

---

Dieterich

# BUXTEHUDE

---

Man singet mit Freuden vom Sieg

BuxWV Anhang 2

Osterkantate

für fünf Singstimmen (SSATB)

zwei Clarini, zwei Violinen, zwei Violen oder Posaunen  
Fagott, Violoncello und Basso continuo

Easter cantata

for five voices (SSATB)

two trumpets, five-part strings, bassoon  
with basso continuo  
ad libitum: two trombones

herausgegeben von/edited by  
Traugott Fedke

Stuttgarter Buxtehude-Ausgaben

Partitur/Full score



Carus-Verlag 36.029

---

## Vorwort

Die Kantate „Man singet mit Freuden vom Sieg in der Hütten“ von Dietrich Buxtehude (1637—1707), die hier als Erstdruck vorgelegt werden kann, ist für das Osterfest 1685 komponiert worden. Sie weist in ihrer musikalischen und formalen Anlage große Ähnlichkeit und innere Beziehungen zu ihrem Schwesterwerk auf, zu Buxtehudes Osterkantate „Heut triumphieret Gottes Sohn“, die der Unterzeichnete 1957 im Bärenreiter-Verlag Kassel, Basel und London<sup>1)</sup> herausgegeben hat. Beide Kantaten haben eine dreiteilige Gliederung:

### I. Sinfonia und Eingangschor

- a) „Man singet mit Freuden“: Sonatina und Chor über Psalm 118, V. 15 u. 16
- b) „Heut triumphieret“: Sinfonia/Fanfare und Chor über Bartholomäus Gesius' Weise „Heut triumphieret“, Vers 1

Motivik des Eingangschores wird in beiden Fällen im Instrumentalvorspiel vorbereitet.

### II. Strophenlied mit Ritornellen (solistisch und chorisches)

- a) „Man singet mit Freuden“: Zehn Strophen über Johann Caspar Schades Lied „Von der Auferstehung Christi“ (solistisch) mit „Halleluja“-Ritornellen (chorisch)
- b) „Heut triumphieret“: Fünf Strophen über Basilius Förtschs' Osterlied (solistisch) mit „Victoria“-Ritornellen (chorisch)

### III. Schlußchor

- a) „Man singet mit Freuden“: „Gloria patri“-Strophe nach dem Erfurter Enchiridion mit kurzem „Amen“-Fugato
- b) „Heut triumphieret“: „Alleluja“-Fuge.

Die Vokal- und Instrumentalbesetzung ist in beiden Kantaten die gleiche festliche:

Fünf Solostimmen (zwei Soprane)

Fünfstimmiger Chor (zwei Soprane)

Zwei Clarinen

Fünfstimmiges Streichorchester (zwei Violen)

Basso continuo

Buxtehudes Ansehen als Komponist und sein Ruf als Künstler drangen bereits zu seinen Lebzeiten weit über seine engere Heimat hinaus. Dabei war es vor allem der Norden, der sich um Abschriften von Buxtehudischen Kompositionen bemühte. Wir wissen, daß Gottfried Lindemann, der 1719 aus Stettin nach Karlsruhann als Organist kam, wo er 1741 starb, sich in den Jahren 1713—1717 in Stettin eine Musikaliensammlung anlegte, in der sich außer Orgel- und Chormusik Buxtehudes auch über zehn Kantaten von Friedrich Gottlieb Klingenberg befinden, der zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Stettin wirkte und Schüler von Buxtehude war. Es ist aber besonders interessant, daß sich durch die Kantate

<sup>1)</sup> Dietrich Buxtehude: Kantate „Heut triumphieret Gottes Sohn“, herausgegeben im Bärenreiter-Verlag Kassel-Basel-London 1957, B.A. 1736.

„Man singet mit Freuden vom Sieg“ beweisen läßt, daß sich Buxtehudes Ruhm noch während der Zeit seiner Lübecker Tätigkeit sogar bis in den mitteldeutschen Raum ausgebreitet hat. Im „Archiv für Musikwissenschaft“ veröffentlichte Elisabeth Noack, Darmstadt<sup>2)</sup>, einen Bericht über die Bestände der Erfurter Michaeliskirche. In dieser Bestandsaufnahme der Michaelis-Bibliothek, die 1914 von der Preußischen Staatsbibliothek Berlin erworben wurde, befindet sich unter der Signatur  $\frac{2680}{5}$  als einziges Buxtehude-Werk die Kantate „Man singet mit Freuden vom Sieg“, die heute im Besitz der Staatsbibliothek der Stiftung Preuß. Kulturbesitz (ehem. Preuß. Staatsbibliothek Berlin), z. Z. Marburg (Lahn) ist. Buxtehudes Kantate ist in zwei verschiedenen Handschriften überliefert worden. Es existieren eine Partitur und ein Satz Orchester- und Singstimmen. Während die eine Hand die Partitur und die Singstimmen — mit Ausnahme des Tenors, — sowie die Orchesterstimmen — mit Ausnahme des Titelblattes des Stimmensatzes, der Viola 2 di Braccio und einer Continuostimme — geschrieben hat, stammen von der zweiten Hand also das Titelblatt des Stimmensatzes, die Viola 2 di Braccio, eine Continuostimme, sowie die Tenor-Singstimme. Ebenso ist offenbar von dieser zweiten Hand die nur im Stimmensatz von Cantus 1 und 2 befindliche „Aria“ — von der noch zu reden sein wird — geschrieben worden.

Auf der ersten Notenseite der Partitur befindet sich der Vermerk: „Paschalis a<sup>o</sup> 1685 Alles zu Gottes Ehre“. Das Titelblatt der Partitur hingegen trägt unter Buxtehudes Namen die Jahreszahl 1690. Hieraus darf wohl gefolgert werden, daß die Kantate für das Osterfest 1685 komponiert worden ist, während die Partitur-Reinschrift erst 1690 erfolgte. Bemerkenswert ist es, daß sich eine Kantate des norddeutschen Meisters Dietrich Buxtehude in den Beständen einer Kirchenbibliothek im mitteldeutschen Raum vorfindet. Wenn auch Buxtehudes Ruhm über seinen engeren Wirkungskreis hinaus starke Ausstrahlungskraft besaß, so wird man dennoch nur auf Vermutungen angewiesen bleiben, welche näheren Umstände seiner Kantate den Weg nach Erfurt ebneten. Von 1678 bis 1690 amtierte an der Erfurter Predigerkirche Johann Pachelbel (1653—1706), der ein großer Verehrer der Kunst Buxtehudes war. Dafür erbringt er in seinem „Hexachordum Apollinis“<sup>3)</sup>, das 1699 im Druck erschien, dadurch selbst den Beweis, daß er es gleichzeitig Ferdinand Tobias Richter (1649—1711) in Wien und Dietrich Buxtehude in Lübeck in der Absicht widmete, ihnen seinen 13jährigen Sohn Wilhelm Hieronymus zur Ausbildung anzuvertrauen. Vielleicht liegt hier der Schlüssel zur Verbreitung der Buxtehudischen Kunst im mitteldeutschen Raum.

Unverständlich ist es, daß trotz E. Noacks Mitteilung im Jahre 1925 (s. a. a. o.) diese besonders schöne Buxtehude-Kantate bisher völlig unbeachtet bleiben konnte, ja, daß sie nicht einmal in die Biographien, bzw. bibliographischen Verzeichnisse über den Lübecker Meister aufgenommen worden ist.

Die einleitende Sonatina (Takt 1—13) bereitet unter Ausnutzung des vollständigen Instrumentariums motivisch den Eingangsschor mit seiner charakteristischen Dreiklangsmelodik vor. Die Sonatina beschränkt sich dabei tonartlich auf Tonika und Dominante, wird aber durch kanonische Führung zwischen den beiden Trompeten und den hochliegenden Streichern belebt.

<sup>2)</sup> Elisabeth Noack: „Archiv für Musikwissenschaft“, 7. Jahrg. 1925, Leipzig, Verlag C. F. W. Kistner & Siegel: „Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt“. Darin unter Nr. 23, Seite 70/71 und 82 und 85 eine Beschreibung der Buxtehude-Kantate „Man singet mit Freuden vom Sieg“.

<sup>3)</sup> Johann Pachelbel: „Hexachordum Apollinis 1699“, Neuauflage von Hans Joachim Moser und Traugott Fedtke, Bärenreiter-Verlag, Kassel-Basel-London-New-York, 1958 (B.A. 2818).

In der Partitur tritt die Fagottstimme — nur dort ist sie verzeichnet — lediglich acht Takte lang — aus Platzgründen — ausgeschrieben auf. Dieses kurze Beispiel läßt jedoch im Vergleich mit der Basso continuo-Stimme so eindeutig Buxtehudes Absicht hinsichtlich der Diminuierung erkennen, daß Zweifel über die weitere Ausführung der Fagottstimme über die ganze Kantate hin nicht möglich werden.

Der Eingangschor selbst (Takt 13—63) — über Psalm 118, Vers 15 und 16 geschrieben — weitet die Tonarten gegenüber der Sonatina aus: Es treten außer der Tonika auch Dominante und Doppeldominante auf, sowie die Subdominante und deren Paralleltonart d-moll. Auch hier werden mehrfach kanonische, bzw. imitatorische Führungen verwendet, dieses Mal in den Singstimmen und im Orchester, bzw. in der Gegenüberstellung beider Gruppen. Obwohl Buxtehude in diesem Einleitungschor nicht ausdrücklich „Soli“ und „Tutti“ in den Singstimmen vorschreibt, glaubte der Herausgeber durch in [] gesetzte Aufführungsanweisungen an den betreffenden Stellen diese Gegensätzlichkeit besonders betonen zu müssen, die sich übrigens auch in der jeweiligen Orchesterbesetzung abzeichnet. Die altertümliche Textfassung „Man singet mit Freuden vom Sieg in der Hütten“ wurde nach der unrevidierten Lutherbibel geändert in „Man singet mit Freuden vom Sieg in den Hütten“. Der ganze Eingangschor mit seiner festlichen C-dur-Klangpracht erinnert an Heinrich Schützens monumentale „Symphoniae sacrae“, bzw. an die venezianische Prunkmotette Gabrielischer Prägung.

Den zweiten Teil unserer Kantate (Takt 64—106) bildet ein zehnstrophiges Lied Johann Caspar Schades, „Von der Auferstehung Christi“. Jeder der zehn Strophen, die vom Komponisten jeweils einer Solostimme zugeteilt sind, folgt ein „Halleluja“-Ritornell, das vom ganzen Chor und Orchester ausgeführt wird. Auch in der Abfolge der Ritornelle schließt sich Buxtehude dem Vorbild Heinrich Schützens an. Buxtehude ändert seine Ritornelle auf der Hälfte, d. h. Ritornell 1—5 und Ritornell 6—10 entsprechen sich. Heinrich Schütz vollzieht in der „Litanei“ ebenfalls eine Ritornell-Änderung nach dem „goldenen Schnitt“. So schützen sich beide Meister gegen eine musikalische Abwertung durch allzu häufige Wiederholung einer musikalischen Phrase.

Der Textdichter des Liedes „Von der Auferstehung Christi“, Johann Caspar Schade (Schad), wurde am 13. Januar 1666 zu Kündorf unterm Dolmar in der thüringischen Grafschaft Henneberg geboren, wo sein Vater Pfarrer und Dekan war. Er ging 1685 an die Leipziger Universität und kam nach einiger Zeit zu August Hermann Francke, der dort seit Herbst 1685 Vorlesungen hielt. In Wittenberg erwarb Schade 1687 die Magisterwürde und wurde 1691 Diakonus an der Berliner Nikolaikirche. Es war das gleiche Jahr, in dem Spener als Propst an diese Kirche berufen worden war. Sieben Jahre lang wirkte Schade hier neben seinem geistlichen Vater und jetzigen Vorgesetzten Dr. Spener. 1695 beschwor er den Beichtstreit herauf, indem er die private Ohrenbeichte ablehnte und die sogenannte „allgemeine“ Beichte einführte. Im Alter von 33½ Jahren starb er am 25. Juli 1698. An der St.-Nikolai-Kirche wurde ihm ein Denkmal mit der Bildunterschrift gesetzt: „Berlin, vergiß nicht, was dir der Herr durch ihn Gutes getan hat.“

Unter den 44 von Schade gedichteten Liedern sind mehrere von hohem Wert und poetischem Schwung, andere sind überdies sehr subjektiv und zeugen von seinen inneren und äußeren Kämpfen. Schon zu seinen Lebzeiten erschien ein Teil seiner Lieder gedruckt in Andreas Luppius' „singendem Christenmund“ bei G. Wesel,

Duisburg und Frankfurt 1692, und in dem „Geistreichen Gesangbuch“, Halle 1695. Nach Schades Tod — wahrscheinlich 1699 — erschienen in Küstrin bei Gottfried Heinichen unter dem Titel „Fasciculus Cantionum“ gedruckt weitere Lieder von ihm. Von den — schon 1692 — veröffentlichten Liedern Schades wurden nachstehende am bekanntesten:

„In meines Herzens Grunde“

„Von der Auferstehung Christi“ (Lebt Christus, was bin ich betrübt)

„Meine Seel ist stille“.

Von den später gedruckten:

„Es ist genug, Herr, hole mich“.

Johann Caspar Schades Lied „Von der Auferstehung Christi“ findet sich auch noch in „Johann Anastasii Freylinghausen, weiland Pastor zu St. Ulrich und des Gymn. Schol.

Geistreiches Gesang-Buch,  
den Kern alter und neuer Lieder  
in sich haltend“  
mit einem Vorberichte herausgegeben von  
Gotthilf August Francken  
Halle, in Verlegung des Waisenhauses, 1741 und 1771

In Freylinghausens Gesangbuch steht das Lied auf pag. 164/165, bzw. pag. 158 unter Nr. 266. Es hat dort 12 Strophen. Als Melodie ist die Weise „Heut triumphieret Gottes Sohn“ dafür angegeben. Von Schades Dichtung sind jedoch nur die ersten beiden Verse übernommen worden, die zusammen mit dem — bei Buxtehude als Ritornell ausgebildeten — „Halleluja“ nach der vorgeschlagenen Melodie von „Heut triumphieret“ den ersten Vers ergeben. Die weiteren Strophen sind bei Freylinghausen umgedichtet worden und halten sich nicht mehr an Schades Fassung.

Buxtehude überträgt die zehn Strophen des Schadeschen „Auferstehungsliedes“ jeweils einer der fünf Solostimmen („Solo“ ist ausdrücklich vorgeschrieben), wobei dem Alt und Baß je drei, dem Tenor zwei und den beiden Sopranen je eine Strophe zugeteilt wurde. Die Soli werden in allen Versen nur vom Continuo begleitet. Das jeder Strophe nachfolgende „Halleluja“-Ritornell beschäftigt dann das „Tutti“ (Chor und Orchester). In den Soli weitet Buxtehude den Tonartenradius aus: es erscheinen D-dur, E-dur, H-dur neben Dominante und Subdominante, sowie a-moll und d-moll neben e-moll und h-moll. In den Ritornellen kehrt der Komponist jedoch stets in die Grundtonart C-dur zurück. Durch den farbigen Tonartenwechsel in den Soli einerseits und die Ritornell-Änderung (Nr. 1—5 und Nr. 6—10 entsprechen sich) andererseits belebt Buxtehude nicht nur die zehn Strophen von Schades Lied, sondern er unterstreicht auch den Text inhaltlich.

Den dritten Teil der Kantate (Takt 107—138) — nur im Stimmblatt der Violine I mit „Adagio“ überschrieben (was wohl nur ein breites, ausdrucksvolles Grundtempo andeuten soll), — beginnt Buxtehude mit einer reinen Streichereinleitung. Ist es Zufall oder Absicht des Komponisten, daß in der Violine I hierbei in den ersten Takten dieser fünftaktigen Einleitung die erste Choralzeile des Pfingstchorals „Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist“ in der Fassung des

Klugschen Gesangbuches von 1535 (Bl. 14) anklingt? Nach dieser Streichereileitung bringen Chor und Orchester in diesem dritten Teil der Kantate eine „Gloria-Patri“-Strophe.

Martin Luther schätzte bekanntlich die Psalmlieder besonders hoch ein. Eine der bekanntesten lyrischen Nachdichtungen Luthers über den 12. Psalm, „Salvum me fac“, ist auch in unser neues EKG unter dem Titel „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ (EKG Nr. 177) übernommen worden. Es hat nicht nur hier, sondern auch in früheren Gesangbüchern sechs Strophen. Interessant ist es nun, daß sich Buxtehude den Text zu seinem „Gloria-Patri“-Vers aus den Erfurter Enchiridien (zwei „Raubdrucken“) von 1524 geholt hat, dem „Färbefaß“ und dem „Schwarzhorn“ (nach den Druckereien „Zum Färbefaß“ und „Zum schwarzen Horn“ so benannt). In der Bibliothek des Evangelischen Konsistoriums zu Berlin befindet sich ein „Schwarzhorn-Druck“.

Sein Titel lautet:

Enchiridion  
Oder eyn Handbüchlein

eynem yetzlichen Christen fast nutzlich  
bey sich zuhaben / zur stetter vbung  
vnnnd trachtung geystlicher ge=  
senge vnd Psalmen / Recht=  
schaffen vnnnd kunstlich  
vertheuscht.

M. CCCCC. XX IIII

Mit dyesen vnd der gleychen Gesenge  
sollt mann byllich die inngenn  
iugendt aufferzyhen

Gedruckt von Matthäus Maler, Erfurt 1524.

Gedruckt zu Erffordt zcum Schwartzten Hornn / bey der  
Kremer Drucken. M.D. XX iiij Jar.

Hier findet sich eine siebente „Gloria-Patri“-Strophe, die nicht von Luther stammt, mit folgendem Text:

„Ehr sey Got vatter allezeyt / auch Christ dem eyngelboren. Vnd dem tröster heyligen geyst / gar hoch in hymels koren. Wie es im anfang vnnnd auch yetzt gewesen ist vnd bleybet stetz / In der welt / der welt Amen.

Luthers „Ach Gott, vom Himmel, sieh darein“ trug zunächst die Überschrift „Im Ton ‚Nun freut euch, lieben Christen gmein‘“. Luthers Lied erschien im sogenannten „Achtliederdruck“ und meinte mit seiner Melodie die alte Osterweise „Freu dich, alle Christenheit“, die heute als die Melodie zu „Es ist das Heil uns kommen her“ gesungen wird. Die heute in hypophrygischer Tonart stehende Weise zu „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ findet sich erstmalig im Erfurter Enchiridion. Die Vorlage dafür scheint die Melodie eines weltlichen Gedichtes zu sein „Begierlich in dem Herzen mein“, die bereits 1410 in einer Darmstädter Handschrift des frühen 15. Jahrhunderts zu finden ist<sup>4)</sup>. Diese Weise wird späterhin — wie Hans Joachim Moser nachweist — über Johann Philipp Kirnberger mit einigen Umformungen dem „Gesang der Geharnischten“ in Mozarts Oper „Die Zauberflöte“ zugrunde gelegt.

Buxtehude verwendet jedoch für seine „Gloria-Patri“-Strophe — mit geringfügig geändertem Text — nicht diese Melodie, sondern in leichter melodischer und rhythmischer Abwandlung diejenige zu Bartholomäus Ringwaldts Nachdichtung von „Es ist gewißlich an der Zeit“ aus dem Jahre 1586, die auf das alte „Dies irae, dies illa“ zurückgeht. Die beiden Chorsopranen werden hierbei unisono geführt. Im Takt 125 treten vom 2. zum 3. Viertel zwischen den Sopranen und dem Baß Quintparallelen auf. Wen sie stören, der möge das 3. Viertel c' der Sopranen um eine Achtelnote in das 2. Viertel vorziehen. Die einzelnen Choral-

<sup>4)</sup> Johannes Wolf in Festschrift für R. von Liliencron, Verlag Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1910.

zeilen sind durch kurze Orchesterzwischenspiele getrennt. Als Abschluß dieses dritten Teils seiner Kantate dient dem Komponisten ein kurzes imitatorisch ausgebildetes „Amen“, das harmonisch noch durch den im Penultima-Takt (erste Zählzeit) auftretenden B-dur-Akkord einen besonders starken Effekt bringt.

Als Ganzes betrachtet erzielt Buxtehudes Kantate „Man singet mit Freuden vom Sieg“ ihre starke musikalische Wirkung durch die Großflächigkeit ihrer Anlage. In vokaler Hinsicht werden die „Soli“ dem „Tutti“-Chor einerseits gegenübergestellt, wobei der Komponist — besonders im Eingangschor — mehrfach eine „Schein-Doppelhörigkeit“ anwendet: Cantus 1 und 2 treten den tiefen Stimmen (Alt, Tenor und Baß) als selbständige Klanggruppe entgegen. Der Chor-Alt ist dabei nach barocker Aufführungspraxis als höchste Männerstimme anzusehen.

Für die Instrumentalbesetzung schreibt die Partitur Tromp[ete] 1+2 vor, der Instrumental-Stimmensatz enthält auf den entsprechenden Stimmblättern ebenfalls die Bezeichnung Trompett 1+2. Lediglich das Titelblatt des Stimmensatzes enthält die abweichende Bezeichnung: 2 Clarin! Man wird also gut daran tun, heute diese beiden Stimmen mit zwei D-Trompeten zu besetzen, die sich durch ihren schlanken Ton dem übrigen Instrumentarium am besten einordnen dürften. Die hohen Streicher sind in der Partitur und im Stimmensatz einheitlich durch Violine I und II vertreten, die tieferen Streicher in der Partitur durch Viola I und II, während im Stimmensatz die Viola I (entgegen E. Noacks Bestandsaufnahme) fehlt, und die Viola II mit „Viola 2 di Braccio“ bezeichnet ist. Letztere entspricht jedoch der Viola II in der Partitur. Abweichend hierzu nennt das Titelblatt des Stimmensatzes keine Violen, sondern dafür „2 Tromboni“. Es ist also — um den festlichen Charakter der Kantate zu unterstreichen — die Möglichkeit eingeräumt worden, die beiden Violen durch Alt- und Tenorposaunen (barocker Mensur) auszuwechseln, was als venetianische Beeinflussung unserer Kantate im Instrumentalen gedeutet werden kann. Die Partitur schreibt weiterhin Fagott und Continuo vor. Der Stimmensatz enthält dafür zwei bezifferte Continuo-Stimmen, von denen aber keine der in der Partitur (für die ersten acht Takte) ausgeschriebenen Fagottstimme entspricht, während das Titelblatt des Stimmensatzes abweichend 1 Violon col Continuo nennt. Diese geringen Divergenzen in Partitur und Stimmensatz — nicht nur in der Instrumentalbesetzung, sondern auch in der z. T. unterschiedlichen Lesart des Notentextes — waren jedoch insofern nur von untergeordneter Bedeutung, als sich durch den Vergleich zwischen Partitur und Stimmen eine eindeutige Fassung der Partitur für unsere Erstausgabe ermöglichen ließ.

Gelegentliche Abweichungen zwischen beiden sind aus dem „Kritischen Bericht“ zu ersehen.

Als „Anhang“ ist der Partitur eine „Aria“ beigelegt. Sie befindet sich nur im Stimmensatz von Cantus 1 und 2 (!). Beide Cantus-Stimmen enthalten den gleichen Baß. Offenbar handelt es sich bei dieser Komposition um ein zu einer „Aria“ gehöriges „Ritornell“ für zwei Violinen und Basso continuo, das jedoch mit unserer Kantate (zumal, da ein Text fehlt) nicht zusammen gehört. Sie wird hier lediglich der Vollständigkeit halber mitgeteilt. Ein im Stimmblatt der Violine I weiterhin enthaltenes „Basso continuo-Fragment“, das weder mit dieser Kantate, noch mit der vorerwähnten „Aria“ in Verbindung zu bringen ist, wurde fortgelassen.

Zusatz des Herausgebers sind der ausgesetzte Generalbaß, sowie die in [] stehenden Vortragsbezeichnungen und Accidentien.

Der Westdeutschen Bibliothek Marburg/Lahn spreche ich an dieser Stelle verbindlichsten Dank aus für die Überlassung der für diese Erstausgabe erforderlichen Fotokopien.

Berlin-Charlottenburg

Frühjahr 1964

Traugott Fedtke

# Man singet mit Freuden vom Sieg

Kantate · BuxWV Anhang 2

Text: Psalm 118, 15. 16; Lied „Von der Auferstehung Christi“ von Joh. Caspar Schade (1666–1698)  
„Ehre sei dem Vater allezeit“ aus dem Erfurter Enchiridion 1524

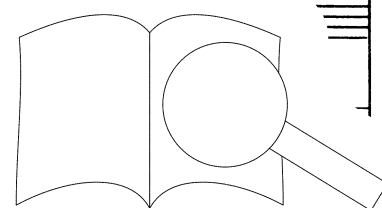
Dieterich Buxtehude  
1637–1707

## Sonatina

Clarino I  
Clarino II  
Violino I  
Violino II  
Viola I o  
Trombone alto  
Viola II o  
Trombone tenore  
Fagotto  
e Violoncello  
Soprano I  
Soprano II  
Alto  
Tenore  
Basso

nti.  
[f]

Quelle: Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Signatur: Mus ms 2680/5



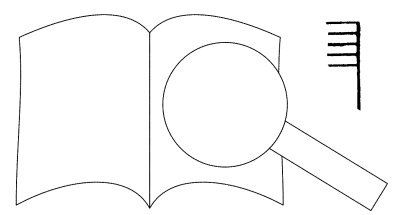
© 1964/1992 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 36.029

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.  
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

First edition  
edited by  
Traugott Fedtke



6



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

[mp]

[mp]

[mp]

[mp]

[senza Fagott]

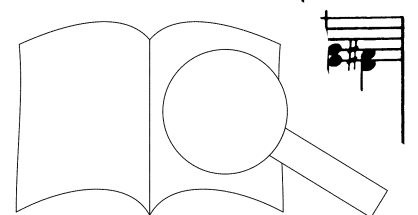
[mp]

Alt [Solo] [mf]

. m . en vom Sieg in den Hüt - ten.

[p]

6 4 3



Sopran I[-Solo] [mf]

Man sin - g, :freu - den vom Sieg.

Sopran

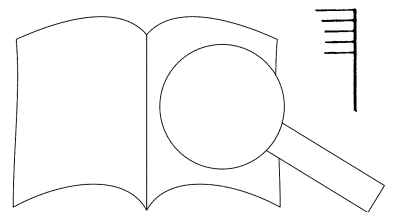
sin - get mit Freu - den vom Sieg.

Tenor[-Solo] [mf]

Man sin - get mi, en Hüt - ten,

Baß[-Solo] [mf]

Man sin - get mit



[f]  
[f]

[f]  
[f]  
[f]  
[f]  
[f]  
[f]

Freu- ... -ten.  
... n ... den vom Sieg in den Hüt - ten.  
Man sin - get mit Freu - den vom

Freu- ... -ten.  
Man sin - get mit Freu - den vom

6 7 6 6 7 6 #

[senza Fagott] [col Fagor

[Tutti] *mf*

Man sin-get mit Freu-den vom Sieg in man

[Tutti] *mf*

Man sin-get mit Freu-der .en,

[Tutti] *mf*

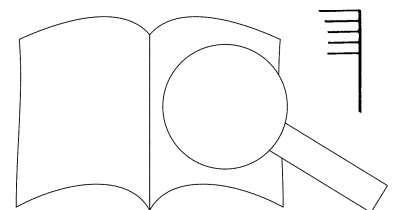
Man sin-get r .en Hüt - ten,

[Tutti] *mf*

Sieg. Man Sieg in den Hüt - ten,

[Tutti] *mf*

Sieg. reu-den vom Sieg in den Hüt - ten,



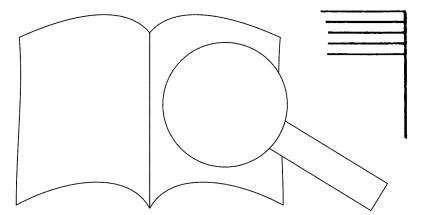
sin - get mit Freu - den, mit Freu - den, man sin - get mit

man sin - get mit Freu - den, man sin - get mit

man si in den Hüt - ten, man sin - get mit

vom Sieg in den Hüt - ten, man sin - get mit

mit Freu - den vom Sieg in den Hüt - ten, man sin - get mit



[col Fagott]

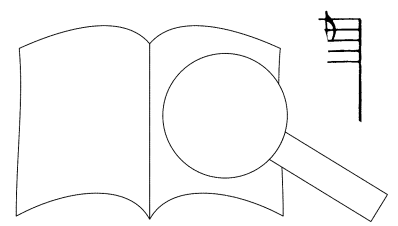
Freu - den vom Sieg in den Hüt - ten, in den Hüt - ten der Ge - rech - - -

Freu - den vom Sieg in den Hüt - ten, Hüt - ten der Ge - rech - - -

Freu - den vom Sieg in den Hüt - ten, in den Hüt - ten der Ge - rech - - -

Freu - den vom Sieg in den Hüt - ten, in den Hüt - ten der Ge - rech - - -

Freu - den vom Sieg in den Hüt - ten, in den Hüt - ten der Ge - rech - - -



[Solo] [mf]

ten. - ren be - hält den

ten. - te des Her - ren be - hält den

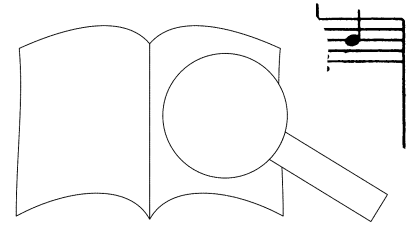
ten.

ten.

ten.

PROBE-PARTITUR

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



6 [6] 6 4 3



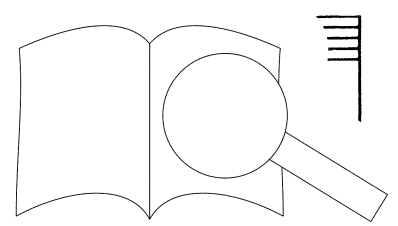
Sieg.

Sieg.

[Solo] [mf]  
Die Rech - te des Her ren den Sieg.

[Solo] [mf]  
Die Rech - te des Her - ren, die

[Solo] [mf]  
Die Rech - te des



[mf]

[mf]

[mf]

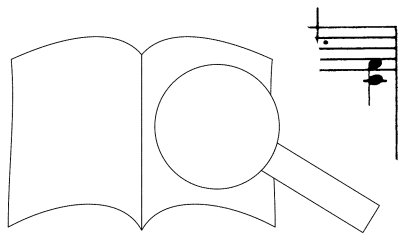
[col Fagott]

[mf]

Rech-te des Her den Sieg.

Her-ren, n be-hält den Sieg.

[mf]

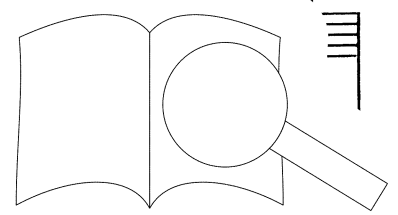


PROBEPARTITUR

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

[senza Fagott]

Die Rech - te des Her - - ren, die Rech - te des Herrn ist er -  
 Die c - hält den Sieg, die Rech - te des Herrn ist er -  
 rech - te des Her - - ren, die Rech - te des Herrn ist er -



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

*[f]*

*[f]*

*[f]*

*[f]*

*[f]*

*[f]* [col Fagott]

*[f]*

*[f]* [Tutti]

Die Rech-te des Her-ren be

*[f]* [Tutti]

Die Rech-te des F Jen Sieg.

*[f]* [Tutti]

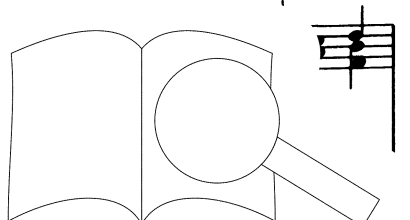
hö - het, die Rech hält den Sieg.

*[f]* [Tutti]

hö - het, ren be - hält den Sieg.

hö - P des Her-ren be - hält den Sieg.

*[f]*



PROBEPARTITUR

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

Ausgabequalität gegenüber

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

Die Rech-te des Her-ren ist er - hö - het, die Rech er - hö - het.  
(salm 118, Vers 15 und 16)

Die Rech-te des Her-ren ist er - hö Her - ren ist er - hö - het.

Die Rech-te des Her-ren : - te des Her - ren ist er - hö - het.

Die Rech-te dr et, die Rech - te des Her - ren ist er - hö - het.

Die er - hö - het, die Rech - te des Her - ren ist er - hö - het.

Second system of musical notation, including piano accompaniment and a graphic of an open book.

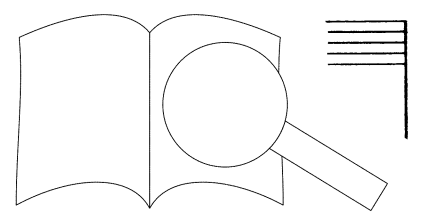
[6] [7] [4] 3

Al-le-lu-ja, al-le-  
 [f] Tutt  
 Al-le-lu-ja, al-le-  
 [f] Tutt  
 Al-le-lu-ja, al-le-  
 [f] Tutt  
 Al-le-lu-ja, al-le-  
 [f] Tutt  
 Al-le-lu-ja, al-le-

[f] 1. Vers: Tenor-So

Lebt Chri-

, ich weiß, daß er mich herz-lich liebt. Al-le-lu-ja, al-le-



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

[mp] [senza Fagott]

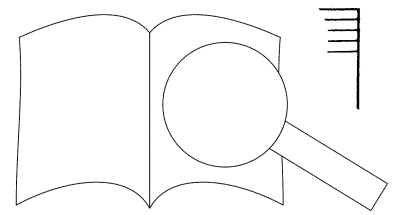
lu - ja, al-le-lu - ja, al - le - lu - ja!

lu - ja, al-le-lu - ja, al - le - lu - ja!

lu - ja, al-le-lu - ja, al - le . . . ch al - le Welt stürb ab, g'nug daß ich Je - sum

lu - ja, al-le-lu - ja!

[p]



PROBEPARTITUR

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

70

[f]

[f]

[f]

[f]

[f] [col Fagott]

[f]

[f] Tutti

Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja, Er nährt, er schützt, er

[f] Tutti

Al-le-lu-ja, al-le-lu-ja

[f] Tutti

bei mir hab. Al-le-lu-ja, -lu-ja, al-le-lu-ja

[f] Tutti

A. ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja

1. -le-lu-ja, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja

[f]



[f]

[f]

[f]

[f]

[f]

[col Fagott]

[f] Tutti

trö - stet mich, sterb ich, so nimmt er mich zu sich. Al - le - lu - ja, al - le -

lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -

lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -

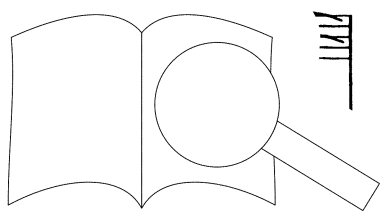
Tutti

Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -

[f] Tutti

Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -

[f]



PROBEPARTITUR

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

[f]

[f]

[f]

[f]

[f]

[senza Fagott]

lu - ja!

lu - ja!

lu - ja!

lu - ja!

lu - ja!

lu - ja!

[mf] 4 Voc.

Al-le-lu - ja, al - le -

[f] Tutti

Al-le-lu - ja, al - le -

[f] Tutti

Al-le-lu - ja, al - le -

[f] Tutti

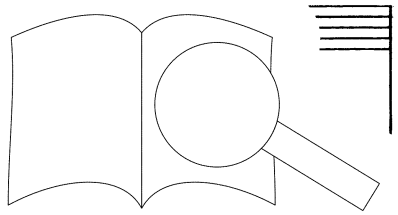
Al-le-lu - ja, al - le -

[f] Tutti

muß ich hin, weil ich eins sei-ner Glie - der bin. Al - le - lu - ja, al - le -

PROBEPARTITUR

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



6 7 6 # # 6 4

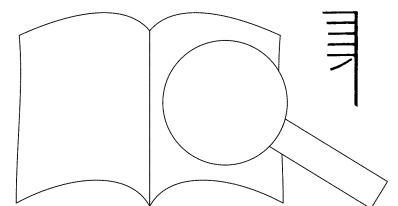
lu - ja, al-le-lu - ja, al - le - lu - ja!

lu - ja, al-le-lu - ja, al - le - lu - ja!

lu - ja, al-le-lu - ja, al - ' Auf - er - steh - ung Kraft, komm ich zur En - gel -

lu - ja, al-le-l)

lu - ja, al-le-l) lu - ja!



[f]

[f]

[f]

[f]

[f]

[f] [col Fagott]

[f]

[f] Tutti  
Al-le-lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja!

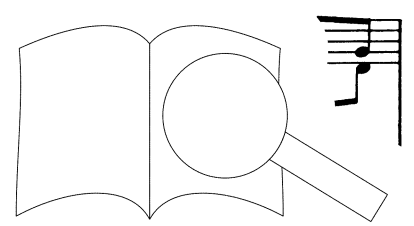
[f] Tutti  
Al-le-lu - ja, al - le - lu - ja!

[f] Tutti  
brü - der-schaft. Al-le-lu - ja, al - le - lu - ja!

[f] Tutti  
- ja, al-le-lu - ja, al - le - lu - ja!

[mf] 6. Vers: Baß-Solo  
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja! Durch ihn bin ich mit

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



[f] [f] [f] [f]

[col Fagott]

[f]

[f] Tutti

Al-le-lu- ja, al-le-lu- ja, al-le-lu- ja, al-le-

[f] Tut'

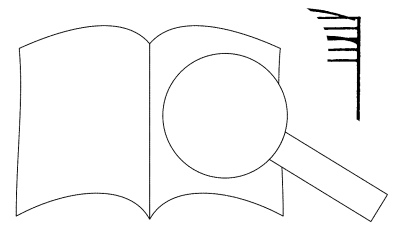
lu- ja, al-le-lu- ja, al-le-lu- ja, al-le-

Al-le-lu- ja, al-le-lu- ja, al-le-lu- ja, al-le-

[f] Tutti

Gott ver-söhnt uns an-ge-lehnt. Al-le-lu- ja, al-le-lu- ja, al-le-lu- ja, al-le-

[f]



[mp] [f] [f] [f] [f] [f]

[senza Fagott]

lu - ja! *[mf]* 7. Vers: Sopran II - Solo

lu - ja! Mein Herz darf nicht ent - set - z

lu - ja!

lu - ja!

lu - ja

Al - le - lu - ja, al - le - *atti*

lie - ben mich. Al - le - lu - ja, al - le - *[f]* Tutti

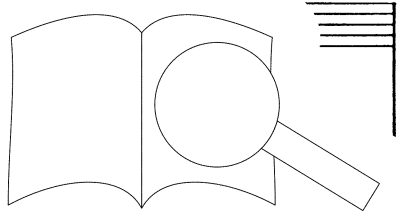
Al - le - lu - ja, al - le - *[f]* Tutti

Al - le - lu - ja, al - le - *[f]* Tutti

Al - le - lu - ja, al - le - *[f]* Tutti

PROBEPARTITUR

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



[mp]

[senza Fagott]

lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja!

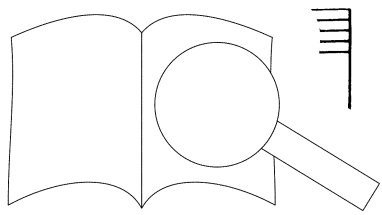
lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

lu - ja, al - le - lu - ja, al de, die mir ist be - reit', ver - trei - bet Furcht und

lu - ja, al - le - l'

lu - ja, al - le - lu - ja!

[p]



PROBENPARTITUR

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

Musical score for instruments including flutes, oboes, clarinets, and bassoon. The score consists of eight staves. The first four staves are for flutes and oboes, and the last four are for clarinets and bassoon. The dynamic marking *[f]* is present throughout. A note for the bassoon part is marked "[col Fagott]".

Vocal score with lyrics. The lyrics are: "Al-le-lu-ja, al - le - lu - ja, al - ja!" repeated across several lines. The dynamic marking *[f]* is used for the vocal parts. The word "Tutti" is written above the first line of lyrics. The lyrics are: "Al-le-lu-ja, al - le - ja!"  
 "Al-le-lu-ja, al - le - lu - ja!"  
 "Trau - rig-keit. Al-le-lu-ja le - lu - ja, al - le - lu - ja!"  
 "- ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja! Für die - sen Trost, o  
 . - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja!"

Piano accompaniment and a graphic of an open book. The piano part is on the left, and the book graphic is on the right. The dynamic marking *[f]* is present in the piano part.

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



[f]

[f]

[f]

[f]

[f]

[col Fagott]

[f]

[f] Tutti

Al - le - lu ja, al - le - lu - ja, al - le -

[f] Tut'

lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -

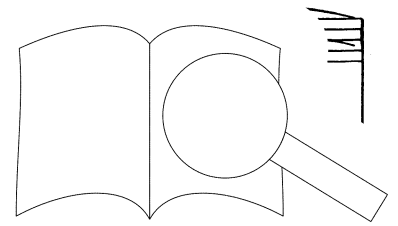
ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -

gro-ßer Held, Herr Je- Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -

[f] Tutti

Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -

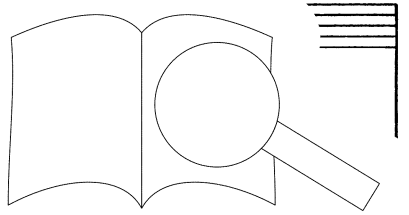
[f]



lu - ja! lu - ja! lu - ja! lu - ja!

grö-ßerm Fleiß er - he - ben dei - nen Ruhm und Preis. Al - le - lu - ja, al - le -

Al - le - lu - ja, al - le -  
Al - le - lu - ja, al - le -  
Al - le - lu - ja, al - le -  
Al - le - lu - ja, al - le -



lu - ja, al-le-lu - ja, al - le - lu - ja! al - le - lu - ja!  
 Caspar Schade, 1666 - 1698

lu - ja, al-le-lu - ja, al - le - lu - ja! al-le-lu - ja, al - le - lu - ja!

lu - ja, al-le-lu - ja, al - le Al-le-lu - ja, al - le - lu - ja!

lu - ja, al-le-lu Al-le-lu - ja, al - le - lu - ja!

lu - ja lu - ja! Al-le-lu - ja, al - le - lu - ja!

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

107 Adagio

[mf] [f] [mf] [mf] [mf] [f]

[mf] [f]

[mf] [f]

[mf] [f]

[mf] [f]

[mf] [f]

[mf] [f]

[mf] [f]

[f] Ehr sei dem

[f] Ehr sei dem

[f] Ehr sei dem

[f] Ehr sei dem

[f] Ehr sei dem

[f] Ehr sei dem

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

3 6 5 4 5 6 4

3 4 3 2 3

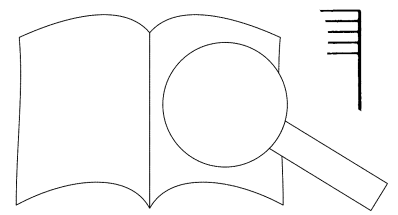
Va - ter al - le - zeit, - ge - bo - - -

Va - ter al - le - zeit, - sto ein - ge - bo - - -

Va - ter al - le - zeit auch Chri - sto ein - ge - bo - - -

Va - ter al - auch Chri - sto ein - ge - bo - - -

Va - ter auch Chri - sto ein - ge - bo - - -



PROBEPARTITUR

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

[col Fagott] [senza Fagott]

ren, und dem Trö - ster Geist,

ren, und dem - gen Geist,

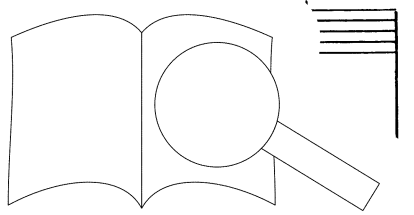
ren, Hei - li - gen Geist,

ren, ö - ster Hei - li - gen Geist,

ren, and dem Trö - ster Hei - li - gen Geist,

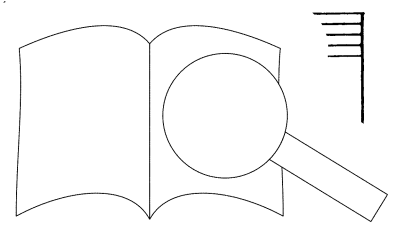
PROBENPARTITUR

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



[senza Fagott] [c]

gar hoch ins Him - mels Thro  
 gar hoch ins Him - me'  
 gar hoch ins - ne.  
 gar hoch Thro - - ne.  
 gar .. - mels Thro - - ne.



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

[senza Fagott] [col Fagott]

Wie es im An - fang und auch jetzt, ge - we - sen

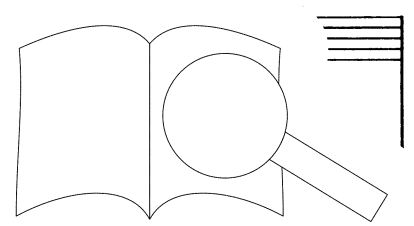
Wie es im An - fang und ge - we - sen

Wie es im An ge - we - sen

Wie es h jetzt, ge - we - sen

ang und auch jetzt, ge - we - sen

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



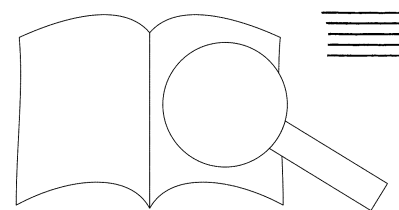


ist und blei - bet stets  
ist und blei - bet stets  
ist und blei - bet stets  
ist und blei - F  
ist und  
bis an der Welt End'. A - - -  
bis an der Welt End'. A - - -  
bis an der Welt End'. A - - -  
bis an der Welt End'. A - - -  
bis an der Welt End'. A - - -

[col Fagott] [senza Fagott] [Fagott]

men. men. men. men. men.

men, A - men, A - men, A - - men, A - - men,



A - men, A - men, A - men, A - - - men.  
 (Erfurter Enchiridion 1524)

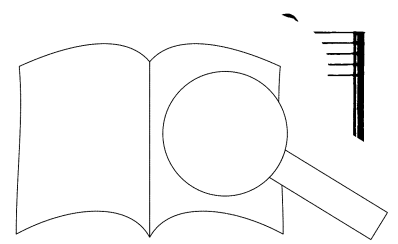
A - men, A - men, A - - - men, A - - - men.

A - men. A - - - mer A - - - men, A - - - men.

A - men, - - - men, A - - - men.

A - - - A - - - A - men, A - men, A - - - men.

6 [4]



## Kritischer Bericht

Quelle: Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Mus.ms.  $\frac{2680}{5}$ , Partitur und Stimmen, z. Z. Westdeutsche Bibliothek, Marburg/Lahn, (Sammlungen der ehem. Preuß. Staatsbibliothek).

Titel: Partitur Sup: Man singet mit Freuden vom Sieg. D. Buxtehude 1690. Erste Notenseite der Partitur trägt die Überschrift: Partitura Paschal: a<sup>o</sup> 1685 Alles zu Gottes Ehre.

Das Umschlagblatt des Stimmensatzes hat folgenden Titel:  
„Mann singet mit Freuden vom Sieg in der Hütten a 12 è 17“

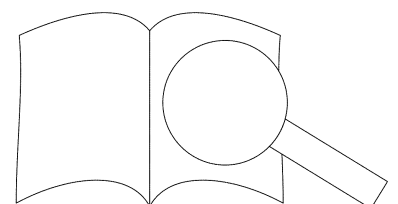
2 Clarin  
2 Violin  
2 Trombon  
1 Violon  
2 Canti  
1 Alt  
1 Tenor  
1 Baß  
col Continuo

Die im Stimmensatz enthaltenen Stimmen sind im Gegensatz dazu folgende Bezeichnung:

di Braccio  
Continuostimme (ohne Titel)  
Continuo (beziffert)  
Cant. 1  
Cant. 2  
Alto  
Tenore  
Baß

Die erste Seite der Partitur zeigt folgende Besetzung:

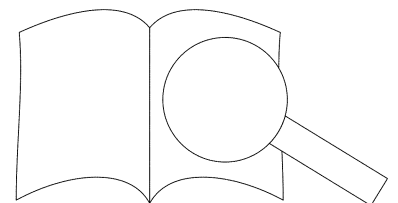
Comp. 1  
Tromp. 2  
Violin 1  
Violin 2  
Viol. 1  
Viol. 2  
Fagott  
Continuo (nicht genannt)



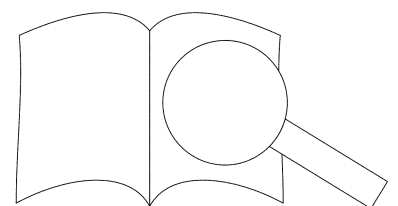
Dazu unbezeichnet (— durch den unterlegten Text ausgewiesen —):

Sopran 1  
Sopran 2  
Alt  
Tenor  
Baß

- Takt 8: Die Fagottstimme ist in der Partitur nur bis zu diesem Takt (incl.) auf einem besonderen Notensystem notiert. Sie wurde bis zum Schluß der Kantate — entsprechend dem in den ersten acht Takten gegebenen Muster — vom Herausgeber ergänzt.
- Takt 18: Der Tenor folgt hier der Partitur. Im Stimmensatz beginnt der Tenor erst im dritten Viertel von Takt 19 mit der Note a!
- Takt 27: In der Partitur fehlt bei Violine I und II im dritten Viertel die Pause, die ergänzt wurde. Im Stimmensatz ist sie vorhanden.
- Takt 30: In der Partitur fehlt in der Violine II im sechsten Viertel die Pause, die ergänzt wurde. Im Stimmensatz ist sie vorhanden.
- Takt 33: Die Partitur verzeichnet für den Chorbaß im sechsten Viertel die Note g. Im Stimmensatz g. Deshalb wurde die Note g in der Partitur ergänzt.
- Takt 34: Die Continuo-Stimme enthält im fünften Viertel die Note e. In der Partitur steht sie richtig im sechsten Viertel. Im Stimmensatz steht die Note e. 6.
- Takt 38: Der Bindebogen in der Violine II vom ersten zum sechsten Viertel steht nur im Stimmensatz. In der Partitur steht er nicht.
- Takt 48: Die Chorbaßstimme folgt im ersten Viertel der Partitur, die hier eine Viertelnote vorschreibt, während im Stimmensatz in dieser Stelle eine halbe Note steht.
- Takt 52: Man bemerke den Bass (vielleicht in der Partitur) bis Takt 60 im Continuo.
- Takt 58: Die Violine II folgt in der Partitur, die für e" eine Viertelnote notiert, im Stimmensatz dafür zwei Achtelnoten e" stehen.
- Takt 59: Im zweiten Viertel der Partitur I und II — analog den Parallelstellen — stehen die Noten e" und e". In der Partitur steht hier eine Viertelpause notiert, während im Stimmensatz hier eine Viertelnote e" steht. In der Partitur der Violine II die Note g" steht.
- Takt 62: Die Partitur zeigt im ersten Viertel in der Partitur richtig g, im Stimmensatz steht hier e.
- Takt 63: Die Partitur zeigt in der Partitur und im Stimmensatz in einzelnen Stimmen fehlt die Note e" (vom dritten zum vierten Viertel) wurde einheitlich ergänzt, ebenso die in der Partitur nur beim Basso Continuo gesetzte Fermate.
- Takt 64: In der Partitur notiert im zweiten Viertel im Continuo die erste Achtelnote e" richtig als G, die Continuo-Stimme fälschlich als A.
- Takt 65: Der Chorbaß ist in der Partitur bei der ersten Achtelnote e" notiert. In der Partitur und im Stimmensatz ist die Note e" nicht notiert. Analog den nachfolgenden Stellen in den Partituren wurde diese Note in g geändert.
- Takt 66: Die Partitur und Stimmen notieren im Tenor entgegen dem Stimmensatz im zweiten Viertel als erste Achtelnote c'. Sie



- Takt 70: Der Basso continuo folgt hier dem Stimmensatz, der zwei Achtelnoten C—c notiert, während in der Partitur nur die Viertelnote c steht.
- Takt 71: In der Partitur heißt im vierten Viertel die letzte Achtelnote in der Viola II richtig g. Im Stimmensatz ist fälschlich a notiert.
- Takt 73: Im Solo-Sopran I wurde im zweiten Viertel die letzte Achtelnote von h' in c'' geändert, um die andernfalls entstehenden offenen Quinten zwischen Sopran und Continuo nicht allzu auffällig werden zu lassen.
- Takt 75: Im ersten Viertel ist das c' im Tenor beim Stimmensatz fälschlich als Achtelnote notiert.  
Im zweiten Viertel ist der Chorbaß in der Partitur als g, im Stimmensatz als G notiert.  
Im dritten Viertel folgt der Sopran I beim zweiten Achtel dem Stimmensatz, der hier d'' notiert, während in der Partitur e'' steht.
- Takt 76: Im ersten Viertel des Sopran II stehen in der Partitur zwei A noten, während der Stimmensatz eine punktierte Achtelnote r folgender Sechzehntelnote notiert.
- Takt 80: In der Partitur steht im ersten Viertel des Basso Continuo im Stimmensatz fälschlich A.  
Im Stimmensatz fehlt im ersten Viertel des Sopran I die Note c'.
- Takt 85: Im Solo-Baß wurde im vierten Viertel die letzte Achtelnote geändert, um die offenen Quinten zwischen Baß und Continuo zu vermeiden.
- Takt 86: Vom sechsten Vers ab ändert sich das Rhythmusgefühl.
- Takt 87: Die Violine II hat im ersten Viertel in der Partitur die Note e''. Sie wurde analog zum Stimmensatz in der Partitur als Achtelnote und zwei Sechzehntelnoten geändert.
- Takt 92: Die Partitur notiert im zweiten Viertel des Tenor-Alt als erstes Achtel fälschlich g'. Es wurde richtig notiert.
- Takt 94: Im Stimmensatz pausiert der Bass (Eingetragen sind 4 Takte), bis Takt 95. (Eingetragen sind 4 Takte) kann aber richtig weitergeführt. In unserer Partitur pausiert der Bass nach dem vorausgegangenen sechsten Ritornell.
- Takt 96: Von hier ab führt der Bass im ersten Viertel dem Stimmensatz, der die bei der Partitur nicht mehr punktiert bringt.
- Takt 99: Die Violine II hat im ersten Viertel die Note e'' notiert. In der Partitur wurde sie geändert in eine Achtelnote e'' und f''.
- Takt 106: Die Partitur pausiert.
- Takt 107: Der Bass „Adagio“ befindet sich nur im Stimmensatz.
- Takt 108: Die Violine II folgt in der zweiten Achtelnote des ersten Viertels dem Stimmensatz, in dem die Note d'' notiert ist. In der Partitur steht e''. Die Viola II folgt in der ersten Achtelnote des ersten Viertels dem Stimmensatz, der h' notiert, während in der Partitur a steht.
- Takt 109: Die Trompete II folgt in der ersten Achtelnote dem Stimmensatz, der e'' notiert, während in der Partitur f'' steht.



Takt 118: Im Stimmensatz fehlt für das erste Viertel der Viola II die Note c', ebenso eine Pause, während in der Partitur eine durchstrichene Halbnote d' steht.

Im Stimmensatz fehlt für Canto II im ersten Viertel die Pause.

Takt 120: Die Viola II folgt im zweiten Viertel der Partitur, die c' als Achtelnote mit nachfolgenden Sechzehntelnoten e'' und c'' notiert, während im Stimmensatz c' als Achtelnote mit zwei Sechzehntelnoten c'' und c'' notiert ist.

Die Violine I folgt in der zweiten Achtelnote des dritten Viertels dem Stimmensatz, der g'' notiert, während in der Partitur fälschlich f'' steht.

Takt 122: Die Violine I folgt in der zweiten Achtelnote des ersten Viertels dem Stimmensatz, der g'' notiert, während in der Partitur a' steht.

Takt 123: Die Continuo-Stimme der Partitur notiert in der ersten A des dritten Viertels fälschlich f, der Stimmensatz richtig

Takt 126: Im Stimmensatz steht im Continuo fälschlich im vierten der Partitur richtig g.

Takt 129: In der Partitur und im Stimmensatz liegt im dritten Viertel der Violine I und II offensichtlich ein Schreibfehler vor. In der Partitur der Violine I heißen dort g'' + e'' + f'' + g'' und e'' + c'' + d'' + e''. Dadurch entstehen in der Partitur Trompete I und II. Deshalb wurde die Partitur der Trompete I + f'' + e'', die Violine II wurde geändert zu g'' + c''.

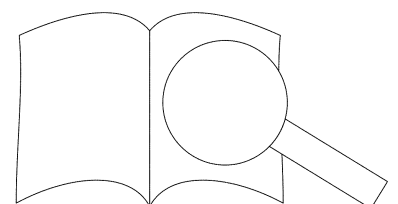
Takt 130: Der Stimmensatz notiert im ersten Viertel der Trompete I hier fälschlich d'' + d'' als d'' + d''. In der Partitur als zweites Viertel, die Partitur notiert richtig d'' + d'', während im zweiten Viertel eine Pause steht.

Takt 132: Der Stimmensatz notiert in der Partitur die Viola II fälschlich als zweite Achtelnote g, während in der Partitur gegen richtig zwei Achtelnoten g.

Takt 133: Von der zweiten Violine I in der Partitur nicht mehr ausgeschr. In der Partitur zum Schluß nach dem Chor-Alt ergänzt, da die Violine I mit dem Chor-Tenor unisono geht.

Takt 135: Die Trompete I notiert im ersten Viertel der Partitur, während im Stimmensatz Sechzehntelnoten e'' + f'' + e'' + g'' stehen.

Anhang: Der Stimmensatz befindet sich in den Parten von Cantus I als überschriebenes Stück von 10 Takten. (Offenbar für Instrumente mit Basso continuo geschrieben). Beide Partituren enthalten den gleichen — unbezifferten — Basso continuo. Die „Aria“ sind 19 Pausentakte offensichtlich für die Orgel verzeichnet. Ein Text ist der „Aria“ nicht untergeordnet. Ist ungewiß, ob die „Aria“ früher einmal — aber mit welchem Text — in der Kantate gestanden hat oder nicht, und ob sie überhaupt zu ihr gehört hat. In der Partitur — offenbar später hinzugefügt — ist die „Aria“ jedenfalls vorhanden. Sie wird deshalb als „Anhang“ mitgeteilt. Es scheint es sich bei diesem Instrumentalstück um ein Falschgehendes „Aria“ nicht überliefert scheint.



# Anhang

## Aria

Dieterich Buxtehude  
1637–1707

Violino I

Violino II

Basso continuo



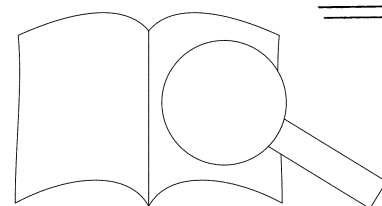
4



8



Diese „Aria“ befindet sich –ohne Text– als Anhang der K  
„Man singet mit Freuden vom Sieg“  
nur in den Stimmlättern von Cantus 1 und Cantus 2





## Text

### I. [Soli] und Chor:

Man singet mit Freuden vom Sieg in den Hütten der Gerechten.

Die Rechte des Herrn behält den Sieg.

Die Rechte des Herrn ist erhöht, die Rechte des Herrn behält den Sieg.

(Psalm 118, Vers 15 und 16)

### II. Soli und Chor:

Tenor: Lebt Christus, was bin ich betrübt,  
ich weiß, daß er mich herzlich liebt.

Chor: Halleluja!

Alt: Wenn mir gleich alle Welt stürb ab,  
g'nug daß ich Jesum bei mir hab.

Chor: Halleluja!

Sopran I: Er nährt, er schützt, er tröstet mich,  
sterb ich, so nimmt er mich zu sich.

Chor: Halleluja!

Baß: Wo er jetzt lebt, da muß ich hin,  
weil ich eins seiner Glieder bin.

Chor: Halleluja!

Alt: Durch seiner Auferstehung Kraft, (auffahrts-  
komm ich zur Engelbrüderschaft.

Chor: Halleluja!

Baß: Durch ihn bin ich mit Gott versöhnt  
die Feindschaft ist ganz abgelehnt

Chor: Halleluja!

Sopran II: Mein Herz darf nicht entsetz  
Gott und die Engel lieben m.

Chor: Halleluja!

Alt: Die Freude, die mir  
vertreibt Furcht und

Chor: Halleluja!

Tenor: Für diesen T  
Herr Jesu

Chor: Halleluja!

Baß: Dort  
ermüdet durch e  
arm Fleiß  
und Preis.

Chor:

(Johann Caspar Schade, 1666—1698)

III. Chor: Er ist dem Vater allezeit,  
in Christo eingeboren,  
und dem Tröster Heiligen Geist,  
gar hoch ins Himmels Throne.  
Wie es im Anfang und auch jetzt,  
gewesen ist und bleibt stets  
bis an der Welt End'  
Amen.

(Erfurter Enchiridion :

