 10. 4 voc. 10 Instr.* — Verz. Krieger Weißenfels: Matthiae 1724.
34. Ist denn keine Salbe in Gilead? Zum 3. Sonntage nach dem hlg. Dreikönigsfest 1710. — Text in Leipzig, Stadtbibl.
35. Ich unterrede mich mit deinem Herten. Zum 3. Osterfeiertage 1711. — Text in Leipzig, Stadtbibl.
36. Ich will aufstehen und in der Stadt umhergehen. Zum 1. Sonntage nach dem hlg. Dreikönigsfest 1710. — Text in Leipzig, Stadtbibl.
37. Ich will dich erhöhen, mein Gott. Zum Feste der Beschneidung, 1. Jan. 1711. — Text in Leipzig, Stadtbibl.
38. Jesu, hier ist deine Stadt (vor der Predigt); Die Welt weis dir den Rücken (nach der Predigt). Zum 19. Sonntag nach Trinit. — Text in Leipzig, Arch. d. Nikolaikirche.
39. Kommt her und sehet an die Werke des Herrn. Zum Sonntage nach Weihnachten 1710. — Text in Leipzig, Stadtbibl.
40. Kündlich groß ist das gottseelige Geheimnis. Hohes Neujahr 1721. — Text in der Bibl. des Vereins f. d. Gesch. Leipzigs, Leipzig.
41. Leite mich in Liebesseilen (vor der Predigt); Ja es ist keine Lieb im Lande (nach der Predigt). Zum 18. Sonntagenach Trinit. — Text in Leipzig, Arch. d. Nikolaikirche.
42. Lobe den Herrn meine Seele. *à 6. Hautbois (Anglois) A#, Violino, Alto e Basso col Organo.* — Exempl. Stimmen Grimma T 115, mit den Daten: *Dominica 7. p. Tr. 1722; Festo Visit. Mar. 1732.*
43. Lobe den Herrn meine Seele. *à 15 ed 20. 2 Viol., 2 Viole, Fag., 2 Cornetti, 3 Tromboni; C., C., A., T., B., Continuo.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 12260 Nr. 4.
44. Lobet, ihr Himmel, den Herrn. *In Festum Ascensionis Christi. à 12. 2 Clarini, Tympano, 2 Hautbois, 2 Viol., Viola, C., A., T., B., con Organo.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 12260, Nr. 3.
45. Mache dich auff, werde Licht. Zum Fest der hlg. drei Könige 1710. — Text in Leipzig, Stadtbibl.
46. Mein Alter kömmt, ich kann nicht sterben. *à 10. 2 Viol., 2 Viole, Fag., C., C., A., T., B. col Continuo.* Exempl. Stimmen Grimma N 49 [*di Johanne Kuhnau*], mit den Daten: 1696; 1697 *part. ult.*; 1698 *tot*; 1700; 1703 *part. poster.*
47. Michael, wer ist wie Gott? (vor der Predigt); Ich bin noch auff Erden (nach der Predigt). Zum Michaelisfest [o. J.]. — Text in Leipzig, Arch. d. Nikolaikirche.
48. Muß nicht der Mensch auf dieser Erden. *Tenore solo, Clar., Viol., Fag., Org.* — Exempl. Stimmen im Archiv der Nikolaikirche zu Luckau (Lausitz) mit dem Datum 1715.
49. Nicht nur allein am frohen Morgen. *In Fer. 2 Nativ. Domini. 2 Clarini, Tympano, 2 Viol., Viola, Corni, C., A., T., B., Cont.* — Autograph., Part. Stadtbibl. Leipzig (nebst Stimmen) mit der Beischrift: »*In nomine Jesu. M. Dec. 1718. In Fer. 2 Nativ. Domini. Johannes Kuhnau. Lipsia.*«
50. O heilige Zeit, wo Himmel, Erd und Luft. *2 Viol., 2 Viole, C., A., T., B., Cont.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. 12260 Nr. 5.
51. O heilige Zeit, wo Himmel, Erd und Luft. *2 Oboi, 2 Viol., Viola, Canto solo, Basso solo, Cont.* — Exempl. Partitur (autograph?) Stadtbibl. Leipzig mit der Beischrift »*Joh. Kuhnau Lips.*«. Spitta, Bach II, 163, Anm. 5 bezweifelt die Echtheit.
52. O mehr als englisches Gesichte. Zum 1. Weihnachtsfeiertag 1710. — Text in Leipzig, Stadtbibl.
53. O süßester Jesu, o freundliches Kind. *Dom. post. Epiph.* — Text in der Bibl. des Vereins f. d. Geschichte Leipzigs, Leipzig.
54. Passion nach dem Ev. Marci. — Exempl. Ms. in Quasi-Partitur Königsberg, Universitätsbibl. mit der Beischrift: *Directorium sive Quasi-Partitura Passionis ex Evang. Marci di G. Kuhnau, descr. H. C. Burmeister Ao. 1729.*
55. Redet unter einander von Psalmen und Lobgesängen. Zum Neujahrstage 1721. — Text i. d. Bibl. des Vereins f. d. Gesch. Leipzigs, Leipzig.
56. Sammle dir, getreue Seele. Zum 1. Osterfeiertag 1711. — Text in Leipzig, Stadtbibl.
57. Sauffter Wind, beliebtes Brausen. Zum 1. Pfingstfeiertag 1711. — Text in Leipzig, Stadtbibl.
58. Schmücket das Fest mit Meyen. *5 str., 4 voc., 2 Viol. concertati, 2 Viol. ripieni, 2 Flauti dolci, Violetta, C., A., T., B., Continuo.* — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 12260 Nr. 6.

59. Seyd willkommen, frohe Stunden. Zum Sonntag nach Neujahr 1721. — Text i. d. Bibl. d. Vereins f. d. Gesch. Leipzigs, Leipzig.
60. Sey getreu biß in den Tod. Zum 2. Weihnachtsfeiertag 1720. — Text i. d. Bibl. des Vereins f. d. Gesch. Leipzigs, Leipzig.
61. Siehe da, ich lege einen auserwehlten, köstlichen Edelstein. Zum Sonntage nach Weihnachten 1709. — Text in Leipzig, Stadtbibl.
62. Siehe, es kommt ein Tag, der brennen soll. Zum 5. Sonntage nach dem Dreikönigsfest 1710. — Text in Leipzig Stadtbibl.
63. Siehe, ich komme, im Buch ist von mir geschrieben. Zum Sonntage Estomihi 1710. — Text in Leipzig, Stadtbibl.
64. Siehe, ich will meinen Engel senden. Zum Feste Mariä Reinigung 1710. — Text in Leipzig, Stadtbibl.
65. Siehe, ich will mich meiner Heerde selbst annehmen. Zum 3. Pfingstfeiertag 1711. — Text in Leipzig, Stadtbibl.
66. Singet dem Herrn ein neues Lied. 2 Trombe, Timpani, 2 Viol., Viola, Fag., C., A., T., B., Organo. — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 12260 Nr. 7. Te deum siehe Deutsches Te deum.
67. Thue mir auff, liebe Freundin, meine Schwester. Zum 1. Advent 1709. — Text in Leipzig, Stadtbibl.
68. Tobet, ihr Pforten der Hölle. Auff das andere Jubiläum der Evangelischen Kirche Anno 1717. [Zum 2. Feiertag desselben am 1. Nov. 1717; vgl. auch »Zion auf« und »Herr, der Feinde«.] — Text in Leipzig, Archiv d. Nikolaikirche.
69. Traum ich nicht, so spricht mein Jesus. Zum Sonntage nach dem Beschneidungsfeste 1711. — Text in Leipzig, Stadtbibl.
70. Trauerkantate [Text unbekannt] auf den Tod des Rektors der Leipziger Universität Titius am 18. April 1714 (Vogel, Annalen).
71. Um deines Tempels Willen zu Jerusalem. Zum Fest der hlg. drei Könige 1711. — Text in Leipzig, Stadtbibl.
72. Und ob die Feinde Tag und Nacht. Dom. 23. p. Trinitatis. Canto solo, Violino solo con Organo. — Exempl. Part. und Stimmen in Leipzig, Stadtbibl.
73. Uns ist ein Kind geboren, ein Sohn ist uns gegeben. Zum 1. Weihnachtsfeiertag 1720. — Text in der Bibl. des Vereins f. d. Gesch. Leipzigs, Leipzig.
74. Vermischte Traurigkeit und Freude. Zum Sonntag Jubilate 1711. — Text in Leipzig, Stadtbibl.
75. Was betrübst du dich, meine Seele. Zum Sonntage nach dem Dreikönigsfest 1710. — Text in Leipzig, Stadtbibl.
76. Weicht ihr Sorgen aus dem Herzen. Cantata. Dom. 7. p. Trin. oder 15. p. Trin. Canto solo, 2 Viol., 2 Violen. Org. — Exempl. Stimmen im Archiv der Nikolaikirche zu Luckau (Lausitz) mit dem Datum 1723.
77. Welt ade, ich bin dein müde. Dom. 24. p. Trin., 2 Corni, 2 Oboi. Flauto, 2 Viol., 2 Violen, C., C., A., T., B., Cont. — Exempl. Stimmen (unvollst.) Stadtbibl. Leipzig [»Welt a Dieu ich bin dein müde«].
78. Wenn ihr fröhlich seid an euren Festen. Ad festum Paschatis. à 13 ò 14. 5 voci, 5 voci in rip. 2 Clarini, 1 Tromb., 1 Principale, Tamburi, 2 Viol., 2 Violen, Fag. col. Basso per Organo. — Exempl. Stimmen Grimma U3, mit den Daten Fer. 1. 1716; desgl. 1720; desgl. 1724.
79. Wer Ohren hat zu hören. Zum Sonntag Sexagesimä 1710. — Text in Leipzig, Stadtbibl.
80. Wie groß ist deine Güte, Gott. Zum Sonntag Cantate 1711. — Text in Leipzig, Stadtbibl.
81. Wie schön leuchtet der Morgenstern. Feria 1. Nativitatis Christi. 2 Corni grande, 2 Viol., 2 Violen, C., C.; A., T., B., Continuo. — Exempl. Part. Berlin, Kgl. Bibl., Ms. 12261 Nr. 1. Laut älterer Beischrift von der Hand Johann Gottfried Walthers, des Lexikographen.
82. Wiltu, mein Gott, diß Hertz verlassen. Zum 2. Weihnachtsfeiertag 1710. — Text in Leipzig, Stadtbibl.
83. Zeuch mich nach dir, so laufen wir. Zum 3. Weihnachtsfeiertag 1709. — Text in Leipzig, Stadtbibl.
84. Zion auf ermuntre dich. Auff das andere Jubiläum der Evangel. Kirche Anno 1717. [Zum 1. Feiertag desselben, den 31. Oktober; vgl. auch »Herr, der Feinde« und »Tobet ihr Pforten«.] — Text in Leipzig, Archiv der Nikolaikirche.

Über Eigenart und geschichtliche Stellung der Leipziger Kirchenkantate unter Knüpfer, Schelle, Kuhnau ist Zusammenfassendes bereits an anderer Stelle veröffentlicht worden¹⁾. Da im vorliegenden Bande alle drei Meister möglichst gleichmäßig mit Neuausgaben zu bedenken waren, mußte der Versuch unterbleiben, jeden mit einer angemessenen Zahl seiner Werke in seiner ganzen Vielseitigkeit zu zeigen. Ebenso wenig ließ sich die Gattung selbst in ihren verschiedenen Entwicklungsformen erschöpfend kennzeichnen. Bestimmend für die Auswahl war neben dem Grundsatz praktischer Verwendbarkeit im Gottesdienst oder Kirchenkonzert der absolute musikalische Wert der Kompositionen und ihre Eigenschaft, Auffassung und Arbeitsweise der Verfasser in großen Umrissen kund zu tun. Gänzlich unberücksichtigt blieben die lateinischen Kirchenstücke, die sich im Stil vielfach sehr erheblich von den deutschen unterscheiden, ferner die *a cappella*-Motetten, in denen Knüpfer und Schelle als Klassiker zu gelten haben. Vertreten sind dagegen: die konzertierende Solo- und Chormotette, das große orchesterbegleitete Vokalkonzert, die frei aufgebaute Chorkantate und die Chorkantate. Wenn dabei Werke mit starker Besetzung bevorzugt wurden — Schelles »Lobe den Herrn« dürfte in Besetzung und Ausdehnung sobald kein gleichzeitiges Seitenstück finden —, so entspricht das der alten Vorliebe der Leipziger für Pracht und Glanz der äußeren Einkleidung. Die gewöhnliche Leipziger Sonntagskantate begnügte sich zwar mit bescheidenen Mitteln: einem angemessen begleiteten Chore, eingeschobenen strophischen Sololiedern und einer Wiederholung des Anfangschores, doch wich man,

¹⁾ Bachjahrbuch 1912, S. 86 ff. (A. Schering).

sofern die instrumentalen Kräfte ungeteilt zur Verfügung standen, auch ohne besonderen äußeren Anlaß davon ab. Das Institut der Stadtpfeifer und Kunstgeiger und die Gelegenheit, jederzeit geübte studentische Kräfte heranziehen zu können, ermöglichte einen häufigeren Aufwand großer Mittel ohne sonderliche Nebenauslagen. Auf Clarinenklang haben alle drei Meister in ihren breiter angelegten Werken selten verzichtet, und die Bläserpartien, die sie schrieben, liefern ein beredtes Zeugnis für die Generationen hindurch sorgsam gepflegte Kunst ihrer Stadtpfeifer.

Das eröffnende Stück, Knüpfers »Was mein Gott will« (S. 1), gehört mit dem folgenden »Es spricht der Unweisen Mund wohl« (S. 30) zur Gruppe jener älteren Choralkantaten, die ihren Schwerpunkt in der kunstvollen kontrapunktischen Bearbeitung des Kirchenlieds in den Ecksätzen haben. In voller Breite und mit Aufwand aller Spitzfindigkeiten der Imitation und des Kanons wird jede Choralzeile mehrmals durchgenommen, wobei Chor und Orchester abwechselnd zusammen- oder auseinandertreten. Diese Kunst kam von der Motette her. Für Knüpfers Stück läßt sich das an der Hand eines berühmten Vorbildes, des sechsstimmigen »Was mein Gott will« aus Heinrich Schütz' »Geistlicher Chormusik« (1648) nachweisen¹⁾. Obwohl nur für zwei Sing- und vier tiefe Instrumentalstimmen mit Continuo geschrieben, enthält Schützens Komposition mit ihrer motettischen Fassung bereits den Kern des Knüpferschen Chorsatzes, ja stimmt sogar im Einsatz imitierender Wendungen zum Teil mit ihm überein. Da die Geistliche Chormusik dem Leipziger Rate und »seinem musicalischen Chor«, d. h. den Thomanern, gewidmet ist, mochte es Knüpfer unmöglich fallen, sich dem Eindruck des ihm geläufigen Meisterstücks zu entziehen. Daß es ihm gelang, sein Vorbild an Macht und kunstvoller Führung der Stimmen zu übertreffen, spricht für seine außerordentliche Begabung. In den Ecksätzen der zweiten Kantate ist die Absicht, unter Wahrung einer im Ganzen natürlichen, lebensvollen Haltung den kunstvollen Kontrapunkt triumphieren zu lassen, noch deutlicher: kaum ein Takt, in dem nicht das Choralmotiv in der einen oder andern Stimme sein Wesen triebe. Solche Stücke hatte wohl Mattheson im Auge, als er Knüpfers Sätze mit Anspielung auf dessen Namen »reich an geschickten Verknüpfungen« nannte. Die mittleren Verse beider Kantaten fallen Solostimmen zu. Ihre Duettbehandlung bezeugt aufs neue, wie völlig abseits von opernhafem Einfluß Knüpfer schrieb, aber auch wie groß damals noch das Gefallen seiner Hörer an Sätzen war, die wie diese ihre Bedeutung fast ausschließlich in der thematischen Arbeit haben. Dieser Geschmack kam bald ins Wanken. Bei Schelle sind solche imitierenden Choralduetten selten, an ihre Stelle sind freie ariose Bildungen getreten. — »Ach Herr, strafe mich nicht« (S. 60) mag als Beispiel gelten für die Art, wie Knüpfer frei disponierend an einen Psalmtext herantrat. Es wird wenig Kirchenstücke aus der Zeit zwischen Schütz und Bach geben, die eine so persönliche, den Text so tief erfassende und zugleich monumentale Sprache reden wie dieses. Der Aufbau des ersten Chors vollzieht sich im Rahmen eines Dialogs zwischen je zwei Solostimmen und dem Chor, der die von starker innerer Bewegung getragenen Seufzer und Bitten der Vorsänger aufnimmt, seinerseits unterstreicht und zu beweglicher Klage anschwellen läßt. Prachtvoll tönt dazu Clarinen-, Flöten- und Saitenklang. Baß, Sopran, Alt bringen nun in ausdrucksvollem Arioso ihre Einzelempfindungen vor, der Sopran in dem Sätzchen »Ich bin so müde« unter besonders feinen Wendungen, worauf der Chor seiner Zuversicht und Kampfbereitschaft in lebhaften Rhythmen Ausdruck gibt. Die kleine eingeschobene Andanteepisode »Denn der Herr höret mich«, bei der die Instrumente schweigen, bildet einen wirksamen Gegensatz zu dem wild stürmischen Abschluß des Ganzen mit sieghafter Clarinenfanfare. — Ein »Concerto« im Sinne der Alten ist das vierte Stück unseres Bandes »Machet die Tore weit« (S. 91), ausgezeichnet durch die echt triumphale Haltung seiner Tutti und die eindringlich deklamierten Soli. Besondere

¹⁾ Schütz' Werke, herausgegeben von Ph. Spitta, Bd. VIII, Nr. XXIV.

Bedeutung ist jedesmal den Worten des Basses: Es ist der Herr stark und mächtig beigelegt: sie erklingen zu dem ungewöhnlichen Akkompagnement eines Violinquartetts.

Daß Knüpfer in der Art seines Fühlens und Gestaltens durch bemerkliche Fäden mit der Vergangenheit zusammenhängt und in seiner Neigung zu kunstvoller kontrapunktischer Arbeit einer um 1670 durchaus nicht allgemeinen Strömung folgte, wurde schon oben bemerkt. Kunstgeschichtlich wird man ihn jener großen Gruppe deutscher Meister einreihen müssen, die wie Christoph Bernhard und Jakob Weckmann die Pfade des Heinrich Schütz weiterverfolgten und ihr künstlerisches Ziel darin erblickten, den konzertierenden Kirchenstil weiter auszubauen und zu vertiefen. Von Schütz überkam ihm auch der in vielen Kantaten sich ausprägende Zug zum Dramatischen, was um so bemerkenswerter ist, als Beziehungen Knüpfers zur Oper seiner Tage nicht vorliegen. Im übrigen zeichnen seine Kunst bei aller Schönheit des sinnlichen Klangs, den er mit reichen Mitteln zu spenden liebte, eine gewisse Männlichkeit und herbe Größe aus, oder negativ ausgedrückt: der Mangel an weichen, empfindsamen Wendungen, wie sie bisweilen bei Zeitgenossen wie Hammerschmidt oder Weckmann zu finden sind. Auch die Gesangskoloratur, das Lossteuern auf virtuose, dem Ohr schmeichelnde Effekte hat bei ihm keinen Platz. Daß er die Italiener, voran Carissimi, recht wohl kannte, bezeugen seine lateinischen Solokantaten; aber wie Schütz verstand er die Elemente der welschen Kunst innig mit solchen der alten einheimischen zu durchdringen und kraft einer starken Persönlichkeit original zu verarbeiten.

Knüpfer verdient daher, daß man ihn unter den Meistern der deutschen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts mit an erster Stelle nennt. Unmittelbar in seiner soliden, kerndeutschen Kunstanschauung verankert ist das Schaffen Schelles. Der gleiche Ernst, die gleiche Mannhaftigkeit, dieselbe Hochachtung vor den Formen und technischen Hilfsmitteln der Väter hier wie dort. Nur gehört das Fühlen dem Vertreter eines jüngeren Mannesgeschlechts an, einer Zeit, die, ohne selbst schon galant zu sein, doch den Übergang zur galanten Periode bildete. Der kleingliedrige, gedrungene, mit kurzen, sentenzenhaften Motiven bestrittene Aufbau Knüpferscher Sätze weicht breiterer, fließenderer Formgebung; in lebhafteren Pulsen, zuweilen schon mit französisch tändelnder Grazie, schwingt der Rhythmus darunter hin; der Thematik, vor allem in der Fuge, hat sich eine mehr ins Kantable gehende Gestaltungsweise bemächtigt, und die bei Knüpfer noch ziemlich dicht aufeinanderfolgenden Kadenzwendungen innerhalb der Sätze sind — ein Zeichen für den jetzt in größeren Zusammenhängen zu fühlen gewohnten Menschen — weiter auseinandergerückt oder (wie auf S. 144 ff. dieses Bandes) durch unmittelbaren Einsatz neuer Stimmen minder nachdrücklich gemacht. Das alles ergibt, schon rein äußerlich dem das Partiturbild überfliegenden Auge erkennbar, eine wesentlich fortschrittlichere Musik, obwohl an den formalen Haupttypen Knüpfers festgehalten ist. Bis zu welcher stolzen Höhe es das einsätzliche Vokalkonzert brachte, bevor es als Eröffnungssatz in die große Kantate der Bachschen Zeit kam, zeigt Schelles »Lobe den Herrn meine Seele« (S. 122), in dem von allen Mitteln Gebrauch gemacht ist, die das 17. Jahrhundert für erhabene, festliche Wirkungen erprobt hatte. Neben den stark besetzten fünfstimmigen Kapellchor tritt ein fünfstimmiger Concertchor, dessen einzelne Solostimmen auf lange Strecken wieder unter sich konzertieren, d. h. abwechselnd zusammen- und auseinandergehen. Das Orchester besteht aus drei Gruppen: dem Streicherchor mit bassierendem Fagott, einem Bläserquintett von zwei Cornetti und drei Posaunen, und einem Clarinenquartett mit Pauken. Zu alledem gesellt sich stützend und füllend die Orgel. Mit einer imposanten, formal der französischen Overtüre angenäherten Sonata beginnt das Ganze, und dann rollt in ununterbrochenem Wechsel von Tutti und Soli, Stark und Schwach, Allegro und Andante, teils frisch losbrechend, teils zögernd-andächtig der mächtige Lob- und Preisgesang dahin. Gewiß, das harmonische Gerüst ist von größter Einfachheit, und die Thematik hält sich an beliebte der Clarinentechnik entnommene Melodieformeln; aber es geht eine stark mit fort-

reißende Wirkung von dem Stücke aus, hervorgerufen durch die jedesmal mit neu aufgesetzten Lichtern arbeitenden Steigerungen der Sonderteile und die breit aufgebaute, vom Concertchor begonnene Schlußfuge, deren Thema aus dem instrumentalen Einleitungsfugato entwickelt ist. Zwischendurch erfreuen als Ausgleich der chorischen Massenwirkung liebliche Soloepisoden mit zum Teil ungemein anmutigen bildlichen Wendungen, z. B. den Schweberrhythmen bei »wie ein Adler« auf S. 151. Stücke wie diese mögen Bach stark gefesselt haben, als er, was mit Sicherheit anzunehmen ist, bei der Übernahme des Kantorats den Notenschatz der Thomana aufmerksam durchstudierte; im Hinblick auf solche Leistungen erscheint mancher seiner großen Konzertschöre — etwa das Kyrie seiner Hohen Messe — in minderer Isoliertheit als früher. Es gibt nicht viele unter den Schelleschen Kantaten, die Lob und Dank in so helle, schmetternde Töne kleiden. Die weitaus meisten zähmen den Affekt oder sind ernsteren Stimmungen zugewendet. »Barmherzig und gnädig ist der Herr« (S. 207) kann als Beispiel für zahlreiche Stücke mit ähnlichem Texte gelten. Es zeigt zugleich — worin überhaupt eine Stärke und bewundernswerte Kraft unserer vom Bibelwort so tief ergriffenen deutschen Kantoren bestand —, wie dehnbar, gefügig und jeglichem poetischen Zwecke dienstbar Meister wie Schelle sich die Konzertform zu machen verstanden. Im vorliegenden Falle sind die Weisungen *Tutti* und *Soli* zwar nicht besonders vorgeschrieben, doch ergibt sich ihr Vorhandensein nach Analogie ungezählter ähnlicher Fälle. Freilich erscheint es fast wie eine Trivialität, hier von »Konzertieren« zu sprechen; denn dieser Begriff als ein rein technologischer ist weit entfernt, die feinen inneren Beziehungen zu erschöpfen, in die hier Chor und Solosänger treten. Von einem »certieren« ist nicht die Rede. Das rein äußerliche Prinzip der Klangauswechslung ist vielmehr poetisch motiviert dadurch, daß die Solisten als inständig flehende Vorbeter dem Chore als nachbetender Gemeinde gegenübergestellt werden. In schönen, milden Wendungen und mit einem Schelle auch sonst auszeichnenden vollendeten Stilgefühl sind die Worte des Psalmisten zum Ausdruck gebracht. — Ein völlig abweichendes Bild bietet das nächste Stück »Vom Himmel kam der Engel Schar« (S. 167), eine Choralkantate neueren Typs und vielleicht eine von denen, die auf Joh. Benedict Carpzovs Vorschlag hin (s. oben S. XXXIII) entstanden. Mit Ausnahme der sechsten Strophe, die der ersten gleicht, ist jede der fünf Strophen musikalisch anders behandelt. Bemerkenswert ist vor allem die zweite und, an sie anschließend, die fünfte, insofern hier von der später und auch bei Bach noch beliebten solistischen Kolorierung der Choralmelodie Gebrauch gemacht wird. Die starke Besetzung, vor allem das Dominieren der festlichen Clarinen, entsprach dem traditionellen Weihnachtsjubiläum. Der Umstand, daß die vorliegende Form der Choralkantate von Kuhnau gänzlich unbestellt blieb, mag aufs neue als Beweis dienen, daß Bach, als er für Leipzig Choralkantaten zu schreiben anfing, nicht an seinen unmittelbaren Vorgänger, sondern an weiter zurückliegende Vorlagen, also in diesem Fall Schellesche, anknüpfte. Auch von der Duettkantate oder besser »Aria« »Ach mein herzliebes Jesulein« (S. 219) eine Brücke zu Bach zu schlagen, ist nicht schwer. Wiederum muß gesagt werden, daß Kuhnau nie auch nur im entferntesten so herzliche Töne hat finden können wie Schelle in diesem Stück, das uns den Pietismus und seine Wirkung aufs Gemüt in schönstem Lichte zeigt. Erst in Bachschen Jesusarien taucht wieder eine ähnliche Zartheit des Empfindens, um neue Akzente vermehrt, auf.

Ein ungemein wichtiges Element, das der vollausgebildeten großen Kirchenkantate erst ihr wahres Gesicht gibt, die Arie, fehlte auch der Schelleschen Kantate noch. Wo in ihr auf längere Strecken Sologesang eintritt, hält er sich entweder in den Grenzen kurzer arioser Gebilde ohne ein für allemal fest bestimmte Formen oder ist ausgesprochener Liedesang. Nur in Duetten macht sich auch bei Schelle schon die Richtung bemerkbar, die die künftige Soloarie einschlagen wird. Sie der Leipziger Kirchenkantate als vollwertiges Glied neben den Chorsätzen eingefügt zu haben, ist Kuhnau Verdienst. Die Folge war nicht nur eine strengere Abgrenzung des Rezitativteiles in

textlicher wie musikalischer Beziehung, sondern eine schärfere Gliederung des Kantatenbaus überhaupt. Welche Mühe es Kuhnau kostete, einmal die rechte Form und dann auch die rechte Stellung für die Arie zu finden, läßt sich den vier hier veröffentlichten Kirchenkompositionen allein nicht entnehmen; dazu bedarf es größeren Vergleichsmaterials¹⁾. Die besondere Richtung seiner Anlage, seines Temperaments und eine seltsame Zurückhaltung gegenüber allem, was mit der Bühne zusammenhing, haben ihn verhindert, sich in der Arie zur selben Höhe zu erheben wie im Chorsatze. Das beste, was ihm darin gelungen, bedeutet die zarte, schwärmerische Tenor-Arie »O Wundersohn« (S. 305) und die darauf folgende mit da Capo »Kommt, ihr Völker« (S. 309) der Choralkantate »Wie schön leuchtet der Morgenstern« (S. 292). Aber auch hier ist ein gewisses Tasten noch unverkennbar; denn das in Zukunft allgemein angenommene Prinzip, daß das einleitende Ritornell den Hauptgedanken des Solisten vorwegzubringen habe, hat sich ihm noch nicht überzeugend aufgedrungen. Eine fortschrittliche Gestaltung dagegen verraten die beiden Rezitative S. 308 und 313, die auf eine relativ späte Entstehung der Kantate schließen lassen. In der Eigentümlichkeit ihrer Choralbenutzung nur im Anfangs- und im Schlußchor, wo übrigens die erste Hälfte der Melodie um einen halben Takt verschoben ist, scheint sich eine Besonderheit Kuhnaus oder seiner Schule zu dokumentieren²⁾. Herkömmlich dagegen ist die volkstümlich naive Auffassung der Worte »Uns ist ein Kind geboren« usw. Kuhnau verzichtet, das tänzelnde Thema³⁾ in einer wirklichen Fuge durchzuführen, und springt schon nach dem letzten Einsatz des Soprans aus der Polyphonie in die Homophonie über, nicht ohne im Verlauf durch klangvollen Chorsatz und originelle Unisoni des Streichorchesters eine kräftige Steigerung zu erreichen. Die zweite Kantate, das Osterstück »Wenn ihr fröhlich seid an euren Festen« (S. 244), könnte J. A. Scheibe im Auge gehabt haben, als er Kuhnau besonderen Fleiß in der melodischen Ausarbeitung seiner Sachen nachrühmte. Die Erfindung der Themen ist von besonderer Frische und Natürlichkeit; ihre Entwicklung aus kurzen, signalähnlichen Fanfarenmotiven, wie überhaupt die schwingvolle Haltung der ganzen Kantate, läßt sich aus dem Gedanken des Sieges herleiten, mit dem Christus, das Licht, die Macht der Finsternis gebrochen. Wie mächtig und Zuversicht weckend mögen nach der vergangenen stillen »Marterwoche« die majestätischen Klänge der vier Clarinen in der Sonata gewirkt haben, wie befreiend die energischen Rhythmen der Schlußfuge, die zu den besten gehört, die wir von Kuhnau kennen. Auch die beiden Sologesänge des Alt (S. 259) und des Baß (S. 270), dessen Hauptmotiv vom folgenden Chore nach französischer Sitte aufgegriffen wird, gehen über das Maß des Gewöhnlichen hinaus: es handelt sich eben nicht um eine schlichte Sonntagskantate — drei fugierte Chorsätze wären dort nicht am Platze gewesen — sondern um Kirchenmusik für eines der christlichen Hauptfeste; da pflegte die Fantasie der Tonsetzer stets einen besonderen Anlauf zu nehmen. Irgend einem schmerzlichen persönlichen Erlebnis verdankt vielleicht die Kantate »Gott sei mir gnädig nach deiner Güte« (S. 224) ihre hervorragende Qualität. Denn Töne von solcher Ergriffenheit wie hier im Eingangschore oder zarter Wehmut wie im Sopransolo »Laß mich hören Freud und Wonne« (S. 237) hat Kuhnau, soweit uns sein Schaffen kontrollierbar ist, nicht oft gefunden. Ein Vergleich der Komposition, die nach einer dem Grimmenser Stimmenmaterial beigelegten Aufführungsnotiz bereits 1705 vorhanden war, also wohl seiner ersten Leipziger Kantorenzeit angehört, mit Schelles »Barmherzig und gnädig ist der Herr« (S. 207) wird nicht zu Ungunsten des jüngeren Meisters ausfallen. — Das Schlußstück des Bandes endlich, »Ich freue mich im Herrn« (S. 321), soll als Beleg dienen für die Entwicklung, die das melodische Empfinden und Gestalten

¹⁾ S. dazu meine Ausführungen im Bachjahrbuch für 1912, S. 103.

²⁾ Vgl. »Christ lag in Todesbanden«, »Vom Himmel hoch« (Choralchor nur am Anfang), »Schmücket das Fest mit Mayen« (Choralchor nur am Schluß).

³⁾ Vgl. dazu Spitta, J. S. Bach, I, S. 481 ff. zur pseudobachschen und Telemannschen Kantate gleichen Anfangs.

seit Knüpfer, also im Laufe eines halben Jahrhunderts genommen hat. Ward es ehemals bestimmt teils durch Rücksichten auf kontrapunktische Verwertung, teils durch Einflüsse vom ariosen und Liedgesang her, so tritt es hier in Gestalt eines frei dahinströmenden lyrischen Ergusses auf, dessen Neuheit und Eigenart um so stärker wirkt, als sich mit ihm eine großzügige formale Anlage des Ganzen verbindet. Weder bei Knüpfer noch bei Schelle hat man jemals das Gefühl eines so ungehinderten, spontan belebten Abflusses der rhythmisch-melodischen Bewegung. Deutlich spürt man, daß Kuhnau, mochte er immerhin in vielem noch am Alten hängen, um ein beträchtliches ins 18. Jahrhundert hineinreicht, daß er Bach und Händel zu jüngeren Weggenossen hatte und diesen in manchen Punkten nicht unwesentlich vorarbeitete. Wieweit sich freilich sein Einfluß in Wirklichkeit erstreckte, wie groß seine tatsächliche Einwirkung insbesondere auf Bachs Schaffen gewesen ist, das wird sich ganz erst beurteilen lassen, wenn aus dem bisher verschollenen Kantatenschatz seines letzten Lebensjahrzehnts weiteres ans Licht gekommen sein wird.

REVISIONSBERICHT.

Im allgemeinen ist zu bemerken, daß in sämtlichen Kantaten dieses Bandes, bei denen Stil und Struktur es erforderten, die Teilung des Vokalkörpers in *Concertat-* (Solo-) und *Ripien-* (Tutti-) Stimmen durchgeführt worden ist, auch dort, wo die handschriftlichen Vorlagen es ausnahmsweise nicht besonders vorschrieben. Für den einzelnen Fall sind die entsprechenden Revisionsbemerkungen zu Rate zu ziehn.

Ferner ist durchgängig an der bei Gesangswerken üblichen Praxis festgehalten worden, Notengruppen, die zu einer Silbe gehören, durch Bögen als solche kenntlich zu machen. Diese Bögen gehören demnach in den meisten Fällen nicht zum Original, sondern sind Zusätze des Herausgebers. Unangetastet und ohne jeden Zusatz blieb jedoch überall der instrumentale Teil.

Sebastian Knüpfer.

1. **Was mein Gott will** (S. 1). Vorlage: Kgl. Bibliothek Berlin, *Ms. mus.* 11780, Nr. 19, Partitur. Die Bezeichnung *Soli* und *Tutti* fehlt. Die Setzung des \flat vor *a* und seine Aufhebung ist durchweg ungenau. In Zweifelsfällen wurde das Zeichen eingeklammert oder über die Note gestellt.

Abweichungen der Vorlage:

- S. 1, T. 2—3, *Viola I*, fehlt Bindebogen.
- > 5, > 3, *Viol. I*, letzte Note g'' .
- > 10, > 3, *Viola II*, letzte Note g' .
- > 15, > 1, *Viola I*: $es'' d'' c''$; *Viola II*: $\frac{1}{2} g' f'$ (halbe Note).
- > 24, > 1—2 im Sopran >laß mich, Herr<.
- > 27, > 4—5, *Cornetto I* fehlt Bindebogen.

2. **Es spricht der Unweisen Mund wohl** (S. 30). Vorlage: Kgl. Bibliothek Berlin, *Ms. mus.* 11780, Nr. 7, Partitur. Die Bezeichnung *Soli* und *Tutti* fehlt. Die Setzung des \flat vor *e* vielfach ungenau. Textdichter: Luther.

Abweichungen der Vorlage:

- S. 33, T. 5—6, *Trombone I* fehlt Bindebogen.
- > 40, > 4 zweite Hälfte, *Trombone I*: Achtel $c' d' b b$.
- > 41, > 1, *Cornetto I* letztes Viertel: $d'' b''$.
- > 42, > 2, Oktaven zwischen 1. Sopran und 2. Tenor so.
- > 44, > 2, *Cornetto I*, zweite Note e'' statt g'' (vgl. 2. Sopr.).
- > 54, > 3, *Cornetto I*, erste Note c''' .
- > 57, > 3, 2. *Viol.*, erste Note f'' .

3. **Ach Herr, strafe mich nicht** (S. 60). Vorlage: Kgl. Bibliothek Berlin, *Ms. mus.* 11780, Nr. 1, Partitur. Ohne besondere Überschrift. Bibl. der Landesschule zu Grimma V 38, Part. und Stimmen; der Umschlag trägt die Aufschrift: >à 15 l. 20. 2 *Violini*, 2 *Viole*, *Fagotto*, 2 *Clarini*, *Tamburi*, 2 *Traverse*, *C.*, *C.*, *A.*, *T.*, *B.*, 5 *in Rip. con Continuo à doppio. Partit. del Sebastian Knupffero* mit dem Datum >Dominica 11. Trinit. 1700<. Die ungewöhnliche Bezeichnung >Tamburi< wurde durch >Timpani< ersetzt. Text: Psalm 6.

Die im instrumentalen Begleitteile vorkommenden Schreibfehler ließen sich in allen Fällen zweifelsfrei nach den Singstimmen verbessern.

4. **Machet die Tore weit** (S. 91). Vorlage: Bibl. der Landesschule zu Grimma, Sign. N 70 + V 49, handschriftliche Stimmen mit dem Datum >Dom. 2. Adv. 1692< und der Bemerkung >à 16 ò 21<. Es wird nicht recht klar, wie dieses >oder< zu verstehn ist, da eine Reduzierung des Klangkörpers — etwa durch Weglassung des Bläserquintetts — unmöglich erscheint. Von den beiden Baßstimmen trägt die eine die Bezeichnung >Organo< und ist beziffert, die andere ist unbezeichnet und ohne Ziffern. Die Angaben *Soli* und *Tutti* erfolgten auf Grund der Solo- und Ripienstimmen.

Abweichungen der Vorlage:

- S. 95, T. 9, *Viola III*: drei halbe Noten.
- > 98, > 5, *Cornetto I*: letzte beide Noten *fs*.
- > 99, > 2, *Alt*: *gis* so; dgl. S. 84, T. 3.
- > 101, > 5, *Viola III*: erste Note e' ; dgl. S. 117, T. 7.
- > 119, > 5, *Viola III*: erste Note e' .

Johann Schelle.

1. **Lobe den Herrn, meine Seele** (S. 122). Vorlage: Kgl. Bibliothek Berlin, *Ms. mus.* 19781, Nr. 10, Partitur. Text: Psalm 103, V. 1—5.

An vielen Stellen des Chorteils trägt die Vorlage den Text nur unter dem Sopran, so daß hier und da (z. B. S. 135 im Coro II, S. 137, 139, 149, 166) nach freiem Entschluß zur Textierung geschritten werden mußte. Die Systeme der Blasinstrumente auf S. 142 und 143 weisen aus Gründen zwangsweiser Raumersparnis größte Undeutlichkeit auf, doch konnten alle Zweifel beseitigt werden. Offensichtliche Schreibfehler wurden im Neudruck stillschweigend verbessert.

2. **Vom Himmel kam der Engel Schar** (S. 167). Vorlage: Kgl. Bibliothek Berlin, *Ms. mus.* 19781, Nr. 8, Partitur. Das Fagottsystem unter der Violetta II ist durchweg leer; zu Aufführungszwecken wird auf Grund des Continuos und zwar in engem Anschluß an den Streichquartettkörper eine Fagottstimme herzustellen sein. Solo- und Tuttizeichnungen fehlen, sind daher eingeklammert worden. Textdichter: Luther.

Abweichungen der Vorlage:

- S. 170, T. 1, *Cornetto* II, zweite Note *h'*; ebenda II. *Viol.* *f'* *h'* statt *g' d'*.
 > 171, > 3, Pauke, 2. Viertel fälschlich *g g*.
 > 172, > 1, *Cornetto* II, *Viol.* II so.
 > > , > 3, *Viol.* I, 2. Viertel *a'' f'' a'' f''* statt *f'' a'' f'' a*.
 > > , > 5, *Viola* I, vorletzte Note des Taktes zwei Sechzehntel *g'*.
 > 175, > 3, *Cornetto* I, 2. Note *a''*; dgl. T. 5.
 > 181, > 6, *Cornetto* II, *Viol.* II so.
 > 194, > 4, *Tenor* »nur« statt des Lutherschen »ihr«; ebenso S. 195.
 > 198, > 3, *Viola* II, 2. Note *c'*.
3. **Barmherzig und gnädig ist der Herr** (S. 207). Vorlage: Bibliothek der Landesschule zu Grimma, Sign. U 70, handschriftliche Stimmen mit dem Datum »*Dom.* 21. *Trinit.* 1699«. Die Bezeichnung *Soli* und *Tutti* fehlt. Text: Psalm 103, V. 8—13.

Abweichung der Vorlage:

S. 208, Zeile 2, T. 7, *Viola* II: *d'* als Viertel mit Pause.

4. **Ach mein herzliebes Jesulein** (S. 219). Vorlage: Bibliothek der Landesschule zu Grimma, Sign. U 65, handschriftliche Stimmen mit den Daten »*Fer.* 1. *Nat.* 1688; *Festo purif.* 1696; *Fer.* 1. *Nativ.* 1707«.

Abweichung der Vorlage:

S. 221, Z. 3, T. 3, Sopran II erste Note *d''*. Im Neudruck wurde nach Analogie des I. Soprans zuvor *b'* gesetzt, doch wäre möglich, daß gemäß der auf *f'* beharrenden Stimmen auf »ruhen« der nächsten Zeile auch hier schon dieses Wort durch gleiche Noten auszudrücken beabsichtigt war.

Johann Kuhnau.

1. **Gott sei mir gnädig nach deiner Güte** (S. 224). Vorlage: Bibliothek der Landesschule zu Grimma, Sign. U 2, handschriftliche Stimmen mit den Daten »*Dom.* *Quinquag.* 1705; *Dom.* *Sexag.* 1716; *Dom.* *Misericord.* 1722«. Der bezifferte Continuo ist doppelt vorhanden. Die Bezeichnung *Soli* und *Tutti* erfolgte nach den vier Solo- und Ripienstimmen. Text: Psalm 51, V. 1—10.

Abweichungen der Vorlage:

S. 234, Z. 2 u. 3 steht fälschlich »heilige« statt »heimliche« Weisheit.
 > 242, T. 2, 3, Fagott steht ein Trillerzeichen über *g*.

2. **Wenn ihr fröhlich seid an euren Festen** (S. 244). Vorlage: Bibliothek der Landesschule zu Grimma, Sign. U 3, handschriftliche Stimmen mit den Daten »*Fer.* 1. 1716; dgl. 1720; dgl. 1724«.

Abweichungen der Vorlage:

S. 244, T. 1, *Viol.* I steht statt des Punktes an der ersten Note eine Achtelpause.
 > 252, > 1, *Principale*, 2. Achtel *c'* statt *g'*.
 > 253, > 1, *Principale*, zwei Achtel und eine Viertelnote *g'*.
 > > , > 5, *Viola* II, 1. Note *h* statt *d'*.
 > 255, > 1, *Viol.* I, im 1. Viertel vier Sechzehntel *e''*.
 > > , > 1, *Viola* I, letztes Viertel: *a* (Achtel), *h g* (Sechzehntel).
 > 260, > 3, 4, *Viola* II, letztes Achtel, 1. Achtel *a* statt *g*.
 > 261, Z. 2, T. 2, *Viola* I, letztes Viertel *g'*.
 > 262, > 2, > 5, *Viola* I, letzte Achtel *d' g'*.
 > 265, T. 2, *Clarino* II, vorletztes Achtel punktiert.
 > 274, > 4, *Viola* II, 3. Viertel *g* statt *c'*.
 > 275, > 2, *Viola* II, die 2. Takthälfte *f' f' e' e'*; der nächste Takt fehlt gänzlich.
 > 278, > 3, *Principale*, dieser Takt fehlt.

> 291, > 2 ff., *Principale*: 

Eine Anzahl weiterer Schreibfehler wurde stillschweigend verbessert.

3. **Wie schön leuchtet der Morgenstern** (S. 292). Vorlage: Kgl. Bibliothek Berlin, *Ms. mus.* 12261, Partitur, laut Beischrift von der Hand des Lexikographen Walther. Textdichter: Phil. Nicolai.

Abweichungen der Vorlage:

- S. 296, Z. 2, T. 3, die beiden ersten Achtel in der Singstimme fälschlich *gis' a'* statt umgekehrt.
 - > > , > 4, > 2, II. Sopran, das 1. Viertel *b'* hat ein Trillerkreuz über sich.
 - > 305, > 1, *Viol. I.* Hier steht die Anweisung »*Flüte*«, die vermutlich auch für die 2. Stimme zu gelten hat. Da jedoch auf dem Titel des Manuskripts Flöten nicht angegeben sind, wurde ihre Mitwirkung durch die eckige Klammer freigestellt.
 - > 310, > 2, T. 2, Tenor, letztes Viertel auf dem Worte »diesem«: *c'' g' c'' g'*; gemeint ist aber wohl *c'' h' c'' g'*.
 - > 318, > 1, 2, der Text von »daß ich möge« bis »Liebe wallen« fehlt.
 - > 319, > 2, T. 1, statt »springet« steht »preiset«.
4. **Ich freue mich im Herrn, und meine Seele ist fröhlich** (S. 321). Vorlage: Bibliothek der Landesschule zu Grimma, Sign. T 83, handschriftliche Stimmen mit den Daten »*Dom. 2. post Epiph.* 1712; *d. 18. Octbr.* 1718. *Pro Rect. Dr. B. Wernsd.*; *Dom. 2. post Epiph.* 1719; dgl. 1720; dgl. 1726«. Text: Jesaja 61, V. 10. Die deutlich geschriebenen Stimmen gaben zu Konjekturen oder bemerkenswerten Textverbesserungen keinen Anlaß.

Leipzig, im September 1918.

Arnold Schering.

INHALT.

	Seite
Vorwort	V
Revisionsbericht	LIII
SEBASTIAN KNÜPFER (1633—1676)	
1. Was mein Gott will	1
2. Es spricht der Unweisen Mund wohl	30
3. Ach Herr, strafe mich nicht.	60
4. Machet die Tore weit.	91
JOHANN SCHELLE (1648—1701)	
1. Lobe den Herrn, meine Seele	122
2. Vom Himmel kam der Engel Schar	167
3. Barmherzig und gnädig ist der Herr	207
4. Ach mein herzliebes Jesulein	219
JOHANN KUHNAU (1660—1722)	
1. Gott, sei mir gnädig nach deiner Güte	224
2. Wenn ihr fröhlich seid an euren Festen	244
3. Wie schön leuchtet der Morgenstern	292
4. Ich freue mich im Herrn	321

„Was mein Gott will“

Sebastian Knüpfer.

Cornetto I.

Cornetto II.

Trombone I.

Trombone II.

Trombone III.

Violino I.

Violino II.

Viola I.

Viola II.

Viola III.

Fagotto.

Canto I.

Canto II.

Alto.

Tenore I.

Tenore II.

Basso.

Continuo.

Grave.

This musical score is arranged in three systems. The first system contains five staves: two vocal staves (soprano and alto) and three piano staves (right hand, left hand, and bass). The second system contains five staves: two vocal staves and three piano staves. The third system contains six staves: two vocal staves and four piano staves. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* and *p*. The piano part features complex chordal textures and melodic lines. At the bottom of the score, there is a line of figured bass notation: 5 6 # 6 # 6 # 5 4 # b # 5 6 b 7 6 5 4.

Versus 1.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. All staves are in common time (C). The notes are mostly rests, indicating a quiet or sustained section.

The second system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. All staves are in common time (C). The notes are mostly rests, indicating a quiet or sustained section.

(SOLI)

The third system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. All staves are in common time (C). The notes are mostly rests, indicating a quiet or sustained section.

Was mein Gott will, das ge-scheh all - zeit, all - zeit,

Was mein Gott will, das ge-scheh all - zeit, das ge - scheh all - zeit,

Was mein Gott will, was mein Gott will, das gescheh all - zeit, all - zeit,

6 b 6 5 7 b 7 5 (b) 4 4 6 b

Andante.

Soli

The fourth system of the musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in common time (C). The notes are mostly rests, indicating a quiet or sustained section.

p *mf*

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal parts in treble clef, and the bottom four staves are piano accompaniment in bass clef. The music is in a minor key and 4/4 time. The vocal lines begin with a melodic phrase, while the piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

The second system continues the musical score with six staves. The vocal parts and piano accompaniment follow the same structure as the first system, with the vocal lines carrying the melody and the piano providing accompaniment. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

(SOLI)

The third system of the musical score features vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "will, das gescheh all-zeit, all-zeit. Sein Will der ist der be-ste, Gott will, das ge-scheh all-zeit. Sein will, das ge-scheh all-zeit. Sein Will der ist, sein das ge-scheh all-zeit. Sein Will der ist, sein -scheh all-zeit. Sein Will der ist der be-ste, mein Gott will, das ge-scheh all-zeit. Sein Will der ist der be-ste,". The piano accompaniment continues with chords and melodic lines. At the bottom of the system, there are figured bass notations: 7 b 9 8 5 6(b) 5 6 7 6 5 4 4 4 6 b 6.

Soli

The fourth system of the musical score consists of two staves for piano accompaniment. The music is in a minor key and 4/4 time. The piano part features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The word "Soli" is written above the first staff.

First system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature is one flat (B-flat).

Second system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature is one flat (B-flat).

(TUTTI)

Third system of musical notation, featuring five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). This system includes vocal lyrics and a basso continuo line with figured bass notation.

sein Will der ist, sein Will der ist der be - ste, sein
 Will der ist der be - ste, sein Will der ist der be - ste, sein Will der ist
 Will der ist der be - ste, sein Will der ist der be - ste, sein Will der ist der
 Will der ist der be - ste, sein Will der ist der be - ste, sein Will der ist der
 sein Will der ist der be - ste, sein
 sein Will der ist, sein Will der ist der be - ste, sein

6 5 6 7 6b 5 (h) eb 6 6 b 5 6 7 6 5 # 6 6 b 6

Tutti

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat).

The first system of the musical score consists of two systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The vocal line is in a lower register, with lyrics appearing in the second system.

(SOLI)

The second system of the musical score contains the vocal lines with German lyrics. The piano accompaniment continues with its intricate rhythmic texture. The lyrics are: "will, das gescheh all-zeit, all-zeit. Sein Will der ist der be-ste, Gott will, das ge-scheh all-zeit. Sein Will der ist, sein will, das ge-scheh all-zeit. Sein Will der ist, sein das ge-scheh all-zeit. Sein Will der ist der be-ste, -schesch all-zeit. Sein Will der ist der be-ste, mein Gott will, das ge-scheh all-zeit. Sein Will der ist der be-ste,"

Soli

The piano solo section features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The tempo is marked with a piano (*p*) dynamic. The music is in a minor key and features a mix of eighth and sixteenth notes.

(TUTTI)

sein Will der ist, sein Will der ist der be - ste, sein

Will der ist der be - ste, sein Will der ist

Will der ist der be - ste, sein Will der ist der be - ste, sein Will der ist der

Will der ist der be - ste, sein Will der ist der

sein Will der ist der be - ste, sein

sein Will der ist, sein Will der ist der be - ste, sein

6 5 6 7 6^b 5 (h) 6^b 6 6^b 5 6 7 6 5 # 6 6^b 6

Tutti

(SOLI)

Will der ist der be - ste, zu hel - fen den'n er ist be -
 - der be - - ste, zu hel - fen,
 be - ste, der be - - ste, zu hel - fen den'n er ist be -
 be - ste, der be - - ste, zu hel - fen den'n er ist be -
 Will der ist der be - - ste, zu hel - fen den'n er ist be - reit,
 Will der ist der be - - ste, zu hel - fen, zu hel - fen den'n er ist be -

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

Soli

p

First system of musical notation, consisting of five staves (two treble clefs and three bass clefs) with rests.

Second system of musical notation, consisting of five staves (two treble clefs and three bass clefs) with rests.

Third system of musical notation, featuring vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are:
 - reit, die an ihn glauben, die an ihn glau - ben fe -
 die an ihn glau - ben fe - ste, die an ihn glau - ben fe -
 - reit, die an ihn glau - ben fe - ste, die an ihn glau - ben fe -
 - reit, die an ihn glau - ben, die an ihn glau - ben fe -
 die an ihn glauben fe - ste, die an ihn glau - ben fe -
 - reit, die an ihn glau - ben fe - ste, die an ihn glau - ben fe -

Piano accompaniment for the third system, including a bass line with figured bass notation:
 6 6 5 8 7 6b 5 4 (b) 5 6 (b) 6 6 5 6 6 b 5 7 6 5 4 4 4

Piano accompaniment for the fourth system, including a treble and bass line with a *cresc.* marking.

First system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The system contains 12 measures.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts from the first system. It also contains 12 measures.

(TUTTI) (SOLI)

Third system of musical notation with lyrics and performance markings. The lyrics are:
 -ste, zu hel - fen den'n er ist be - reit, die an ihn glau - ben fe - ste. Er hilft aus
 -ste, zu hel - fen den'n er ist be - reit, die an ihn glau - ben fe - ste.
 -ste, zu hel - fen den'n er ist be - reit, die an ihn glau - ben fe - ste.
 -ste, zu hel - fen den'n er ist be - reit, be - reit, die an ihn glauben fe - ste.
 -ste, zu hel - fen den'n er ist be - reit, die an ihn glau - ben fe - ste.
 -ste, zu hel - fen den'n er ist be - reit, be - reit, die an ihn glau - ben fe - ste.

Below the lyrics, there are performance markings:
 7 6 5 4 3 (6) 6 5 7 6 5 4 4 (4)
 (b) 5 4 4 4 4

Fourth system of musical notation, showing piano dynamics and performance markings. It includes the markings "Tutti" and "Soli".

Not, der from - - me Gott,
 Er hilft aus Not, der from -
 Er hilft aus Not, der from - me Gott, er hilft aus Not, der from - me Gott, der from - me Gott,
 Er hilft aus Not, der from - - me, from - me Gott,
 Er hilft aus Not, der from - - me Gott, der

7 6 4^b (6) (6) 4 3

er hilft aus Not, der from - me Gott, und züch - ti - get mit Ma - ßen, und
 - me Gott, der from - - me Gott, der from - me Gott, und züch - ti - get mit Ma -
 er hilft aus Not, der from - me Gott, und züch - ti - get, und
 und züch - ti - get mit
 from - - me Gott, und züch - ti -
 Er hilft aus Not, der from - - me Gott, der from - me Gott, und

4 3 4 2 6 4 3 5 6 6 4 4

mf *f*

(TUTTI)

züch.ti - get mit Ma - ßen. Er hilft aus Not, der fromme

-ßen, mit Ma - - ßen. Er hilft aus Not, der fromme

züch.ti - get mit Ma - ßen. Er hilft aus Not, der fromme

Ma - ßen, mit Ma - ßen. Er hilft aus Not, der fromme

- get mit Ma - ßen, mit Ma - ßen. Er hilft aus Not, der fromme

züch.ti - get mit Ma - ßen. Er hilft aus Not, der fromme

mf *f* Tutti

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom three are piano accompaniment. The music is in a key with one flat and a common time signature. The vocal lines begin with a melodic phrase, while the piano accompaniment provides harmonic support.

The second system continues the musical composition. It features the same vocal and piano parts as the first system, with the vocal lines developing their melodic lines and the piano accompaniment maintaining its harmonic structure.

(SOLI)

The third system introduces German lyrics for the vocal parts. The lyrics are: "Gott, und züch - ti - get mit Ma - . - Ben. Wer Gott ver - traut, fest". The piano accompaniment continues to support the vocal lines.

The fourth system continues the vocal and piano parts. The lyrics for the vocal parts are: "Gott, und züch - ti - get mit Ma - . - Ben. Wer Gott ver - traut, fest auf". The piano accompaniment includes some numerical markings (6, 7, 8, 4, 8, 6) below the staff.

The fifth system features a piano solo section. The piano part is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The lyrics "Soli" are written above the piano staff. The piano accompaniment consists of chords and melodic lines.

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom four staves are piano accompaniment. The music is in a key with two flats and a common time signature. The vocal lines begin with a rest, followed by a melodic phrase.

The second system continues the musical score with six staves. The vocal parts and piano accompaniment follow the same structure as the first system, with the vocal lines entering and then moving in parallel motion.

(TUTTI)

The third system of the musical score includes German lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "auf ihn baut, wer Gott ver - traut, fest auf ihn baut, auf ihn baut, wer Gott ver - traut, fest auf ihn baut, den will er nicht ver - las - sen, wer Gott ver - traut, ver - traut, fest auf ihn baut, - ihn baut, wer Gott ver - traut, vertraut, fest auf ihn baut, - ihn baut, den will er nicht ver - las - sen, wer Gott ver - traut, - fest auf ihn baut, den will er nicht ver - las - sen, wer Gott vertraut, fest auf ihn baut,". The piano accompaniment features a bass line with fingerings: 5, 6, 5, b, 7, 6, 5, 4, 4, 4, 7, 6, 4, 3.

Tutti

The fourth system of the musical score consists of two staves of piano accompaniment. The music is marked "Tutti" and features a flowing bass line and a more active treble line.

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line in G major (one flat). The second staff is a vocal line in G major with a (b) marking. The third and fourth staves are piano accompaniment in G major. The fifth staff is a bass line in G major. The music is in 4/4 time and spans 10 measures.

The second system of the musical score consists of five staves, similar in structure to the first system. It continues the vocal and piano parts for 10 measures.

The third system of the musical score consists of seven staves. The first staff contains the lyrics: "den will er nicht ver - las - sen, den will er nicht ver - las - sen." The second staff contains the lyrics: "den will er nicht ver - las - sen, den will er nicht ver - las - sen." The third staff contains the lyrics: "den will er nicht ver - las - sen, den will er nicht ver - las - sen." The fourth staff contains the lyrics: "den will er nicht, nicht ver - las - sen, den will er nicht ver - las - sen." The fifth staff contains the lyrics: "den will er nicht ver - las - sen, den will er nicht, nicht ver - las - sen." The sixth staff contains the lyrics: "den will er nicht ver - las - sen, den will er nicht ver - las - sen." The seventh staff is a bass line. The lyrics are repeated across the staves. The piano accompaniment continues below the lyrics.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The top staff is a piano accompaniment in G major, marked *mf*. The bottom staff is a bass line in G major. The music spans 10 measures.

Versus 2.
(SOLI)

Gott ist mein Trost, mein Zuversicht, mein Hoffnung und mein Leben,
Gott ist mein Trost, mein
Gott ist mein

Poco più mosso.
Soli
p

Gott ist mein Trost, mein Zuversicht, mein Hoffnung, mein Hoffnung und mein
Zuversicht, mein Trost, mein Zuversicht, mein Hoffnung, mein Hoffnung
Trost, mein Zuversicht, mein Zuversicht, mein Hoffnung

Leben, mein Hoffnung und mein Leben. Was mein Gott will, das
und mein Leben, mein Hoffnung und mein Leben.
und mein Leben, mein Hoffnung und mein Leben. Was mein Gott

mir geschieht, das mir ge - schicht, will ich nicht wider - stre - ben,
 Was mein Gott will, das mir ge - schicht, will ich nicht wi - der - stre - ben, sein Wort ist
 will, das mir ge - schicht, das mir ge - schicht, will ich nicht widerstre - ben,

The first system of the musical score consists of five staves. The top three staves are vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) with lyrics in German. The bottom two staves are piano accompaniment. The piano part includes fingering numbers (6, 8, 5, 6, 5, b, b) and dynamic markings (mf, p).

sein Wort ist wahr, sein Wort ist
 wahr, denn all mein Haar er selber hat ge - zäh - let, sein Wort ist
 sein Wort ist wahr,

The second system of the musical score consists of five staves. The top three staves are vocal parts with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The piano part includes fingering numbers (6, 4, 3, 6b, 6, 4, 3) and a dynamic marking (mf).

wahr, denn all mein Haar er selber hat ge - zäh - let, er selber hat ge -
 wahr, denn all mein Haar er selber hat ge - zäh - let, er selber hat ge -
 ist wahr, denn all mein Haar er selber hat ge - zäh -

The third system of the musical score consists of five staves. The top three staves are vocal parts with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The piano part includes fingering numbers (6, 4, 3, 6, 7, 6, 4, 5, 6, 2, 6, 6, 7, 6) and a dynamic marking (mf).

-zäh- -let. Er hüt und wacht, stets für uns tracht, auf daß uns gar nichts feh - let, er

4 # h 6 6 5 h b (b) 6 4 5 (h) 6

p *mf*

Er hüt und wacht, stets für uns tracht, auf daß uns gar nichts feh - let.

wacht, stets für uns tracht, stets für uns tracht, auf daß uns gar nichts feh - let.

hüt und wacht, stets für uns tracht, stets für uns tracht, auf daß uns gar nichts feh - let.

(b) 6 h 6 6 6 6 4 5 # b 6 4 5 h

cresc. *f*

Ritornello.

p *(p)* *p* *(p)* *p*

b 6 6 6 5 h 6 h 6 5 6 6 5 h p 6 5 6 5 h

Versus 3.

Tenore II. Drum will ich

Drum will ich gern von die-ser Welt schei-den nach Gottes Wil-len,

Andante.

gern von die-ser Welt, drum will ich gern von dieser Welt schei-den nach Got-tes Wil-len,

Drum will ich gern von die-ser Welt schei-den nach Gottes Wil-len zu einem

drum will ich gern von dieser Welt schei-den nach Gottes Wil-len

zu meinem Gott, wenns ihm gefällt,

Gott, wenns ihm gefällt,

zu meinem Gott, wenns ihm gefällt,

zu meinem Gott, wenns ihm gefällt, will ich ihm

will ich ihm hal- - ten stil- - le. Mein ar-me Seel, mein ar-me Seel ich Gott befehl in
 will ich ihm halten stil- - le. Mein ar-me Seel ich Gott be-fehl, mein ar-me Seel ich Gott he-fehl in
 hal- - - ten stil- - le. Mein ar-me Seel ich Gott befehl in

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

mf

meiner letzten Stun - den. O from-mer Gott, Sünd, Höll und Tod hast du mir ü - berwun - den.
 meiner letzten Stun - den. O from-mer Gott, Sünd, Höll und Tod hast du mir über-wun- - den.
 meiner letzten Stun - den. O frommer Gott, Sünd, Höll und Tod hast du mir ü - ber - wun - - den.

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

f *mf*

Ritornello.

p *(p)* *p* *(p)* *(p)* *p* *(p)* *(p)* *(p)* *(p)*

6 6 6 5 4 6 4 6 6 5 6 5 4 5 4 5 6 5 4 5

Versus 4.

Cornetto I.

Cornetto II.

Trombone I.

Trombone II.

Trombone III.

Violino I.

Violino II.

Viola I.

Viola II.

Viola III.

Fagotto.

(SOLI)

Canto I.

(TUTTI)

Canto II.

Noch eins,
Alto.

Tenore I.

Noch eins,Herr,will ich,
Tenore II.

Nocheins,Herr,will ich,
Basso.

Continuo.

Tempo I.

Soli

Tutti

mf

f

First system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment.

Second system of musical notation, including a vocal staff with a '(b)' marking and piano accompaniment.

(SOLI) (TUTTI) (SOLI)

will ich bit-ten dich, du wirst mirs nicht ver-sa-gen, du wirst mirs nicht ver-sa-gen:

will ich bit-ten dich, du wirst mirs nicht ver-sa-gen, du wirst mirs nicht ver-sa-gen:

will ich bit-ten dich, du wirst mirs nicht ver-sa-gen:

ich bit-ten dich, du wirst mirs nicht ver-sa-gen: Wenn

will ich bit-ten dich, du wirst mirs nicht, nicht ver-sa-gen:

will ich bit-ten dich, du wirst mirs nicht ver-sa-gen, du wirst mirs nicht ver-sa-gen: Wenn

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

Third system of musical notation with German lyrics and performance markings.

Soli Tutti Soli

p *f* *p*

Fourth system of musical notation, including piano accompaniment and performance markings.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat). The first four measures of each staff contain rests, while the final two measures contain rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes.

The second system continues the instrumental parts from the first system. It features the same five-staff structure. The notation includes various rhythmic patterns and rests, with a small '(b)' marking above the final measure of the top staff.

(TUTTI)

The third system is a vocal and basso continuo section. It features five vocal staves (two in treble clef, three in bass clef) and a basso continuo line at the bottom. The lyrics are in German and are repeated across the vocal parts. The basso continuo line includes figured bass notation (e.g., 6, 6, 7, 7, b, 7, b, 6 5, 4 b, 7, 6, 4, 3) and a 'Tutti' marking.

Wenn mich der bö . se Geist an -
 Wenn mich der bö . se Geist an -
 Wenn mich der bö . se Geist an - ficht, — an ficht, wenn mich der bö . se Geist an -
 mich der bö . se Geist an ficht, der bö . se — Geist an ficht, wenn mich — der böse Geist an -
 Wenn mich der bö . - se Geist an -
 mich der böse, wenn mich der bö . se, der bö . se Geist — an - ficht, wenn mich — der bö . se Geist an -

The fourth system shows a piano accompaniment. It consists of two staves (treble and bass clef). The music includes a 'cresc.' (crescendo) marking and a 'Tutti' marking. The piano part features a rhythmic accompaniment with various chordal textures.

First system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

(SOLI) (TUTTI) (SOLI)

-ficht, so laß mich nicht ver - za - gen, so laß mich nicht ver - za - gen,
 -ficht, so laß mich nicht verza - gen, so laß mich nicht ver - za - gen, hilf, steur und
 -ficht, so laß mich nicht ver - za - gen, so laß mich nicht ver - za - gen,
 -ficht, so laß mich nicht ver - za - gen, nicht verza - gen, so laß mich nicht, nicht ver - za - gen,
 -ficht, so laß mich nicht ver - za - gen, so laß mich nicht ver - za - gen,
 -ficht, so laß mich nicht ver - za - gen, so laß mich nicht ver - za - gen,

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

Third system of musical notation with lyrics and performance markings.

Soli Tutti Soli

mf *f* *p*

Fourth system of musical notation, including piano accompaniment and dynamic markings.

hilf, steur und wehr, o Gott,
 wehr, o Gott, mein Herr,
 hilf, steur und wehr, o Gott, mein Herr, hilf, steur und wehr, o Gott, mein Herr, o Gott, mein Herr,
 hilf, steur und wehr, o Gott, mein Herr, o
 hilf, steur und wehr, o Gott, mein Herr,

7 6 4 2 6 4 3

— mein Herr, o Gott, mein Herr, o Gott, mein Herr, zu Ehren deinem Na...
 hilf, steur und wehr, o Gott, mein Herr, zu Eh-ren deinem Namen, zu
 hilf, steur und wehr, o Gott, — mein Herr, o Gott, mein Herr, zu
 Gott, mein Herr, zu Eh-ren
 zu Ehren dei-nem
 hilf, steur und wehr, o Gott, — mein Herr, o Gott, mein Herr, zu

(4 8) 4 2 6 4 8 5 6 6 4 4

mf *p* *mf*

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is primarily composed of rests, with some rhythmic notation appearing in the later measures of the system.

The second system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. This system contains more active musical notation, including eighth and sixteenth notes, and rests.

(TUTTI)

The third system of the musical score consists of six staves. The top five staves contain vocal lines with German lyrics, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are:

-men, dei - - - nem Na - men, hilf, steur und wehr,

Eh - ren dei - nem Na - men, hilf, steur und wehr,

Eh - ren dei - nem Na - men, hilf, steur und wehr,

dei - nem Namen, deinem Na - men, hilf, steur und wehr,

Na - men, deinem Na - men, hilf, steur und wehr,

Eh - ren dei - nem Na - men, hilf, steur und wehr,

The piano accompaniment includes fingering numbers (4, 7, 6, 4, 6, 6, 7, 6, 7, 6, 5, 4, 4, 4) and a dynamic marking of *f*.

Tutti

The fourth system of the musical score consists of two staves, both in bass clef, representing the piano accompaniment. It includes a dynamic marking of *f* and various rhythmic patterns.

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto), and the bottom four staves are piano accompaniment (Right and Left Hand). The music is in a minor key and 4/4 time.

The second system continues the vocal and piano parts from the first system. It maintains the same instrumental and vocal structure.

(SOLI)

o Gott, mein Herr, zu Eh - ren dei - nem Na - men. Wer das be - gehrt, dem wirds ge - währ't, dem
 o Gott, mein Herr, zu Eh - ren deinem Na - - - men. Wer das be - gehrt, dem
 o Gott, mein Herr, zu Eh - ren deinem Na - - - men. Wer das be - gehrt,
 o Gott, mein Herr, zu Ehren dei - nem, dei - nem Na - men. Wer das be - gehrt, dem wirds ge -
 o Gott, mein Herr, zu Eh - ren dei - nem Na - men. Wer das begehrt, dem wirds gewährt, dem wirds
 o Gott, mein Herr, zu Eh - ren dei - nem Na - men.

The fourth system features piano accompaniment for the vocal parts. It includes a 'Soli' section marked with a 'p' (piano) dynamic. The piano part continues with chords and melodic lines.

First system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

(TUTTI)

Third system of musical notation, featuring vocal staves with lyrics and piano accompaniment.

wirds gewährt, wer das be - - geht, dem wirds ge - währt,
 wirds gewährt, wer das be - geht, dem wirds gewährt,
 drauf sprech ich fröh - lich A - - men, wer das be - geht, dem wirds ge - währt,
 - währt, drauf sprech ich fröh - lich A - - - men, wer das begehrt, dem wirds ge - währt,
 ge - währt, wer das begehrt, dem wirds gewährt,
 Drauf sprech ich fröhlich A - - - men, wer das begehrt, dem wirds ge - währt,

6 5 6 5 b (b) 7 6 5 7 6 4 3

Fourth system of musical notation, featuring piano accompaniment.

drauf sprech ich fröhlich A - - men, drauf sprech ich fröhlich Amen, fröhlich A - - men.

drauf sprech ich fröhlich A - - men, drauf sprech ich fröhlich A - - men.

drauf sprech ich fröhlich A - - men, drauf sprech ich fröhlich, fröhlich A - - men.

drauf sprech ich fröhlich A - - men, drauf sprech ich fröhlich A - - men.

drauf sprech ich fröhlich, fröhlich A - - men, drauf sprech ich fröhlich A - - men.

drauf sprech ich fröhlich A - - men, drauf sprech ich fröhlich A - - men.

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

„Es spricht der Unweisen Mund wohl“.

Sebastian Knüpfer.

Versus 1.

Cornetto I.

Cornetto II.

Trombone I.

Trombone II.

Trombone III.

Violino I.

Violino II.

Viola I.

Viola II.

Viola III.

Fagotto.

Canto I. (SOLO)
EssprichtderUnwei . sen

Canto II.

Alto I.

Alto II.

Tenore I.

Tenore II.

Basso I.

Basso II.

Continuo.

Molto moderato.

(Solo)

First system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature is one flat (B-flat).

Second system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature is one flat (B-flat).

Third system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). Lyrics are present in the bottom two staves.

Mund wohl:

(SOLO) Es spricht der Un - wei - sen Mund wohl, der

(SOLO) Es spricht der Un - wei - sen Mund

(SOLO) Den rechten Gott wir mei - nen.

(SOLO) Es spricht der Un - wei - sen Mund

Fourth system of musical notation, consisting of a single staff in bass clef with a key signature of one flat. It contains figured bass notation.

6 4 3 5 6b 6 7 6 5 4b 6 6 6 5 6 5 (b)

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat).

den rechten Gott wir mei- - nen. (TUTTI) Es spricht der

(SOLO) Es spricht der Un-wei-sen Mund, es spricht der Un-weisen Mund

Den rechten Gott wir mei- - nen. Es spricht

Un-wei-sen Mund wohl, (SOLO) es spricht der Un-wei-sen, der Un-wei-sen Mund wohl, der

Den rechten Gott wir mei- - nen. (TUTTI)

wohl, es spricht der Un-wei-sen Mund wohl,

wohl, es spricht der Un-wei-sen Mund

(Tutti) cresc.

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Second system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Un - wei - sen Mund, der Un - weisenMund wohl, es spricht der Un - wei - senMund wohl:
 wohl, es sprichtder Un - wei - sen Mund wohl:
 - derUn - wei - sen Mund wohl, essprichtder Un - wei - sen,Un - wei - senMund wohl: (SOLI)
 - Un - wei - sen Mund, essprichtder Un - wei - senMund,derUnwei - senMund wohl: den rech - ten
 Essprichtder Un - wei - sen Mund wohl, es spricht - der Un - wei - senMund wohl:
 essprichtder Un - wei - sen Mund wohl, der Un - wei - sen Mund wohl: den rechtenGott,den
 Es sprichtder Un - wei - senMundwohl, esspricht der - Un - wei - senMund wohl:
 wohl, essprichtder Un - wei - senMund,derUnwei - senMund wohl: den

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

2

Third system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

(TUTTI)

den rech - ten Gott wir mei -

(TUTTI) den rechten Gott, den rechten Gott wir mei - nen,

den rech - ten Gott wir mei -

Gott wir mei - - - nen, den rechten Gott wir mei -

(TUTTI) den rechten Gott, den rech - ten Gott wir mei -

rechten Gott wir mei - - - nen, den rechten Gott wir mei - nen,

den rechten Gott, den rech - ten Gott wir mei -

rech - ten Gott wir mei - nen, den rechten Gott, den

(b)

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

- nen, den rech - ten Gott wir mei - nen, den rech - ten Gott, den rech - ten Gott wir meinen, den
 den rech - ten Gott wir mei - nen, den rech - ten Gott,
 - nen, den rech - ten Gott wir mei - nen, den rech - ten Gott wir
 - nen, den rech - ten Gott, den rech - ten Gott wir mei - nen, den
 den rech - ten Gott wir mei - nen, den rech - ten
 - nen, den rech - ten Gott wir mei - nen,
 rech - ten Gott wir mei - nen, den rech - ten Gott wir mei -

6b 8 7 6 b 5 5 6 5

First system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment.

Second system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment.

Third system of musical notation, including vocal staves with lyrics and piano accompaniment.

rech - ten Gott wir mei - - - nen;
 den rechten Gott wir mei - - - nen; (SOLI) mit
 mei - - - nen; doch ist ihr Herz Un - glau - bens voll, Un - glau - bens
 mei - - - nen; mit Tat sie
 rech - ten Gott wir mei - - - nen; doch ist ihr Herz Un - glau - - - bens voll,
 Gott wir mei - - - nen, wir mei - - - nen;
 den rech - ten Gott wir mei - - - nen; doch ist ihr Herz Un - - - glaubens voll,
 - - - nen, wir mei - - - - - nen;

Fourth system of musical notation, including piano accompaniment with figured bass and a solo section.

6 b 7 6 5 3 4 4 3 (Soli)
 4b 6 6 6 5 6 5 b

First system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Dynamics include *f.* and *f*.

Second system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment. Dynamics include *f*.

(TUTTI)

Third system of musical notation, including vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "doch ist ihr Herz Un-glau - bens, Un - glau-bens voll, Tat sie ihn ver - nei - nen, doch ist ihr Herz Un-glau - voll, doch ist ihr Herz Un-glaubens voll, ihr Herz - Un-glaubens ihn ver - nei - nen, doch ist ihr Herz Un-glau - doch ist ihr Herz Un - glau-bens voll, mit Tat sie ihn ver - nei - nen, doch ist ihr doch ist ihr Herz Un - glau - bens voll, doch".

doch

Piano accompaniment for the third system, including fingering numbers: 6b, b, 5, 6, 6, 7, 6, 4b, 2, 6, 6, 6, 6, 5, 6b, 4, 3, 4b, 2.

(Tutti)

Fourth system of musical notation, featuring piano accompaniment. Dynamics include *f*.

doch ist ihr Herz Un - glau - bens voll,
 voll, ihr Herz Un - glau - bens voll, ihr Herz Un - glau - bens voll, (SOLI)
 voll, doch ist ihr Herz Un - glau - bens, ihr Herz Un - glau - bens voll, mit Tat sie
 doch ist ihr Herz Un - glau - bens voll, ihr Herz Un - glau - bens voll,
 Herz Unglaubens, Un - glaubensvoll, doch ist ihr Herz Un - glau - bens voll,
 doch ist ihr Herz Un - glau - bens, ihr Herz Un - glau - bens voll, mit
 ist ihr Herz Un - glaubensvoll, doch ist ihr Herz Un - glau - bens voll,
 6 6 7 5 5 6 8 7 5 6 4 3 8b
 (Soli)
 mf

(TUTTI)

mit Tat sie ihn, mit Tat sie ihn ver - nei - nen,
 mit Tat sie ihn ver - nei -
 ihn ver - nei - -nen,
 mit Tat sie ihn ver - nei -
 Tat sie ihn ver - nei - -nen,
 mit Tat sie ihn ver - nei - nen,
 mit Tat sie ihn, mit Tat sie ihn ver - nei -
 Tat sie ihn ver - nei - nen,
 mit Tat sie ihn, mit Tat sie ihn ver - nei -
 mit Tat sie ihn, mit Tat sie ihn ver - nei -

b b6 5 7 6 b6 b 5 6 b 6 6 b6 6 7 4

(Tutti)

mit Tat sie ihn ver - nei - - nen, mit Tat sie ihn, -
 - nen, mit Tat sie ihn ver - nei - nen, mit Tat sie ihn, mit Tat sie ihn ver - neinen, mit
 - nen, mit Tat sie ihn ver - nei - nen, mit Tat sie ihn ver -
 - nen, mit Tat sie ihn, mit Tat - sie ihn, mit Tat sie ihn ver -
 mit Tat sie ihn ver - nei - nen, mit Tat sie
 - nen, mit Tat sie ihn, mit Tat sie ihn ver - nei - nen, mit
 Tat sie ihn ver - nei - - nen, mit Tat sie ihn ver - nei -
 - nen, mit Tat sie ihn ver - nei - - - nen,

6b 6 7 6 b 5 5 6 5

The first system of the musical score consists of two systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The music is in a minor key, indicated by a single flat in the key signature. The vocal line features a melodic phrase that begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines.

(SOLI)

The second system of the musical score features vocal lines with German lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "mit Tat sie ihn ver - nei - - - - - nen. Ihr We - sen ist ver - der - - - - - bet zwar, Tat sie ihn ver - nei - - - - - nen. Ihr We - sen ist ver - der - bet zwar, - nei - - - - - nen. Ihr We - - - - - sen ist ver - der - bet zwar, - nei - - - - - nen. Ihr We - sen Ihr We - sen ihn ver nei - nen, ver - nei - - - - - nen. Ihr We - - - - - sen ist ver - der - bet zwar, Tat sie ihn ver - nei - - - - - nen. Ihr We - sen Ihr We - sen - nen, ver - nei - - - - - nen. Ihr We - sen ist ver - der - bet zwar, mit Tat sie ihn ver - nei - - - - - nen." The piano accompaniment continues with chords and melodic fragments that support the vocal lines.

(Soli)

The third system of the musical score features piano accompaniment with figured bass notation. The figures are: 6, b, 7, 8, 5, 8, 6, 5, 5, 6, b, b, 6. The notation includes chords and single notes in both treble and bass clefs, with a dynamic marking of *p* (piano).

Музыкальный
Институт
СССР

(TUTTI) (SOLI)

ihr We - sen, ihr We - sen ist ver - der - bet zwar,
 We - sen ist ver - der - bet zwar, ihr We - sen ist ver - der - bet zwar, für
 ihr We - sen, ihr We - sen ist ver - der - bet zwar,
 ist ver - der - bet zwar, ihr We - sen ist verderbet, ist ver - der - bet zwar,
 ihr We - sen, ihr We - sen ist ver - der - bet zwar,
 ist ver - der - bet zwar, ihr We - sen, ihr We - sen ist ver - der - bet zwar,
 ihr We - sen ist ver - der - bet zwar,

Ihr We - sen ist ver - der - bet zwar, ver - der - bet zwar,

(Tutti) (Soli)

f *p*

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

First system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment.

Second system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment.

Third system of musical notation, including vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "für Gott ist es ein Gräu-el gar, ein Gräu-el", "Gott ist es ein Gräu-el gar, ein Gräu-el gar, für Gott ist", "für Gott ist es, für Gott ist es ein Gräu-el", "für Gott ist es, für Gott ist es ein Gräu-el gar, für Gott ist", "für Gott ist es ein Gräu-el gar, für Gott ist", "für Gott ist es ein Gräu-el gar, für Gott ist", "für Gott ist es ein Gräu-el", "für Gott ist es ein Gräu-el".

Fourth system of musical notation, including piano accompaniment with figured bass and lyrics. The lyrics are: "für", "für", "für".

gar, für Gott ist es ein Gräu - el gar, es tut ihr kei - ner kein Gut,
 es ein Gräu - el gar, ein Gräu - el gar, ein Gräu - el gar, es tut ihr kei - ner kein Gut,
 gar, für Gott ist es ein Gräu - el gar, ein Gräu - el gar, es tut ihr
 es, für Gott ist es ein Gräu - el gar, ein Gräu - el gar,
 für Gott ist es ein Gräu - el gar, ein Gräu - el gar, es
 es, für Gott ist es ein Gräu - el gar, ein Gräu - el gar,
 gar, für Gott ist es ein Gräu - el gar,
 Gott ist es ein Gräu - el gar, ein Gräu - el gar,

(SOLI)

(Soli)

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

The first system of the musical score consists of five staves. From top to bottom: a vocal line in treble clef, a vocal line in treble clef, a piano accompaniment line in alto clef (C4), a piano accompaniment line in alto clef (C4), and a bass line in bass clef. The music is in a minor key and 3/4 time.

The second system of the musical score consists of five staves, identical in notation to the first system. It continues the melodic and harmonic development of the piece.

(TUTTI)

This system contains the vocal entries and accompaniment for the lyrics. The lyrics are: "es tut ihr kei - ner kein Gut, es tut ihr keiner kein Gut." The system includes ten staves: two vocal staves, two piano accompaniment staves, two bass staves, and two additional piano accompaniment staves. The lyrics are distributed across the vocal lines and some piano parts.

(Tutti)

The final system of the score features a piano accompaniment in two staves (treble and bass clefs). It includes dynamic markings such as *f* and *ff* and concludes with a double bar line.

Versus 2.

Basso I.

Gott selbst vom Himmel sah her-ab — auf al - ler Men - schen Kin - der, auf aller Men -

Basso II.

Continuo. Gott selbst vom Himmel sah herab auf aller Men - - - schen Kin - der, auf al - ler

Andante.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is for Basso I, the second for Basso II, the third for Continuo, and the fourth for the keyboard (Andante). The music is in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Gott selbst vom Himmel sah her-ab — auf al - ler Men - schen Kin - der, auf aller Men -". The Continuo staff includes figured bass notation: b 6 7 6 6b 6.

- - - schen Kin - der, zu schau - en sie, er sich be-gab, ob er je - mand möcht

Men - schen Kin - der, zu schau - en sie, er sich be-gab, — ob er je - mand — möcht

The second system of the musical score continues the previous system. The lyrics are: "- - - schen Kin - der, zu schau - en sie, er sich be-gab, ob er je - mand möcht" and "Men - schen Kin - der, zu schau - en sie, er sich be-gab, — ob er je - mand — möcht". The Continuo staff includes figured bass notation: 5 6b b b 5.

fin - den, der sein Ver-stand ge - rich - tet hätt, mit Ernst nach Got - tes Worten tät

fin - den, der sein Verstand ge - rich - - - tet hätt, mit Ernst nach Got - tes Wor - - - ten tät und fragt nach

The third system of the musical score continues the previous system. The lyrics are: "fin - den, der sein Ver-stand ge - rich - tet hätt, mit Ernst nach Got - tes Worten tät" and "fin - den, der sein Verstand ge - rich - - - tet hätt, mit Ernst nach Got - tes Wor - - - ten tät und fragt nach". The Continuo staff includes figured bass notation: 4 3 b 6 6 4 3 b 6b 6 5 3.

und fragt nach sei - nem Wil - len, und fragt nach seinem, und fragt nach sei - - - nem Wil -

seinem, und fragt nach sei - - - nem Wil - len, und fragt nach sei - nem Wil -

The fourth system of the musical score continues the previous system. The lyrics are: "und fragt nach sei - nem Wil - len, und fragt nach seinem, und fragt nach sei - - - nem Wil -" and "seinem, und fragt nach sei - - - nem Wil - len, und fragt nach sei - nem Wil -". The Continuo staff includes figured bass notation: 6 4 6 7 6 6 4 6 6 6 6 7 6.

Ritornello.

Viol. I.
Viol. II.
Viola I.
Viola II.
Viola III.
Fag.

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

Un poco Allegro.

Versus 3.

Alto I.
Alto II.
Continuo.

Da — war nie — mand auf rech — ter Bahn, sie warn all aus — ge — schrit — ten, ein je — der

Da — war nie — mand auf rech — ter Bahn, sie warn all aus — ge — schrit — ten,

Andante.

ging nach sei — nem Wahn und hielt ver — lo — ren Sit — ten, es tät ihr kei —

ein jeder ging nach sei — nem Wahn und hielt ver — loren Sit — ten, es tät ihr

ner doch kein Gut, wiewohl gar viel be_trog der Mut, wiewohl gar viel be_trog der
keiner doch kein Gut, wiewohl gar viel be_trog der Mut, wiewohl gar viel be_trog der

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

Mut, ihr Tun sollt Gott ge_fal - - - len, ihr Tun sollt Gott ge_fal - - - len.
Mut, ihr Tun sollt Gott ge_fal - - - len, ihr Tun sollt Gott ge_fal - - - len.

6 5 6 6 6 6 5 6 6 6

mf

Ritornello.

Corn. I.
Corn. II.
Viola I.
Viola II.
Viola III.
Fag.

len.

7 6 6 4 8 4 3 6 7 4 6 4 8 6 6 4 8

Un poco Allegro.

f *mf* *f*

Versus 4.

Canto I.

Canto II.

Continuo.

Andante.

p

Wie lang wol - len un - wis - send sein, die solche Müh auf - la -

Wie lang, wie lang wollen un - wis - send sein, die sol - che Müh auf - la -

- den, die sol - che Müh auf - la - den und fres - sen, und fres - sen dafür das

- den, die solche Müh auf - la - den und fres - sen da - für das

Volk mein und näh - ren sich mit Scha - den, es steht ihr Trau - en nicht auf

Volk mein und nähren sich mit Scha - den, es steht ihr Trau - en nicht auf

Gott, es steht ihr Trau - en nicht auf Gott, sie ru - fen ihn nicht in der Not, sie

Gott, es steht ihr Trau - en nicht auf Gott, sie ru - fen ihn nicht in der Not,

wolln sich selbst ver - sor - gen, sie wolln sich selbst ver - sor -

sie wolln sich selbst ver - sor - gen, sie wolln sich selbst ver - sor -

6 b 5 6 4 3 8 6 b 5 8 3 4 8

Ritornello.

Viol. I.

Viol. II.

Viola I.

Viola II.

Viola III.

Fag.

- gen.

- gen.

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

Un poco Allegro.

f *mf* *f*

Versus 5.

Tenore I.

Tenore II.

Continuo.

Dar - um ist ihr Herz nim - mer still und steht all - zeit

Dar - um ist ihr Herz nim - mer still und steht all -

Andante.

p

4 3 6 6^b 6^b 4 3 b

in Fürch - ten, und steht all - zeit in Fürch - ten, Gott bei den
 - zeit in Fürch - ten, und steht all - zeit in Fürch - ten, Gott

The first system of music consists of four staves. The top two staves are vocal lines in G major, with lyrics in German. The bottom two staves are piano accompaniment, with the left hand playing a simple harmonic pattern and the right hand providing chords and melodic support. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

From - men, bei den From - men blei - ben will, wenn sie im Glau - ben ge -
 bei den From - men blei - ben will, wenn sie im Glau - ben ge -

The second system of music continues the vocal and piano parts. The lyrics are: "From - men, bei den From - men blei - ben will, wenn sie im Glau - ben ge - bei den From - men blei - ben will, wenn sie im Glau - ben ge -". The piano accompaniment includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

- hor - chen, ihr a - ber schmäht des Ar - men Rat, ihr a - ber schmäht des Ar - men
 - hor - chen, ihr a - ber schmäht des Ar - men Rat, ihr a - ber schmäht des Ar - men

The third system of music continues the vocal and piano parts. The lyrics are: "- hor - chen, ihr a - ber schmäht des Ar - men Rat, ihr a - ber schmäht des Ar - men". The piano accompaniment includes a dynamic marking of *mf*.

Rat und höh.net al - les, was er hat, daß Gott sein Trost ist wor -
 Rat und höh.net al - les, was er hat, daß Gott sein Trost ist wor -

The fourth system of music concludes the vocal and piano parts. The lyrics are: "Rat und höh.net al - les, was er hat, daß Gott sein Trost ist wor - Rat und höh.net al - les, was er hat, daß Gott sein Trost ist wor -". The piano accompaniment includes a dynamic marking of *f* (forte).

Ritornello.

Corn. I.

Corn. II.

Viola I.

Viola II.

Viola III.

Fag.

-den, daß Gott sein Trost ist wor - - den.

-den, daß Gott sein Trost ist wor - - den.

6 6 b 5 6 3 4 3 7 6 8 4 8 4 8

Un poco Allegro.

mf *f*

Versus 6.

Cornetto I.

Cornetto II.

Trombone I.

Trombone II.

Trombone III.

Violino I.

Violino II.

Viola I.

Viola II.

Viola III.

Fagotto.

Canto I.

(TUTTI)

(SOLI)

Canto II.

(SOLI)
Alto I.

Alto II.

Tenore I.

Tenore II.

Basso I.

Basso II.

Continuo.

Moderato (Tempo I).

(Soli)

(Tutti)

(Soli)

mf

f

mf

First system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment.

Second system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment.

(TUTTI) zu Zi.on Heil er - lan - - gen, Gott wird sich
 - lan - - - gen, zu Zi.on Heil er - lan - - gen, Gott wird sich
 zu Zi.on Heil er - lan - - gen, (SOLO) Gott wird sich
 Zi - on Heil er - lan - gen, zu Zi.on Heil er - lan - - gen, Gott wird sich seines Volks er - bar - men, Gott wird sich
 zu Zi.on Heil er - lan - - gen, (SOLO) Gott wird sich
 Heil er - lan - - gen, zu Zi.on Heil er - lan - - gen, Gott wird sich seines Volks er - bar - men, Gott wird sich
 zu Zi.on Heil er - lan - - gen, Gott wird sich
 zu Zi.on Heil er - lan - - gen, Gott wird sich seines Volks

6 6 7 6 4 8 4 8

(Tutti) (Soli) (Tutti)

Piano accompaniment for the final system, including dynamics like *mf* and *f*.

The first system of the musical score consists of two systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The piano part features a steady bass line with chords and some melodic movement in the right hand.

The second system of the musical score includes vocal lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "seins Volks er - bar - men und lö - sen die Ge - fang - nen, und lö - sen die Ge - fang -". The piano accompaniment continues with a similar texture to the first system. Performance markings "(SOLI)" and "(TUTTI)" are placed above the vocal line to indicate changes in the number of performers.

The third system of the musical score shows the piano accompaniment for the final part of the page. It includes performance markings "(Soli)" and "(Tutti)" and dynamic markings "mf" and "f". The piano part concludes with a series of chords.

(SOLO) (TUTTI)

-nen. Das wird er tun durch sei - nen Sohn, das wird er tun durch sei - nen

-nen. (SOLI) Das wird er tun durch sei - nen

-nen. Das wird er tun durch sei - nen Sohn, das wird er tun durch sei - nen Sohn, durch sei - nen

-nen. Das wird er tun durch sei - nen

-nen. Das wird er tun durch sei - nen Sohn, das wird er tun durch sei - nen Sohn, durch sei - nen

-nen. Das wird er tun durch sei - nen

-nen. Das wird er tun, das wird er tun durch sei - nen

-nen. Das wird er tun durch sei - nen

(Soli) (Tutti)

mf *f*

The first system of the musical score consists of two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The music is in a minor key and 4/4 time. The vocal lines are mostly rests, with some notes appearing in the second and third measures.

(SOLI) (TUTTI)

Sohn, da - von wird Ja - kob Won - ne han, Won - ne

Sohn, da - von wird Ja - kob Won - ne han, Won - ne

Sohn, da - von wird Ja - kob Won - ne han, Won - ne

Sohn, da - von wird Ja - kob Won - ne han, Won - ne

Sohn, da - von wird Ja - kob Won - ne han, Won - ne

Sohn, da - von wird Ja - kob Won - ne han, Won - ne

Sohn, da - von wird Ja - kob Won - ne han, Won - ne

Sohn, da - von wird Ja - kob Won - ne han, Won - ne

6 6 5 6 5 6 5 5 6

The second system continues the vocal and piano parts. It includes the lyrics for the vocal staves and fingerings for the piano accompaniment. The lyrics are: "Sohn, da - von wird Ja - kob Won - ne han, Won - ne". The piano accompaniment includes fingerings: 6, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 5, 6.

(Soli) (Tutti)

The third system shows the piano accompaniment for the vocal parts. It includes dynamic markings: *p* (piano) for the first measure and *f* (forte) for the second measure. The music is in a minor key and 4/4 time.

Is-ra-el sich freu - - en, und Is-ra-el sich freu - - en.
 - en, und Is-ra-el sich freu - - en, und Is-ra-el sich freu - en.
 und Is-ra-el sich freu - en, und Is-ra-el sich freu - - en.
 - en, und Is-ra-el sich freu - en, Is-ra-el sich freu - - en.
 und Is-ra-el sich freu - en, und Is-ra-el sich freu - en, sich freu - en.
 - en, und Is-ra-el sich freu - en, sich freu - - en.
 Is-ra-el sich freu - en, und Is-ra-el sich freu - - en.
 und Is-ra-el sich freu - en, Is-ra-el sich freu - - en.

5 6 6b 7 6 5 3 6 6b 7 6 5 3 6 5 8 4 3

„Ach Herr, strafe mich nicht.“

Ps. 6.

Sebastian Knüpfer.

Clarino I.

Clarino II.

Timpani.

Traverso I.

Traverso II.

Violino I.

Violino II.

Violetta I.

Violetta II.

Fagotto.

Canto I.

Canto II.

Alto.

Tenore.

Basso.

Organo.

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments listed on the left are Clarino I and II, Timpani, Traverso I and II, Violino I and II, Violetta I and II, Fagotto, Canto I and II, Alto, Tenore, Basso, and Organo. The score is in common time (C) and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The organ part includes figured bass notation below the staff: 5 4 2, b 5, 7 6 4, 5, 6b 4 3, 6b, 6 b 6, b 6 4 4. The organ part also includes dynamic markings: *f*, *f*, and *mf*. The tempo marking *Grave.* is placed above the organ staff.

Musical score for strings and piano accompaniment. It consists of ten staves. The top four staves are for Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses. The bottom two staves are for the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like *mf* and *f*. There are also some fingerings indicated below the piano part.

Clarini.

Violini.

Ach Herr, ach Herr, strafe mich nicht in dei - nem

Ach Herr, ach Herr, strafe mich nicht in dei nem Zorn, in dei - nem

L'istesso Tempo.

Musical score for Clarinet and Violin. It includes two staves for Clarinet and two staves for Violin. The lyrics are written below the violin staves. The score includes musical notation and dynamics like *p*. The tempo marking is *L'istesso Tempo.*

Zorn, und züch-ti-ge mich nicht in dei - - - - - nem
 Zorn, und züch-ti-ge mich nicht in dei - - - - - nem

4 b 6b 5 6b 7 8 6b 6b 5
 4 5 4 5 4 3(h)

Grimm.
 Grimm.

4 b 8 7b 6b 5 3h (h) 6 6 4 3 6 6 5 6 6 4 h
 8 5 4 3h (h) 5 5 4 3 6 6 5 6 6 4 h

A musical score for a vocal piece, likely a chorale or hymn. The score consists of 11 systems of staves. The first system has five staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Cello/Double Bass). The second system has six staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass, Cello/Double Bass, and another Bass line). The third system has six staves, with the first four containing lyrics. The lyrics are: "Ach Herr, ach Herr, strafe mich nicht, strafe mich nicht in deinem Zorn,". The fifth system has six staves, with the first four containing lyrics: "Ach Herr, ach Herr, strafe mich nicht, strafe mich nicht in deinem Zorn,". The sixth system has six staves, with the first four containing lyrics: "Ach Herr, ach Herr, strafe mich nicht, strafe mich nicht in deinem Zorn,". The seventh system has six staves, with the first four containing lyrics: "Ach Herr, ach Herr, strafe mich nicht, strafe mich nicht in deinem Zorn,". The eighth system has six staves, with the first four containing lyrics: "Ach Herr, ach Herr, strafe mich nicht, strafe mich nicht in deinem Zorn,". The ninth system has six staves, with the first four containing lyrics: "Ach Herr, ach Herr, strafe mich nicht, strafe mich nicht in deinem Zorn,". The tenth system has six staves, with the first four containing lyrics: "Ach Herr, ach Herr, strafe mich nicht, strafe mich nicht in deinem Zorn,". The eleventh system has six staves, with the first four containing lyrics: "Ach Herr, ach Herr, strafe mich nicht, strafe mich nicht in deinem Zorn,". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

The musical score consists of several systems. The top systems are instrumental, featuring a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are in German and are repeated across several systems.

The lyrics are:

stra.fe mich nicht in dei - nem Zorn, und züch.tige mich nicht in dei - - nem Grimm,
 stra.fe mich nicht in dei - nem Zorn, und züchti.ge mich nicht in dei - nem Grimm,
 stra.fe mich nicht in dei - nem Zorn, und züch.tige mich nicht in dei - - nem Grimm,
 stra.fe mich nicht in dei - nem Zorn, und züch.tige mich nicht in dei - nem Grimm,
 stra.fe mich nicht in dei - nem Zorn, und züch.tige mich nicht in dei - - nem Grimm,

The bottom system shows the basso continuo line with figured bass notation: 5 5 6b 4 3 5 5 b 4 4 4.

denn ich bin schwach, denn ich bin schwach.
 denn ich bin schwach, denn ich bin schwach.
 Herr, sei mir gnä - dig, denn ich bin schwach, denn ich bin schwach.
 Herr, sei mir gnä - dig, denn ich bin schwach, denn ich bin schwach.
 Herr, sei mir gnä - dig, denn ich bin schwach, denn ich bin schwach.

9 8 4 4 b b 6b 7 6 4 4 8 6 b b 6 6

Violini.

Violin and Viola staves for the first system of the score. The music is in G minor and 3/4 time. The violin part features a melodic line with eighth-note patterns, while the viola provides harmonic support with sustained notes and chords.

Vocal and piano accompaniment for the first system. The vocal line includes the lyrics: "Hei - - le mich, Herr, hei - - le mich, Herr, denn meine Ge - bei - ne sind er - schrok -". The piano accompaniment features a bass line with notes 6, 5, 4, 6, 4, 6, 4, 6, 5, 6 and a right hand with chords and moving lines. Dynamics include *p* and *mf*.

Violin and Viola staves for the second system of the score. The violin part continues with a melodic line, and the viola provides harmonic support with sustained notes and chords.

Vocal and piano accompaniment for the second system. The vocal line includes the lyrics: "-ken, sind er - schrok - ken, und mei - ne Seele ist sehr, ist sehr erschrok -". The piano accompaniment features a bass line with notes 6b, 4, 8, 5, 6 6b b, 4 3, 5, b, 5, 6, 4 # and a right hand with chords and moving lines. Dynamics include *mf* and *p*.

ken.
ist sehr er.schrocken.
Ach, du Herr, wie
Ach, du Herr, wie

mf

p

4 (h) 5 6 6 4 # 4 6 b 2 6

Traverse.

lan - - - - - ge.
lan - - - - - ge.

cresc.

6b 5 5 4 b 6b 5 4 4 3b 6b 9 9 8 4 5 4 b b 6 4 # 4 6 4 4 (b)

wende dich, Herr, und er-ret - -
 wende dich, Herr, und er-ret - -
 wende dich, Herr, und er-ret - - te, und er-ret - te mei - ne - See - le,
 wende dich, Herr, und er-ret - - te, und er-ret - te meine See - - le,
 wende dich, Herr, und er-ret - - te meine See - le,

8 5 b 4 4 b eb e b eb 4 3 eb 5 4

te, und er - ret - te mei - ne - See - le, wende dich, wende dich, Herr,
 - te, und er - ret - te mei - ne See - - - le, wende dich, wende dich, Herr,
 und er - ret - - - te meine See - le, wende dich, wen - de dich, Herr,
 wende dich, wende dich, Herr,
 wende dich, wende dich, Herr,

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

The musical score consists of several systems. The top system includes vocal staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, along with piano accompaniment. The second system continues the vocal and piano parts. The third system features vocal parts with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "wende dich, wende dich, Herr, und er ret te, und er ret te". The fourth system continues the vocal parts with lyrics and piano accompaniment. The fifth system includes vocal parts with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "wende dich, wende dich, Herr, und er ret te, und er ret te, und er ret te, und er ret te". The sixth system continues the vocal parts with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "wende dich, wende dich, Herr, und er ret te, und er ret te, und er ret te, und er ret te". The seventh system includes vocal parts with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "wende dich, wende dich, Herr, und er ret te, und er ret te, und er ret te, und er ret te". The eighth system includes vocal parts with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "wende dich, wende dich, Herr, und er ret te, und er ret te, und er ret te, und er ret te". The ninth system includes vocal parts with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "wende dich, wende dich, Herr, und er ret te, und er ret te, und er ret te, und er ret te". The tenth system includes vocal parts with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "wende dich, wende dich, Herr, und er ret te, und er ret te, und er ret te, und er ret te".

te, und er-ret-te, und er - ret - - - te mei-ne See - le, und er - ret - - -

- - te, und er - ret - - - - te, er-ret-te mei-ne See - - - - le,

mei-ne See - le, und er - ret - - - - te mei-ne See - le, und er -

-ret-te, und er - ret - - - - te, er - - ret-te mei-ne See - le,

-ret - - - - te, und er-ret - - - - te mei-ne See - le,

6 6 6 6 6 4 3

te mei.ne See - le, und er - ret - - te mei.ne See - le, und er - ret.te mei.ne
 und er-ret - - te mei.ne See - le, meine See - le, und er - ret - - te mei.ne
 -ret - - te mei.ne Seele, und er - ret - - te mei.ne See.le, er - ret - - te mei.ne
 und er.ret - - te, und er.ret - - te mei - ne See - - le, und er - ret.te mei.ne
 und er - ret - - te mei.ne Seele, mei.ne See - - le, und er - ret.te mei.ne

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, and the bottom three staves are piano accompaniment in bass clef. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature.

The second system of the musical score consists of five staves, continuing the vocal and piano parts from the first system.

The third system of the musical score consists of five staves. The vocal lines include the following lyrics: "See - le. Hilf mir, hilf mir um deiner Gü - te wil - len, um deiner Gü - te wil - len." Below the lyrics, there are numerical figures: 4 ♯ ♯ 6 ♭ ♯ 6♭ 5 6 5♭ ♯ 4 ♯ (♯) 6 ♯ 8 4 ♯ ♯.

The fourth system of the musical score consists of two staves for piano accompaniment in bass clef, continuing the accompaniment from the previous systems.

Clarini.

Denn im To - de gedenket man dein nicht, ge - den - - ket man dein nicht,

istesso Tempo.

p

7 6 4 7 6 4 b 4 4 b 4 4 b (b) 4 4 (4)

denn im To - de gedenket man dein nicht, ge - den - - ket man dein nicht;

b 7 6 4 7 6 4 6 b 4 4 b 4 4 6 b 6 4 4

wer will dir in der Höl - le dan - ken, wer will dir in der Höl - le dan - -

6 b 6

Clarini.

Traverse.

Violette.

Fagotto.

ken.

6 6b 5 6 5 b 4 # 4

Traverse.

Violette.

Fagotto.

Ich bin so mü - de, so mü - - - de von Seuf -

L'istesso Tempo.

p *pp*

- zen, ich schwem - - me, ich schwem - - me mein

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

Bett die gan - ze, die gan - ze Nacht, die gan - - - ze Nacht, und net - ze mit mei - nen

4 6 4 # 4 8 9 8 4 4 6 6 4 4

Trä - nen mein La - ger, und net - ze mit mei - nen Trä - - - nen mein La - - -

6b 5 6b 4 3 6b 4 6b # (6) 4 b 4 b (4 4) 5 6b 4

Olarini.

- - ger, mein La - - ger.

6 6b 5 4 4 4 b 6 5 6b 5 3b (b) 6 6 4 3 6 6 6 5 4 4

Traverse.

Violini.

Mei - - - ne Ge-stalt ist ver-fal - - - len für Trau - ern, für Trau -

L'istesso Tempo.

p

- ern, und ist alt wor - - - den; drum ich al.lent.halben, al.lent.halben ge - ängstiget wer - de,

mf

drum ich al.lent.hal.ben, al.lent.hal.ben, al.lent.hal.ben ge - äng -

6 \flat 5 6 5 6 6 \flat 5 6 \flat 5 6 \flat 5 6 \flat 5 6 \flat 5 6 \flat 5

p

Clarini.

Traverse.

Violini.

stiget wer - de.

7 6 5 4 \sharp 4 \flat 6 5 4 \flat 3 6 5 4 \flat 6 6 6 6 5 4 \sharp 4

mf

p

Weichet, weichet al - le von mir, weichet, weichet al - le von mir, weichet, weichet, weichet, weichet al - le von mir,
 Weichet, weichet al - le von mir, weichet, weichet al - le von mir, weichet, weichet, weichet, weichet al - le von mir,
 Weichet, weichet al - le von mir, weichet, weichet al - le von mir, weichet, weichet, weichet, weichet al - le von mir,
 Weichet, weichet al - le von mir, weichet, weichet al - le von mir, weichet, weichet, weichet, weichet al - le von mir,
 Weichet, weichet al - le von mir, weichet, weichet al - le von mir, weichet, weichet, weichet, weichet al - le von mir,

Allegro.
f *mf* *f*

ihr Ü - bel tä - ter, weicht, weicht al - le von mir, weicht, weicht al - le von mir,
 ihr Ü - bel tä - ter, weicht, weicht al - le von mir, weicht, weicht al - le von mir,
 ihr Ü - bel tä - ter, weicht, weicht al - le von mir, weicht, weicht al - le von mir, ihr
 weicht, weicht al - le von mir, weicht, weicht al - le von mir, ihr

7 8 4 # b 6 # b 6 # b 6 4 # 4 6

mf *f* *p*

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

7 8 4 4 8 4 6 4 4 6 4 4 6 4 4 6

f *mf* *f*

al.le von mir, ihr Ü - bel - tä - ter, ihr Ü - bel - tä - ter. Denn der Herr hö - ret mich wei - -

al.le von mir, ihr Ü - bel - tä - ter, ihr Ü - bel - tä - ter.

al.le von mir, ihr Ü - bel - tä - ter, ihr Ü - bel - tä - ter. Denn der Herr hö - ret mich wei - -

al.le von mir, ihr Ü - bel - tä - ter, ihr Ü - bel - tä - ter.

al.le von mir, ihr Ü - bel - tä - ter, ihr Ü - bel - tä - ter. Denn der Herr hö - ret mich wei - -

al.le von mir, ihr Ü - bel - tä - ter, ihr Ü - bel - tä - ter. Denn der Herr hö - ret mich wei - -

h h h x e h 6 x h h 6 6 5 6 5
4b 3 4 3

Andante.

p

The first system of the musical score consists of ten staves. The top five staves are in treble clef, and the bottom five are in bass clef. All staves contain whole rests, indicating that the instruments are silent during this section.

The second system of the musical score contains vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are:
 - - nen, der Herr hö-ret mein Fle - - hen; mein Gebet, mein Ge-bet nimmt der Herr an.
 der Herr hö-ret mein Fle - - hen; mein Ge-bet nimmt der Herr an.
 - - nen; mein Ge-bet nimmt der Herr an.
 der Herr hö-ret mein Fle - - hen; mein Gebet, mein Ge-bet, mein Gebet nimmt der Herr an.
 - - nen; mein Gebet, mein Ge-bet nimmt der Herr an.
 The piano accompaniment includes a bass line with fingering numbers (4b, 5b, 2, 6, 5, 4, 7, 6, 4, 6, 5, 6, 5, 4, 3) and a right-hand line with dynamic markings like *mf*.

Es müssen alle, alle meine Feinde zu Schanden werden, und sehr erschreck.

Es müssen alle, alle meine Feinde zu Schanden werden, und sehr erschreck.

Es müssen alle, alle meine Feinde zu Schanden werden, und sehr erschreck.

Es müssen alle, alle meine Feinde zu Schanden werden, und sehr erschreck.

Es müssen alle, alle meine Feinde zu Schanden werden, und sehr erschreck.

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

Vivace.

f

The first system consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, along with rests.

The second system consists of five staves, continuing the musical notation from the first system. It features similar rhythmic patterns and rests across the staves.

The third system includes five staves with lyrics and a basso continuo line. The lyrics are:

_ken, und sehr erschrek - ken sich zu -

_ken, und sehr er - schrek - ken sich zu rük.ke kehren,

_ken, und sehr erschrek - ken sich zu - rük.ke kehren,

_ken, und sehr erschrek - ken sich zu.rük.ke kehren,

ken, und sehr erschrek - ken sich zu.rük.ke

The basso continuo line at the bottom of this system contains figured bass notation: 6 4 h b 4 h h 6 4 h 5 b.

The fourth system consists of two staves. The top staff has dynamic markings such as *mf* and *f*. The bottom staff continues the musical notation.

rück-ke keh-ren, sich zu-rück-ke kehren, sich zu-rück-ke keh-ren
 sich zu-rück-ke kehren, sich zu-rück-ke keh-ren
 sich zu-rück-ke kehren, sich zu-rück-ke keh- ren
 sich zu-rück-ke kehren, sich zu-rück-ke keh-ren, zu-rück-ke keh-ren
 kehren, sich zu-rück-ke kehren, sich zu-rück-ke keh-ren, sich zu-rück-ke keh-ren

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is in a common time signature (C) and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

The second system of the musical score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "und zu Schanden werden plötz-lich, und zu Schanden werden plötz-lich, und zu Schanden werden". The piano part consists of two staves, one in treble clef and one in bass clef. The lyrics are repeated across four vocal staves.

The third system of the musical score features piano accompaniment. It begins with the tempo marking "Allegro." and a dynamic marking "f". The piano part consists of two staves, one in treble clef and one in bass clef. The music is in a common time signature (C) and a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are piano accompaniment. The fourth and fifth staves are additional piano parts. The music is in a key signature of two flats and a common time signature.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "plötz - lich, plötz - lich, plötzlich, plötz - lich." The second and third staves are piano accompaniment. The fourth and fifth staves are additional piano parts. The music is in a key signature of two flats and a common time signature.

The third system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "plötz - lich, plötz - lich, plötzlich, plötz - lich." The second and third staves are piano accompaniment. The fourth and fifth staves are additional piano parts. The music is in a key signature of two flats and a common time signature. Dynamics markings include *p*, *cresc.*, and *f*.

„Machet die Tore weit“.

Ps. 24, v. 7-10.

Sonata.

Sebastian Knüpfer.

Cornetto I
(o Bombardo).

Cornetto II
(o Bombardo).

Trombone I.

Trombone II.

Trombone III.

Violino I.

Violino II.

Viola I.

Viola II.

Viola III.

Viola IV.

Canto I.

Canto II.

Alto.

Tenore.

Basso.

Organo.

This musical score is for a large ensemble, likely a brass band or orchestra, with piano accompaniment. It consists of 18 staves. The top five staves are for brass instruments: two treble clefs (likely Trumpets and Trombones) and three bass clefs (likely Baritone, Euphonium, and Bass). The remaining ten staves are for woodwinds and strings, including two treble clefs and eight bass clefs. The score is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#). The tempo is marked *Andante*. The piano part at the bottom features a *p* (piano) dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. The score includes various musical notations such as rests, notes, and slurs.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/2. The music features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves.

The second system of the musical score consists of six staves. The top two are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The notation is mostly rests, with some melodic activity appearing in the lower staves towards the end of the system.

The third system of the musical score consists of six staves. The top two are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. This system is predominantly composed of rests across all staves.

The fourth system of the musical score consists of one staff in bass clef. It contains a few notes and rests, with a measure number '6' and a sharp sign '#' appearing below the staff.

The fifth system of the musical score consists of two staves in grand staff notation (treble and bass clefs). It is marked 'Tempo I.' and 'f' (forte). The music features a sustained, flowing melodic line in the upper staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staff.

System 1 of a musical score. It consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves, with various rhythmic patterns and rests.

System 2 of a musical score, continuing from the first system. It consists of five staves in the same clefs and key signature. The musical notation includes notes, rests, and bar lines, showing a continuation of the melodic and bass lines.

System 3 of a musical score, continuing from the second system. It consists of five staves in the same clefs and key signature. The notation is sparse, with many rests, suggesting a section of the piece where the instruments are silent or playing very softly.

System 4 of a musical score, continuing from the third system. It consists of one staff in bass clef. The music features a single melodic line with notes and rests, ending with a double bar line and a repeat sign.

System 5 of a musical score, continuing from the fourth system. It consists of two staves in grand staff (treble and bass clefs). The music features chords and single notes, with a key signature change to two sharps (F# and C#) in the final measure.

This musical score is arranged in three systems. The first system consists of five staves: two treble clefs, two alto clefs, and one bass clef. The second system consists of six staves: two treble clefs, three alto clefs, and one bass clef. The third system consists of five staves: four alto clefs and one bass clef. The bottom-most system is a grand staff with a treble and bass clef. The score is in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The piano part at the bottom features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a *cresc.* marking. The alto clef staves contain rhythmic accompaniment, with some staves showing fingerings (5, 6, 6, 5, 6, 5, 5, 6, 5, 6, 6) under the notes.

This musical score is for a piece in D major, consisting of 12 measures. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The vocal line is written in a single treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The piano accompaniment includes a bass line with fingerings (6 6 6 5 5 6 5 6 5 6 5) and a grand staff with chords and arpeggios. The piece concludes with a final cadence in D major.

SOLI TUTTI SOLI

Ma.chet die To.re weit, Ma.chet die To.re weit, Ma.chet die To.re weit, und die Tür und die Tür

Ma.chet die To.re weit, ma.chet die To.re weit, ma.chet die To.re weit, Ma.chet die To.re weit,

Ma.chet die To.re weit, Ma.chet die To.re weit,

Cap. 6 Conc.

L'istesso tempo.
Soli Tutti Soli

p *cresc.* *f* *mf*

First system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature is one sharp (F#).

Second system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature is one sharp (F#).

Third system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature is one sharp (F#). This system includes vocal lyrics and performance directions.

in der Welt hoch, ma.chet die To.re weit

in der Welt hoch, ma.chet die To.re weit und die Tür

ma.chet die To.re weit und die Tür

ma.chet die To.re weit

ma.chet die To.re weit

TUTTI SOLI

Fourth system of musical notation, consisting of a single bass staff. The key signature is one sharp (F#). It includes performance directions: Cap. and Conc.

Cap. Conc.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). It includes performance directions: Tutti and Soli.

Tutti Soli

f *mf*

in der Welt hoch, und die Tür in der Welt hoch,
in der Welt hoch, und die Tür in der Welt
in der Welt hoch,
und die Tür in der Welt hoch,
und die Tür in der Welt hoch,

6 5 6 6 4 5 4

First system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music consists of a series of notes and rests across the staves.

Second system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music continues with notes and rests.

Third system of musical notation, featuring five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature is one sharp (F#). This system includes vocal lyrics and performance directions. The lyrics are: "und die Tür in der Welt hoch, und die Tür in der Welt hoch, und die Tür in der Welt hoch, und die Tür in der Welt hoch, und die Tür in der Welt hoch, daß der Kö. nig der". Performance directions include "TUTTI" and "SOLO".

Fourth system of musical notation, featuring a single bass staff. The key signature is one sharp (F#). The music consists of a series of notes and rests. Below the staff, there are markings: "5", "6", "Cap.", "2", "5", "6", "Conc.", "8".

Fifth system of musical notation, featuring two staves. The top staff is in treble clef and the bottom is in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music consists of notes and rests. Performance directions include "Tutti" and "Soli". Dynamics markings include "f" and "mf".

SOLO

daß der Kö - nig der

Eh - ren ein - zie - he,

6 6 4 # 8

Eh - ren ein - zie - - - - he, **TUTTI**

SOLO daß der Kö - nig der

daß der Kö - nig der Eh - ren ein - zie - - - - he,

daß der Kö - nig der Eh - ren ein - zie - - - - he,

SOLO

daß der Kö - nig der Eh - ren ein - zie - - - -

6 6 6 5 5 6 5 6 6 6 6

cresc.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests.

The second system continues the musical composition with five staves, maintaining the same clefs and key signature as the first system. The notation includes various rhythmic values and rests, typical of a vocal or instrumental score.

TUTTI

The third system is a vocal entry marked "TUTTI". It features four vocal staves and a basso continuo line. The lyrics are: "daß der Kö - nig der Eh - ren ein - zie - he." The music is characterized by long, sustained notes and a melodic line that spans across the staves.

(TUTTI)

The fourth system continues the vocal entry with lyrics: "daß der Kö - nig der Eh - ren, daß der Kö - nig der Eh - ren ein - zie - he." Below the basso continuo line, there is figured bass notation: "6 Cap. 5 5 6 5 6 5".

Tutti

The fifth system shows the piano accompaniment for the "Tutti" section. It consists of two staves (treble and bass clef) with chords and a basso continuo line. The piano part provides harmonic support for the vocal lines.

Viol. I.

Viol. II.

SOLI

Wer, wer, wer ist der sel-be Kö-nig der Eh-ren?

Wer, wer, wer ist der sel-be Kö-nig der Eh-ren?

Wer, wer, wer ist der sel-be Kö-nig der Eh-ren?

Wer, wer, wer ist der sel-be Kö-nig der Eh-ren?

Conc.

Andante.

Soli

Eh - ren?

Eh - ren?

SOLO

Es ist der Herr, stark, stark und mäch - tig, der Herr, mächtig,

Wer, wer ist der-sel-be Kö-nig,
 Wer, wer ist der-sel-be Kö-nig,
 mächtig im Streit, mächtig, mächtig im Streit, mächtig, mächtig im Streit. Wer ist der-sel-be

wer, wer ist der-sel-be Kö-nig der Eh-ren?
 wer, wer ist der-sel-be Kö-nig der Eh-ren?
 Es ist der Herr, stark, stark und
 Es ist der Herr, stark,
 Kö-nig, wer ist der-sel-be Kö-nig der Eh-ren?

Der Herr, mächtig, mächtig im Streit, mächtig, mächtig im Streit, mächtig,
 Der Herr, mächtig, mächtig im Streit, mächtig, mäch -
 mäch - - - - - tig,
 stark und mäch - - - - - tig,

5 6 6 6 # 6 6 6 # 6

mäch - - - - - tig im Streit.
 - - - - - tig im Streit.
 der Herr, mächtig, mächtig im Streit, mächtig,
 der Herr, mächtig, mächtig im Streit,
 Der Herr, der Herr, mächtig, mächtig im Streit,

7 # 6 b 6 4 # 6 6

First system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment.

Second system of musical notation with lyrics:
 Wer, wer ist der sel-be Kö-nig
 mächtig im Streit, mächtig, mächtig im Streit. Wer, wer ist der sel-be Kö-nig
 mächtig, mächtig im Streit, mächtig im Streit. Wer, wer ist der sel-be Kö-nig
 mächtig, mächtig im Streit, mächtig, mächtig im Streit. Wer, wer ist der sel-be Kö-nig, wer ist der sel-be

Third system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment.

Fourth system of musical notation with lyrics:
 der Eh-ren?
 der Eh-ren?
 der Eh-ren?
 der Eh-ren?
 Kö-nig der Eh-ren? Es ist der Herr, es ist der Herr, stark, stark und mäch-

Stark, stark und mächtig, mächtig, mächtig im Streit,
 Der Herr, mächtig, mächtig im Streit,
 Stark, stark und mächtig, mächtig, mächtig im Streit,
 Der Herr, mächtig, mächtig im Streit,
 der Herr, mächtig, mächtig im Streit.

mächtig, mächtig im Streit, mächtig, mächtig im Streit; mächtig im Streit;
 Streit, mächtig, mächtig im Streit, mächtig im Streit;
 mächtig, mächtig im Streit, mächtig, mächtig im Streit;
 mächtig, mächtig im Streit, mächtig, mächtig im Streit;
 mächtig, mächtig im Streit, mächtig, mächtig im Streit.

da Capo
 Machtet die Tore weit
ut supra.
 (S. 97-103)

Viol. I.

Viol. II.

SOLI

Wer, wer, wer

Wer, wer, wer

SOLI

Wer, wer, wer ist der.sel.be Kö.nig der Eh.ren?

Wer, wer, wer ist der.sel.be Kö.nig der Eh.ren?

Andante.

Soli

p

mf

fp

ist der.sel.be Kö.nig der Eh.ren?

ist der.sel.be Kö.nig der Eh.ren?

Es ist der Herr, es ist der Herr, es ist der Herr Ze.ba.oth,

Es ist der Herr, es ist der Herr, es ist der Herr Ze.ba.oth,

Es ist der Herr, es ist der Herr Ze.ba.oth,

Es ist der Kö - nig der Eh -

Es ist der Kö - nig der Eh -

mf

Es ist der Kö - nig der Eh - ren. Se - la, Se - la.

Es ist der Kö - nig der Eh - ren. Se - la, Se - la.

- ren, der Kö - nig der Eh - ren. Se - la, Se - la.

- ren, der Kö - nig der Eh - ren. Se - la, Se - la.

Es ist der Kö - nig der Eh - ren. Se - la, Se - la, Se - la.

p *ff*

SOLI **TUTTI**

Cap. 6 Conc.

Tempo primo.

Soli **Tutti**

SOLI und die Tür in der Welt hoch, **TUTTI** ma.chet die To.re weit

und die Tür in der Welt hoch, ma.chet die To.re weit

ma.chet die To.re weit

ma.chet die To.re weit

ma.chet die To.re weit

ma.chet die To.re weit

Soli **Tutti** **Soli**

f *mf*

SOLI

und die Tür in der Welt hoch, und die Tür in der Welt hoch, und die Tür in der Welt hoch, und die Tür in der Welt hoch,

6 6 6 6

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system has five staves (two treble clefs, three bass clefs). The second system has six staves (two treble clefs, four bass clefs). The third system has two staves (treble and bass clefs). The lyrics are: "daß der Kö-nig der Eh-ren ein-zie-". The piano part is marked *mf*. The score ends with a double bar line and a sharp sign.

System 1: Five staves (two treble clefs, three bass clefs) containing rests.

System 2: Five staves (two treble clefs, three bass clefs) containing rests.

SOLO

daß der Kö_nig der Eh - ren ein - zie - he,

he,

SOLO

daß der Kö_nig der Eh - ren ein - zie -

SOLO

daß der Kö_nig der Eh - ren ein - zie -

SOLO

daß der Kö_nig der Eh - ren ein -

daß der Kö_nig der Eh - ren ein -

8 6 6 8 5 5 6 5 6

System 4: Piano accompaniment for the final part of the page, including a *cresc.* marking.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and ties.

The second system continues the musical composition with five staves. It maintains the same instrumental and vocal parts as the first system, showing further development of the melodic and harmonic lines.

TUTTI

TUTTI daß der Kö - nig der Eh - ren ein - zie - - - -

daß der Kö - nig der Eh - ren ein - zie - - - - he, ein -

- he, daß der Kö - nig der Eh - ren ein - zie - - - -

- he, daß der Kö - nig der Eh - ren ein - zie - he, ein - zie - he, ein -

(TUTTI)

- zie - - - - daß der Kö - nig der Eh - ren, daß der Kö - nig der Eh - ren ein -

- he, ein - zie - - he,

Cap. 6 6 6 6 5 5 2 3 6 5 6 6

The third system features vocal entries for several parts, each with the lyrics "daß der König der Ehren ein-zie-". The lyrics are distributed across the staves, with some parts overlapping. A basso continuo line is provided at the bottom with figured bass notation: "Cap. 6 6 6 6 5 5 2 3 6 5 6 6".

Tutti

f

The fourth system is primarily instrumental, featuring a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands. It begins with a forte (*f*) dynamic and is marked "Tutti".

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal parts in treble clef, and the bottom three staves are piano accompaniment in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is written in a homophonic style with a steady accompaniment.

The second system continues the musical score with five staves. It maintains the same instrumental and vocal parts as the first system, showing further development of the melodic and harmonic material.

The third system includes vocal lyrics. The lyrics are:
- he,
- zie - he,
- he,
- zie - he,
- zie - he,
daß der

The fourth system features a piano section with two staves. The music is marked with a forte 'f' dynamic. The piano part consists of chords and moving lines in both hands, providing a harmonic foundation for the vocal parts.

daß der Kö-nig der Eh - ren ein-zie - - - he.

Kö-nig der Eh - ren ein-zie - - - he, ein-zie - - - he.

daß der Kö-nig der Eh - ren ein-zie-he, ein-zie - - - he.

daß der Kö-nig der Eh - ren ein-zie-he, ein-zie - - - he, ein-zie - - - he.

daß der Kö-nig der Eh - ren ein-zie-he, ein-zie - - - he, ein-zie - - - he.

6 5 5 6 5 6 5 6 5 4 3

cresc. *ff* *allargando*

„Lobe den Herrn, meine Seele“

Sonata.
Adagio.

Ps. 103, v. 1-5.

Johann Schelle.

Violino I.

Violino II.

Viola I.

Viola II.

Fagotto.

Cornettino I.

Cornettino II.

Trombone I.

Trombone II.

Trombone III.

Clarino I.
II.

Clarino III.
IV.

Tympani.

CORO I. (concertino)
Canto I.
Canto II.
Alto.
Tenore.
Basso.

CORO II. (da capella)
Canto I.
Canto II.
Alto.
Tenore.
Basso.

Organo.

Adagio.

Allegro.

Viol. I.
Viol. II.
Viola I.
Viola II.
Fag.
Corn. I.
Corn. II.
Tromb. I.
Cont.

2 6 6 6 #

Allegro.
mf

Detailed description: This block contains the first system of a musical score. It features seven staves for woodwinds and strings: Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Bassoon (Fag.), Horn I (Corn. I), Horn II (Corn. II), Trombone I (Tromb. I), and Contrabass (Cont.). The woodwinds and strings play rhythmic patterns, with the Contrabass part including fingering numbers (2, 6, 6, 6, #). The piano part at the bottom is marked *Allegro.* and *mf*.

Tromb. II.

7 6 6 7 6 6

cresc.

Detailed description: This block contains the second system of the musical score. It features six staves: Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Trombone II (Tromb. II), and Piano. The woodwinds and strings continue their rhythmic patterns. The Piano part includes fingering numbers (7, 6, 6, 7, 6, 6) and a *cresc.* (crescendo) marking.

This musical score is arranged in a system of staves. The top section consists of two systems of five staves each. The first system includes a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass) and a Trombone III part. The second system includes a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass) and a Trombone III part. Below these are four staves for Clarinets I, II, III, and IV, and a Tympani (Tymp.) part. The bottom section consists of two staves for the piano accompaniment. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The woodwind and string parts have various rhythmic figures, including sixteenth-note runs and sustained notes. The Trombone III part has a melodic line with some rests. The Clarinet parts are mostly silent. The Tympani part has a few notes. The piano part has a bass line with some chords and a treble line with a complex melodic line.

The image displays a musical score for a piece, likely a piano or organ work, consisting of multiple systems of staves. The score is organized into four main systems, each containing five staves. The first two systems (staves 1-10) feature complex melodic lines with frequent sixteenth-note passages and some chromaticism. The third system (staves 11-15) is mostly empty, with only a few notes visible in the lower staves. The fourth system (staves 16-20) includes a bass line with a prominent sixteenth-note pattern and a grand staff at the bottom with a more active melody. Fingering numbers (6, 5, 7, 6, 7, 9, 4, 3) are placed below the bass line in the fourth system. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Grave.

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of five staves: four grand staves (treble and bass clefs) and one bass staff. The second system also consists of five staves: four grand staves and one bass staff. The notation includes various rhythmic figures, including sixteenth-note runs and dotted rhythms. Dynamics such as *mf* and *f* are indicated. The tempo marking *Grave.* is present at the top right and bottom right of the score. A rehearsal mark "6 4 #" is located at the bottom of the second system.

This musical score is arranged in two systems. The first system consists of five staves: a grand staff (treble and bass clefs) and three additional staves. The second system also consists of five staves: a grand staff and three additional staves. The notation includes various rhythmic figures, such as sixteenth-note runs and dotted rhythms. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the lower right of the score. At the bottom of the second system, there are three small numbers: 3, 4, and 3, which likely indicate fingerings or articulation points. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Presto.

[Musical notation for strings and woodwinds]

Clar. I. II.
Clar. III. IV.
Tymp.

[Vocal entry with lyrics]

Lo - be, lo - be, lo - be den Herrn,
Lo - be, lo - be, lo - be den Herrn,
Lo - be den Herrn, lo - be, lo - be den Herrn,
Lo - be den Herrn, lo - be, lo - be den Herrn,
Lo - be, lo - be den Herrn,

[Vocal and instrumental accompaniment]

Lo - be, lo - be den Herrn,
Lo - be, lo - be den Herrn,
Lo - be, lo - be den Herrn,
Lo - be, lo - be den Herrn,
Lo - be, lo - be den Herrn,
Lo - be, lo - be den Herrn,

[Piano accompaniment]

*[Piano dynamics: **Soli**, **Tutti**, **mf**, **mf**]*

6 6 5 6 6 5 6

lo - be, lo - be den Herrn, lo - - be den Herrn, lo - be,
 lo - be, lo - be den Herrn, lo - - be den Herrn, lo - be,
 lo - be, lo - be den Herrn, lo - - be, lo - be,
 lo - be, lo - be den Herrn, lo - - be, lo - be,
 lo - be, lo - be den Herrn, lo - be, lo - be,

lo - be, lo - be den Herrn, lo - be,
 lo - be, lo - be den Herrn, lo - be,
 lo - be, lo - be den Herrn, lo - be,
 lo - be, lo - be den Herrn, lo - be,
 lo - be, lo - be den Herrn, lo - be,

Solo Tutti
 Musical notation for the piano accompaniment, including dynamic markings like *mf* and *f*, and tempo indications.

lo - be den Herrn, lo - be den Herrn,

lo - be den Herrn, lo - be den Herrn,

lo - be den Herrn, lo - be, lo - be den Herrn,

lo - be den Herrn, lo - be, lo - be den Herrn,

lo - be den Herrn, lo - be, lo - be den Herrn,

lo - be den Herrn, lo - be, lo - be den Herrn,

lo - be den Herrn, lo - be, lo - be den Herrn,

lo - be den Herrn, lo - be, lo - be den Herrn,

lo - be den Herrn, lo - be, lo - be den Herrn,

lo - be den Herrn, lo - be, lo - be den Herrn,

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal parts, likely soprano and alto, with lyrics written below them. The bottom three staves are for piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The music is in a common time signature and features a variety of note values and rests.

The second system continues the musical score with five staves. It includes vocal parts and piano accompaniment. The lyrics for the vocal parts are: "lo - be, lo - be den Herrn, lo - be den Herrn, meine, mei - ne Seele,". The piano accompaniment provides harmonic support for the vocal lines.

The third system of the musical score consists of five staves. It includes vocal parts and piano accompaniment. The lyrics for the vocal parts are: "lo - be, lo - be den Herrn, lo - be den Herrn, meine, mei - ne Seele,". The piano accompaniment continues with harmonic support.

The fourth system of the musical score consists of five staves. It includes vocal parts and piano accompaniment. The lyrics for the vocal parts are: "lo - be, lo - be den Herrn, lo - be den Herrn, meine, mei - ne Seele,". The piano accompaniment includes dynamic markings such as "Soli" and "Tutti".

First system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Second system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Third system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment.

Fifth system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment.

und was in mir ist, seinen hei - - - li - gen Na - men, seinen hei - ligen
 und was in mir ist, seinen hei - - - li - gen Na - men, seinen hei - ligen
 und was in mir ist, seinen hei - - - li - gen, hei - - - li - gen Na - men, seinen hei - ligen
 und was in mir ist, seinen hei - - - li - gen, hei - - - li - gen Na - men, seinen hei - ligen
 und was in mir ist, seinen hei - - - li - gen, hei - - - li - gen Na - men, seinen hei - ligen

und was in mir ist, seinen hei - - - li - gen Na - men,
 und was in mir ist, seinen hei - - - li - gen Na - men,
 und was in mir ist, seinen hei - - - li - gen Na - men,
 und was in mir ist, seinen hei - - - li - gen Na - men,
 und was in mir ist, seinen hei - - - li - gen Na - men,

6 6 7 6 4/2 6 7 6

Andante.
 Soli *mf* Tutti

Na - men, sei - nen hei - li - gen Na - men, sei - nen hei - li - gen

Na - men, sei - nen hei - li - gen Na - men, sei - nen hei - li - gen

Na - men, sei - nen hei - li - gen Na - men, sei - nen hei - li - gen

Na - men, sei - nen hei - li - gen Na - men, sei - nen hei - li - gen

Na - men, sei - nen hei - li - gen Na - men, sei - nen hei - li - gen

sei - nen hei - li - gen Na - men, sei - nen hei - li - gen Na - men,

sei - nen hei - li - gen Na - men, sei - nen hei - li - gen Na - men,

sei - nen hei - li - gen Na - men, sei - nen hei - li - gen Na - men,

sei - nen hei - li - gen Na - men, sei - nen hei - li - gen Na - men,

sei - nen hei - li - gen Na - men, sei - nen hei - li - gen Na - men,

cresc.

Na - - - - men, sei - nen hei - li - gen Na - - - - men.

Na - - - - men, sei - nen hei - li - gen Na - - - - men.

Na - - - - men, sei - nen hei - li - gen Na - - - - men.

Na - - - - men, sei - nen hei - li - gen Na - - - - men.

Na - - - - men, sei - nen hei - li - gen Na - - - - men.

sei - nen hei - li - gen, hei - li - gen, hei - li - gen Na - - - - men.

sei - nen hei - li - gen, hei - li - gen Na - - - - men.

sei - nen hei - li - gen, hei - li - gen Na - - - - men.

sei - nen hei - li - gen, hei - li - gen Na - - - - men.

sei - nen hei - li - gen, hei - li - gen, hei - li - gen Na - - - - men.

cresc.

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a 3/2 time signature. The second staff is a treble clef with a 3/2 time signature. The third and fourth staves are alto clefs with a 3/2 time signature. The bottom staff is a bass clef with a 3/2 time signature. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/2 time signature. The tempo is marked 'Presto'.

The second system of the musical score continues the instrumental accompaniment with five staves, maintaining the same clefs and time signature as the first system. The music features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

The third system of the musical score includes vocal lines with lyrics. It consists of five staves. The lyrics are: "Lo - be den Herrn, lo - be den Herrn, mei - ne See - le, lo - be, lo - - -". The vocal lines are written in a treble clef with a 3/2 time signature. The instrumental accompaniment continues in the same clefs and time signature.

The fourth system of the musical score includes vocal lines with lyrics. It consists of five staves. The lyrics are: "Lo - be den Herrn, lo - be den Herrn, mei - ne See - le, lo - be, lo - - -". The vocal lines are written in a treble clef with a 3/2 time signature. The instrumental accompaniment continues in the same clefs and time signature.

The fifth system of the musical score includes vocal lines with lyrics and a piano accompaniment. It consists of five staves. The lyrics are: "Lo - be den Herrn, lo - be den Herrn, mei - - - ne See - le,". The vocal lines are written in a treble clef with a 3/2 time signature. The piano accompaniment is written in a bass clef with a 3/2 time signature. The tempo is marked 'Presto'.

The image shows a page of a musical score, page 137. It features a complex arrangement of staves. At the top, there are four staves of instrumental music (likely strings or woodwinds) with various rhythmic patterns. Below these are several systems of vocal parts. Each system includes a vocal line with lyrics and a basso continuo line. The lyrics are:
 -be den Herrn, mei - ne See - le, lo - be, lo - - - - - be den Herrn, lo - be, lo - - - - -
 lo - - - - - be den Herrn, lo - be, lo - be den Herrn, lo - be,
 lo - - - - - be den Herrn, lo - be, lo - - - - - be den Herrn, lo - be,
 lo - be, lo - - - - - be den Herrn, den Herrn, lo - be,
 lo - be, lo - - - - - be den Herrn.
 -be den Herrn, mei - ne See - le, lo - be, lo - - - - - be den Herrn, lo - be, lo - - - - -
 lo - - - - - be den Herrn, lo - be, lo - be den Herrn, lo - be,
 lo - - - - - be den Herrn, lo - be, lo - - - - - be den Herrn, lo - be,
 lo - be, lo - - - - - be den Herrn, den Herrn, lo - be,
 lo - be, lo - - - - - be den Herrn,
 The bottom of the page features a grand staff (piano accompaniment) with a *cresc.* marking and a dynamic *f*. The page number 137 is in the top right corner.

- be, lo - be den Herrn, meine Seele, meine Seele, lo - be den Herrn, mei - ne Seele,
 lo - be den Herrn, meine Seele, meine Seele, lo - be den Herrn, mei - ne Seele,
 lo - be, lo - be den Herrn, meine Seele, meine Seele, lo - be den Herrn, mei - ne Seele,
 lo - be den Herrn, meine Seele, meine Seele, lo - be den Herrn, mei - ne Seele,
 lo - be, lo - be den Herrn, meine Seele, meine Seele, lo - be den Herrn, mei - ne Seele,

und vergiß nicht, was er dir guts ge - tan hat, was er dir guts ge - tan
 und vergiß nicht, was er dir guts ge - tan hat, was er dir guts ge - tan
 und vergiß nicht, was er dir guts ge - tan, ge - tan, was er dir guts ge - tan
 und vergiß nicht, was er dir guts ge - tan, ge - tan, was er dir guts ge - tan
 und vergiß nicht, was er dir guts ge - tan hat, ge - tan
 und vergiß nicht, was er dir guts ge - tan hat, was er dir guts ge - tan
 und vergiß nicht, was er dir guts ge - tan hat, was er dir guts ge - tan
 und vergiß nicht, was er dir guts ge - tan hat, guts ge - tan
 und vergiß nicht, was er dir guts ge - tan hat, guts ge - tan
 und vergiß nicht, was er dir guts ge - tan hat, guts ge - tan
 und vergiß nicht, was er dir guts ge - tan hat, guts ge - tan

6
 Grave.
 mf

Adagio.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are vocal parts, likely soprano and alto. The next four staves are for various instruments, including what appears to be a flute, oboe, and strings. The bottom two staves are for the piano accompaniment. The music is in a 3/4 time signature and begins with a series of chords and melodic lines.

(SOLO)

The second system of the musical score includes vocal lyrics. The lyrics are: "hat. Lo - be, lo - be den Herrn. Der dir al - le dei - ne Sün - den ver - gi - bet". The lyrics are written across several staves, with some staves containing only the instrumental accompaniment. The tempo remains Adagio.

(SOLO)

The third system of the musical score includes vocal lyrics. The lyrics are: "hat. Lo - be, lo - be den Herrn. Der dir al - le dei - ne". The lyrics are written across several staves, with some staves containing only the instrumental accompaniment. The tempo remains Adagio.

Allegro.

Adagio (Andante) Soli

The fourth system of the musical score includes tempo markings. The tempo changes from Adagio to Allegro. The music is in a 3/4 time signature and features a series of chords and melodic lines. The tempo markings are "Allegro." and "Adagio (Andante) Soli".

Viola I.

Viola II.

Fag.

Coro I.
C.I.

Coro II.
C.II.

und hei - - - - - let al - - le dei - - ne Ge -
Sün-den ver-gi - - bet

6 6 7 6 # 6 # 6

_bre - - chen,

und hei - - - - - let al - - le dei - - ne Ge - bre -

6 4 # 6 # 7 6 7 6 4 #

und hei - let al - le, al -
 -ehen, und hei - let al - le,

- le dei - ne Ge - bre - chen.
 al - le dei - ne Ge - bre - chen.

7 4 3 6 6 6 7 6 6 6 7 8 6 8 4 4 3

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are treble clefs, the next two are alto clefs, and the bottom two are bass clefs. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The first two staves feature a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The middle staves provide harmonic support with various rhythmic patterns. The bottom two staves show a bass line with some rests and a piano accompaniment starting with a *mf* dynamic. The system concludes with a *cresc.* marking.

The second system of the musical score continues the composition with ten staves. The notation is consistent with the first system. The top two staves continue the intricate melodic development. The middle staves show a steady harmonic accompaniment. The bottom two staves feature a bass line with some rests and a piano accompaniment. The system concludes with a *cresc.* marking.

The first system of the musical score consists of two systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line features a melodic phrase with a series of eighth notes and a final quarter note. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

Coro I.
A.

(SOLO)

Der dein Leben vom Ver-der-ben er-lö-

7 6 4 3 6 7 6 6 6 6

Soli

p

The second system continues the musical score. It features a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment. The vocal line includes a series of eighth notes and a final quarter note. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

-set,
(SOLO)

der dein

Der dein Leben vom Ver-der-ben er-lö-

-set,

6 6 4# 6 7 6 6 4 3

Le-ben vom Ver-der - ben er - lö - set, er - lö -

der dein Le-ben vom Ver-der - ben er - lö - set, er - lö -

6 7 6 6 6 6 b 4 #

(SOLO) der dich krö - net,

(SOLO) der dich krö - net, der dich krö - net, der dich krö -

-set,

-set,

(SOLO) der dich krö - net, der dich krö - net, der dich krö -

6 6 6 6

der dich krö - net mit Gna - de
 - net, der dich krö - net, dich krö - net, dich krö - net mit Gna - de und Barm -

- und Barm - her - zig - keit, mit Gna - de und Barm - her - zig -
 her - zig - keit, mit Gna - de und Barm - her - zig -
 her - zig - keit, mit Gna - de und Barm - her - zig - keit, Barm - her - zig -

Cl. I. II.
 Cl. III. IV.
 Timp.
 - keit.
 - keit.
 - keit.
 Allegro.
 mf

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal staves in treble clef, with the upper staff containing a melodic line and the lower staff providing harmonic support. The bottom three staves are for piano accompaniment, including two treble clef staves and one bass clef staff, showing a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the musical composition with five staves. It maintains the same vocal and piano parts as the first system, showing further development of the melody and accompaniment.

The third system of the score features five staves. The vocal parts continue their melodic lines, while the piano accompaniment provides a steady rhythmic foundation.

CORO I.

The Coro I section begins with five staves. The vocal parts enter with the lyrics "Der dei-nen Mund fröh-lich". The piano accompaniment provides a rhythmic accompaniment. The lyrics are: "Der dei-nen Mund fröh-lich".

This block shows the piano accompaniment for the Coro I section, consisting of two treble clef staves and one bass clef staff, providing a rhythmic accompaniment for the vocal parts.

Soli

The Soli section consists of two staves, both in bass clef, showing a piano accompaniment with chords and single notes.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal staves with treble clefs. The bottom three staves are piano accompaniment staves with bass clefs. The music begins with a series of rests, followed by a melodic line in the vocal staves and a supporting accompaniment in the piano staves.

The second system of the musical score consists of five staves, similar in layout to the first system. It continues the melodic and accompanimental lines from the previous system.

The third system of the musical score consists of five staves, continuing the musical composition.

(SOLO)

The fourth system of the musical score features a solo vocal line with lyrics. The lyrics are: "Der dei-nen Mund fröh-lich, der deinen Mund", "-lich machet, der deinen Mund", "-lich machet, der deinen Mund", and "ma- chet, fröh-lich machet, der deinen Mund". The piano accompaniment continues to support the vocal line.

The fifth system of the musical score consists of two staves, primarily piano accompaniment, concluding the piece with a final chord and melodic flourish.

The first system of the musical score consists of two systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The piano part features a steady rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The vocal line contains several measures of music, including some with lyrics.

CORO I.

CORO I.
 fröhlich, der dei - nen Mund fröh - lich machet, fröh - lich
 fröhlich, der dei - nen Mund fröh - lich machet, fröh - lich
 fröhlich, fröhlich, der deinen Mund fröhlich, fröh - lich
 fröhlich, fröhlich, der deinen Mund fröhlich, fröh - lich
 fröhlich, fröhlich, der deinen Mund fröhlich, fröh - lich

CORO II.

CORO II.
 der deinen Mund fröhlich, der deinen Mund fröh - lich machet,
 der dei - nen Mund, dei - nen Mund fröh - lich, fröh - lich machet,
 der deinen Mund fröhlich, fröhlich, der deinen Mund fröhlich,
 der deinen Mund fröhlich, fröhlich, der deinen Mund fröhlich,
 der deinen Mund fröhlich, fröhlich, der deinen Mund fröhlich,

Tutti

The Tutti section consists of two staves (treble and bass clef) showing a piano accompaniment with chords and rhythmic patterns.

The first system of the musical score consists of eight staves. The top four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the bottom four are piano accompaniment. The music is in a major key and 4/4 time. The vocal parts enter with a melody of quarter notes, while the piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines.

The second system of the musical score includes lyrics for the vocal parts. The lyrics are: "machet, fröhlich, fröhlich ma - chet, wie ein Ad -" and "und du wieder jung wirst". The piano accompaniment continues with chords and melodic fragments. The lyrics are distributed across the vocal staves, with some parts overlapping.

The third system of the musical score features a tempo change to "Andante" and a "Soli" marking. The piano accompaniment is more prominent, with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The tempo is slower than the previous sections.

Viol.

ler, und du wie-der jung wirst

ler, und du wieder jung wirst

wie ein Ad - ler,

wie ein Ad - ler,

wie ein Ad - ler, und du wieder

6 # # b 4 3

wie ein Ad -

wie ein Ad -

wie ein Ad - ler,

wie ein Ad - ler,

und du wieder jung wirst

und du wie-der jung wirst,

und du wie-der

6 6 6 4 # b

wie ein Ad - - - - - ler, und du wieder
 ler, wie ein Ad - - - - - ler, und du wieder
 ler, wie ein Ad - - - - - ler,
 wie ein Ad - - - - - ler,
 jung wirst, und du wie-der jung wirst, und du wie-der jung wirst
 6 6 4 3 6
 mf

jung wirst, und du wie-der jung wirst wie ein Ad - - - - -
 jung wirst, und du wie-der jung wirst wie ein Ad - - - - -
 und du wie-der jung wirst wie ein Ad - - - - - ler, wie ein Ad - - - - - ler, ein Ad - - - - -
 und du wie-der jung wirst wie ein Ad - - - - -
 wie ein Ad - - - - - ler, wie ein Ad - - - - - ler, wie ein Ad - - - - -
 6 6
 cresc.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is written in a common time signature and features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The key signature has one sharp (F#).

The second system of the musical score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Herrn, lo - be, lo - be den Herrn, lo - be, lo - be den Herrn, lo - be, lo - be den". The piano part continues with the same rhythmic and melodic patterns as the first system. The lyrics are distributed across several vocal staves, with some staves having multiple lines of lyrics.

The third system of the musical score features piano accompaniment. It includes dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). Performance instructions include "Tutti" and "Soli". The piano part continues with the same rhythmic and melodic patterns as the previous systems. The key signature has one sharp (F#).

The musical score is arranged in systems. The first system consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto), two piano staves (Right and Left Hand), and a bass staff. The second system is identical in structure. The third system introduces lyrics for the vocal parts. The lyrics are:

Herrn, lo - be, lo - be den Herrn, lo - be, lo -
 Herrn, lo - be, lo - be den Herrn, lo - be,
 Herrn, lo - be, lo - be den Herrn, lo - be,
 Herrn, lo - be, lo - be den Herrn,
 Herrn, lo - be, lo - be den Herrn,
 Herrn, lo - be, lo - be den Herrn, lo - be,
 Herrn, lo - be, lo - be den Herrn, lo - be,
 Herrn, lo - be, lo - be den Herrn,
 Herrn, lo - be, lo - be den Herrn,

The piano accompaniment includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The score is marked with 'Soli' and 'Tutti' sections. The bottom of the page features the number '5' and the Roman numeral 'LXIX' (69).

lo - be, lo - be den Herrn, mei - ne See - le, mei - ne See - le,
 lo - be, lo - be den Herrn, mei - ne See - le, mei - ne See - le,
 Herrn, lo - be, lo - be, lo - be den Herrn, mei - ne See - le, mei - ne See - le,
 lo - be, lo - be den Herrn, mei - ne See - le, mei - ne See - le,
 Herrn, lo - be, lo - be den Herrn, mei - ne See - le, mei - ne See - le,
 lo - be, lo - be den Herrn, mei - ne See - le, mei - ne See - le,
 Herrn, lo - be, lo - be den Herrn, mei - ne See - le, mei - ne See - le,
 Herrn, lo - be, lo - be den Herrn, mei - ne See - le, mei - ne See - le,

lo - be, lo - be den Herrn. Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, al -

lo - be, lo - be den Herrn. Al - le - lu - ja, al -

lo - be, lo - be den Herrn. Al - le - lu - ja, al -

lo - be, lo - be den Herrn. Al - le - lu - ja, al -

lo - be, lo - be den Herrn. Al - le - lu - ja, al -

lo - be, lo - be den Herrn. Al - le - lu - ja, al -

lo - be, lo - be den Herrn. Al - le - lu - ja, al -

lo - be, lo - be den Herrn. Al - le - lu - ja, al -

lo - be, lo - be den Herrn. Al - le - lu - ja, al -

lo - be, lo - be den Herrn. Al - le - lu - ja, al -

Allegro. Soli
mf

Five systems of empty musical staves, each consisting of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef).

Five systems of musical staves with lyrics. The lyrics are:
_le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -
Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -
le - lu - ja, al - le - lu -
Al - le - lu - ja, al -

Five systems of empty musical staves, each consisting of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef).

Two systems of musical staves for piano accompaniment. The first system includes dynamics markings *cresc.* and *f*. The second system continues the accompaniment.

The first system consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. There are also some dynamic markings like *ff* and *mf* visible.

The second system features five staves, likely for vocal parts. The lyrics are: "lu-ja, al-le lu-ja, ja, al-le lu-ja, ja, al-le lu-ja, le lu-ja,". The notation includes notes with stems and lyrics positioned below the notes.

The third system features five staves. The lyrics are: "Al-le lu-ja,". The notation includes notes with stems and lyrics positioned below the notes.

The fourth system features five staves. It includes the word "Tutti" and dynamic markings *ff* and *mf*. The lyrics are: "Al-le lu-ja,". The notation includes notes with stems and lyrics positioned below the notes.

The image displays a musical score for a piece titled "Alleluja". It consists of two systems of music. The first system contains instrumental parts for two violins, two violas, two cellos, and two basses. The second system contains vocal parts for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics "ja, alle-lu-ja, alle-lu-ja, alle-lu-ja, alle-lu-ja" are written under the vocal staves. The piano part includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and includes a key signature change to one sharp (F#) and a time signature change to 4/8. The score is written in a standard musical notation style with various note values, rests, and articulation marks.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The middle six staves are a mix of treble and bass clefs. The music is written in a common time signature (C) and features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The notation is dense and intricate, typical of a classical or romantic era composition.

The second system of the musical score includes vocal parts and piano accompaniment. The vocal lines are written in treble clef and include the following lyrics: "Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja." The piano accompaniment is written in bass clef and provides a harmonic and rhythmic foundation for the vocal lines. The lyrics are repeated across several staves, indicating a multi-voice setting.

The third system of the musical score is primarily piano accompaniment. It begins with the tempo marking "Andante." and the dynamic marking "ff" (fortissimo). The music is written in bass clef and includes various chordal textures and melodic fragments. There are also markings for "rit." (ritardando) and numerical figures (6, 5, 4, 3, 4, 3, 4, 3) which likely refer to fingerings or specific rhythmic patterns.

„Vom Himmel kam der Engel Schar“.

Johann Schelle.

Versus 1.

Clarino I.

Clarino II.

Timpani.

Cornetto I.

Cornetto II.

Trombone I.

Trombone II.

Violino I.

Violino II.

Violetta I.

Violetta II.

Canto I.

Canto II.

Altus.

Tenore.

Bassus.

Organo.

(SOLO)

Vom Him - mel kam der

Allegro.

Solo

mf

mf

Violin I
Violin II
Viola
Flute
Bassoon

(TUTTI)

Soprano: En - gel Schar.
Alto: Vom
Tenor 1: Vom
Tenor 2: Vom
Bass: Vom

Him - mel kam der En - gel
Himmel kam der En - gel
Him - mel kam der En - gel
Him - mel kam der En - gel
Himmel kam der En - gel

Piano

Schar, er - - schien den Hir - - ten

Schar, er - - schien den Hir - - ten

Schar, er - - schien den Hir - - ten

Schar, er - - schien den Hir - - ten

Schar, er - - schien den Hir - - ten

of - fen - bar, sie sag - ten ihn', ein

of - fen - bar, sie sag - ten ihn', ein

of - fen - bar, sie sag - ten ihn', ein

of - fen - bar, sie sag - ten ihn', ein

of - fen - bar, sie sag - ten ihn', ein

5 b # # b 5

Kind - lein zart, das liegt dort in der
 Kind - lein zart, das liegt dort in der
 Kind - lein zart, das liegt dort in der
 Kind - lein zart, das liegt dort in der
 Kind - lein zart, das liegt dort in der
 Kind - lein zart, das liegt dort in der

4 #

This musical score is for organ and voice. It features two systems of organ accompaniment and four vocal staves. The organ parts are in G major and 3/4 time. The first system consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The second system also consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The vocal parts are in bass clef. The lyrics for the vocal parts are: "Kripen hart." (top staff), "Kripen hart." (second staff), "der Krippen hart." (third staff), and "Kripen hart." (bottom staff). The organ accompaniment includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom of the page features a bass line with a double bar line and the following fingerings: 6 5 4 3 and 5 6 5 4 5 / 3 4 3 2 3. The piece concludes with a fortissimo (*ff*) marking.

The musical score is arranged in a system of staves. The top two systems consist of four staves each, with the top two staves in treble clef and the bottom two in bass clef. The third system contains two vocal staves (treble and bass clef) with lyrics underneath. The fourth system contains two piano staves (treble and bass clef). The lyrics are: "hat, wie Mi.cha das ver-kündet hat, es ist der Herre Je-sus Christ,". The piano part includes figured bass notation below the bass staff.

hat,
wie Mi.cha das ver-kündet hat, es ist der Herre Je-sus Christ,

4 6 6 4 3 # 6 4 #

(TUTTI)

es ist der Herre Je-sus Christ,
 es ist der Herre Jesus Christ,
 es ist der Herre Je-sus

es ist der Herre Jesus Christ,
 es ist der Herre Je-sus

es ist der Herre Jesus Christ,
 es ist der Herre Je-sus

es ist der Herre Jesus Christ,
 es ist der Herre Je-sus

6 7 6 6 7 8 (#) 3 6 5 # 6 6 (6) 4 8

Tutti
f *mf* *f*

(SOLO) (TUTTI)

Christ, der eu.er aller Hei - land ist, der eu.er
Christ, der eu.er
Christ,
Christ,
Christ, der eu.er aller, aller
Christ, der eu.er al -

(6) 6 4 3 6 6 6 . 4 8 5 6 5 4
3 4 3 2

Solo Tutti

p *f*

Ritornello.

The musical score consists of several systems of staves. The first system has three staves (treble, alto, and bass clefs). The second system has four staves (two treble, two bass). The third system has four staves (two treble, two bass). The fourth system has four staves (two treble, two bass). The fifth system has four staves (two treble, two bass) with lyrics:
 al - ler Heiland, eu-er al - ler, aller Hei - land ist.
 al - ler Heiland, eu-er al - ler Hei - land ist.
 der eu-er al - ler Hei-land, eu-er al-ler Hei-land ist.
 Hei - land, der eu-er al - ler, al - ler Hei - land ist.
 -ler, der eu-er al - ler, eu - er al - ler Heiland ist.
 The sixth system has two staves (treble and bass clefs). The seventh system has two staves (treble and bass clefs). The eighth system has two staves (treble and bass clefs). The ninth system has two staves (treble and bass clefs). The tenth system has two staves (treble and bass clefs). The eleventh system has two staves (treble and bass clefs). The twelfth system has two staves (treble and bass clefs). The thirteenth system has two staves (treble and bass clefs). The fourteenth system has two staves (treble and bass clefs). The fifteenth system has two staves (treble and bass clefs). The sixteenth system has two staves (treble and bass clefs). The seventeenth system has two staves (treble and bass clefs). The eighteenth system has two staves (treble and bass clefs). The nineteenth system has two staves (treble and bass clefs). The twentieth system has two staves (treble and bass clefs). The twenty-first system has two staves (treble and bass clefs). The twenty-second system has two staves (treble and bass clefs). The twenty-third system has two staves (treble and bass clefs). The twenty-fourth system has two staves (treble and bass clefs). The twenty-fifth system has two staves (treble and bass clefs). The twenty-sixth system has two staves (treble and bass clefs). The twenty-seventh system has two staves (treble and bass clefs). The twenty-eighth system has two staves (treble and bass clefs). The twenty-ninth system has two staves (treble and bass clefs). The thirtieth system has two staves (treble and bass clefs). The thirty-first system has two staves (treble and bass clefs). The thirty-second system has two staves (treble and bass clefs). The thirty-third system has two staves (treble and bass clefs). The thirty-fourth system has two staves (treble and bass clefs). The thirty-fifth system has two staves (treble and bass clefs). The thirty-sixth system has two staves (treble and bass clefs). The thirty-seventh system has two staves (treble and bass clefs). The thirty-eighth system has two staves (treble and bass clefs). The thirty-ninth system has two staves (treble and bass clefs). The fortieth system has two staves (treble and bass clefs). The forty-first system has two staves (treble and bass clefs). The forty-second system has two staves (treble and bass clefs). The forty-third system has two staves (treble and bass clefs). The forty-fourth system has two staves (treble and bass clefs). The forty-fifth system has two staves (treble and bass clefs). The forty-sixth system has two staves (treble and bass clefs). The forty-seventh system has two staves (treble and bass clefs). The forty-eighth system has two staves (treble and bass clefs). The forty-ninth system has two staves (treble and bass clefs). The fiftieth system has two staves (treble and bass clefs). The fifty-first system has two staves (treble and bass clefs). The fifty-second system has two staves (treble and bass clefs). The fifty-third system has two staves (treble and bass clefs). The fifty-fourth system has two staves (treble and bass clefs). The fifty-fifth system has two staves (treble and bass clefs). The fifty-sixth system has two staves (treble and bass clefs). The fifty-seventh system has two staves (treble and bass clefs). The fifty-eighth system has two staves (treble and bass clefs). The fifty-ninth system has two staves (treble and bass clefs). The sixtieth system has two staves (treble and bass clefs). The sixty-first system has two staves (treble and bass clefs). The sixty-second system has two staves (treble and bass clefs). The sixty-third system has two staves (treble and bass clefs). The sixty-fourth system has two staves (treble and bass clefs). The sixty-fifth system has two staves (treble and bass clefs). The sixty-sixth system has two staves (treble and bass clefs). The sixty-seventh system has two staves (treble and bass clefs). The sixty-eighth system has two staves (treble and bass clefs). The sixty-ninth system has two staves (treble and bass clefs). The seventieth system has two staves (treble and bass clefs). The seventy-first system has two staves (treble and bass clefs). The seventy-second system has two staves (treble and bass clefs). The seventy-third system has two staves (treble and bass clefs). The seventy-fourth system has two staves (treble and bass clefs). The seventy-fifth system has two staves (treble and bass clefs). The seventy-sixth system has two staves (treble and bass clefs). The seventy-seventh system has two staves (treble and bass clefs). The seventy-eighth system has two staves (treble and bass clefs). The seventy-ninth system has two staves (treble and bass clefs). The eightieth system has two staves (treble and bass clefs). The eighty-first system has two staves (treble and bass clefs). The eighty-second system has two staves (treble and bass clefs). The eighty-third system has two staves (treble and bass clefs). The eighty-fourth system has two staves (treble and bass clefs). The eighty-fifth system has two staves (treble and bass clefs). The eighty-sixth system has two staves (treble and bass clefs). The eighty-seventh system has two staves (treble and bass clefs). The eighty-eighth system has two staves (treble and bass clefs). The eighty-ninth system has two staves (treble and bass clefs). The ninetieth system has two staves (treble and bass clefs). The hundredth system has two staves (treble and bass clefs).
 At the bottom of the score, there are numerical markings: 5/3, 4, 4 8, 6, 6, 6.
 The piece concludes with dynamic markings *f* and *mf*.

This musical score page contains measures 28 through 33. It features a piano part with six staves (treble and bass clefs) and an orchestra part with five staves (string section). The piano part includes fingering numbers (6, 6, 4, #, 6, 6, 6, 5, 4, 6, 4, 3) and dynamic markings (*f*, *mf*, *f*, *mf*, *f*, *ff*). The orchestra part shows a string section with five staves, all of which are empty in these measures. The piano part shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Versus 3.

The first system of the musical score consists of two systems of staves. Each system includes a vocal line (soprano and alto clefs) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The music is in 3/2 time and features a key signature of one sharp (F#). The vocal lines are mostly rests, with some notes appearing in the later measures of the system.

The second system of the musical score includes lyrics and performance markings. The lyrics are: "Deß sollt ihr bil - lig fröh - lich sein, fröh - lich sein, fröh - lich sein, deß sollt ihr bil - lig fröh - lich sein, deß sollt ihr bil - lig". Performance markings include "(SOLI)" for the first part and "(TUTTI)" for the second part. The piano accompaniment continues with chords and melodic lines.

The piano accompaniment for the second system continues with a bass line and chords. It includes dynamic markings such as "mf" and "f". The system concludes with a double bar line and a key signature change to one flat (F).

The piano accompaniment for the third system begins with the tempo marking "Allegro moderato." and the dynamic marking "mf". It features a mix of chords and moving lines in both hands. The system ends with a double bar line.

First system of musical notation, consisting of three staves (treble, middle, and bass).

Second system of musical notation, consisting of three staves (treble, middle, and bass).

Third system of musical notation, consisting of three staves (treble, middle, and bass).

Fourth system of musical notation, including lyrics and piano accompaniment. The lyrics are:

deß sollt ihr bil - lig fröh - lich sein,

lichsein, deß sollt ihr bil - lig fröh - lich sein,

fröh - lich, deß sollt ihr bil - lig fröh - lich sein, daß

fröh - lich, ihr bil - lig fröh - lich sein, daß

fröh - lich, ihr bil - lig fröh - lich sein,

Fifth system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass) for piano accompaniment. Includes fingerings: 6 6 7 and 5.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass) for piano accompaniment. Includes the dynamic marking *mf*.

The musical score consists of several systems. The first two systems show instrumental parts (likely strings or woodwinds) with various notes and rests. The third system introduces a vocal line with the lyrics: "daß Gott mit euch ist wor - den ein, daß Gott, daß Gott mit". The fourth system continues the vocal line with: "Gott mit euch ist wor - den ein, daß Gott mit euch, daß Gott mit euch". The fifth system shows the vocal line with: "Gott mit euch ist wor - den ein, ist wor - den ein, daß Gott, daß Gott mit". The sixth system shows the vocal line with: "daß Gott mit euch ist wor - den ein, Jaß Gott mit euch". The seventh system shows the piano accompaniment with the word "Tutti" above it. The eighth system shows the piano accompaniment with the word "Tutti" above it and a forte dynamic marking "f".

(TUTTI)

daß Gott mit —
 daß Gott mit — euch ist wor - den ein, daß Gott, daß Gott mit
 Gott mit — euch ist wor - den ein, daß Gott mit euch, daß Gott mit — euch
 Gott mit — euch ist wor - den — ein, ist wor - den ein, daß Gott, daß Gott mit
 daß Gott mit — euch ist wor - den ein, Jaß Gott mit — euch

Tutti
 f

First system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Second system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Third system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

(SOLI)

Fourth system of musical notation, including lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "euch ist wor - den ein, er ist ge - born, er ist wor - den ein, er ist ge - born, euch ist wor - den ein, er ist ge -".

Piano accompaniment notation for the fourth system, including fingering numbers (6, 6, 5, # 6, # 6, # 6, # 6, #, #) and a dynamic marking of *mf*.

Fifth system of musical notation, featuring piano accompaniment with a dynamic marking of *mf*.

First system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Second system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Third system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

(TUTTI)

Fourth system of musical notation, including vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "er ist ge - born eur Fleisch und Blut, ist ge - born, er ist ge - born eur Fleisch und Blut, eur Fleisch und Blut, er ist ge - born eur Fleisch und Blut, - born eur Fleisch und Blut, er ist ge - born eur Fleisch und Blut, ist ge - born, er ist ge - born eur Fleisch und Blut,"

Fifth system of musical notation, featuring piano accompaniment with dynamic markings *f* and *ff*.

(SOLI)

(TUTTI)

eur
eur Bru - der ist das ew - ge Gut, eur
eur Bru - der ist das ew - ge Gut, eur Bru - der ist das
eur Bru - der ist das ew - ge Gut, eur Bru - der
eur Bru - der ist, eur Bru - der ist, das ew - ge Gut, eur Bru - der

6 6 7 6 6 6 6 6

Soli

Tutti

The image shows a musical score for a hymn, likely from a church service. It consists of several systems of staves. The top three systems are instrumental, featuring a treble clef and a bass clef. The fourth system is the vocal entry, with five staves for different voices. The lyrics are: "Bru - der ist das ew - ge Gut." The fifth system continues the vocal parts with the lyrics: "Bru - der ist das ew - ge Gut." The sixth system shows the vocal parts with the lyrics: "ew - ge Gut." The seventh system shows the vocal parts with the lyrics: "ist das ew - ge, ew - ge Gut." The eighth system shows the vocal parts with the lyrics: "ist das ew - ge Gut." The ninth system is the piano accompaniment, featuring a treble clef and a bass clef. The piano part includes a forte dynamic marking (*ff*) and a final fortissimo marking (*ff*). The score is written in a common time signature (C) and features various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Versus 4.

Musical score for the instrumental introduction of Versus 4. It consists of multiple staves for strings and woodwinds. The top two staves are for violins, the next two for violas, and the bottom two for cellos and double basses. The music is in common time (C) and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

(TUTTI)

Musical score for the vocal entry of Versus 4, marked (TUTTI). It features five vocal staves (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) and a basso continuo line. The lyrics are in German and repeat across the staves.

Was, was, was kann euch tun, was, was kann euch tun die Sünd und
 Was, was, was kann euch tun, was, was kann euch tun die Sünd und
 Was, was, was kann euch tun, was, was kann euch tun
 Was, was, was, was kann euch tun, was kann euch tun, was,
 Was kann euch tun die Sünd und

6 6

Allegro.
Tutti

Piano accompaniment for the instrumental section of Versus 4, marked Allegro and Tutti. It consists of two staves for the piano, showing chords and arpeggiated figures.

The musical score consists of several systems. The first system includes vocal staves and piano accompaniment. The second system continues the vocal and piano parts. The third system features vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Tod, die Sünd und Tod, was kann euch tun die Sünd und Tod? Ihr habt mit euch den wah- ren Gott, Tod, was kann euch tun die Sünd und Tod? Ihr habt mit euch den wah- ren Gott, ihr habt mit die Sünd und Tod, was kann euch tun die Sünd und Tod? Ihr habt mit die Sünd und Tod? Ihr habt mit euch den wahren Gott, Tod? Ihr habt mit". The score includes dynamic markings such as (SOLI), (TUTTI), mf, and f. There are also performance instructions like "Soli" and "Tutti" written above the piano part. At the bottom of the piano part, there are fingerings: 5 6 5 6 / 3 4 3 4, 6, 6, 7.

The musical score consists of several systems. The top system includes vocal staves and piano accompaniment. The middle system contains vocal staves with the following lyrics:

(SOLI)
 ihr habt mit euch den wahren Gott, den wah - ren Gott, ihr habt mit euch den wah - ren
 euch den wahren Gott, den wah - ren Gott, ihr habt mit euch den wahren Gott.
 euch den wahren Gott, ihr habt mit euch den wah - ren Gott, ihr habt mit euch den wahren
 ihr habt mit euch den wahren, wah - ren Gott, ihr habt mit euch den wah - ren
 euch den wah - ren Gott.

The bottom system features piano accompaniment with the marking *mf* and the word *Soli*.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass) with rhythmic patterns and rests.

Second system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass) with rhythmic patterns and rests.

Third system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass) with rhythmic patterns and rests.

(TUTTI)

Fourth system of musical notation, featuring vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Gott. Laßt zürnen, laßt zürnen, laßt zürnen Teu-fel, laßt zürnen Teu-fel und die...".

Laßt zür - - nen Teu - - fel und die

Fifth system of musical notation, showing piano accompaniment with notes and rests.

Tutti

Sixth system of musical notation, showing piano accompaniment with notes and rests.

(SOLI)

(TUTTI)

Höll; laßt zürnen Teufel und die Höll; laßt zürnen Teufel und die Höll; Gottes Sohn ist
 Höll; laßt zürnen Teufel und die Höll; laßt zürnen Teufel und die Höll; Gottes Sohn ist worden eu-er Ge-
 Höll; laßt zürnen Teufel und die Höll; laßt zürnen Teufel und die Höll; Gottes Sohn ist wor - den eu - er Ge-
 Höll; laßt zürnen Teufel und die Höll; laßt zürnen Teufel und die Höll; Gottes Sohn ist worden eur Gesell, Gottes Sohn ist
 Höll; Gottes Sohn ist

(6 5 6)
(4 3 2)

Soli

Tutti

The image shows a page of a musical score, likely for a hymn. It features a vocal line with lyrics and several instrumental parts. The lyrics are: "wor - den eu - er Gesell, Gotts Sohn ist wor - den eu - er Ge - sell, laßt zürnen Teufel und die - sell, eu - er Ge - sell, laßt zürnen Teufel und die - sell, Gotts Sohn ist wor - den eu - er Ge - sell, laßt zürnen Teufel und die wor - den eur Ge - sell, ist worden eu - er Ge - sell, laßt zürnen Teufel und die wor - den eu - er Ge - sell, laßt zürnen Teufel und die". The score includes a vocal line with lyrics, a tenor line, a bass line, and several instrumental parts (likely for organ or piano). The lyrics are written in German. The page number 194 is in the top right corner. At the bottom center, there is a reference number: D. D. T. LVIII. LIX.

Ritornello.

	Höll', Gottes Sohn,	Gottes Sohn ist	worden eur Gesell.
	Höll', Gottes Sohn,	Gottes Sohn ist	worden eur Gesell.
	Höll', Gottes Sohn,	Gottes Sohn ist	worden eur Gesell.
	Höll', Gottes Sohn,	Gottes Sohn ist	worden eur Gesell.
	Höll', Gottes Sohn,	Gottes Sohn ist	worden eur Gesell.

The musical score is organized into six systems. The first five systems each consist of six staves: two treble clefs, two alto clefs, and two bass clefs. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The sixth system consists of five staves: two treble clefs, two alto clefs, and one bass clef. Below the sixth system, there is a line of rhythmic notation: 6 6 4 # 6 6 6 5 6 8 4 3. The final system is a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing piano dynamics (*f*, *mf*) and articulation marks.

Versus 5.

First system of musical notation, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs) with rests.

Second system of musical notation, featuring a vocal line with notes and rests, and three accompaniment staves.

Third system of musical notation, consisting of three staves with rests.

Fourth system of musical notation, including a vocal line with lyrics and three accompaniment staves.

(SOLO)

Er will und kann euch las.sen nicht,

er will und kann euch las.sen nicht, setzt ihr auf ihn eur Zuver.

Fifth system of musical notation, featuring a bass line with notes and fingerings.

Poco meno mosso.

Solo

Sixth system of musical notation, including piano accompaniment with dynamics and notes.

The musical score is arranged in systems. The first system consists of four staves, all of which are empty. The second system also consists of four empty staves. The third system features a vocal line on a single staff with lyrics: *-sicht, setzt ihr auf ihn eur Zu.ver. sicht, es mögen euch viel fechten an,*. Above the vocal line are two staves with melodic lines. Below the vocal line are three empty staves. The fourth system contains a bass line with figured bass notation: *4 6 4 # 6 # 6 7 #*. The fifth system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. The piano part includes a *mf* dynamic marking.

(TUTTI)

Es mögen euch viel fecht.en an,
 Es mögen euch viel fecht.en an,
 Es mögen euch viel fecht.en an,
 es mögen euch viel fecht.en an,
 Es mögen euch viel fecht.en an,

p *mf* *f*

Tutti

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. The music features a consistent rhythmic pattern of eighth notes, with some staves containing rests in certain measures.

(TUTTI)

The second system of the musical score includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal lines are in bass clef and contain the following lyrics:

es mögen euch viel fechten an, Trotz, Trotz, Trotz, Trotz, Trotz,
 es mögen euch viel fechten an, Trotz, Trotz, Trotz, Trotz, Trotz,
 es mögen euch viel fechten an, (SOLO) es mögen euch viel fechten an, dem sei Trotz, ders nicht las - sen
 es mögen euch viel fechten an, Trotz, Trotz, Trotz, Trotz, Trotz,

The piano accompaniment is shown in the bottom two staves of this system, with dynamic markings *p* and *f*. The lyrics "6 5" are written below the piano part in the final measure.

The third system of the musical score shows the piano accompaniment for the final part of the page. It consists of two staves (treble and bass clef) with dynamic markings *p*, *f*, and *mf*.

Ritornello.

First system of musical notation, including a vocal line and piano accompaniment.

Second system of musical notation, including a vocal line and piano accompaniment.

Third system of musical notation, including a vocal line and piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring vocal lines with lyrics and piano accompaniment.

dem sei Trotz, dem sei Trotz, dem sei Trotz, Trotz sei dem, ders nicht las-sen kann.

dem sei Trotz, dem sei Trotz, dem sei Trotz, Trotz sei dem, ders nicht las-sen kann.

dem sei Trotz, dem sei Trotz, sei Trotz, Trotz sei dem, ders nicht las-sen kann.

kann, dem sei Trotz, dem sei Trotz, sei Trotz, Trotz sei dem, ders nicht las-sen kann.

dem sei Trotz, dem sei Trotz, dem sei Trotz, Trotz sei dem, ders nicht lassen kann.

Fifth system of musical notation, including piano accompaniment and performance markings.

(6) 6 4 3 6 6 6

Sixth system of musical notation, including piano accompaniment and performance markings.

f *ff* *f* *mf*

Versus 6.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All are in common time (C). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

The second system of musical notation consists of four staves. The top two are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. All are in common time (C). The music continues with the complex rhythmic patterns from the first system.

The third system of musical notation consists of four staves. The top two are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. All are in common time (C). The music continues with the complex rhythmic patterns from the first system.

(SOLO)

The fourth system of musical notation features five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Zu - - letzt müßt ihr doch ha - ben recht,". The bottom four staves are accompaniment staves in various clefs (bass, alto, and two bass clefs). The music is in common time (C).

The fifth system of musical notation consists of a single bass clef staff. It contains rhythmic patterns with some accidentals (sharps and naturals) and is in common time (C).

Allegro.

Solo

The sixth system of musical notation is a grand staff with treble and bass clefs. It includes piano markings of *mf* and features rhythmic patterns with some accidentals. The music is in common time (C).

Musical score for strings and woodwinds. It consists of two systems of four staves each. The first system includes two treble clefs and two bass clefs. The second system includes two treble clefs and two bass clefs. The music features rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

(TUTTI)

Vocal score with lyrics. It features five vocal parts: Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The lyrics are: "zu - - - - - letzt müßt ihr doch ha - - - - - ben". The music includes vocal lines with lyrics and a basso continuo line with figured bass notation: 6 6 6 6.

Tutti

Piano accompaniment for the vocal section. It consists of two staves (treble and bass clef) with a forte dynamic marking (f). The music provides harmonic support for the vocalists.

recht, ihr seid nun worden
recht, ihr seid nun worden
recht, ihr seid nun worden
recht, ihr seid nun worden
recht, ihr seid nun worden
recht, ihr seid nun worden
recht, ihr seid nun worden
recht, ihr seid nun worden
recht, ihr seid nun worden
recht, ihr seid nun worden
recht, ihr seid nun worden

6 6

Gotts Ge - schlecht, deß dan - ket Gott in

Gotts Ge - schlecht, deß dan - ket Gott in

Gotts Ge - schlecht, deß dan - ket Gott in

Gotts Ge - schlecht, deß dan - ket Gott in

Gotts Ge - schlecht, deß dan - ket Gott in

Gotts Ge - schlecht, deß dan - ket Gott in

5 b # # # 4 6

The musical score consists of several systems. The first system includes a piano introduction with treble and bass clefs. The second system features a vocal line with lyrics: "Ewigkeit, geduldig, fröhlich". This is followed by a system with five vocal parts (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are repeated across these parts. The final system shows the piano accompaniment continuing with a key signature change to one sharp (F#) and a common time signature.

Adagio.

Presto.

al - le Zeit, ge - dul - dig, ge - dul - dig, fröh - lich,
 al - le Zeit, ge - dul - dig, ge - dul - dig, fröh - lich, fröhlich,
 - lich al - le Zeit, ge - dul - dig, ge - dul - dig, fröh - lich, fröhlich, fröh -
 al - le Zeit, ge - dul - dig, ge - dul - dig, fröh - lich,
 al - le Zeit, ge - dul - dig, ge - dul - dig, fröh - lich, fröh -

6 5 4 3 6 6

Adagio.

Presto.

The image shows a musical score for a hymn, consisting of multiple systems of staves. The top two systems are instrumental, with treble and bass clefs. The third system is the vocal entry, with lyrics in German. The lyrics are: "fröh - - lich, fröh - lich, fröh - - lich, fröhlich, fröhlich al - le Zeit." The fourth system continues the vocal line with lyrics: "fröh - lich, fröh - - lich, fröh - lich, fröh - - lich al - le Zeit." The fifth system has lyrics: "- - lich, fröh - lich, fröhlich, fröh - lich, fröhlich, fröh - lich, fröhlich al - le Zeit." The sixth system has lyrics: "fröh - - lich, fröh - lich, fröh - lich, fröhlich, fröh - - lich, fröhlich al - le Zeit." The seventh system has lyrics: "- - - lich, fröh - - lich, fröh - lich, fröh - - - - - lich al - le Zeit." The eighth system is instrumental, with a bass clef and a 6/8 time signature. The ninth system is instrumental, with a bass clef and a 6/8 time signature. The tenth system is instrumental, with a bass clef and a 4/3 time signature.

„Barmherzig und gnädig ist der Herr.“

Sinfonia.
Adagio.

Ps. 103, v. 8-13.

Johann Schelle.

Violino I.

Violino II.

Viola I.

Viola II.

Fagotto.

Canto I.

Canto II.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

Adagio.

(SOLO)

Barmher - zig und gnä . dig ist der

Barmher - zig und gnä . dig ist der Herr,

(SOLO)

Barmher - zig und gnä . dig ist der

Barmher - zig und gnä . dig ist der Herr,

Herr, ge - dul - dig und von gro - ßer Gü - te. Barm - her - zig und gnädig
 ge - dul - dig und von gro - ßer Gü - te. Barm - her - zig und gnädig
 Barm - her - zig und gnädig
 Barm - her - zig und gnädig
 Barm - her - zig und gnädig
 Barm - her - zig und gnädig

(TUTTI)

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

ist der Herr, ge - dul - dig und von gro - ßer Gü - te.
 ist der Herr, ge - dul - dig und von gro - ßer Gü - te. (SOLO)
 ist der Herr, ge - dul - dig, ge - dul - dig und von gro - ßer Gü - te. Er
 ist der Herr, ge - dul - dig, ge - dul - dig und von gro - ßer Gü - te.
 ist der Herr, ge - dul - dig und von gro - ßer Gü - te. (Viol.)

2 b 6 5 b # 6 4 # b 4 # (4)

mf

wird nicht im-mer ha-dern, noch e-wig-lich, e-wig-lich Zorn hal-ten.

noch e-wig-lich, e-wig-lich Zorn hal-ten.

noch e-wig-lich Zorn hal-ten, er wird nicht im-mer

7 6 6 b 6b 6 7 6 # 7 6

(SOLO)

noch e-wig-lich, e-wig-lich Zorn hal-ten.

noch e-wig-lich, e-wig-lich Zorn hal-ten.

hadern, noch e-wig-lich Zorn hal-ten.

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

Presto.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom three are piano accompaniment. The tempo is marked *Presto.*

(TUTTI)

Er handelt nicht mit uns nach un - sern Sün - den, er han - delt nicht mit

(TUTTI)

Er han - delt nicht mit uns nach un - sern

(TUTTI)

Er han - delt nicht mit

a Capella

The second system includes piano accompaniment and a section marked *a Capella*. The tempo remains *Presto.* The piano part features various fingerings and dynamics like *mf* and *cresc.*

The third system continues the musical score with vocal staves and piano accompaniment.

uns nach un - sern Sün - den, un - sern Sün - den, er han - delt nicht mit uns nach un - sern

uns nach un - sern Sün - den, er han - delt nicht mit uns nach un - sern Sün - den, nach

Sünden, nicht mit uns nach un - sern Sün - den, er han - delt nicht mit

uns nach un - sern Sün - den, un - sern Sün - den, er han - delt nicht mit

(TUTTI) Er han - delt nicht mit uns nach un - sern Sün - den, er han - delt nicht mit

The fourth system includes piano accompaniment and a section marked *a Capella*. The piano part features various fingerings and dynamics like *mf* and *cresc.*

Sün - den und ver - gilt uns nicht, ver - gilt uns nicht nach uns - rer Mis - se -
 un - sern Sün - den und ver - gilt uns nicht, ver - gilt uns nicht nach uns - rer Mis - se -
 uns nach un - sern Sün - den und ver - gilt uns nicht, ver - gilt uns nicht nach uns - rer Mis - se -
 uns nach un - sern Sün - den und ver - gilt uns nicht, ver - gilt uns nicht nach uns - rer Mis - se -
 uns nach un - sern Sün - den und ver - gilt uns nicht, ver - gilt uns nicht nach uns - rer Mis - se -

mf *cresc.*

tat.
 tat.
 tat.
 tat.
 tat.

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

(SOLO) *läs.set*
läs.set
 (SOLO) *Conc.*
 Denn so hoch der Himmel ü - ber der Er - den ist,
 # 6 6 4 # (4) (b) # 6 b 6 7 6
 mf

er sei - ne Gna - de wal - ten ü - ber die, so ihn fürch -
 er sei - ne Gna - de wal - ten ü - ber die, so ihn fürch -
 (SOLO) *läs.set* er sei - ne Gna - de wal - ten ü - ber die, so ihn fürch -
 dim.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom three are piano accompaniment. The music is in a minor key and 4/4 time. The piano part features a steady bass line and chords in the right hand.

This system contains the vocal staves with lyrics. The lyrics are: "ten. Denn so". The vocal lines are arranged in a choir setting with four parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are written below the vocal staves.

The piano accompaniment for the second system. It includes dynamic markings: *mf*, *dim.*, *mf*, and *p*. The piano part continues with a steady bass line and chords in the right hand.

The third system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom three are piano accompaniment. The music is in a minor key and 4/4 time. The piano part features a steady bass line and chords in the right hand.

This system contains the vocal staves with lyrics. The lyrics are: "hoch der Himmel über der Erden ist, lässet". The vocal lines are arranged in a choir setting with four parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are written below the vocal staves.

The piano accompaniment for the third system. It includes dynamic markings: *mf* and *p*. The piano part continues with a steady bass line and chords in the right hand.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom three are piano accompaniment. The music is in a common time signature and a key signature of one flat. The vocal lines are mostly whole notes and half notes, with some rests.

The second system continues the musical score with lyrics. The vocal parts have the following lyrics: "er sei - ne Gna - de wal - ten ü - ber die, so ihn fürch -". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. There are some performance markings like 'b' and 'f' below the piano part.

The third system is primarily piano accompaniment. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings such as 'cresc.' and 'f'. The piano part has a more active melodic line compared to the vocal parts.

The fourth system continues the musical score with vocal staves and piano accompaniment. The vocal parts have some rests, while the piano accompaniment continues with its melodic and harmonic support.

The fifth system includes lyrics for the vocal parts: "-ten." repeated on three different staves. The piano accompaniment continues with its melodic line. There are some performance markings like 'mf' and 'f' below the piano part.

The sixth system is primarily piano accompaniment. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes dynamic markings such as 'mf' and 'f'. The piano part has a more active melodic line compared to the vocal parts.

(SOLO)
So fern der Mor-gen vom A - bend ist, läs - set er uns - re Ü - ber - tre - tung

Andante.
fp

Detailed description: This system contains the first vocal entry. It features a vocal line in bass clef with lyrics. Below the vocal line is a piano accompaniment with figured bass notation (b, 7, 6, #, b, 6, 7) and a piano part with a forte piano (*fp*) dynamic. The piano part includes a long melisma in the right hand.

von uns sein, läs - set er uns - re Ü - ber - tre - tung von uns

Detailed description: This system continues the vocal line from the first system. The lyrics are "von uns sein, läs - set er uns - re Ü - ber - tre - tung von uns". The piano accompaniment continues with similar harmonic support and melisma.

Grave.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal staves with lyrics. The bottom three staves are piano accompaniment. The tempo is marked 'Grave'. The key signature has one flat (B-flat).

(TUTTI)

(SOLI)

Wie sich ein Va - ter ü - ber Kin - der er - bar - met, so er -

Wie sich ein Va - ter ü - ber Kin - der er - bar - met, (SOLI) so er -

Wie sich ein Va - ter ü - ber Kin - der er - bar - met, so er - bar.met sich der Herr,

Wie sich ein Va - ter ü - ber Kin - der er - bar - met, so er - bar.met sich der Herr,

sein. Wie sich ein Va - ter ü - ber Kin - der er - bar - met,

(Cap.)

Conc.

Grave.

The second system of the musical score consists of two staves, both piano accompaniment. The tempo is marked 'Grave'. The key signature has one flat (B-flat). The music is in 2/4 time. There are dynamic markings 'p' and 'mf'.

The third system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal staves with lyrics. The bottom three staves are piano accompaniment. The tempo is marked 'Grave'. The key signature has one flat (B-flat).

(TUTTI)

(SOLI)

_barmet sich der Herr ü - ber die, ü - ber die, so er - barmet sich der Herr ü - ber die, so ihn fürch -

_barmet sich der Herr ü - ber die, ü - ber die, so er - barmet sich der Herr ü - ber die, so ihn fürch - ten,

so er - barmet sich der Herr, so er - barmet sich der Herr ü - ber die, so ihn fürch -

so er - barmet sich der Herr, so er - barmet sich der Herr

so er - barmet sich der Herr, so er - barmet sich der Herr

Tutti

The fourth system of the musical score consists of two staves, both piano accompaniment. The tempo is marked 'Grave'. The key signature has one flat (B-flat). The music is in 2/4 time. There are dynamic markings 'mf' and 'p'.

(TUTTI)

ten, ü - ber die, so ihn fürch - ten. Wie sich ein Va - ter ü - ber Kin - der er -
 ü - ber die, so ihn fürch - ten. Wie sich ein Va - ter ü - ber Kin - der er - bar -
 ten, ü - ber die, so ihn fürch - ten. Wie sich ein Va - ter ü - ber Kin - der er - bar -
 ü - ber die, so ihn fürch - ten. Wie sich ein Va - ter ü - ber Kin - der er -

Tutti

5 6 4 2 6

(SOLI) (TUTTI)

- bar - met, so er - barmet sich der Herr, so er - barmet sich der Herr, so er -
 - met, so er - barmet sich der Herr, (SOLI) so er - barmet sich der Herr, so er -
 - met, so er - barmet sich der Herr, so er - barmet sich der Herr, so er -
 - bar - met, so er - barmet sich der Herr, so er - barmet sich der Herr, so er -
 - met, so er - barmet sich der Herr, so er - barmet sich der Herr, so er -
 Conc. so er - barmet sich der Herr, so er -

7 6 4 b 6 4 5(b) 3 4 5 b 4 b 4 4 2 6 7 6 b

(SOLI)

_barmet sich der Herr ü-ber die, ü-ber die, ü-ber die, so ihn fürch-ten,

_barmet sich der Herr ü-ber die, ü-ber die, ü-ber die, so ihn fürch-ten, so er_barmet sich der

_barmet sich der Herr ü-ber die, ü-ber die, so er_barmet sich der

_barmet sich der Herr ü-ber die, ü-ber die, ü-ber die, so ihn fürch-ten, so er_barmet sich der

_barmet sich der Herr ü-ber die, ü-ber die, so er_barmet sich der

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

mf *p*

(TUTTI)

so er_barmet sich der Herr, ü-ber die, ü-ber die, so ihn fürch-ten.

Herr, so er_barmet sich der Herr, ü-ber die, ü-ber die, so ihn fürch-ten.

Herr, so er_barmet sich der Herr, ü-ber die, ü-ber die, so ihn fürch-ten.

Herr, so er_barmet sich der Herr, ü-ber die, ü-ber die, so ihn fürch-ten.

Herr, so er_barmet sich der Herr, ü-ber die, ü-ber die, so ihn fürch-ten.

5 6 5 b 6 6 6 6 6 4 5

mf *f* *Adagio.*

ach, mein herz lie - bes, mein herz lie - bes, mein herz lie - bes Je - su - lein.
 ach, - ach, - mein herz lie - bes, mein herz lie - bes Je - su - lein.

Mach dir ein rein, mach dir ein rein, ein rein sanft Bet -
 Mach dir ein rein, mach dir ein rein, ein rein, ein rein sanft Bet -

Un poco animato.

piano
 - te - lein, sanft Bet - te - lein, mach dir ein rein, mach dir ein
 - te - lein, sanft Bet - te - lein, mach dir ein rein,

piano

rein, ein rein sanft Bet - te -
 mach dir ein rein ein rein, sanft Bet - te -

piano

lein, sanft Bet - te - lein, mach dir ein rein, ein rein sanft Bet -

lein, sanft Bet - te - lein, mach dir ein rein, ein rein sanft Bet -

piano *più piano*

- te - lein, sanft Bet - te - lein, sanft Bet - te - lein,

- te - lein, sanft Bet - te - lein, sanft Bet - te - lein,

zu ru - hen in mei - nes Her - zens Schrein, in

zu ru - hen in mei - nes Her - zens Schrein,

Andante.

mei - nes Her - zens Schrein, zu ru - hen in meines

in mei - nes Her - zens Schrein, zu ru - hen in

Her - zens Schrein, in meines Her - zens Schrein, zu
 meines Her - zens Schrein, in mei - nes Her - zens Schrein, zu

6 4 # 4 #

piano ru - hen, zu ru - hen, zu ru - hen in meines Her - zens Schrein,
forte ru - hen, zu ru - hen, zu ru - hen in meines Her - zens Schrein,
f ru - hen, zu ru - hen, zu ru - hen in meines Her - zens Schrein,
p ru - hen, zu ru - hen, zu ru - hen in meines Her - zens Schrein,
f ru - hen, zu ru - hen, zu ru - hen in meines Her - zens Schrein,
p ru - hen, zu ru - hen, zu ru - hen in meines Her - zens Schrein,

6 6 # 6 6 6 6 8 6 6 5 4

daß ich nimmermehr ver - ges - se dein,
 daß ich nimmermehr ver - ges - se dein,
 daß ich nimmermehr ver - ges - se dein,
 daß ich nimmermehr ver - ges - se dein,

6 b 4 3

daß ich nimmermehr ver - ges - se
 daß ich nimmermehr ver - ges - se
 daß ich nimmermehr ver - ges - se
 daß ich nimmermehr ver - ges - se

6 6 b 6 4 #

dein, daß ich nimmermehr ver - ges - se dein.

dein, daß ich nimmermehr ver - ges - se dein.

mf *p* *mf*

A - men, a - men, a - men, a - men,

A - men, a - men, a - men,

Tempo I. *p* *mf*

6 b 6b 5 6 4 8 6

- men, a - men, a - men,

a - men, a - men, a - men,

b b 6 6 # b 4 # 6 6

- men, a - men, a - men.

- men, a - men, a - men.

6 # # b 6b 5

„Gott, sei mir gnädig nach deiner Güte“

Ps. 51, v. 3-10.

Johann Kuhnau.

Sonata.

Violino I.

Violino II.

Viola I.

Viola II.

Fagotto.

Canto.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

Grave.

p espr.

(TUTTI)

Gott, Gott, sei mir gnä - dig, sei mir gnä - dig

Gott, Gott, sei mir gnä - dig, sei mir gnä - dig nach dei - ner

Gott, Gott, sei mir gnä - dig, sei mir gnä - dig nach dei - ner

Gott, Tutti Gott, sei mir gnä - dig, sei mir gnä - dig nach dei - ner

Tutti

nach dei - ner Gü - te, nach deiner Gü - te und til - ge meine Sünde,
 Gü - te, nach dei - ner Gü - te, nach dei - ner Gü - te und til - ge meine Sünde,
 Gü - te, nach dei - ner Gü - te, nach dei - ner Gü - te und til - ge meine Sünde,
 Gü - te, nach dei - ner Gü - te, nach dei - ner Gü - te und til - ge meine Sünde,

6 4 5 5 6 6 4 5 6 5 6 4 5 6 6 # 6 6 5 4 6 6

und tilge meine Sünde nach dei - ner gro - ßen Barm - her - zigkeit, Barm -
 und tilge meine Sünde nach deiner großen Barmher - zig - keit, Barm - her -
 und tilge meine Sünde nach dei - ner großen Barm -
 und tilge meine Sünde a. cap. nach dei - ner großen Barm -

6 7 b 4 6 7 b 4 6 6 4

Adagio.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom three are piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Adagio'. The lyrics are:
 - her - - - zig - keit, Barm - her - - zig - keit, Barm - her - - zig - keit.
 - zig - keit, Barm - her - zig - keit, Barm - her - - zig - keit, Barm - her - - zig - keit.
 nach dei - ner gro - ßen Barmher - zig - keit, Barm - her - - zig - keit, Barm - her - zig - keit, Barm - her - zig - keit.
 - her - zigkeit, nach dei - ner gro - ßen Barm - her - - zig - keit, Barm - her - - zig - keit.

Below the piano part, there are fingering numbers: 5 6 . 6 6 6 7 6 6 7 6 6 7 4 6 5 4 4 4 4 4 (4)

Adagio.

The second system shows the piano accompaniment for the second system of the score. It features a piano part with a forte 'f' dynamic marking. The tempo remains 'Adagio'.

The third system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom three are piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Adagio'.

Alto Solo

Wa - - - sche mich wohl,

Andante. Solo

The bottom two staves of the third system show the piano accompaniment. It begins with a piano 'p' dynamic marking and is marked 'Andante. Solo'. The tempo is slower than the previous sections.

wa - - - - - sche mich wohl, wohl, wohl, wa - - - - -

- sche mich wohl von meiner Mis-se-tat, von meiner Mis-se-tat, Mis-setat, und rei -

6 4 3 6b 6 4 3 9 8 7 4 3 6

- ni-ge, rei-nige mich von mei-ner Sün-de, von mei-ner Sün-

6 b 6 6 6 6 b 5 7 4 7

cresc. *mf*

SOLO

An dir al - lein, an dir al - lein hab ich ge - sün - diget, hab ich ge - sün - diget.

SOLO

An dir al - lein,

Solo

p

TUTTI

An dir al - lein hab ich ge - sün - diget, hab ich ge - sün - diget und ü - bel, und

An dir al - lein hab ich ge - sün - di - get, hab ich ge - sün - diget und ü - bel, und

An dir al - lein hab ich ge - sün - di - get, hab ich ge - sün - diget und ü - bel, und

an dir al - lein hab ich ge - sün - diget, hab ich ge - sün - diget und ü - bel, und

Tutti

Tutti

mf *f* *p* *mf*

ü - bel vor dir, vor dir ge - tan. Auf
 ü - bel vor dir, vor dir ge - tan. Auf
 ü - bel vor dir, vor dir ge - tan. Auf
 ü - bel vor dir, vor dir ge - tan. Auf Tutti

str.

f *p* *mf* *p*

daß du recht be - hal - test in deinen Wor - ten, auf daß du recht be - hal - test in deinen Wor - ten,
 daß du recht be - hal - test in deinen Wor - ten, auf daß du recht be - hal - test in deinen Wor - ten,
 daß du recht be - hal - test in deinen Wor - ten, auf daß du recht be - hal - test in deinen Wor - ten,
 daß du recht be - hal - test in deinen Wor - ten, auf daß du recht be - hal - test in deinen Wor - ten,

f *p* *mf* *p*

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal staves in treble clef, and the bottom three are piano accompaniment staves in bass clef. The music is in a minor key and 4/4 time. The vocal lines begin with a series of eighth notes, followed by a longer note.

(SOLO)

in deinen Wor-ten, in deinen Wor-ten und rein blei- best, wenn

in deinen Wor-ten, in deinen Wor-ten

in deinen Wor-ten, in deinen Wor-ten

in deinen Wor-ten, in deinen Wor-ten

The second system continues the musical score. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "in deinen Wor-ten, in deinen Wor-ten und rein blei- best, wenn". Below the vocal line, there are three more staves of piano accompaniment. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

The third system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal staves in treble clef, and the bottom three are piano accompaniment staves in bass clef. The music continues with vocal lines and piano accompaniment.

(TUTTI)

du ge- rich- test wirst, und rein

und rein

und rein, und rein, — rein, und

und rein, rein, rein,

cap.

The fourth system continues the musical score. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "du ge- rich- test wirst, und rein". Below the vocal line, there are three more staves of piano accompaniment. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

bleibest, wenn du ge-richtet wirst, wenn du ge-richtet wirst, wenn du ge-richt- tet wirst.

blei - best, wenn du ge-richtet wirst, wenn du ge - richtet wirst, wenn du ge - richtet wirst.

rein bleibest, wenn du ge-richtet wirst, wenn du ge-rich - tet wirst, wenn du ge-rich - tet wirst.

rein bleibest, wenn du ge-richtet wirst, wenn du ge-richt- tet wirst, wenn du ge-rich - tet wirst.

7 6 4 3 5 6 6 6 5 #

piano

piano

Tenore Solo

Sie - he, ich bin aus sünd - li-chem Sa - men ge - zeu - get, und mei-ne Mut - ter hat mich in

Andante.

p

6 5 7 5 3

Sün - de emp - fan - gen, in Sün - de emp - fan - gen.

6 5 6 6 5 # 6 6 6 # (4)

Basso Solo

Sie - he, du hast Lust zur Wahr - heit, du hast Lust zur Wahr - heit, die im Ver - bor - gen liegt,

6 6 # 6 6 7 6

die im Ver - bor - gen liegt, Ver - bor - gen liegt,

6 7 6 5 7 6 # 7 6

du läs.sest, du läs.sest mich wis - sen, du läs.sest mich

p *cresc.*

6 6

wis - sen die hei.li.ge, die hei.li.ge Weis.heit, du läs - sest, du läs.sest mich wis -

mf *p* *cresc.*

6

- sen die hei.li.ge, die hei.li.ge Weisheit, die hei.li.ge Weis.heit.

6 6 7 6 7 6

mf

(TUTTI)
Ent - sün - di - ge mich mit I - so - pen, daß ich rein wer -

(TUTTI)
Ent - sün - di - ge mich mit I - so - pen, daß ich rein wer - - - - - de, daß ich rein

da Capella
tasto solo
(Tutti)
mf
mf
cresc.
Ent - sün - di - ge

de, daß ich rein wer - - - - - de, ent - sün - di - ge mich mit I - so -

wer - - - - - de, daß ich rein wer - - - - - de, rein wer - - - - -

(TUTTI)
Ent - sün - di - ge mich mit I - so - pen, daß ich rein wer -

mich mit I - so - pen, daß ich rein wer - - - - - de, daß ich rein wer - - - - -

f

pen, daß ich rein wer - de, daß ich rein werde, rein wer - de, wa -
 de, daß ich rein wer - de, daß ich rein werde, rein wer - de, wa -
 de, rein wer - de, daß ich rein werde, rein wer - de, wa -
 - de. Ent - sün - di - ge mich mit I - so - pen, daß ich rein werde, rein wer - de, wa - sche,

5 6 4 6 5 6 6 7 8 4 6 4 4

- sche mich, wa - sche mich, wa - sche mich, daß ich schneeweiß wer - de,
 - sche mich, wa - sche mich, wa - sche mich, daß ich schneeweiß wer - de,
 - sche mich, wa - sche mich, wa - sche mich, daß ich schneeweiß wer - de,
 wasche mich, wa - sche, wa - sche mich, wa - sche, wa - sche mich, daß ich schneeweiß wer - de,

5 6 6 7 6

wa - sche mich, wa - sche mich, daß ich schneeweiß wer - de.
 wa - sche, wasche mich, wa - sche mich, daß ich schneeweiß wer - de.
 wa - sche mich, wa - sche mich, daß ich schneeweiß wer - de.
 wa - sche, wasche mich, wa - sche, wasche mich, daß ich schneeweiß wer - de.

mf *f* *f*

Poco Allegro.

Soprano Solo

Laß mich hö - ren Freud und Won - ne, laß mich

Poco Allegro. *p*

hö - ren Freud und Won - ne,

6 5 # 6 6 5 # 6 # 6 6

laß mich hö - ren Freud und Won - - - - - ne,

SOLO

Laß mich hö - ren Freud und Won - - - - - ne,

6 5 # 6 6 6 5 6 6 5 6 6 5 6

laß mich hö - ren Freud und Won - ne.

laß mich hö - ren Freud und Won - ne.

6 6 8 6 5 6 6 5 6 5 6

(TUTTI)

Laß mich hö - ren Freud und Won -

Laß mich hö - ren Freud und Won - ne, Freud und

Laß mich hö - ren Freud und Won - ne, Freud und

Laß mich hö - ren Freud und Won - ne, Freud und

Tutti

6 6 6 6 6 5 6 8 7 # 6

Won - ne, Freud und Won - ne, Freud, Freud, Freud und Won -

Won - ne, Freud und Won - ne, Freud und Won - ne,

Won - ne, Freud und Won - ne, Freud, Freud, Freud und Won - ne,

5 6

- ne, laß mich hö - ren Freud und Won - ne,

- ne, laß mich hö - ren Freud und Won - ne,

Freud, Freud und Won - ne, Freud und Won - ne, laß mich hö - ren Freud und Won - ne,

Freud, Freud und Won - ne, Freud und Won - ne, laß mich hö - ren Freud und Won - ne,

5 6 # 5 6 6 5 6 6

più Allegro.

daß die Ge - bei - ne fröh - lich wer - den, fröh - lich,
 daß die Ge - bei - ne fröh - lich wer - den, fröh - lich,
tasto solo
più Allegro. 6 6 6

daß die Ge -
 daß die Ge - bei - ne fröh - lich wer - den,
 - lich wer - den, fröh - lich, fröh - lich, fröh - lich wer - den, fröh -
 fröh - lich, fröh - lich, fröh - lich, fröh - lich, fröh - lich wer - den,
 6 6 6 6 6 6 4 7 6

- bei - ne fröh - lich wer - den, fröh - lich
 fröh - lich, fröh - lich, fröh - lich, fröh - lich wer - den, fröh - lich,
 - lich, fröh - lich, fröh - lich, fröh - lich, fröh - lich, fröh - lich wer - den, daß die Ge -
 fröh - lich, fröh - lich wer - den, daß die Ge - bei - ne fröh -

5 6# # # 6 6

wer - den, fröh - lich, fröh - lich wer - den, fröh - lich wer - den, daß die Ge - bei - ne fröh -
 fröh - lich, fröh - lich, fröh - lich, fröh - lich wer - den, daß die Ge - bei - ne fröh - lich, fröh -
 - bei - ne fröh - lich wer - den, daß die Ge - bei - ne fröh - lich
 - lich, daß die Ge - bei - ne fröh -

6 6 6 6 6 6 6 6

- lich wer - den, daß die Ge - bei - ne fröh - lich wer - den,
 - lich wer - den, fröh - lich wer - den, fröh - lich, fröhlich wer - den,
 wer - den, fröh - lich wer - den, die Ge - bei - ne fröh - lich, fröh - lich wer - den, fröhlich wer - den,
 - lich, fröh - lich wer - den, fröh - lich, fröhlich wer - den,

6 6 6 5 6 6 6

Adagio.

die du zer - schla - gen hast, die du zer - schla - gen hast, zer - schla - gen hast.
 die du zer - schla - gen hast, zer - schla - gen, zer - schla - gen, zer - schla - gen hast.
 die du zer - schla - gen hast, die du zer - schla - gen hast, zer - schla - gen hast.
 die du zer - schla - gen hast, die du zer - schla - gen hast, zer - schla - gen hast.

Adagio. 6 6 5 6 7 6 5 6 6 7 5 4 (4)

„Wenn ihr fröhlich seid an euren Festen.“

Ad festum Paschalis.

Johann Kuhnau.

Sonata.

Clarino I.

Clarino II.

Trombetta.

Principale.

Timpani.

Violino I.

Violino II.

Viola I.

Viola II.

Fagotto.

Canto I.

Canto II.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

The musical score is arranged in a system of staves. The woodwind section (Clarino I & II, Trombetta, Principale) and Timpani are in the upper system, with rests. The string section (Violino I & II, Viola I & II, Fagotto) and Continuo are in the lower system, with active notation. The vocal parts (Canto I & II, Alto, Tenore, Basso) are also in the lower system with rests. The Continuo part includes figured bass notation: 4 3 5 6 5 6 5 6 7 6 3. The tempo is marked *Allegro moderato*.



Musical score system 1, measures 1-6. It features a complex texture with multiple staves. The top two staves (treble clef) contain dense, fast-moving melodic lines. The middle staves (alto and bass clef) provide harmonic support with various rhythmic patterns. The bottom two staves (bass clef) feature a steady bass line with some melodic movement. A piano (p) dynamic is indicated at the start. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.



Musical score system 2, measures 7-12. This system continues the complex texture. The top staves show intricate melodic development. The middle staves maintain their harmonic role. The bottom staves feature a more active bass line. A piano (p) dynamic is indicated at the start. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are treble clef, the next two are bass clef, and the bottom two are grand staff (treble and bass clef). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one sharp (F#). The system concludes with a dynamic marking of *mf*.

The second system of the musical score consists of six staves, following the same layout as the first system. It continues the complex rhythmic and melodic material. The bottom two staves include a *cresc.* marking and a dynamic marking of *f*. The system concludes with a dynamic marking of *mf*.

The first system of the musical score consists of two systems of staves. The upper system contains three staves: a vocal line in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, and two piano accompaniment staves in bass clef. The lower system contains four staves: two vocal lines in treble clef, two piano accompaniment staves in bass clef, and a grand staff at the bottom. The piano accompaniment includes a bass line with fingering numbers (5, 6, 5, 6, 7, 6, 5) and a grand staff with chords and arpeggios. The music is characterized by dense, rhythmic patterns and a complex texture.

The second system of the musical score continues the composition. It features two systems of staves. The upper system contains three staves: a vocal line in treble clef and two piano accompaniment staves in bass clef. The lower system contains four staves: two vocal lines in treble clef, two piano accompaniment staves in bass clef, and a grand staff at the bottom. The piano accompaniment includes a bass line with a *cresc.* marking and a grand staff with chords and arpeggios. The music continues with dense, rhythmic patterns and a complex texture.

SOLO

Wenn ihr fröh - - lich, wenn ihr fröh - - lich

SOLO

Wenn ihr fröh - - lich

Allegretto Tempo.
Solo

mf

6

seid an euren Festen und in eu-ren Neu-mon-den.

seid an euren Festen und in eu-ren Neu-mon-den.

TUTTI
Wenn ihr
Wenn ihr
Wenn ihr
Wenn ihr
Wenn ihr

Tutti
f

The first system consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with several measures containing rests.

The second system also consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. This system introduces more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets.

TUTTI

wenn ihr fröh - lich, wenn ihr fröh - lich, wenn ihr fröh - lich

wenn ihr fröh - lich, wenn ihr fröh - lich, wenn ihr fröh - lich

- lich, wenn ihr fröhlich, wenn ihr fröhlich, fröhlich

wenn ihr fröhlich, wenn ihr fröhlich, fröhlich

wenn ihr fröhlich, wenn ihr fröhlich, fröhlich

TUTTI

wenn ihr fröhlich, wenn ihr fröhlich, fröhlich

wenn ihr fröhlich, wenn ihr fröhlich, fröhlich

wenn ihr fröhlich, wenn ihr fröhlich, fröhlich

Tutti

crese. *f*

The third system features five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. It includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "wenn ihr fröhlich, wenn ihr fröhlich, wenn ihr fröhlich", "- lich, wenn ihr fröhlich, wenn ihr fröhlich, fröhlich", "wenn ihr fröhlich, wenn ihr fröhlich, fröhlich", "wenn ihr fröhlich, wenn ihr fröhlich, fröhlich", and "wenn ihr fröhlich, wenn ihr fröhlich, fröhlich". The system is marked with "TUTTI" and "Tutti". The piano part includes the instruction "crese." and "f".

seid an euren Festen und in euren Neu - mon - den,
 seid an euren Festen und in euren Neu - mon - den,
 seid an euren Festen und in euren Neu - mon - den, SOLO
 seid an euren Festen und in euren Neu - mon - den, sollt ihr mit den Drom - me - ten bla -
 seid an euren Festen und in euren Neu - mon - den,

Solo
 mf

System 1: Five staves of music. The top four staves are treble clef, and the bottom staff is bass clef. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

System 2: Five staves of music. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The music continues with rhythmic patterns, including some rests.

System 3: Five staves of music. The top staff is treble clef and contains a vocal line with the lyrics "SOLO" and "sollt ihr mit den Drom... me - - - ten bla - - - sen,". The bottom four staves are bass clef. A solo section is indicated by a slur over the vocal line.

System 4: A single bass clef staff containing a melodic line with a fermata over the final note.

System 5: A grand staff (treble and bass clef) containing a piano accompaniment with chords and a simple melodic line.

The first system consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

The second system continues the instrumental parts from the first system, maintaining the same five-staff structure and rhythmic complexity.

TUTTI

The third system introduces vocal parts. It features five vocal staves (treble and bass clefs) and a bass line. The lyrics are: "sollt ihr mit den Drom-me - ten bla - sen ü-ber", "sollt ihr mit den Drom-me - ten, mit den Drom-me - ten blasen", and "sollt ihr mit den Drom - me - ten, den Drom - me - ten blasen". The instrumental parts continue to provide accompaniment.

Tutti

The fourth system shows the piano accompaniment for the vocal parts. It consists of two staves (treble and bass clefs) with block chords and simple rhythmic patterns.

eu - re Brandop - fer und Dank - op - fer,

eu - re Brandop - fer und Dank - op - fer,

ü - ber eu - re Brand - op - fer und Dank - opfer, und Dank - opfer, daß es euch sei zum Gedächtnis für euren Gott, für

ü - ber eu - re Brand - op - fer und Dankopfer, und Dank - opfer, daß es euch sei zum Gedächtnis für euren Gott, für eu -

ü - ber eu - re Brand - op - fer und Dank - opfer, und Dank - opfer,

mf

Four empty musical staves, likely for vocal parts and piano accompaniment, arranged in two pairs.

First system of musical notation, showing vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes.

Second system of musical notation, including lyrics and fingerings. The lyrics are: "daß es euch sei zum Gedächtnis für euren Gott, für euren Gott, für euren, -
euren Gott, daß es euch sei zum Gedächtnis für euren Gott, für euren Gott, für euren
- ren Gott, daß es euch sei zum Gedächtnis für euren Gott, für euren Gott, für euren
daß es euch sei zum Gedächtnis für euren Gott, für euren Gott, für euren
6 5 6 6 4 2 5 6

Piano accompaniment notation at the bottom of the page, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

The musical score consists of several systems. The first system shows empty staves for vocal parts. The second system begins with vocal entries. The third system contains the main vocal melody with German lyrics. The fourth system continues the vocal parts. The fifth system shows the piano accompaniment. The sixth system continues the piano accompaniment.

Lyrics (Vocal Parts):

dächtnis für eu-ren Gott, für eu - ren Gott, zum Ge - dächt-nis für eu-ren Gott, für eu - ren
 eu - - ren - Gott, daß es euch sei zum Ge - dächt-nis für eu-ren Gott, für eu - - ren Gott, für eu-ren
 Gott, für eu - - ren Gott, zum Ge - dächt-nis für eu-ren Gott, für eu - ren Gott, für eu-ren
 Gott, für eu - - ren Gott, zum Ge - dächt-nis für eu-ren Gott, für eu - ren Gott, für eu-ren
 Gott, daß es euch sei zum Ge - dächt-nis für eu-ren Gott, für eu - ren Gott, für eu-ren

Figured Bass (Basso Continuo):

2 6 6 6 7 6

Viol. I.

Viol. II.

Viola I.

Viola II.

Fag.

ALTO SOLO

Die Marter_wo_che ist vor - bei, die Marter_wo_che ist vor - bei, ist vor-bei,

5 3 7^b 5 6 4 7 4 8 5 7^b 5 6 4 7 4 8 3 7 4 8 2 9 # #

Andante.

der O_stertag ist an-ge - gan - - - - - gen, an-ge - gangen.

Es wird an diesem al.les neu,

7 # 5 6 7 7 # 6

p

Detailed description: This system contains the first six staves of the musical score. The top two staves are vocal lines in treble clef. The next two staves are for two voices in alto clef. The fifth staff is the bass line with guitar-style fingering numbers (7, #, 5, 6, 7, 7, #, 6) written below it. The bottom two staves are the piano accompaniment in grand staff notation, with a piano (*p*) dynamic marking in the right hand.

al.les neu. Die Fänger sind nun selbst ge. fan

5 7 7 # 8 7 8 5 8 6 4 8b

Detailed description: This system contains the next six staves. The top two staves are empty. The next two staves are vocal lines in alto clef with the lyrics "al.les neu. Die Fänger sind nun selbst ge. fan" written below. The fifth staff is the bass line with guitar-style fingering numbers (5, 7, 7, #, 8, 7, 8, 5, 8, 6, 4, 8b) written below it. The bottom two staves are the piano accompaniment in grand staff notation.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal lines in treble clef. The next two staves are piano accompaniment in alto clef. The bottom staff is a bass line in bass clef. The music begins with a rest in the first two measures, followed by a melodic phrase in the third and fourth measures.

The second system features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are "gen, selbst ge-fangen,". The vocal line is in treble clef and includes a slur over the first two measures. The piano accompaniment is in alto clef, and the bass line is in bass clef. Below the bass line, there are fingering numbers: 5, 4, 6b, 4, 3, 6, #6, 6, 4, #5, 7, 6, 6.

The third system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal lines in treble clef. The next two staves are piano accompaniment in alto clef. The bottom staff is a bass line in bass clef. The music continues with a melodic phrase in the first two measures, followed by a rest in the third measure, and then a melodic phrase in the fourth and fifth measures.

The fourth system features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are "die Schlange, so den Treter stach,". The vocal line is in treble clef and includes a slur over the first two measures. The piano accompaniment is in alto clef, and the bass line is in bass clef. Below the bass line, there are fingering numbers: 5, 6, 4, #, 6, 6.

hat von der List, der List die größte Schmach, die größte Schmach, hat von der List die größte, größte

5 9 6 4 6 4 6 6

5 2 5 2 6 5

Schmach, die größte, größte Schmach.

9 6 6 6 6 6 5 6 7 5 6 7 7 6 6 6 4 3

4 4 5 6 7 7 5 4

TUTTI

Er hat aus-ge-zogen, er hat aus-ge-zogen die Fürsten-tum und die Ge-wal -

Er hat aus-ge-zogen, er hat aus-ge-zogen die Fürsten-tum und die Ge-wal -

Er hat aus-ge-zogen, er hat aus-ge-zogen die Fürsten-tum und die Ge-wal - - - ti-

Er hat aus-ge-zogen, er hat aus-ge-zogen die Fürsten-tum und die Ge-wal - - - ti-

Er hat aus-ge-zogen, er hat aus-ge-zogen die Fürsten-tum und die Ge-wal -

(#) (#) 7 6 6 6 6

Moderato.
Tutti

mf *cresc.* *f*

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with several measures containing rests.

The second system continues the musical composition with five staves. It features similar rhythmic motifs and rests as the first system, maintaining the same instrumental or vocal parts.

The third system introduces vocal parts with German lyrics. It consists of five staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom three are instrumental parts. The lyrics are:

- tigen, er hat aus.ge.zogen, er hat aus.ge.zogen die Fürsten.tum

- tigen, er hat aus.ge.zogen, er hat aus.ge.zogen die Fürsten.tum und die Ge.

-gen, Ge.wal.tigen, er hat aus.ge.zogen, er hat aus.ge.zogen die Fürsten.tum und die Ge.

-gen,und die Ge.wal.tigen, er hat aus.ge.zogen, er hat aus.ge.zogen die Fürsten.tum und die Ge.

- tigen, er hat aus.ge.zogen, er hat aus.ge.zogen die Fürsten.tum und die Ge.

Below the bottom staff of this system is a line of figured bass notation: 5 6 6 6 8 6 6 6 6.

The fourth system shows a piano accompaniment with two staves. The upper staff contains chords and the lower staff contains a bass line. The music is in a simple harmonic style.

und die Ge-wal - - - tigen, Ge-wal-ti-gen

-wal-tigen, Ge-wal - - - tigen, Ge-wal-ti-gen

-wal-tigen, Gewal - ti - gen, Ge-wal-ti-gen, Ge-wal-ti-gen

-wal-ti-gen, Ge-wal - - - ti - gen, die Ge-wal-ti-gen und sie schau - tragen öf - fentlich, öf -

-wal-tigen, Ge-wal - - - tigen, Ge-wal-ti-gen und sie schau-ge-tragen öf -

und sie schau-ge - tra-gen öf - - fentlich, öf -

und sie schau-ge - tra-gen öf - - fentlich, öf - - fentlich, und sie schau-ge -

und sie schau-ge-tra-gen öf - - fentlich, öf - - fent-lich, öf - fentlich, öf - fentlich,

- fent-lich, öf-fent - lich, und sie schau-ge-tra-gen öf-fent-

- fentlich, öf - - - fent - lich, und sie schau-ge-tra-gen öf -

(e)

f

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is primarily composed of rests, with some rhythmic activity appearing in the final measure of each staff.

The second system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. This system shows more active musical notation, including eighth and sixteenth notes, across all staves.

The third system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. This system includes lyrics written below the staves. The lyrics are: "fentlich, öf - fentlich und ei - nen Triumph, — Tri - umph," on the first staff; "tra - gen öf - fentlich. und ei - nen Triumph, — Tri - umph," on the second staff; "öf - fentlich, öf - fentlich und ei - nen Triumph, Tri - umph," on the third staff; "lich, öf - fentlich und ei - nen Triumph, Tri - umph," on the fourth staff; and "fentlich, öf - fentlich und ei - nen Triumph, Tri - umph," on the fifth staff. The system concludes with a double bar line and the number 6 below the staff.

The fourth system of the musical score consists of two staves, likely representing a piano accompaniment. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music includes dynamic markings: *ff* (fortissimo) in the first measure, *mf* (mezzo-forte) in the second measure, and *f* (forte) in the third measure.

und einen Tri-umph, — Tri-umph aus ih-nen gemacht durch — sich selbst,

und einen Tri-umph, — Tri-umph aus ih-nen gemacht durch sich selbst, durch sich selbst,

und einen Triumph, Tri-umph aus ih-nen gemacht durch sich selbst, durch sich selbst,

und einen Triumph, Tri-umph aus ih-nen gemacht durch sich selbst, durch sich selbst,

und einen Triumph, Tri-umph aus ih-nen gemacht durch sich selbst, durch sich selbst,

ff *mf*

und einen Tri-umph, Triumph aus ih-nen, aus ih - nen ge-macht durch sich selbst.

und einen Tri-umph, Triumph aus ih-nen ge-macht durch sich selbst, durch sich selbst.

und einen Tri-umph, Triumph aus ih-nen ge-macht durch sich selbst, durch sich selbst, sich selbst.

und einen Tri-umph, Triumph aus ih-nen ge-macht durch sich selbst, durch sich selbst.

und einen Tri-umph, Triumph aus ih-nen ge-macht durch sich selbst, durch sich selbst, sich selbst.

Viol. I.
Viol. II.
Fag.

BASSO SOLO

Triumph, Triumph, Vi-cto-ri-a! Triumph, Triumph, Vi-cto-ri-a, Vi-cto

Allegro.
mf

This system contains the first three staves of the score. The top three staves are for Violin I, Violin II, and Bassoon. The fourth staff is the Bass Solo part with the lyrics 'Triumph, Triumph, Vi-cto-ri-a! Triumph, Triumph, Vi-cto-ri-a, Vi-cto'. The fifth staff is the piano accompaniment, marked 'Allegro' and 'mf'. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

ri-a, Vi-cto-ri-a!

This system continues the Bass Solo and Piano accompaniment. The Bass Solo part has the lyrics 'ri-a, Vi-cto-ri-a!'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The system ends with a fermata over the final notes of the Bass Solo part.

Vi-cto-ri-a,

This system concludes the Bass Solo and Piano accompaniment. The Bass Solo part has the lyrics 'Vi-cto-ri-a,'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The system ends with a fermata over the final notes of the Bass Solo part.

— Vi-cto-ri-a, —

6 6 6 6 6 6

ruft man bei tapfren Sie-gen, wo kei-ne Fein-de da, als die ent-seelet lie -

6 4 3 6 7 6 5 6 7 6

mf

- gen, als die entseelet liegen.

4 3 4 2 6 7 6 4 2 6 6 6 6 3

f

Weil nun ein Held hier nah, der durch ein Heer ge -

5 4 # 6 # 6 7 6

mf

-drungen und Höll und Grab be - zungen, be - zungen, und Höll und Grab be -

7 6 5 # 5 6 # 6 4 #

-zungen, so jauchzet al - le Welt, al - le Welt: Triumph, Triumph, Vi - cto - ri - a,

6 6

f

Triumph, Triumph, Vi - cto - ri - a, Vi - cto - ri - a

mf

- a, Vi - cto - ri - a, Vi - cto - ri - a

f *mf*

ri - a, Vi - cto - ri - a

f

mf *cresc.*

Viol. I.
Viol. II.
Viola I.
Viola II.
Fag.

TUTTI

Weil nun ein Held hier nah, der durch ein Heer ge- drungen und Höll und Grab be- zwungen, be- zwun-
 Weil nun ein Held hier nah, der durch ein Heer ge- drungen und Höll und Grab be- zwungen, be- zwun-
 Weil nun ein Held hier nah, der durch ein Heer ge- drungen und Höll und Grab be- zwungen, be- zwun-
 Weil nun ein Held hier nah, der durch ein Heer ge- drungen und Höll und Grab be- zwungen, be- zwun-
 Weil nun ein Held hier nah, der durch ein Heer ge- drungen und Höll und Grab be- zwungen, be- zwun-

6 # # 6 # 6 6 5 9

Tutti

f

gen, und Höll und Grab be - zwungen, so jauchzet al - le Welt, so jauchzet al - le

gen, be - zwungen, und Höll und Grab be - zwungen, so jauchzet al - le Welt, so jauchzet al - le

gen, be - zwungen, und Höll und Grab be - zwungen, so jauchzet al - le Welt, so jauchzet al - le

gen, be - zwungen, und Höll und Grab be - zwungen, so jauchzet al - le Welt, so jauchzet al - le

gen, be - zwungen, und Höll und Grab be - zwungen, so jauchzet al - le Welt, so jauchzet al - le

5 6 7 6 # 6 4 # 5 6

Welt: Triumph, Triumph, Vi.cto.ri - a!
Welt: Triumph, Triumph, Vi.cto.ri - a!
Welt: Triumph, Triumph, Vi.cto.ri - a!
Welt: Triumph, Triumph, Vi.cto.ri - a!
Welt: Triumph, Triumph, Vi.cto.ri - a!
Welt: Triumph, Triumph, Vi.cto.ri - a!

SOLO
Vi - cto -

Solo
mf

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is in treble clef and contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff is in treble clef and contains a similar rhythmic pattern. The third staff is in treble clef and contains a rhythmic pattern with some rests. The fourth staff is in bass clef and contains a rhythmic pattern. The fifth staff is in bass clef and contains a rhythmic pattern.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is in treble clef and contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff is in treble clef and contains a similar rhythmic pattern. The third staff is in treble clef and contains a rhythmic pattern with some rests. The fourth staff is in bass clef and contains a rhythmic pattern. The fifth staff is in bass clef and contains a rhythmic pattern.

The third system of the musical score consists of five staves. The top staff is in treble clef and contains a vocal line with lyrics: "Vi-cto-ri a, Triumph, Triumph, Vi-cto-ri a, Vi-cto...". The second staff is in treble clef and contains a vocal line with lyrics: "Vi-cto-ri a, Triumph, Triumph, Vi-cto-ri a, Vi-cto...". The third staff is in treble clef and contains a vocal line with lyrics: "ri a, Vi-cto-ri a, Triumph, Triumph, Vi-cto-ri a, Triumph, Tri...". The fourth staff is in treble clef and contains a vocal line with lyrics: "Vi-cto-ri a, Triumph, Triumph, Vi-cto-ri a, Triumph, Tri...". The fifth staff is in bass clef and contains a vocal line with lyrics: "Vi-cto-ri a, Triumph, Triumph, Vi-cto-ri a, Triumph, Tri...".

The fourth system of the musical score consists of five staves. The top staff is in treble clef and contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff is in treble clef and contains a similar rhythmic pattern. The third staff is in treble clef and contains a rhythmic pattern with some rests. The fourth staff is in bass clef and contains a rhythmic pattern. The fifth staff is in bass clef and contains a rhythmic pattern.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The music features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and quarter-note accompaniment.

The second system continues the instrumental accompaniment with five staves, maintaining the same clef structure and rhythmic complexity as the first system.

The third system introduces vocal lines with lyrics. It consists of seven staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom five are bass clefs. The lyrics are:

- ri - a, Vi - cto - ri - a, Vi - cto - ri - a!

- ri - a, Triumph, Vi - cto - ri - a, Vi - cto - ri - a!

- umph, Triumph, Vi - cto - ri - a, Triumph, Vi - cto - ri - a, Triumph, Triumph, Vi - cto - ri - a, Vi - cto - ri - a!

- umph, Triumph, Vi - cto - ri - a, Triumph, Vi - cto - ri - a, Triumph, Vi - cto - ri - a, Vi - cto - ri - a!

- umph, Triumph, Vi - cto - ri - a, Triumph, Vi - cto - ri - a, Triumph, Vi - cto - ri - a, Vi - cto - ri - a!

Below the lyrics, there are numerical markings: 4 3, 4 3, and 4 3.

The fourth system features piano accompaniment with two staves, one treble and one bass clef. The music includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo).

Aria a 2 Canti.

Viol. I.

Viol. II.

Viola I.

Viola II.

Fag.

Canto I solo.

Saul hat tausend Mann ge - schlagen, a - ber Da - vid zehn - mal mehr, zehnmal mehr, —

Canto II solo.

Saul hat tausend Mann ge - schlagen, a - ber Da - vid zehn - mal mehr, zehnmal mehr, zehnmal mehr,

Allegro. Soli.

mf

tr

die - ses muß - ten Wei - ber sa - gen nach der Sie - ger Wie - der -

die - ses muß - ten Wei - ber sa - gen nach der Sie - ger Wi - a - der -

mf

.kehr, nach der Sie . ger Wie . der . kehr. Drum so darf kein Mensch mehr
 .kehr, nach der Sie . ger Wie . der . kehr. Drum so darf kein Mensch mehr

6 6 3 5 7 6 4 3 6 7 6

weinen, da der Höl . len Go . li . ath von des andern Davids Steinen sei . nen Wurf emp . fan .
 weinen, da der Höl . len Go . li . ath von des andern Davids Steinen sei . nen Wurf emp . fan .

5 5 6 6 # 3 6 6

gen hat, seinen Wurf empfan-gen hat.

gen hat, seinen Wurf empfangen hat.

6 # 6 # 6 # 6 6 6 # 6 4 # 6 6 7 5

6 # 6 6 4 3 6 5 6 6 6 5 6 4 3

The first system of the musical score consists of several staves. At the top are two vocal staves in treble clef, followed by two piano staves in alto clef, and a bass staff. Below these is a guitar tablature staff with fret numbers: 6 7 9 5 6 5 6 # 4 3 5 3 5 3. At the bottom of the system are two piano staves in treble and bass clef.

The second system of the musical score continues with the same instrumental and vocal parts. It includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte) in the vocal and piano staves. The guitar tablature staff at the bottom of the system contains the following fret numbers: 6 9 9 # 6 5 # 5 # 5 6 6 4 # (#).

Grave.

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is in common time (C) and begins with a series of rests, followed by a melodic line in the upper staves and a supporting bass line in the lower staves.

The second system continues the musical score with five staves. It features similar instrumentation to the first system, with treble and bass clefs. The melody and bass line are further developed, showing more rhythmic activity.

The third system of the score includes vocal parts with lyrics. It consists of five staves. The lyrics are: "A - men, A - men, Lob und Eh - re und Weisheit und Dank und Preis und Kraft". The music is written in a style suitable for vocal accompaniment.

The fourth system continues the vocal parts with lyrics. It consists of five staves. The lyrics are: "A - men, A - men, Lob und Eh - re und Weisheit und Dank und Preis und Kraft". The musical notation continues below the text.

Grave.
Tutti.

The fifth system of the score features piano accompaniment. It consists of two staves, one in treble clef and one in bass clef. The music is marked with a forte (f) dynamic and includes chords and a moving bass line.

The first system consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, particularly in the upper staves.

The second system continues the instrumental accompaniment with five staves, maintaining the same clef arrangement and rhythmic complexity as the first system.

The third system introduces vocal parts with German lyrics. It consists of five staves. The lyrics are: "und Stärke sei unserm, unserm Gott, sei unserm, unserm Gott, und Stärke sei unserm Gott, sei unserm, unserm Gott, und Stärke sei unserm, unserm Gott, sei unserm, unserm Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit, von und Stärke sei unserm, unserm Gott, sei unserm, unserm Gott,". The bottom staff of this system includes the numbers 6, 7, 8, 6, 7, 6, 6, which likely correspond to the lyrics above.

The fourth system shows a piano accompaniment with two staves. It includes the tempo instruction "Allegro vivace." and the dynamic marking "mf". The music is more rhythmic and features block chords.

Clarino I.

Viol. I.

Viola I.

Viola II.

A - - men, A - - - - - men, A - - - -

E - wigkeit zu E - wigkeit, A - - - - - men,

- - - men,

von E - wigkeit zu E - wigkeit, von E - wigkeit zu E - wigkeit, A - - - men, A - men, A - -
 von E - wigkeit zu

6 5 4 3

mf

Viol. I.

Viola I.

Viola II.

Canto I.

von E - wigkeit zu E - wigkeit, von E - wigkeit zu
 - - - - - men, A - - - - - men, von E - wigkeit zu E - wigkeit, von E - wigkeit zu
 E - wigkeit, von E - wigkeit zu E - wigkeit, A - - - - - men, A - men, von E - wigkeit zu E - wigkeit, von

7 6 6

Fag.

E-wigkeit, A - - - - men, A - - - - men, A - - - - men, A - - - - men, A -

E-wigkeit, A - - - - men, A - - - - men, A - - - - men, A - - - - men, A -

E-wigkeit zu E-wigkeit, A - - - - men, A - - - - men, A - - - - men, von E - wigkeit zu E-wigkeit, von E-wig-keit zu E-wigkeit, A -

Von E - wigkeit zu E - wigkeit, von E-wigkeit zu E - wigkeit, A - - - -

6 5 4 # 6

Viol. I.

Viol. II.

Viola I.

Viola II.

Fag.

-men, A - - - - men, von

A - - - - men, von E - wigkeit zu E-wigkeit, von E-wigkeit zu E - wigkeit, A - - - - men, Amen, von

-men, von E - wigkeit zu E - wigkeit, von E-wigkeit zu E - - wig - keit, Amen, A - - - - men, von E-wigkeit zu

-men, A - - - - men, A - - - - men, A - - - - men, Amen,

-men, A - - - - men, A - - - - men, A - - - - men, A - - - - men, Amen,

6 5 6 6 6

mf

E - wigkeit zu E - wigkeit, von E - wigkeit zu E - wigkeit, A - men, A - men, A - - men, von E - wigkeit zu

E - wigkeit zu E - wigkeit, von E - wigkeit zu E - wigkeit, A - men, A - men, A - - men, von E - wigkeit zu

E - wigkeit, von E - wigkeit zu E - wigkeit, A - - - - men, A - men, A - - - -

von E - wigkeit zu E - wigkeit, von E - wigkeit zu E - wigkeit, A -

von E - wigkeit zu E - wigkeit, von E - wigkeit zu E - wigkeit, A -

E - wigkeit, A - - - - - men, A - men, A - men, A - - - - - men, A -
 E - wigkeit, A - men, A - - - - - men, A - - - - - men, A - men, A - - - - - men, A -
 - - - - - men, A - - - - - men, von E - wigkeit zu E - wigkeit, zu E - wigkeit, A -
 - men, A - men, A - - - - - men, A - men, A - men, von E - wigkeit zu E - wigkeit, von E - wigkeit zu
 - - - - - men, A - - - - - men, A - men, von E - wigkeit zu E - wigkeit, von E - wigkeit zu

7 8

First system of musical notation. It consists of five staves: a vocal line (treble clef) and four piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The vocal line begins with a melodic phrase, and the piano accompaniment provides harmonic support. There are two small annotations '(b)' above the vocal line in the first measure.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts from the first system. The piano accompaniment features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs.

Third system of musical notation, featuring lyrics under the vocal line. The piano accompaniment continues with rhythmic accompaniment. The lyrics are: "men, A - - - men, von E - wigkeit zu E - wigkeit, von E - wigkeit zu E - wigkeit, Amen, A - -".

Fourth system of musical notation, primarily piano accompaniment. It includes a grand staff with treble and bass clefs. The piano part continues with rhythmic accompaniment, including some triplet markings.

The first system of music consists of five staves. The top three staves are vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor), and the bottom two are piano accompaniment (Right and Left Hand). The music is in a common time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes.

The second system of music consists of five staves, continuing the vocal and piano parts from the first system. The vocal lines show some melodic movement, and the piano accompaniment provides a steady harmonic and rhythmic foundation.

The third system of music consists of five staves. The vocal parts have lyrics written below them. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. At the bottom of the system, there are numerical figures: 6, 7 4 3, 6, 6 7 4 3.

men, A - men, A - men, A - men, Amen, A - men, A - men, A - men, A - - men, A. men, A - men.
 -men, A - men, A - men, A - men, Amen, A - men, A - men, A - men, A - - - men, A - men.
 -men, A - men, A - - - men, Amen, A - men, A - men, A - - - men, Amen, A - men.
 -men, A - men, A - - - men, A - men, A - men, A - - - men, A - men.

The fourth system of music consists of two staves, primarily piano accompaniment. It features a series of chords and rhythmic patterns that conclude the piece.

Wie schön leuch - tet der Mor - gen - stern
 Wie schön leuch - tet der Mor - gen - stern
 Wie schön leuch - tet der Mor - gen - stern
 Wie schön leuch - tet der Mor - gen - stern

(Tutti)

6 6 6 6 6 6 6 6 5 6 6 5 4

voll Gnad und Wahr - heit von dem Herrn, die sü - ße Wur - zel Jes - se.
 voll Gnad und Wahr - heit von dem Herrn, die sü - ße Wur - zel Jes - se.
 voll Gnad und Wahr - heit von dem Herrn, die sü - ße Wur - zel Jes - se.
 voll Gnad und Wahr - heit von dem Herrn, die sü - ße Wur - zel Jes - se.

6 4 2 6 4 2 7 5 6 5 7 5 4 6 6 7 5 4 3 6 6

mf

- lich, schön und herr-lich, groß und ehr-lich, reich von Ga - ben, hoch und sehr präch -
 - lich, schön und herr-lich, groß und ehr - lich, reich von Ga - ben, hoch und sehr präch -
 - lich, schön und herr-lich, groß und ehr-lich, reich von Ga - ben, hoch und sehr präch -
 - lich, schön und herr-lich, groß und ehr-lich, reich von Ga - ben, hoch und sehr präch -

6 4 2 6 4 2 5b 6 4 2 6 4 2 6 5b 7 4 3 6 7 4 2 6 5 6

- tig er - ha - ben.
 - tig er - ha - ben.
 - tig er - ha - ben.
 - tig er - ha - ben.

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

mf

Tenore.

Al - lein, heut wird der Gro-ße klein, der Sohn, aus Gott ge - bo - ren, wird heut ein Men-schen-

Rec.

..sohn, als hätt' der Him-mels - herr sein Him-mel-reich ver - lo-ren. Er wird ein rech-tes Op-fer-lamm, weil

er als Davids höchster Stamm, in Davids eigner Stadt, nur einen Stall, nur einen Stall zur Wohnung hat.

Allegro.

Viol. I.

Uns ist ein Kind ge - bo - ren, ein Sohn ist uns ge -

Uns ist ein Kind ge - bo-ren, ein Sohn ist uns ge - ge-ben, ge - ge -

ge - ben, ge - ge - ben, ge - ge - ben, ge - ge -

Uns ist ein Kind ge -

Uns ist ein Kind ge - bo - ren, ein Sohn ist uns ge - ge - ben, ge - ge -

5 4 6 3 7 6 5 6 7 6 6

mf *cresc.*

- ben, uns ist ein Kind ge - bo - ren, ein Sohn ist uns ge -

- ben, ein Sohn ist uns ge - ge - ben, uns ist ein Kind ge - bo - ren, ein Sohn ist uns ge -

- bo - ren, ein Kind ist uns ge - ge - ben, ge - ge - ben, ge - ge - ben, ein Sohn ist uns ge -

- ben, uns ist ein Kind ge - bo - ren, ge - bo - ren, ge - bo - ren, ge - bo - ren, ein Sohn ist uns ge -

Uns ist ein Kind ge - bo - ren, ein Sohn ist uns ge - ge - ben, ge - ge - ben, ein Sohn ist uns ge -

5 3 6 6 6 5 6 5 6 7

f

The musical score consists of several parts: two vocal staves at the top, followed by four vocal staves with lyrics, and a piano accompaniment at the bottom. The lyrics are: "- bo-ren, ein Sohn ist uns ge - ge - - - - ben, welches Herrschaft ist auf seiner Schulter,". The piano part includes a bass line with figured bass notation: 6/5, 6 5 6 6, 5 4, 6 6 6 6, 6 4/2, 6 4/2, 7.

ist auf sei-ner Schul-ter, ist auf seiner Schulter, sei-ner Schul-ter, und er hei-ßet wunder-bar, und er hei-ßet
 ist auf sei-ner Schul-ter, ist auf seiner Schulter, sei-ner Schul-ter, und er hei-ßet wunder-bar, und er hei-ßet
 ist auf sei-ner Schul-ter, ist auf seiner Schulter, sei-ner Schul-ter, und-er hei-ßet wunder-bar,
 ist auf sei-ner Schul-ter, ist auf seiner Schulter, sei-ner Schul-ter, und er hei-ßet wunder-bar,
 ist auf sei-ner Schul-ter, ist auf seiner Schulter, sei-ner Schul-ter, und er hei-ßet wunder-bar,

7 7 7 7 6 6 6 5 5b 6 5b 6

4 3

Adagio. *Allegro.*

Adagio. *Allegro.*

wunderbar, wun-der-bar, wunderbar, wunderbar, Rat, Kraft, Held, Rat, Kraft, Held, Rat, Kraft,
wunderbar, wun-der-bar, wunderbar, wunderbar, Rat, Kraft, Held, Rat, Kraft, Held, Rat, Kraft,
und er heißet wunder - bar, wunderbar, wunderbar, Rat, Kraft, Held, Rat, Kraft, Held, Rat, Kraft,
und er heißet wunder - bar, wunderbar, wunderbar, Rat, Kraft, Held, Rat, Kraft, Held, Rat, Kraft,
und er heißet wunder - bar, wunderbar, wunderbar, Rat, Kraft, Held, Rat, Kraft, Held, Rat, Kraft,

Adagio. *Allegro.*

Held, e - wig, e - wig, e - wig, e - wig, e - wig Va-ter, Frie. de -
 Held, e - wig, e - wig, e - wig, e - wig Va-ter, Frie. de -
 Held, e - wig, e - wig, e - wig, e - wig Va-ter, Frie. de -
 Held, e - wig, e - wig, e - wig, e - wig Va-ter, Frie. de -

mf

The first system of the score consists of six staves. The top two staves are treble clef, and the bottom four staves are bass clef. The music is in 4/4 time and features a rhythmic piano introduction with chords and moving lines.

The vocal staves for the first system include four parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are:

Soprano: -fürst, e - wig Va - ter, Friede - fürst, e - wig Vater, Friede -

Alto: -fürst, e - wig Va - ter, Friede - fürst, e - wig Vater, Friede -

Tenor: - wig, e - - - - wig, e - - - -

Bass: - wig, e - - - wig Va - ter, Friede - fürst, Friede - fürst, e - - wig Vater, Friede -

The bottom two staves of this system are bass clef accompaniment for the vocal parts, with figured bass notation below the notes.

The second system of the score consists of two staves (treble and bass clef) for piano accompaniment. It begins with a *cresc.* marking and a *f* (forte) dynamic. The music continues with chords and moving lines.

The first system of the score consists of six staves. The top two staves are treble clef, and the bottom four staves are bass clef. The music is in 4/4 time and features a rhythmic piano introduction with eighth and sixteenth notes, followed by a steady accompaniment.

The second system contains five vocal staves with lyrics. The lyrics are:

- fürst, e - - - - - wig Va - ter, Frie - de -

- fürst, e - - - - - wig Va - ter, Frie - de -

- wig, e - - - - - wig, e - wig, e - wig, e - wig Va - ter, Frie - de -

- fürst, e - - wig, e - wig, e - wig, e - wig Va - ter, Frie - de -

- fürst, e - wig, e - wig, e - wig Va - ter, Frie - de -

Fingerings for the vocal parts are indicated by numbers 4, 5, 6, 7, 8, and 9 below the notes.

The piano accompaniment for the second system is shown in two staves (treble and bass clef). It includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and continues the accompaniment from the first system.

The musical score consists of several systems. The top system features two staves of piano accompaniment in treble clef, with a 3/2 time signature. The second system contains two staves of piano accompaniment in bass clef, also in 3/2 time. The third system is the vocal entry, with five staves. The first two staves are soprano and alto parts, both in bass clef. The third staff is the tenor part in bass clef. The fourth and fifth staves are the bass part in bass clef. The lyrics are:
-fürst, e - - - - wig Va - ter, Frie-de - fürst.
-fürst, e - - - - wig Va - ter, Frie-de - fürst.
-fürst, e - - - wig, e - wig, e - - wig, e - wig Va - ter, Frie-de - fürst.
-fürst. e - - wig, e - wig, e - - wig, e - wig Va - ter, Frie-de - fürst.
-fürst, e - wig, e - - wig, e - wig Va - ter, Frie-de - fürst.
The piano accompaniment in the bottom system includes a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a walking bass line. A dynamic marking *f* is present in the bass staff.

Viol. I. [Flûte.]

Viol. II. [Flûte.]

Tenore.

Larghetto.

p

4 2 6 9 8 6 5 3 5 6

O!

9 8 6 5 # 6 5 # 4 6 9 7 5 6 # 6

mf *p*

O, o Wun - der - sohn,

6 6 9 5 4 3 5b 6 5b 7 5 6

mf

dein überirdisch Wesen hat sich zum

9 8 6 6 6 7 6 6 4

mf *p*

Thron den irdlichen Leib erlesen,

9 8 6 9 8 6 6 4 6 9 6

damit der Mensch, der Mensch, die Erde zu deinem Himmel wer-

5 4 # 6 # 7 6 11 10 6 5 6 #

de, zu dei - - nem Him - - mel, zu deinem

tr.

cresc.

6 6 6

Him-mel wer - - de.

6 6 # 4 6 9 9 6 4 3 5 6

f

p

6 # 6 # 6 7 6 #

Tenore.

Doch leuch - - - tet in der Niedrigkeit ein Strahl von sei-ner Göttlich-keit, ein Kai-ser

Recitativo.

schreibt die Schatzung aus, so zieht zugleich der Prinz der Prin-zen in ei-nes ird'schen Lei-bes Haus, die

En - - - gel sa-gen ihn der Welt in Lüf-ten an, weil es kein Mensch ver-rich-ten kann.

Denn al-le Him-mel sind sein ei-gen, wie sollt' sich nicht vor ihm die gan-ze Er-de

nei - - - gen.

Aria.

Viol. I.

Viol. II.

Viola I.

Viola II.

Tenore.

Allegro.

Kommt, ihr Völ . ker, kommt mit Hau . fen, kommt, ihr Völ . ker, kommt mit

Musical score for the first system. It features a vocal line in G major and 3/4 time, with lyrics: "Haufen, kommt mit Haufen, kommt mit Haufen". The piano accompaniment includes a right hand with chords and a left hand with a rhythmic pattern.

Musical score for the second system. It continues the vocal line with lyrics: "fen, kommt und huldigt diesem Kind, diesem Kind, kommt und huldigt diesem". The piano accompaniment includes a right hand with chords and a left hand with a rhythmic pattern.

Kind. Him.mel, Er. de, zu den

6 5 6 4 3 6 6 6

f *p*

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. It features a vocal line with lyrics 'Kind. Him.mel, Er. de, zu den'. The piano accompaniment includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a rhythmic pattern. Fingerings are indicated by numbers 6, 5, 6, 4, 3, 6, 6, 6. Dynamics include *f* and *p*.

Heiden soll sein Scep.ter e-wig weiden, weil sie des-sen ei-gen sind, weil sie des-sen ei-gen

6 5 # 5 6 # 6 6 # 9 9 6 6 #

f *p*

Detailed description: This system contains the next four measures of the piece. The vocal line continues with lyrics 'Heiden soll sein Scep.ter e-wig weiden, weil sie des-sen ei-gen sind, weil sie des-sen ei-gen'. The piano accompaniment continues with similar textures. Fingerings are indicated by numbers 6, 5, #, 5, 6, #, 6, 6, #, 9, 9, 6, 6, #. Dynamics include *f* and *p*.

sind, Him-mel, Er-de, zu den

5 6 4 # 6 4 6

f *p*

Da Capo.

Heiden soll sein Scep-ter e-wig weiden, weil sie des-sen ei-gen sind, weil sie des-sen ei-gen sind.

6 6 5 4/2 6 4/2 6 6 6 6 # 6 # 6

piano

Tenore.

Ich huld' . . . ge_ dir, groß_mächt_ger Prinz, weil dei_ ne Got_ tes .

6 7 5
4b 4b 2

Recitativo.

p

Detailed description: This system contains the first three measures of a musical score. It features a piano accompaniment with four staves (two treble and two bass clefs) and a vocal line for Tenore. The piano part begins with a whole note chord in the right hand and a whole note bass line in the left hand. The vocal line starts with a quarter rest followed by a melodic phrase. The lyrics are: 'Ich huld' . . . ge_ dir, groß_mächt_ger Prinz, weil dei_ ne Got_ tes .'. Below the vocal line, there are some numerical markings: '6 7 5' and '4b 4b 2'. The piano part is marked 'Recitativo.' and 'p'.

_kraft die Macht der Sün_den, durch die uns Sa_ tan tracht', mit sich als Skla_ven zu ver_

Detailed description: This system contains the next three measures of the musical score. It continues the piano accompaniment and the vocal line. The lyrics are: '_kraft die Macht der Sün_den, durch die uns Sa_ tan tracht', mit sich als Skla_ven zu ver_'. The piano part continues with chords and a bass line. The vocal line continues with a melodic phrase.

bin-den, ganz aus dem We-ge schafft, ich eh - - - re die ver-borg-ne Macht, und mei-ne

The first system of the musical score consists of seven staves. From top to bottom: a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature; a piano accompaniment line in treble clef; a piano accompaniment line in bass clef; a vocal line in bass clef with lyrics; a piano accompaniment line in bass clef with figured bass notation (6 5, 4, 6 4/3, #, 4 2, 6); and a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment.

un-ter-tän'-gen Lip-pen lob-sin-gen dir auch in der schlech-ten Krip-pen.

The second system of the musical score consists of seven staves. From top to bottom: a vocal line in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 4/4 time signature; a piano accompaniment line in treble clef; a piano accompaniment line in bass clef; a vocal line in bass clef with lyrics; a piano accompaniment line in bass clef with figured bass notation (6, 5, 6); and a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment.

Canto I.

Canto II.

Tempo giusto.

mf

6 6 5 6 5^b 6 6 (6)

Detailed description: This system contains the first system of a musical score. It features two vocal staves at the top, labeled 'Canto I.' and 'Canto II.', which are currently empty. Below them is a bass line with sixteenth-note patterns and fingerings: 6, 6, 5, 6, 5^b, 6, 6, (6). The piano accompaniment is shown in two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic pattern. The tempo is marked 'Tempo giusto.' and the dynamic is 'mf'.

Zwingt, zwingt die Saiten,

Zwingt, zwingt die

5 6 6 6 5 6 6 6

f *p*

Detailed description: This system continues the musical score. It includes two vocal staves with lyrics: 'Zwingt, zwingt die Saiten,' and 'Zwingt, zwingt die'. The bass line has fingerings: 5, 6, 6, 6, 5, 6, 6, 6. The piano accompaniment includes a dynamic change from 'mf' to 'f' and then 'p'. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic pattern.

zwingt die Saiten in Cy - tha - ra und laßt die sü - ße - Mu - si - ca ganz freu - den -
Saiten, zwingt die Saiten in Cy - tha - ra und laßt die sü - ße - Mu - si - ca ganz freu - den - reich er - schal -

6 6 6 6 6 6 6

- reich er - schal - len.
len.

6 6 6 6 6 6 5 3 6 5b

mf

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal staves in treble clef. The next two staves are piano accompaniment staves in bass clef. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clef). The music is in a minor key and features a complex piano accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes.

Canti unisoni.

The second system features unison vocal parts and piano accompaniment. The vocal staves are in bass clef. The piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: "Zwingt die Saiten in Cytha-ra und". The piano accompaniment includes fingerings such as 6, 5, 6, 3, 5, 6, 6.

Tutti.

The third system continues the musical score with vocal staves and piano accompaniment. The vocal staves are in bass clef. The piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: "laß die süße Musica ganz freudenreich erschallen". The piano accompaniment includes fingerings such as 5, 6, 6, 5, 6, 6, 6, 6, 6, 6.

-len, daß ich mö - ge mit Je - su -
 -len, daß ich mö - ge mit Je - su -
 -len, daß ich mö - ge mit Je - su -
 -len, daß ich mö - ge mit Je - su -

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

mf

-lein, dem wun - der - schö - nen Bräut - gam mein, in ste - ter
 -lein, dem wun - der - schö - nen Bräut - gam mein, in ste - ter
 -lein, dem wun - der - schö - nen Bräut - gam mein, in ste - ter
 -lein, dem wun - der - schö - nen Bräut - gam mein, in ste - ter

6 6 5 6 6 5 4 6 6 6

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto), and the bottom three staves are piano accompaniment (Right Hand, Left Hand, and Bass). The lyrics for the vocal parts are: "Lie - be wal - - - len. Sin - - - get,". The piano accompaniment includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some performance markings such as *mf* and fingerings like 6, 6, 6, 5, 6, 5b, 8, 6.

The second system of the musical score also consists of five staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom three staves are piano accompaniment. The lyrics for the vocal parts are: "sprin - - - get, ju - bi - lie - ret, tri - um - phie - ret, dankt dem Her - - -". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns to the first system, including eighth and sixteenth notes and rests. There are performance markings such as *mf* and fingerings like 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6.

ren, groß ist der Kö - nig der Eh - - ren.
-ren, groß ist der Kö - nig der Eh - - ren.
-ren, groß ist der Kö - nig der Eh - - ren.
-ren, groß ist der Kö - nig der Eh - - ren.

6 5 6 5 6 6 5 6

5 6 5 6 6 5 6 6

12.
„Ich freue mich im Herrn, und meine Seele ist fröhlich.“

321

Dominic. 2 post Epiph: 1: 20 post Trinitatis.

Esaias 61, 10.

Sonata.
Allegro.

Johann Kuhnau.

Violino I.
Violino II.
Viola.
Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.
Continuo (Organo)

Allegro.
mf

6 # 6 5 6/4 6 6 6 6 6

SOLO
Ich freu - e mich im Herrn, und meine Seele ist fröh -

Ich freu. . . e mich im Herrn, und meine Seele ist fröh -

Sopr. Solo

Soli
p

5 7 6 5b 4 3 6 6 4 5

lich, ist fröh - lich, ist fröh - lich in meinem Gott.

(SOLO)
Ich freu - e mich im Herrn,

mf

(SOLO)
Ich freu - e mich im Herrn, ich freu - e mich im Herrn, und meine Seele ist fröh -

Ten.
und meine Seele ist fröh -

p *mf* *p*

lich, ist fröh - lich in meinem Gott,
 lich, ist fröh - lich, ist fröh - lich in meinem Gott,

6 7 6 6 5 6 7 6 6 5 6 7 6 5

(TUTTI)
 Ich freu - e mich im Herrn, und meine Seele ist fröh -
 Ich freu - e mich im Herrn, und meine Seele ist fröh -
 und meine Seele ist fröhlich, ist fröh -
(TUTTI)
 ich freu - e mich im Herrn, ich freue, freue mich im Herrn, und meine Seele ist fröhlich, ist fröh -

p *cresc.* *f* Tutti

SOLO

lich, ist fröh - lich, ist fröh - lich in meinem Gott, ist fröh - lich, ist fröh - lich, ist fröh -

lich, ist fröh - lich, ist fröh - lich in meinem Gott,

lich, ist fröh - lich, ist fröh - lich in meinem Gott,

lich, ist fröh - lich, ist fröh - lich in meinem Gott,

8 7 6 6 6 6 4 5 3 6 6 6 6 5 6

Solo

p

TUTTI SOLO TUTTI

lich, ist fröh - lich, ist fröh - lich in meinem Gott, ist fröh - lich in meinem Gott, in meinem Gott, in meinem

ist fröh - lich, ist fröh - lich in meinem Gott, ist fröh - lich in meinem Gott, in meinem

ist fröh - lich, ist fröh - lich in meinem Gott, ist fröh - lich in meinem Gott, in meinem

ist fröh - lich, ist fröh - lich in meinem Gott, ist fröh - lich in meinem Gott, in meinem

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

Tutti

Solo

Tutti

p *f*

This system contains the first system of a musical score. It features a vocal line at the top with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Below the vocal line are four staves for voices, each labeled "Gott." in the first measure. The bottom two staves of this system are for piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*.

This system contains the second system of the musical score. It begins with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Mein Herz er. freu.e dich, der Geist er. muntre sich, ermuntre sich, ich will den Höchsten". Above the vocal line, the word "(SOLO)" is written. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *p*. The system concludes with a grand staff for piano accompaniment, featuring a "C. solo" marking above the bass line and a "Solo" marking above the treble line.

lo - ben, ich will den Höchsten lo - ben, der mich als sei - ne Braut, die er sich selbst ver-

mf. *p.* *pp.*

- traut, dem Himmel gleich er - ho - ben, dem Himmel gleicher - ho - ben;

mf. *cresc.*

der mich als sei - ne Braut, die er sich selbst ver - traut, dem Himmel gleich er -

mf.

ho - ben, dem Himmel gleich er - ho - ben. strom.

cresc.

Ich freu - e mich im Herrn, und meine Seele ist fröh - lich, ist fröh -

(SOLO)

Ich freu - e mich im Herrn, und meine Seele ist fröh -

p

First system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Second system of musical notation. The vocal staves contain the lyrics: *lich, ist fröhlich in meinem Gott.* The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

Third system of musical notation. The vocal staves contain the lyrics: *lich, ist fröhlich in meinem Gott.* The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

Fourth system of musical notation. The vocal staves contain the lyrics: *Ich freue mich im Herrn,* with a *(SOLO)* marking above the notes. The piano accompaniment includes dynamic markings *p* and *mf*.

Fifth system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment. The piano part consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Sixth system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment. The piano part consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Seventh system of musical notation. The vocal staves contain the lyrics: *Herrn, ich freue mich im Herrn, und meine Seele ist fröhlich.* The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

Eighth system of musical notation. The vocal staves contain the lyrics: *und meine Seele ist fröhlich, ist fröhlich.* The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

Ninth system of musical notation. The piano accompaniment includes dynamic markings *mf* and *p*.

lich, ist fröh - lich in meinem Gott,
 lich, ist fröh - lich in meinem Gott.

(TUTTI)
 Ich freu - e mich im

mf *p*

(TUTTI)
 Ich freu - e mich im Herrn, und mei-ne See-le ist fröh-
 Ich freu - e mich im Herrn, und mei-ne See-le ist fröh -
 und mei-ne See-le ist fröhlich, ist fröh -
 Herrn, ich freu - e, freu - e mich im Herrn, und mei-ne See-le ist fröhlich, ist fröh -

(TUTTI)

Tutti

cresc.

- lich, ist fröh - - lich, ist fröh - lich in mei - nem Gott, ist fröh - lich in mei - nem
 - lich, ist fröh - - lich, ist fröh - lich in mei - nem Gott, ist fröh - lich in mei - nem
 - lich, ist fröh - - lich, ist fröh - lich in mei - nem Gott, ist fröh - lich in mei - nem
 - lich, ist fröh - - lich, ist fröh - lich in mei - nem Gott, ist fröh - lich in mei - nem

6 7 6 6 8 6 5 6 6 6 5

Gott, in meinem Gott, in meinem Gott.
 Gott, in meinem Gott.
 Gott, in meinem Gott.
 Gott, in meinem Gott.

6 6 5 6 6 5 6 5 6 6 7

Musical score for the first system. It features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. The piano part includes a section marked "SOLO" in the bass clef. The lyrics "Ach schö - ner Eh - ren - stand, o herr - liches Ge -" are written below the vocal line. Performance markings include *p* (piano) and *(p)*.

Musical score for the second system. It continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics "wand, das meine Glieder zie - ret, das meine Glieder zie - ret, das, das mei - ne Glieder zie - ret." are written below the vocal line. Performance markings include *p*, *mf*, and *cresc.*.

Musical score for the third system. It continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics "strom." are written below the vocal line. Performance markings include *cresc.*.

Sagt, daß ihr Göt-ter seid, wenn habt ihr solch ein Kleid in eu-rer Pracht ge-

B.

p

füh-ret, in eu-rer Pracht,

4 # 6 6 7 6 6 7 7 6 5 # 6 7 6

cresc.

in eu-rer Pracht ge-füh-ret.

f *dim.*

First system of musical notation. It includes a vocal line with treble clef and a key signature of one sharp (F#). Below it are five empty staves for other instruments. At the bottom of the system is a bass line with a treble clef and a key signature of one sharp, containing the following fingering numbers: #, 5, 6, 4, #, #, 6, 5, b, 6, 7, 6, 6, 7, 6.

Second system of musical notation. It includes a vocal line with treble clef and a key signature of one sharp. Below it are five empty staves. The lyrics are: **TUTTI** (SOLO) Denn, denn, denn er hat mich an-ge-
Denn, denn,
Denn, denn,
Denn, denn,
Denn, denn,
Denn, denn,
The piano accompaniment includes dynamic markings *mf*, *f*, and *p*. The bass line at the bottom has a treble clef and a key signature of one sharp, with the following fingering numbers: #, 6, 6, 6, 6, 6, 5, #, 5, 3, 6, 6.

-zo - - - gen mit den Klei - dern des Heils, mit den Klei - dern des Heils, mit den Klei - dern des
 - gen, an - ge - zo - - gen mit den Klei - dern des Heils, mit den Klei - dern des Heils, mit den Klei - dern des
 hat mich an - ge - zo - - gen mit den Klei - dern des Heils, mit den Klei - dern des Heils, mit den Klei - dern des
 - gen mit den Klei - dern des Heils, mit den Klei - dern des Heils, mit den Klei - dern des

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

p *cresc.* *f*

Heils,
 Heils,
 Heils, (SOLO)
 Heils, und mit dem Rock der Gerechtig - keit ge - klei -
 Heils, und mit dem Rock der Gerechtig - keit geklei - - - det, geklei - - -

(SOLO)
 und mit dem Rock der Gerechtig - keit

6 6 6 6 6 6 7 5 # 6 5 6 5

Soli *p*

det, ge_klei - det, det, ge_klei - det,

7 5 6 6 5 6 6

mf

TUTTI

und mit dem Rock der Gerech - tig - keit ge - klei -

und mit dem Rock der Gerech - tig - keit ge - klei - det, ge -

und mit dem Rock der Gerech - tig - keit ge - klei -

und mit dem Rock der Gerech - tig - keit ge - klei -

6 7 6 7 5 6 6 6 6 6

Tutti

f

- det, ge_klei - det, ge_klei -
 _kleidet, ge_klei - det, ge_klei - det, ge_klei -
 - det, ge_klei - det, ge_klei -
 - det, ge_klei - det, ge_klei - det,

6 # 6 6 7

mf *f*

- det, ge_klei - det, geklei - det.
 - det, ge_klei - det, geklei - det. SOLO
 - det, geklei - det, geklei - det, geklei - det. Mir wird ein Schmuck zu teil, den Gott aus lau.ter Heil, aus lau.ter
 ge_klei - det, geklei - det, geklei - det.

7 5 3
 6 4 3

Solo
f *mf* *ff* *p* *pp*

Heil zu meiner Lust ge - we - bet, zu meiner Lust ge - we - - - bet, mein Je - sus hat ge -

mf *p*

- macht, was itzt als Hochzeit - pracht um mei - ne Schultern schwe - - - - bet, um mei - ne Schultern

pp *mf* *cresc.*

schwe - bet, mein Je - sus hat ge - macht, was itzt als Hochzeit -

f *mf* *p*

-pracht um meine Schultern schwe - bet, um meine Schultern
 6 6 b 6 6 4 5 3
cresc.

schwe - bet.
 6 6 # 6 6 5 4 6 6 8 6
f

(SOLO)
 Ich freu - e mich im Herrn, und meine Seele ist fröh -
 Ich freu - e mich im Herrn, und meine Seele ist fröh -
 Sopr. Solo
 5 7 6 5b 4 3 6 6 5
 5 4 3
 Soli
p

lich, ist fröh - lich, ist fröh - lich in meinem Gott.

lich, ist fröh - lich in meinem Gott.

(SOLO)
Ich freu - e mich im Herrn,

8 7 6 6 6 6 5 4 5 5 6 6 7 8 5 #

mf

(SOLO)
Ich freu - e mich im Herrn, ich freu - e mich im Herrn, und meine Seele ist fröh -

und meine Seele ist fröh -

Ten.
6 6 6 7 8 5 4 #

p *mf* *p*

lich, ist fröh - lich in meinem Gott,
 - lich, ist fröh - - - lich, ist fröh - lich in meinem Gott,

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

mf

(TUTTI)
 Ich freu - e mich im Herrn, und meine Seele ist fröh -
 Ich freu - e mich im Herrn, und meine Seele ist fröh -
 und meine Seele ist fröhlich, ist fröh -
(TUTTI)
 ich freu - e mich im Herrn, ich freue, freue mich im Herrn, und meine Seele ist fröhlich, ist fröh -

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

SOLO

- lich, ist fröh - - - lich, ist fröh - lich in meinem Gott, ist fröh - lich, ist fröh - lich, ist fröh -

- lich, ist fröh - - - lich, ist fröh - lich in meinem Gott,

- lich, ist fröh - - - lich, ist fröh - lich in meinem Gott,

- lich, ist fröh - - - lich, ist fröh - lich in meinem Gott,

6 7 6 8 6 6 6 5 6 6 6 5 6

Solo
p

TUTTI

SOLO

TUTTI

- lich, ist fröh - - - lich, ist fröh - lich in meinem Gott, ist fröh - lich in meinem Gott, in meinem Gott, in meinem

ist fröh - - - lich, ist fröh - lich in meinem Gott, ist fröh - lich in meinem Gott, in meinem

ist fröh - - - lich, ist fröh - lich in meinem Gott, ist fröh - lich in meinem Gott, in meinem

ist fröh - - - lich, ist fröh - lich in meinem Gott, ist fröh - lich in meinem Gott, in meinem

6 7 8 6 5 6 6 5 6 6 6 5 6 6 5 6 6 5

Tutti

f

p

f

This system contains the first system of a musical score. It includes a vocal line at the top and piano accompaniment below. The vocal line consists of four staves, each labeled "Gott." in the first measure. The piano accompaniment is written for a grand piano, with a right-hand part and a left-hand part. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first measure of the piano accompaniment includes the numbers "6 6 6 5 6" below the notes.

This system contains the second system of the musical score. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes a "SOLO" section with the following lyrics: "Hier ist Ge-rech-tig-keit als rei-nes Eh-ren-keid, wor-an kein Fehl zu se-". The piano accompaniment includes a "Solo" section. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first measure of the piano accompaniment includes the numbers "6 6 6 6 6 6 6" below the notes.

hen, kein Fehl zu se - - - hen, kein Fehl, woran kein Fehl zu se - hen.

cresc. *mf*

Nun kann ich vol . ler

cresc. *f* *p*

Mut mit meinem höchsten Gut zur Hochzeit . ta . fel ge - - - hen, zur Hochzeit . ta . fel

Denn, denn, denn er hat mich ange - zo - gen
 Denn, denn, denn er hat mich ange - zo - gen mit den Kleidern des
 Denn, denn,
 Denn, denn,

Tutti *Soli*
mf *f* *p*

mit den Klei - dern des Heils, mit den Klei - dern des Heils,
 Heils, mit den Klei - dern des Heils, mit den Klei - dern des Heils,

mf *cresc.* *f*

denn er hat mich an - ge - zo - gen mit den Klei - dern des Heils, mit den Klei - dern des
 denn er hat mich an - ge - zo - gen, an - ge - zo - gen mit den Klei - dern des Heils, mit den Klei - dern des
 denn er hat mich an - ge - zo - gen mit den Klei - dern des Heils, mit den Klei - dern des
 denn er hat mich an - ge - zo - gen mit den Klei - dern des Heils, mit den Klei - dern des

Tutti
f *p* *cresc.*

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

Heils, mit den Klei - dern des Heils,
 Heils, mit den Klei - dern des Heils,
 Heils, mit den Klei - dern des Heils, (SOLO) und mit dem Rock der Gerechtig - keit
 Heils, mit den Klei - dern des Heils, und mit dem Rock der Gerechtig - keit geklei -

Soli
f *p*

6 5 6 6 6 5 6 6 6 6 6 6 6 7 5 #

ge-klei - - - - - det, ge-klei - - - - - det,

- det, ge-klei - - - - - det, ge-klei - - - - - det,

6 5 6 5 7 5 8 6 6 5 3 6

mf

und mit dem Rock der Ge-

und mit dem Rock der Gerech - tig-keit ge-

und mit dem

und mit dem Rock der Gerech - tig-

6 6 6 7 # 6 7 5 # 5 4 #

f

_rech - tig - keit ge - klei - det, ge - klei - det, ge - klei -
 - klei - det, ge - kleidet, ge - klei - det, ge - klei - det, ge -
 Rock der Gerech - tig - keit ge - klei - det, ge - klei - det, ge -
 - keit ge - klei - det, ge - klei - det, ge - klei - det,

6 6 6 6 6 3 # 6 6 4 7

mf *f*

- det, ge - klei - det, ge - klei - det.
 - klei - det, ge - klei - det, ge - klei - det.
 - klei - det, ge - klei - det, ge - klei - det, ge - klei - det.
 ge - klei - det, ge - klei - det, ge - klei - det.

6 5 4 3

mf *ff*