

# Stuttgarter Schütz-Ausgabe

Heinrich Schütz  
Sämtliche Werke  
nach den Quellen neu herausgegeben  
von Günter Graulich  
unter Mitarbeit von Paul Horn  
Redaktionsleitung: Hans Bergmann

Band 4

Historia der Auferstehung Jesu Christi  
Opus 3

Heinrich Schütz  
Historia  
der Auferstehung  
Jesu Christi

Opus 3  
Auferstehungshistorie  
für sechs bis acht Stimmen  
mit Generalbaß  
herausgegeben von Günter Graulich

Opus 3  
Account of the Resurrection of Jesus Christ  
for six to eight voices  
and basso continuo  
edited by Günter Graulich

Carus-Verlag, Stuttgart

IV An diesem Band haben mitgearbeitet: Derek McCulloch (englische Fassung der gesungenen Texte), Stefan Schulze (Vorwort), Willi Schulze (Kritischer Bericht), Dr. Paul Horn (Generalbaßaussetzung), Linda Page (Übersetzung des Vorwortes und des Kritischen Berichtes ins Englische).

Für die Überlassung der Quellen danken wir der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (DDR) und Herrn Dr. Kindermann vom Deutschen Mikrografischen Institut Kassel für die Vorlagen der in diesem Band wiedergegebenen Faksimiles.

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial lieferbar:

Partitur (CV 20.050/01), Chorpartitur (CV 20.050/05), Spielpartitur für Chor II (CV 20.050/06), Viola da gamba I (CV 20.050/11), Viola da gamba 2 (CV 20.050/12), Viola da gamba 3 (CV 20.050/13), Viola da gamba 4 (CV 20.050/14), Basso continuo (CV 20.050/15).

---

© Copyright 1986 by Carus-Verlag, Stuttgart—CV 20.904  
Gesetzlich geschützt. Vervielfältigungen sind nicht gestattet.  
Alle Rechte vorbehalten/All rights reserved.  
Printed in Germany. Grafik: Daniel Dolmetsch

# Inhalt

Vorwort	
1. Entstehung, Text und liturgische Verwendung	VII
2. Die Osterhistorie und ihre Lektionstöne	VII
3. Das Rezitativ in der Auferstehungshistorie von Schütz	IX
4. Die wörtlichen Reden	X
5. Hinweise zur Aufführung	XI
Auszug aus den Editionsrichtlinien der Stuttgarter Schütz-Ausgabe	XIII
Kritischer Bericht	
Quellen	XIV
Spezielle Anmerkungen	XVI
Textnachweise	XVII
Besetzung und originale Schlüsselung	XVIII
Originaltitel und Originaltext	XX
Faksimiles	XXXIV
Notentext	1–70

# Contents

Preface	
1. Origin, text and liturgical usage	XXIII
2. The Osterhistorie and its lesson tones	XXIII
3. Recitative in Schütz's Auferstehungshistorie	XXV
4. The direct speeches	XXVI
5. Remarks on performance	XXVII
From the Editorial Principles of the Stuttgart Schütz Edition	XXIX
Critical Commentary	
Sources	XXX
Special Remarks	XXXII
Text sources	XXXIII
Setting and original cleffing (see <i>Besetzung</i> ...)	XVIII
Original title and original text (see <i>Originaltitel</i> ...)	XX
Facsimiles	XXXIV
<i>Historia der Auferstehung Jesu Christi</i>	1–70

1. Chor	<i>Chorus: Die Auferstehung.</i>	2
2. Evangelist	Da der Sabbat vergangen war	4
3. Die drei Weiber oder Marien	Wer wälzet uns den Stein	8
4. Evangelist	Denn er war sehr groß	8
5. Die zwei Männer im Grabe	Was sucht ihr den Lebendigen	10
6. Evangelist	Und sie gedachten an seine Wort	12
7. Maria Magdalena	Sie haben den Herren weggenommen	13
8. Evangelist	Da ging Petrus	14
9. Zwei Engel	Weib, was weinest du?	18
10. Evangelist	Sie spricht zu ihnen	18
11. Maria Magdalena	Sie haben meinen Herren weggenommen	18
12. Evangelist	Und als sie das saget	19
13. Jesus	Weib, was weinest du?	20
14. Evangelist	Sie meinet, es sei der Gärtner	20
15. Maria Magdalena	Herr, hast du ihn weggetragen	20
16. Evangelist	Spricht Jesus zu ihr	21
17. Jesus	Maria!	21
18. Evangelist	Da wandte sie sich um	21
19. Maria Magdalena	Rabbuni!	21
20. Evangelist	Das heißt: Meister	21
21. Jesus	Rühret mich nicht an!	21
22. Evangelist	Dies ist die Maria Magdalena	23
23. Der Jüngling im Grabe	Entsetzt euch nicht	26
24. Evangelist	Und sie gingen schnell	28
25. Jesus	Seid begrüßet!	29
26. Evangelist	Und sie traten zu ihm	29
27. Jesus	Fürchtet euch nicht! Gehet hin	30
28. Evangelist	Da sie aber hingingen	31
29. Die Hohenpriester	Saget: Seine Jünger kamen	32
30. Evangelist	Und sie nahmen das Geld	34
31. Jesus	Was sind das für Reden	37
32. Evangelist	Da antwortet einer	37
33. Kleophas	Bist du allein unter den	38
34. Evangelist	Und er sprach zu ihm	38
35. Jesus	Welches?	38

36. Evangelist	Sie aber sprachen zu ihm	38
37. Kleophas und sein Gesell	Das von Jesu von Nazareth	39
38. Evangelist	Und er sprach zu ihnen	41
39. Jesus	O ihr Toren und träges Herzen	42
40. Evangelist	Und fing an von Mose und allen Propheten	43
41. Kleophas und sein Gesell	Bleibe bei uns	45
42. Evangelist	Und er ging hinein, bei ihnen zu bleiben	46
43. Kleophas und sein Gesell	Brannte nicht unser Herz in uns	47
44. Evangelist	Und sie stunden zu derselbigen Stunde auf	48
45. Die Elfe zu Jerusalem versammelt	<i>Chorus: Der Herr ist wahrhaftig auferstanden</i>	49
46. Evangelist	Und sie erzählten ihnen	51
47. Jesus	Friede sei mit euch!	52
48. Evangelist	Und schalt ihren Unglauben	52
49. Jesus	Was seid ihr also erschrocken	53
50. Evangelist	Und als er das saget, zeigt er ihnen	55
51. Jesus	Habt ihr hie zu essen?	56
52. Evangelist	Und sie legten ihm vor	56
53. Jesus	Dies sind die Reden, die ich zu euch saget	56
54. Evangelist	Da eröffnet er ihnen das Verständnis	58
55. Jesus	Also ist es geschrieben	58
56. Evangelist	Und abermal sprach er zu ihnen	60
57. Jesus	Friede sei mit euch! Gleichwie mich mein Vater gesandt hat	60
58. Evangelist	Und als er das saget, blies er sie an	61
59. Jesus	Nehmet hin den Heiligen Geist	61
60. Conclusio	<i>Chorus: Gott sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat;</i> Evangelist: Victoria!	63



## 1. Entstehung, Text und liturgische Verwendung

Heinrich Schütz komponierte die Auferstehungsgeschichte im Jahre 1623. Sein Dienstherr, Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen, hatte sich in der Auseinandersetzung mit dem Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel um den jungen Komponisten durchgesetzt, Schütz war seit 1617 fest am Dresdner Hof angestellt. Nach den *Psalmen Davids*, die der damals Vierunddreißigjährige auf den Tag seiner Hochzeit mit Magdalena Wildeck, der Tochter eines angesehenen Dresdner Bürgers, im Jahre 1619 datierte, war die *Auferstehungshistorie* sein erstes größeres Werk.

Mit seiner *Auferstehungshistorie* setzte Schütz die etwa siebzigjährige Tradition der Komposition biblischer Historien fort, die Friedrich Blume die „eigenartigsten und geschichtlich bedeutendsten Leistungen der protestantischen Musik“ genannt hat.<sup>1</sup> Der Titel des Werkes gibt Aufschluß über die Verwendung der Komposition: „*Historia der fröhlichen und Siegreichen Auferstehung unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi, In Fürstlichen Capellen oder Zimmern umb die Osterliche zeit zu geistlicher Christlicher Recreation füglichen zugebrauchen, In die Music ubersetzet Durch Henrich Schützen Churf. Sächs. Durchlauchtigkeit Capellmeistern.*“

Der Hinweis auf die fürstliche Umgebung zeigt, daß Schütz für die Aufführung des Werkes qualifizierte Musiker für nötig hielt, die sich in der Regel nur Fürstenhöfe leisten konnten.<sup>2</sup> Aufgeführt werden konnte das Werk innerhalb und außerhalb des Gottesdienstes („in . . . Capellen oder Zimmern“). Der liturgische Ort der *Auferstehungshistorie* war die evangelische Vesper. In der *Kirchenordnung*, die 1581 für die Dresdner Hofkirche erlassen worden war, ist der Aufbau der Oster-Vesper folgendermaßen vorgeschrieben:<sup>3</sup>

1. Psalm 114 „Da Israel aus Ägypten zog“
2. Wird gesungen die Historia von der Auferstehung Christi [folgt] Die Predigt, mit dem „Christ ist erstanden“
3. Meine Seele erhebt den Herren
4. Jesus Christus, unser Heiland, [der den Tod überwand] [folgt] Collect[engebete als Schlußgebet] und Benedicamus

Den Text hatte Schütz unverändert von einem seiner Vorgänger, Antonio Scandello (Scandellus, 1517–80) übernommen: die 1526 in Wittenberg erschienene Evangelienharmonie von Johannes Bugenhagen, die bis ins 17. Jahrhundert weit verbreitet war. Sie wurde wahrscheinlich dazu verwendet, in der Karwoche und zu Ostern die entsprechen-

den Evangelientexte vollständig vorzulesen. „Die Ostergeschichte erschien hier in drei Abschnitten, die z. B. nach der Pommerschen Kirchenordnung (1535) an den (damals noch üblichen) drei Ostertagen zu verlesen waren“.<sup>4</sup>

Die im Quellenbericht unter Nr. 5 beschriebenen Kasseler Manuskripte, die dieser Einteilung folgen, lassen auf weitere Verwendungsmöglichkeiten der *Auferstehungshistorie* schließen. Da in diesen Manuskripten die Stimme des Evangelisten fehlte, konnte – wie Otto Brodde ausführt<sup>5</sup> – die Evangelistenpartie auch im Osterton gesungen oder (wenn der Kantor den Osterton wider Erwarten nicht kannte) in Luthers Evangelienton gesungen werden. Vielleicht weisen die Kasseler Manuskripte sogar auf die Möglichkeit hin, „die ganze Ostergeschichte wie einen großen Dialog auszuführen. Als solcher kann er natürlich nicht die Funktion der Lesung gehabt haben, weil diese Ausführung nicht ‚Bericht‘ ist, sondern in die Musik übersetzte Vergegenwärtigung des Wortes, das als bekannt vorausgesetzt werden darf. Aber in der Dialog-Ausführung ergaben sich dann Text-Begegnungen und -Kontraste, die überraschende Deutungen und erregende Durchblicke auslösen konnten.“ (Brodde)

## 2. Die Osterhistorie und ihre Lektionstöne

Das Wort „Historia“ stand im Mittelalter im Zusammenhang mit Texten aus der Heiligen Schrift und aus den Märtyrerakten, die als Lesungen in den kirchlichen Stundenbeten verwendet wurden; es bezeichnete die Gesänge, die die Lesungen reflektierten. In späterer Zeit wurde das Wort „historia“ und seine ans Deutsche angepaßte Gestalt „Historie“ immer mehr als Bezeichnung für eine biblische Geschichte des alten oder neuen Testaments verwendet. Luther verstand „Historia“ als Synonym von „Evangelium“, wenn er in der Überschrift seiner ersten Weihnachtspredigt schreibt: „Von der Historia, wie Christus zu Bethleem geboren sei.“<sup>6</sup>

Im musikalischen Sinn bedeutet „Historia“ jede Vertonung einer größeren und zusammenhängenden biblischen Erzählung (also auch der Passion).<sup>7</sup> Für die Musikgeschichte erlangten die Weihnachts- und Ostergeschichte Bedeutung, sowie die Passion. Vom Oratorium unterscheidet sich die Historie dadurch, daß ihr Text fast ausschließlich der Bibel entnommen ist.

Die Entstehung der musikalischen Osterhistorie ist wahrscheinlich von Bugenhagens Evangelienharmonie angeregt worden, denn im Gegensatz zur gesungenen Passion gab es bei der gesungenen Osterhistorie keine liturgische Tra-

<sup>1</sup> Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, herausgegeben unter Mitarbeit von Ludwig Finscher, Georg Feder, Adam Adrio und Walter Blankenburg, Kassel u. a. 21965, S. 114.

<sup>2</sup> Vgl. F. Blume, a. a. O., S. 119.

<sup>3</sup> Zitiert nach Otto Brodde, *Heinrich Schütz, Weg und Werk*, Kassel u. a. 1972, S. 75; Brodde hat die Zitate in die heutige Rechtschreibung gebracht.

<sup>4</sup> Walter Blankenburg, Artikel „Historia“, *MGG* 6, Sp. 471.

<sup>5</sup> Otto Brodde, a. a. O., S. 81–83.

<sup>6</sup> W. Blankenburg, a. a. O., Sp. 466.

<sup>7</sup> *The New Grove Dictionary* (London u. a., 1980) behandelt Passion und Historia im Artikel „Oratorio“, Bd. 13, 656–78.

VIII dition.<sup>8</sup> Scandellos Komposition *Österliche Freude der siegreichen und triumphierenden Auferstehung*, die 1568 zum ersten Mal im Druck erschien, noch im 17. Jahrhundert mehrmals gedruckt und Vorbild für weitere Historienkompositionen wurde, orientiert sich ihrerseits an einer um 1550 in Sachsen entstandenen Osterhistorie, die handschriftlich überliefert und deren Autor unbekannt ist. Ähnlich wie bei der protestantischen Passion, deren „Urbild“ (Gerber) Johann Walter geschaffen hatte – aller Wahrscheinlichkeit nach im Auftrag Luthers, vielleicht sogar mit seiner Beihilfe (Blume) – durch eine „Umbildung der alten lateinischen Passion in deutscher Sprache“,<sup>9</sup> wurde auch die anonyme Osterhistorie zu einer Art Modell, das umgestaltet und an neue Bedürfnisse angepaßt wurde (wenn auch bei weitem nicht so häufig wie Walters Passion). Waren bei der Lesung der lateinischen Passion für den Evangelisten, Jesus und die Soliloquenten sowie die Turbae drei verschiedene Tonhöhen vorgesehen, so übernahm Walter zwar die Tonhöhen (f-c'-f'), setzte die Turba-Reden jedoch vierstimmig Note gegen Note. Die Rezitationstöne selbst bestanden aus einer Anfangsformel (Initium), einem gleichbleibenden Rezitationston (Tuba), einer Endformel

(Finalis) und weiteren Formeln für verschieden starke Einschnitte und den Fragesatz.

Abweichend vom Passionston, der gut zu dem von Luther auf den 5. Ton (Finalis f) festgelegten Evangelienton paßte, beruht der Ton der anonymen Osterhistorie auf dem 1. Modus (dorisch). Die Tubae sind in diesem Osterton entsprechend dem Passionston verteilt: Jesus d, Evangelist a, Soliloquenten d'. Daneben gibt es noch eine zweite Rezitationsreihe (gewöhnlich nach Halbschlüssen): Jesus f, Evangelist a, Maria Magdalena e', Engel und Kleophas f'.<sup>10</sup> Die Turbachöre sowie der Eingangs- und Schlußchor sind vierstimmig gesetzt (mit dem cantus firmus im Tenor), während – wieder abweichend von den Walterschen Passionen – die Worte der drei Frauen dreistimmig, die der zwei Männer im Grab, der zwei Engel und der Emmausjünger zweistimmig gesetzt sind.

Wie nun Scandello und Schütz die Anlage der anonymen Osterhistorie übernahmen und abwandelten, soll der folgende grobe Überblick zeigen.

	anonyme Osterhistorie	Scandello	Schütz
Jesus	einstimmig d (f)	vierstimmig, tiefe Lage	zweistimmig
Erzähler	einstimmig a	einstimmig, Osterton	einstimmig, mit begleitendem Gambenquartett, Osterton (mit gelegentlichen starken Abweichungen)
Einzelpersonen	einstimmig d' (e', f')	dreistimmig	zweistimmig (außer Kleophas, der in Nr. 33 ohne seinen „Gesellen“ singt) mit Generalbaß
zwei Personen	zweistimmig	zweistimmig	zweistimmig mit Generalbaß
drei Personen	dreistimmig	dreistimmig	dreistimmig mit Generalbaß: die Hohenpriester, die drei Frauen
Die 11 Jünger	vierstimmig	fünfstimmig	sechsstimmig mit Generalbaß
Rahmenchöre	vierstimmig	fünfstimmig	Anfangschor: sechsstimmig Beschluß: neunstimmig (davon eine Stimme vom Evangelisten gesungen)

Walter Blankenburg vermutet, daß das Vorbild für den Osterton „im Bereich der mittelalterlichen liturgischen Osterfeier“ zu suchen ist.<sup>11</sup> Anfang und Schluß der zur „Visitatio sepulchri“ gehörenden Antiphon *Ad monumen-*

*tum venimus gementes* weisen in der Tat eine deutliche Ähnlichkeit mit Initium I, Komma II und Finalis I des Ostertons (Evangelienrezitativ) auf:

<sup>8</sup> W. Blankenburg, a.a.O., Sp. 471 f.

<sup>9</sup> F. Blume, a.a.O., S. 115.

<sup>10</sup> W. Blankenburg, a.a.O., Sp. 472 f.

<sup>11</sup> Ebenda, Sp. 472.

Ob sich ein direktes Vorbild für den Ton des Evangelisten jemals finden läßt, erscheint angesichts der Modellhaftigkeit der gregorianischen Melodien jedoch unwahrscheinlich. In der Fortschreitung von d nach a über c', das durch einen

Terzsprung erreicht und verlassen wird, erkennen wir jene beliebte Wendung des germanischen Choraldialekts, die uns aus zahlreichen geistlichen und weltlichen Melodien im 1. Modus (dorisch) bekannt ist.<sup>12</sup>



Im *Graduale Romanum* wird der 1. Psalmton noch heute mit dem Sprung von a nach c' vor der Mediatio verwendet

(im folgenden Beispiel mit der Terminatio aus dem Versus des Introitus *Exsurge*).



### 3. Das Rezitativ in der Auferstehungshistorie von Schütz

In Schütz' Auferstehungshistorie erstaunt vielleicht am meisten die Spannung zwischen Tradition und Moderne. Dies ist zum einen im Rezitativ des Evangelisten zu spüren, zum anderen zwischen dem Rezitativ und den anderen Teilen: den Chören, Duos und Trios. Im Rezitativ resultiert diese Spannung aus dem Nebeneinander scheinbar widersprüchlicher Elemente: des gleichförmigen liturgischen Rezitativs und der erregten Sprachdeklamation. Das Rezitativ des Evangelisten, wie es Schütz neu gebildet hat, läßt sich folgendermaßen charakterisieren:<sup>13</sup>

- Die der sprachlichen Syntax entsprechende musikalische Gliederung ist gegenüber dem Osterton und seinen gliedernden Klauseln verstärkt worden durch (in unserer Ausgabe eckige) Choralnoten an schwächeren inhaltlichen und syntaktischen Zäsuren (z. B. „es geschah ein groß Erdbeben, denn . . .“, Nr. 2, T. 21) sowie durch mensural notierte Kadenzen an stärkeren syntaktischen Einschnitten (z. B. „Und sie gingen hinein in das Grab und funden den Leib des Herren Jesu nicht.“ Nr. 4, T. 7ff).
- Abweichend von der lateinischen Tradition des Psalmoidierens sind die Initialformeln – wie schon im Osterton – dem Gewicht der Wörter an den Satzanfängen angeglichen (z. B. Nr. 8, T. 1: „Da ging Petrus . . .“; Nr. 8,

T. 8: „Da kömmt Simon Petrus.“)<sup>14</sup> Wichtige Wörter sind durch besondere Noten in der Choralnotation hervorgehoben (z. B. Nr. 30, T. 14: „nahet Jesus zu ihnen“; Nr. 42, T. 1: „nahm er das Brot, dankt, brach's und gab's ihnen“).<sup>15</sup> Die Tonhöhe der Tubae ist je nach dem Bild- oder Affektgehalt des Textes höher oder tiefer gewählt: Die normale Tuba ist a, die höhere dient einem gesteigerten Ausdruck im Vortrag (Nr. 2, T. 21: „Und siehe, es geschah ein groß Erdbeben“), die tiefere ermöglicht einen verhalteneren Vortrag, wie er etwa bei Nebensätzen angebracht ist oder bei solchen Textstellen, die dem Traurigen zuneigen (Nr. 2, T. 17: „kommen sie zum Grabe“).<sup>16</sup>

- Der Osterton wird verschiedentlich abgeändert (Nr. 4, T. 16, absteigende Linie: „und schlugen ihr Angesicht nieder zu der Erden“) oder gänzlich verlassen, um den Bild- und Affektgehalt des Textes musikalisch wiederzugeben (z. B. Nr. 2, T. 26f: „wälzet den Stein von des Grabes Tür“, Circulatio zur Veranschaulichung der drehenden Bewegung; Nr. 8, T. 30: „weinet“, sog. „weinender Halbton“ mit Wiederholungsfigur).<sup>17</sup> An solchen Stellen führt Schütz musikalisch-rhetorische Figuren ein, die seit Josquin in immer stärkerem Maße die mehrstimmige Vokalmusik durchsetzen und deren Einarbeitung in den musikalischen Satz besonders in den Madrigalen des späten 16. und angehenden 17. Jahrhunderts zu einem zentralen Anliegen der Komponisten geworden ist.

ist die Maria Magdalena“), Nr. 24, T. 10 und Nr. 28, T. 1 („siehe“).

<sup>12</sup> Hierzu Peter Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, Zweiter Teil, Leipzig 21912, S. 444–47; das Beispiel stammt aus dem *Credo*. Vgl. z. B. das Lied „Nun lobet Gott im höchsten Thron“; *Kyrie* aus der 4. Messe (bes. den Anfang des letzten „Kyrie“).

<sup>13</sup> Siehe die bei H. J. Moser, *Heinrich Schütz* (Kassel 21954) S. 321 abgedruckte Gegenüberstellung von Scandellos und Schütz' Behandlung des Rezitativs.

<sup>14</sup> Siehe auch Nr. 26, T. 1 („Und sie traten zu ihm und griffen an seine Füße“), Nr. 42, T. 1 („Und er ging hinein, bei ihnen zu bleiben“), Nr. 44, T. 1 („Und sie stunden zu derselbigen Stunde auf und kehrten wieder gen Jerusalem“).

<sup>15</sup> Weitere Beispiele: Nr. 4, T. 4 („Und sie sahen dahin“), Nr. 6, T. 1 („Und sie gedachten an seine Wort“), Nr. 22, T. 1 („Dies

<sup>16</sup> Neben der Tuba auf a führt Schütz noch eine Tuba auf f und eine auf c' ein, später an wenigen Stellen auch auf b, selten auf d'. Otto Brodde, a.a.O., S. 78, interpretiert die Tuba auf b als Abweichung, die an Textstellen eingesetzt wird, die „Unglauben“ ausdrücken, z. B. an der Stelle, wo Christus den Jüngern vorwirft, „daß sie nicht geglaubt hatten denen (die ihn gesehen hatten auferstanden)“.

<sup>17</sup> Schnelle Deklamation als Ausdruck einer schnellen Bewegung z. B. bei „Da läuft Maria Magdalena hinweg“ (Nr. 4, T. 10f); „und der ander Jünger lief zuvor, schneller denn Petrus“ (Nr. 8, T. 2ff); „Und sie gingen schnell zum Grabe hinaus“ (Nr. 24, T. 1); auch „innere Bewegtheit“ wird durch derartige schnelle Deklamation wiedergegeben, z. B. „denn es war sie Zittern und Entsetzen ankommen“ (Nr. 24, T. 5ff).

X Schütz hat also den Osterton ausgeweitet, hat ihn verändert, seine Grenzen ausgedehnt, gelegentlich überschritten – doch stehen die Neuerungen im Dienst der musikalischen Interpretation des Textes. Dementsprechend muß der Vortrag des Evangelisten gut gegliedert sein, der Sänger muß zwischen Wichtigem und Nebensächlichem unterscheiden und den Affektgehalt des Textes zum Ausdruck bringen; er darf aber auf der anderen Seite das Traditionelle des liturgischen Rezitativs und die dazugehörige Zurückhaltung gegenüber dem Affektgehalt des Textes nicht völlig außer acht lassen. Bei dieser musikalischen „Gratwanderung“, der sich der Evangelist ausgesetzt sieht, sollen auch Schütz' eigene Worte aus der Vorrede helfen:

„Der Evangelist nimpt seine partey für sich, und recitiret dieselbe ohne einigen tact, wie es ihm bequem deuchet, hinweg, helt auch nicht lenger auff einer Sylben, als man sonst in gemeinen langsamen und verstendlichen Reden zu thun pfleget.“

#### 4. Die wörtlichen Reden

Verglichen mit den Ausdrucksmitteln, die Schütz in den wörtlichen Reden der einzelnen Personen der Auferstehungsgeschichte verwendet, sind die Textausdeutungen des Rezitativs eingeschränkt. Denn die wörtlichen Reden boten dem jungen Komponisten mehr Möglichkeiten, die vielfältigen Anregungen, die er in Italien bekommen hatte, aufzugreifen und in die Historienkomposition einzubringen: neue harmonische Wendungen, eine freiere Dissonanzbehandlung und die gehäufte Verwendung von Wiederholungsfiguren in Verbindung mit einer rigorosen Ausnutzung der der deutschen Sprache innewohnenden deklamatorischen Möglichkeiten.<sup>18</sup>

Die Rolle der Deklamation und der Wiederholungsfigur läßt sich zum Beispiel am Gesang der Engel im leeren Grab beobachten (Nr. 5). Als die drei Frauen zum Grab kommen, den Stein, dessen Größe ihnen gerade noch Sorgen bereitet hatte, schon weggewälzt finden und den Leichnam Jesu nicht sehen, treffen sie statt dessen zwei Männer „mit glänzenden Kleidern“ an, über deren Anwesenheit im Grab sie erschrecken. Die Männer aber stellen ihnen die Frage: „Was suchet ihr den Lebendigen bei den Toten?“ Es handelt sich dabei um eine „rhetorische Frage“ (*interrogatio*), die zu den „affektiv steigenden“ Figuren gehört.<sup>19</sup> Schütz gibt diesen Satz durch die betont rasche Deklamation (Achtel und Sechzehntel) und die mehrmalige Wiederholung der Anfangsphase auf ständig steigenden Tonhöhen wieder, eine Vertonung, die wir – in Anlehnung an die Rhetorik – als „Aufpeitschen der Affekte“ verstehen. Die zweite Stimme folgt der ersten im Terzabstand und verdoppelt gleichsam die Wirkung.<sup>20</sup> Der Satz

ist in zwei Hälften aufgespalten („Was suchet ihr den Lebendigen – bei den Toten“), aber nur die erste Hälfte wird wiederholt. Christus, der *Lebendige*, wird hervorgehoben durch Wiederholung, ständig steigende Tonhöhe und zuletzt, auf dem Höhepunkt (T. 5), durch die Einführung eines längeren Notenwertes, der dem Wort noch zusätzlich Nachdruck verleiht. Die Erklärung für diese ungewöhnliche Behauptung („Er ist nicht hie, er ist auferstanden“) ist antithetisch aufgebaut (T. 7–11). Jetzt liegt die Betonung auf der zweiten Satzhälfte: „Er ist nicht hie“, alternierend in den beiden Tenören, ist vorwiegend in Achtel-Deklamation gehalten, „er ist auferstanden“ wird gemeinsam in beiden Stimmen in breiten und gewichtigen Vierteln und Halben vorgetragen und schafft in der Tonhöhe einen neuen Höhepunkt (g'). Daß die Wiederholung auf derselben Tonhöhe ein „Echo“ sei, d. h. leiser vorgetragen werden müsse, mag bei manchen Werken, die sich an die echten Echo-Kompositionen anlehnen, richtig sein. In der Regel jedoch sind in der Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts solche Wiederholungen – vergleichbar den Wiederholungen in der Rhetorik – als Intensivierung des Ausdrucks zu verstehen; so auch in der Rede der Engel, deren bedeutsame Verkündigung „er ist nicht hie, er ist auferstanden“ Schütz gleich noch einmal wiederholt.<sup>21</sup>

Einige weitere Beispiele aus der Auferstehungsgeschichte mögen Schütz' Absichten verdeutlichen. Bei der Bitte der Emmaus-Jünger „Bleibe bei uns, denn es will Abend werden“ (Nr. 41) gelingt es Schütz, durch Verkürzung von Pausen die zunächst zurückhaltend (durch das fallende Motiv) vorgebrachte Bitte in ein immer inniger werdendes Flehen umzuwandeln: Die beiden Stimmen setzen zunächst im Abstand eines Taktes ein. Dann aber, bei den folgenden Wiederholungen (ab T. 6), setzt die jeweils höher einsetzende Stimme einen halben Takt früher ein, als es der Hörer nach den Erfahrungen des Anfangs erwarten kann: Der Einsatz wirkt überstürzt und – in Verbindung mit der ansteigenden Tonhöhe – bedrängend.

Aufschlußreich für die Wiedergabe verschiedener Sprechsituationen bei gleichem Text ist die Vertonung der Worte Maria Magdalenas. Da sie vor der Verkündigung der Engel im leeren Grab umgekehrt ist und also von der Auferstehung nichts weiß, berichtet sie den Jüngern aufgeregt, jemand habe Jesu Leichnam weggenommen, „und wir wissen nicht, wo sie ihn hingelegt haben“ (Nr. 7). Der Satz, wieder in Achtelnoten schnell deklamiert, wird mitten im Wort („wo sie ihn hin-“) abgebrochen – eine rhetorische Figur, die Maria Magdalenas Aufregung drastisch vor Augen führt; das Satzfragment wird anschließend noch dreimal wiederholt und setzt jedesmal eine Terz höher ein. Diese Steigerung gewinnt noch an Intensität, da das Satzfragment

<sup>18</sup> Vgl. Thrasybulos Georgiades, *Musik und Sprache*, Berlin u. a. 1954, S. 53–62 („Die deutsche Sprache und die Musik“) und S. 62–70 („Schütz“).

<sup>19</sup> Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München <sup>3</sup>1967, S. 145; Lausberg erläutert: „Die ‚rhetorische Frage‘ . . . peitscht die Affekte durch die Evidenz der Unnötigkeit der fragenden Formulierung auf. Auf die Frage wird deshalb keine Antwort erwartet, da sie ja die der *exclamatio* nahestehende Formulierung einer Aussage ist.“ Die Frage der Engel benötigt nur deshalb eine Antwort, weil die Behauptung, Christus lebe, bei den Frauen auf Unverständnis stoßen muß.

<sup>20</sup> Eine ähnliche Technik wendet Schütz an der Stelle an, an der Jesus den Emmaus-Jüngern seine Leiden erklärt. Nach der *exclamatio* „O ihr Tore . . .!“ fügt Jesus die *interrogatio* hinzu: „Mußte nicht Christus solches leiden und zu seiner Herrlichkeit eingehen?“ (Nr. 39, T. 16–30) Auch hier herrscht die Achtel-Deklamation vor, steigt mit jeder Wiederholung die Tonhöhe; am Schluß werden zur weiteren Hervorhebung aus Achteln Viertel (T. 27).

<sup>21</sup> Einen ähnlich antithetischen Aufbau mit anschließender Wiederholung haben Jesu Worte „ich bin es selbst, fühlet mich und sehet“ (Nr. 49, T. 16–26).

in sich schon stufenweise ansteigt, die 2. Stimme und der Baß komplementär zur 1. Stimme mit aufsteigen und das ständige Ausbrechen der 1. Stimme aus dem ruhenden Dreiklang zu immer neuen Dissonanzspannungen führt, bis die beiden Sopranstimmen schließlich in eine Sechzehntelkoloratur münden, die das bis jetzt hinausgezögerte Verb „hingelegt haben“ veranschaulicht.

Wie anders wirkt die Vertonung der gleichen Worte Maria Magdalenas etwas später, als zwei Engel sie fragen, warum sie weine – obwohl die beiden Soprane wiederum in Achtelnoten deklamieren (Nr. 11). Der Tonhöhenverlauf ist umgekehrt: Die Melodie senkt sich bei den Worten „und ich weiß nicht, wo sie ihn hingelegt haben“ allmählich um eine Quinte (e-a'), beginnt bei der Wiederholung auf eben diesem Schlußton a' und endet um eine weitere Quinte tiefer auf d'. So genau hat Schütz in seiner Vertonung die beiden Sprechsituationen unterschieden: Von Aufregung ist nicht mehr viel zu spüren, denn Maria Magdalena hat ja gerade noch geweint und antwortet jetzt fast schon resignierend.

Neben der Verwendung besonderer bildhafter und affekttragender Motive – etwa die Circulatio in 3 Stimmen (Nr. 3) und das Kreuz-Motiv (Nr. 5, T. 28f), auf- oder absteigende Motive bei „auferstehen“ (Nr. 5, T. 36f) oder „der Tag hat sich geneigt“ (Nr. 41, T. 15–19) usw. – sind vor allem noch chromatische Wendungen und die freie Behandlung von Dissonanzen wert, betrachtet zu werden.

Chromatische Wendungen finden wir in der Auferstehungshistorie als Ausdrucksmittel für starke Affekte, z. B. am Ende der Frage, die Jesus an die beiden Emmaus-Jünger richtet: „Was sind das für Reden, die ihr zwischen euch handelt unterwegen, und seid *traurig*?“ – wo beide Singstimmen, statt eine Kadenz über c zu bilden, chromatisch aufwärts gehen (Nr. 31, T. 13f) – oder auch bei der Rede Maria Magdalenas, die es nicht fassen kann, daß jemand „den *Herren*“ aus dem Grabe weggenommen habe (Nr. 7, T. 3f und, auf höherer Stufe, T. 5f).

Eines der häufigsten „neuen“ Ausdrucksmittel für die Wiedergabe starker Affekte ist der heute sogenannte übermäßige Dreiklang, der manchmal zur weiteren Steigerung des Ausdrucks mit einer Wiederholungsfigur gekoppelt wird – etwa bei der Frage der zwei Engel: „Weib, was weinst du?“ (Nr. 9). Zu der Halbtonwendung a-b-a in der 1. Stimme (wie so oft bei „weinen“) tritt – mit b dissonierend, aber vorbereitet – die Terz fis über dem Baß (T. 4); statt der erwarteten Kadenz auf g folgt eine Wiederholung der Dissonanz-Spannung einen Ton höher über dem Baß e (T. 6), überdies mit unvorbereiteter Dissonanz. (Eine ähnliche Wendung, nur ohne die steigernde Wiederholung, finden wir etwas später in Nr. 13 bei Jesu Worten „Weib, was weinst du?“). Der „übermäßige Dreiklang“ drückt neben „Weinen“ allgemein eine seelische Spannung aus. Jesu feierliche Anrede „Maria“ beantwortet Maria Magdalena, die jetzt erst ihren Herrn erkennt, mit dem durch Dissonanzen (darunter der übermäßige Dreiklang) spannungsgeladenen Ausruf „Rabbuni!“ (Nr. 19). Zu vermuten ist auch, daß die Rede der Hohenpriester (Nr. 29) „Saget: Seine Jünger kamen des Nachts und stahlen ihn,

*dieweil wir schliefen*“, durch den wiederholten Gebrauch des übermäßigen Dreiklangs (T. 6–8) als „lügnerisch“ entlarvt wird, denn dissonierende Intervalle stehen im Widerspruch zum ruhigen Affekt des „Schlafens“. Beim Wort „gekreuziget“ (Nr. 37, T. 18) spiegelt der übermäßige Dreiklang wohl den „Schrecken“ der Kreuzigung oder das „Mitgefühl“ der redenden Personen wieder, „Aufregung“ bei der Antwort der Emmaus-Jünger auf Jesu harmlos erscheinende Frage, was denn in Jerusalem geschehen sei (Nr. 37, T. 2), die „Affekte erregen“ will er in Jesu rhetorischer Frage: „Mußte nicht Christus solches leiden und zu seiner *Herrlichkeit eingehen*“ (Nr. 39, T. 19, 28) und besonders in den letzten Reden Jesu, in denen er neben anderen Dissonanzspannungen gehäuft vorkommt (z. B. in Nr. 49, T. 19, 24: „ich bin es selbst, *fühlet mich und sehet*“).

Alle diese musikalischen Eigenarten der wörtlichen Reden verlangen von den Sängern größte innere Anteilnahme und einen entsprechend ausdrucksvollen Vortrag.

## 5. Hinweise zur Aufführung

Schütz möchte für eine Aufführung der *Auferstehungshistorie* zwei „Chor“: den „Chor“ des Evangelisten und den „Chor“ der redenden Personen. Beide Gruppen können zusammen oder getrennt aufgestellt werden.

Über den „Chor“ des Evangelisten schreibt Schütz: Der Evangelist kann von einer Orgel (oder einem Positiv) oder auch von einem Zupfinstrument, etwa der Laute, begleitet werden. Wenn der Organist oder der Spieler des Zupfinstrumentes den von Schütz ausgesetzten Generalbaß spielt, soll er unaufdringlich passende Läufe spielen, so wie man es allgemein beim Generalbaßspiel macht.

Besser aber ist es, wenn man den Generalbaß von vier Gamben ausführen läßt. Schütz gibt Anweisung, wie die Spieler mit dem Evangelisten üben sollen: Der Evangelist soll seine Partie zunächst alleine singen – ohne Takt, ohne länger auf den einzelnen Silben zu verweilen, als es beim langsamen und verständlichen Reden üblich ist. Die Gamben dürfen also nicht auf einen Takt, sondern nur auf den Vortrag des Sängers achten. Deshalb steht der Text des Evangelisten in den Gambenstimmen. Eine Gambe soll – wie bei der Ausführung des Generalbasses üblich – Passagen spielen. Über diese Aufgabe hinaus können die Gamben, wenn sie wollen, den Schlußchor mitspielen.

Die Ausführung des Passagenwerks („zierliche und approprierte leuffe oder passagi“) durch die Instrumentalisten dürfte heute wohl das größte Problem der Auferstehungsgeschichte darstellen, besonders da Schütz es eindringlich fordert. Die Spielfiguren für die Spieler festzulegen, ist wahrscheinlich unmöglich, da der Sänger ohne musikalischen Takt singen und sich nach dem Sprachrhythmus richten muß.<sup>22</sup> Der Instrumentalist findet für seine Improvisation eine Fülle von Anregungen in der Literatur des 17. Jahrhunderts: Der Organist kann sich „am Passagenwerk italienischer, deutscher und niederländischer Toccaten des 17. Jahrhunderts orientieren, genauso am Figurenwerk konzertierender Motetten der Monteverdi-Zeit bis zu Bibers

<sup>22</sup> H. J. Mosers Vorschlag (*Heinrich Schütz*, Kassel 1936, S. 319) ist ungeeignet, da entweder der Sänger viel zu langsam singen müßte oder die Figuren zu schnell wären.

XII Violinsonaten.“<sup>23</sup> Auch der Gambenspieler kann natürlich diese Werke zur Hand nehmen. Darüber hinaus kann er sich an Darstellungen der Verzierungspraxis orientieren.<sup>24</sup> Constantini<sup>25</sup> empfiehlt dem Organisten, am Anfang von Abschnitten mit einem Halteakkord zu beginnen und dann – je nach Geschmack – ein „ruhig-ricercarhaftes Dahinschreiten oder toccatenhaftes Laufwerk als Bewegungsmoment für seine Improvisationen“ zu wählen, wobei in der mehrstimmigen Orgelbegleitung alle Stimmen sich frei bewegen können. Bei eindringlichen Textstellen sollte der Instrumentalist versuchen, „den Choraliter-Vortrag des Evangelisten durch stilgerechte Tonsymbole zu untermalen.“ Begleiten vier Violen den Evangelisten, schlägt Moser vor, daß nur eine der Violen die Improvisationen ausführt, während Constantini Schütz’ Anweisung, daß „etwa eine Viola unter den hauffen passegiren“ soll, im Sinne von Praetorius (*Syntagma musicum* III, S. 148) versteht: Jedes Instrument muß „seiner zeit erwarten, biß daß die Reye, seine Schertzi, Trilli und Accent zu erweisen, auch an ihn komme: Und nicht, wie ein hauffen Sperlinge untereinander zwizschern . . .“ Dieses Prinzip spiegle sich auch in vielen solistischen Toccataen wider: „Häufig erklingen die Figurationen alternierend in einer Stimme, während die anderen im Akkord verweilen.“

Schütz gibt ferner Hinweise zur Aufstellung der Musiker und zur Registrierung der Orgel: Die Gruppe der redenden Personen muß bei der Orgel stehen, die ein „still gedacktes“ Register verwenden soll, damit man die Aussprache der Sänger gut versteht. Der Dirigent wird in der Regel bei dieser Gruppe stehen. Schütz hat daran gedacht, daß die Solisten an den entsprechenden Stellen den Chor (in der heutigen Bedeutung des Wortes) bilden.

Über die Einzelpersonen schreibt Schütz: Wenn nur eine Person rede (z. B. Christus, Maria Magdalena), habe er ein Duo gesetzt, das auf folgende Weise musiziert werden könne: beide Stimmen vokal; eine vokal und eine instrumental; die zweite könne auch ausgelassen werden.

Abschließend schlägt Schütz vor, die Musiker so aufzustellen, daß man nur den Evangelisten sieht, während die anderen verborgen stehen. Doch sollen die Musiker selbst entscheiden, ob sie – je nach den Möglichkeiten, die der Raum bietet – diesen letzten Vorschlag aufgreifen.

Die Frage, wie weit man im Falle der Einzelpersonen Schütz’ „Erlaubnis“, nur eine Stimme singen zu lassen,

folgen soll, wird verschieden beantwortet. H. J. Moser verwirft als „Schütz-Verehrer“ die dritte Möglichkeit, nur eine Stimme singen zu lassen und die zweite ganz wegzulassen, da es sich um eine Notlösung handle. Auch die zweite Version, eine Stimme vokal, die andere instrumental zu besetzen, empfiehlt er nicht, angesichts der „ausgesprochen wortgezeugten Prägung des Klangschattens.“<sup>26</sup> Adam Adrio hingegen sieht in den vokal Duos der Einzelpersonen eine „tolerante Berücksichtigung der Überlieferung und daran anknüpfend die vorsichtig formulierte Bezeichnung des dem Musiker vorschwebenden Ideals: . . . die Reden jeder *Einzel*person von der jeweils angemessenen *einen* Solostimme wiedergeben zu lassen.“ Denn Adrio beobachtet in den Werkvorreden, daß Schütz mit großer Vorsicht, „stets die Überlieferung, die Gewohnheit berücksichtigend, die ausführenden Musiker und seine Hörer an die in seinen Kompositionen enthaltenen Neuerungen heranführt.“<sup>27</sup>

Eine Entscheidung ein für allemal zu treffen, dürfte kaum möglich sein. Will man nicht von vornherein annehmen, das Alte sei grundsätzlich schlechter als das Neue, so überzeugen beide Standpunkte. Die dritte Möglichkeit wird von beiden nicht für gut gehalten. Auch Schütz stellt ja in seiner Aufzählung die einstimmige Wiedergabe an die dritte Stelle, was – zusammen mit der Wortwahl („si placet“) – auf eine Rangordnung der Möglichkeiten hinzudeuten scheint – wenigstens, was die dritte betrifft. Offensichtlich ahnte er nicht, welches Kopfzerbrechen er durch seine Großzügigkeit in der Frage, wie die Duos zu besetzen seien, Jahrhunderte später den Musikern bereiten würde. Mit Sicherheit läßt sich aber eine Entscheidungshilfe aus Schütz’ Haltung ableiten: Man kann die Besetzung der Duos von den konkreten Möglichkeiten abhängig machen. Hat man gute Gesangssolisten, so wird man diese wählen. Denn Instrumentalisten zu finden, die sich die Deklamation eines Sängers zum Vorbild nehmen und auch dem affektiven Ausdruck ihrer „Stimme“ gerecht werden können, ist nicht leicht; die Zahl der Instrumentalgruppen, die sich dem Studium alter Aufführungspraxis widmen und zudem in der Lage sind, die Intentionen Heinrich Schützens heute im instrumentalen Spiel deutlich zu machen, ist immer noch klein.

März 1983

Stefan Schulze

<sup>23</sup> Franz Peter Constantini, *Über die Ausführung des Falsobordone in der Auferstehungs-Historia von Heinrich Schütz*, Musik und Kirche 47, 1977, S. 55–61; hier S. 58.

<sup>24</sup> Diego Ortiz, *Tratado de glosas*, Rom 1553, Faksimile und Übersetzung von Max Schneider, Kassel <sup>3</sup>1961; Silvestro Ganassi, *La Fontegara, Schule des kunstvollen Flötenspiels und Lehrbuch des Diminuiers*, Venedig 1535, hrsg. von Hildemarie Peter, Berlin-Lichterfelde 1956; Silvestro Ganassi, *Regola Rubertina*, Venedig 1542/43, übersetzt ins Deutsche und kommentiert von Wolfgang Eggers, Kassel u. a. 1974 (2 Bände); Ernest T. Ferand,

*Die Improvisation*, Köln 1956 (= Band 12 der Reihe *Das Musikwerk*, hrsg. von Karl Gustav Fellerer); Howard Mayer Brown, *Embellishing 16th-Century Music, Early Music Series I*, London 1976; Max Kuhn, *Die Verzierungskunst in der Gesangs-Musik des 16.–17. Jahrhunderts (1535–1650)*, Leipzig 1902.

<sup>25</sup> Constantini, a. a. O., S. 58–60.

<sup>26</sup> H. J. Moser, *Heinrich Schütz*, Kassel <sup>2</sup>1954, S. 320.

<sup>27</sup> Adam Adrio, *Tradition und Modernität in der Schütz-Zeit*, Sagittarius 1, 1966, S. 43–51; hier S. 48 und 47.

## I. Die Wiedergabe der Quellen

Die Kompositionen werden in moderner Schlüsselung wiedergegeben. Für Vokal- und Instrumentalstimmen werden ausschließlich der Violinschlüssel, der oktavierende Violinschlüssel und der Baßschlüssel verwendet.

Die in der Quelle notierte Tonlage wird in der Regel beibehalten. Ligaturen werden aufgelöst und, soweit sie mensurale Bedeutung haben, durch eine eckige Klammer (┌───┐) über den ursprünglich ligierten Noten dargestellt. Bei Choralnotation wird anstelle der eckigen Klammer ein Bogen gesetzt.

Kolorierte (geschwärzte) Noten werden durch Häkchen (r r) über dem Notensystem gekennzeichnet.

Die originalen Notenwerte und Mensurzeichen bleiben im geraden Takt unverändert. Im Tripeltakt werden die Notenwerte auf die Hälfte verkürzt und im 3/2-Takt notiert. Taktstriche werden im geraden Takt im Abstand von Ganzen Noten, im Tripeltakt im Abstand von drei Halben Noten gesetzt. Originale Abteilungsstriche in der Generalbaßstimme werden durch Verlängerung der Taktstriche über das untere Generalbaßsystem hinaus gekennzeichnet.

Notenwerte, die über die Taktgrenze hinausreichen, werden geteilt, die Teilwerte durch Haltebogen verbunden.

Schlußnoten, die in der Quelle als Longae oder Maximae notiert sind, werden auf die Dauer eines Taktes verkürzt und mit einer Fermate versehen. Die Generalbaßbezeichnung der Quelle wird übernommen, Ergänzungen werden nicht vorgenommen.

Die originale Schlüsselung der Generalbaßstimme wird nach folgendem Muster kenntlich gemacht (Beispiel aus dem Magnificat SWV 468, Takt 86—87):

Originalnotierung:



Wiedergabe in der Partitur:

Der Partiturvorsatz bringt die originale Notierung des Anfangs jeder Stimme (Schlüssel, Generalvorzeichen, Mensurzeichen und erste Note, gegebenenfalls mit den vorangehenden Pausen) sowie die Stimmbuchbezeichnungen und Besetzungsangaben der Quelle.

<sup>1</sup> Im einzelnen dargelegt werden die für die Revision des Singtextes und den Nachweis von Änderungen geltenden Grundsätze

## II. Ergänzungen und Zusätze des Herausgebers

Zusätze des Herausgebers werden durch Kleinstich angezeigt. Dies gilt für ergänzte Akzidentien (Warnungsakzidentien *vor*, fakultative Akzidentien *über* der betreffenden Note) und Ergänzungen und Zusätze im Notentext einschließlich der Aussetzung des Generalbasses. Vom Herausgeber eingefügte Bögen werden punktiert.

Textzusätze (Zweittext, Taktzähler, satzgliedernde Überschriften, Besetzungshinweise) erscheinen in Kursivschrift.

## III. Behandlung des Singtextes

In der Regel wird der ursprüngliche Wortlaut beibehalten. Ausgenommen sind hiervon heute schwer verständliche Formulierungen und ungebräuchliche Wort- und Lautformen. Änderungen des Singtextes werden wie Textergänzungen durch Kursivschrift gekennzeichnet und im Revisionsbericht nachgewiesen<sup>1</sup>. Textteile, die in der Quelle nicht ausgeschrieben, sondern durch ein Wiederholungszeichen gefordert sind, werden stillschweigend ergänzt, es sei denn, daß die Zuordnung von Noten und Textsilben nicht eindeutig ist.

Orthographie und Interpunktion werden modernisiert.

Im Vorwort jeder Partitur wird unter der Überschrift „Originaltext“ der unveränderte Singtext der Quelle mitgeteilt, wobei Varianten aus anderen Stimmen oder Textwiederholungen in eckigen Klammern stehen.

Alle Werke werden zweisprachig vorgelegt (lateinischer und italienischer Originaltext mit deutscher, deutscher Originaltext mit englischer Textübertragung). Rhythmische Differenzen zwischen dem originalen und dem Zweittext (fehlende oder überschüssige Silben) werden im Notenbild nicht berücksichtigt.

im Kritischen Bericht zu Band 6 der Stuttgarter Schütz-Ausgabe (*Der Beckersche Psalter*).

## Quellen

## A Druckausgaben

1. Originaldruck: *Historia Der frölichen vnd Siegreichen Aufferstehung vnsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi* . . . Dresden, Gmel Bergen, 1623.
2. Teildruck: *Fasciculus secundus geistlicher wol klingender Concerten mit 2. und 3. Stimmen sampt dem basso continuo pro organo, aus den vornembsten und besten Componisten von etlichen der edlen Music Liebhabern fleissig compontiret in der Kayserlichen Freyen Reichsstadt Northausen und bey jetzigen langwerenden trawrigen Kriegs Pressuren zu sonderlicher Recreation unterweilen in ehrlichen Zusammenkunfften practiciret, jetzo aber andern Philomusis zu gefallen und der lieben Jugend in Hierosophia ad praxin Musicam accedenti zum besten socialiter zum Druck verfertigt.* . . . Gedruckt zu Goflar bey Nicolao Dunckern, Anno 1637.

## B Abschriften

3. *Historia* . . . , *abgeschrieben ao. 1663 mense Junio a me Johanne Cronio Weloviensium Cantore, decantata Welovia anno 1664.* UB Königsberg.
4. *Die Aufferstehung* . . . Abschrift des Originaldruckes und drei Bearbeitungen. Stadtbibliothek Breslau.
5. Hs. Kassel: SWV 50, Anm. 1, 2 und 3
6. Hs. Löbau in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden.

## Anmerkungen zur Quellenlage:

1. Der Originaldruck von 1623 befindet sich in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (DDR). Er besteht aus sieben Heften: einem mit den Stimmen der Interloquenten, einem mit dem Part des Evangelisten, einem mit dem Generalbaß und je einem Stimmheft für die Violen I–IV. Unvollständige Drucke sind erhalten in der Bibliothek der einstigen Fürstenschule zu Grimma (*Interloqu.*, *Evangelist*, 3. und 4. *Viola di gamba*), jetzt unter der Signatur Mus. Gri 28 in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, im Stadtarchiv Kamenz (*Interloqu.*, *Evangelist*, *Viola di gamba* 3 und 4, Bc.), im Heimatmuseum Saalfeld (nur *Interloqu.*) und in der Musikbibliothek der Stadt Leipzig (Bc.).
2. Die vier Stimmbücher des *Fasciculus secundus*, *Vox I–III* und *Bc.*, befinden sich nach RISM, *Recueils Imprimés du XVI<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> Siècles*, vollständig in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main und in der British Library, London. Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt den *Basso continuo*. Entgegen der Angabe in RISM bewahrt die Katharinenkirche zu Brandenburg nach Auskunft des dortigen Kantors Damus das Werk vollständig.<sup>1</sup> Das Inhaltsverzeichnis – *Catalogus Concertuum* – weist 55 Nummern aus, von denen 40 zweistimmig und 15 dreistimmig sind. Die

„vornehmsten und besten Komponisten“ sind vorwiegend im Mitteldeutschen Raum beheimatet. J. H. Schein ist mit drei „Konzerten“ vertreten, S. Scheidt mit vier, M. Praetorius mit fünf. Unter Nr. 12 steht Schützens „Auferstehung Christi“.<sup>2</sup> Es handelt sich um 15 „Verse“ der Auferstehungshistorie (Nr. 5, 7, 11, 15, 21, 23, 33, 37, 39, 41, 43, 49, 53, 57 und 59 der vorliegenden Ausgabe – 57 und 59 sind in einem „Vers“ zusammengefaßt –), alle zweistimmig, mit Ausnahme des einstimmigen „Verses“ Nr. 11.

Der Nachdruck aus dem *Pars Personarum* und dem *Bassus generalis* des Originaldrucks folgt den Vorlagen recht genau. Die Schlüssel – Alt- und Tenorschlüssel für Männerstimmen, Diskantschlüssel für Knabenstimmen – wurden vom Goslarer Drucker übernommen, ebenso die Akzidentien, obgleich diese weniger sorgfältig gesetzt sind als im Originaldruck. Viele Kreuze stehen eine oder zwei, sogar drei Zeilen unter der Note, die sie erhöhen sollen. Auch die Textunterlegung ist häufig ungenau. Da die Noten enger stehen als im Originaldruck, reicht der Platz für die dazugehörigen Worte nicht immer aus. Es kommt zu erheblichen Verschiebungen zwischen Wort und Motiv, die an einigen Stellen als so störend empfunden wurden, daß sie handschriftlich verbessert werden mußten. Von den genannten Ungenauigkeiten abgesehen, sind die 15 Sätze des *Fasciculus secundus* notengetreu nachgedruckt (nicht „z. T. empfindlich vereinfacht“, wie W. Steude in seinen Schütz-Ermittlungen angibt).<sup>3</sup> Andererseits dürfte der Nordhäuser Druck kaum die Zustimmung Heinrich Schützens gefunden haben. Sowohl H. J. Moser<sup>4</sup> als auch W. Steude bringen Schützens Bemühungen um neue kaiserliche Druckprivilegien in den Jahren 1637 und 1642 mit seiner Enttäuschung über die Nordhäuser „Raubdrucke“ (*Fasciculus I und II*) in Verbindung. Gegenüber dem Originaldruck mangelt es dem Nachdruck an Genauigkeit und Sorgfalt; sein Quellenwert ist daher gering.

3. Bei dem seit dem 2. Weltkrieg verschollenen Manuskript dürfte es sich um eine vollständige Abschrift des Originaldruckes gehandelt haben. J. Müller<sup>5</sup> führt in seinem Bibliothekskatalog vier Stimmbücher auf: *Vox Evangelistae* (8 Fol.), *Pars Personarum interloquentium* (21 Fol.), *Tertia viola* (8 Fol.) und *Quarta pars* (8 Fol.).
4. Die Stadtbibliothek Breslau besaß bis zum Ende des 2. Weltkrieges eine Abschrift des Originaldrucks und drei Bearbeitungen. Nach E. Bohn<sup>6</sup> waren von der Abschrift des Werkes noch fünf Stimmbücher vorhanden: *Vox Evangelistae* (mit verändertem Anfang und Schluß), *Pars Personarum interloquentium*, *Bc.* (Anfang der *Vox Evangelistae* angeglichen), *B.g.* (mit Vorrede; nur vier Seiten des Schlußteils) und *Prima Viola di gamba*. Gegenüber dieser Abschrift, bei der schon Anfang und Schluß „nicht von Schütz“ waren (E. Bohn),

<sup>1</sup> *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* 1967, Leipzig, Edition Peters 1968, S. 74, Anm. 90

<sup>2</sup> R. Eitner, *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. u. 17. Jhrdts.*, Berlin 1877.

<sup>3</sup> W. Steude, a.a.O., S. 64

<sup>4</sup> H. J. Moser, *Heinrich Schütz*, Kassel, Basel 1954<sup>2</sup>, S. 616 ff.

<sup>5</sup> J. Müller, *Die musikal. Schätze der Königl. Universitätsbibl. zu Königsberg in Preussen*, Bonn 1870 und Leipzig 1924, S. 324

<sup>6</sup> E. Bohn, *Die musikalischen Handschriften des 16. u. 17. Jh. in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Breslau 1890, S. 172

entfernten sich die späteren Bearbeitungen noch mehr vom Original. In der zweiten Bearbeitung waren bereits Teile der Personae interloquentes neu komponiert, in der dritten wurde auch die Partie des Evangelisten gänzlich neu geschrieben. Hier waren – nach Bohns Urteil – „nur sehr geringe Anklänge an das Original“ vorhanden. Nach Auskunft der Biblioteka Uniwersytecka Wrocław sind die Manuskripte nicht mehr vorhanden.

5. Anders als bei den einstigen Breslauer Bearbeitungen handelt es sich bei den Kasseler Manuskripten um echte Abschriften, die die originale Vorlage kaum antasten. SWV nennt drei Teile einer „Bearbeitung“, von denen der erste Teil, Nr. 1–21, verschollen ist, während der zweite, Nr. 23–45, und der dritte Teil, Nr. 47–60, unter der Signatur LB Mus. ms. 2<sup>o</sup> 49 v. in der Kasseler Landesbibliothek aufbewahrt werden.<sup>7</sup> Den zweiten Teil kannte schon Spitta, der im XVI. Band der Gesamtausgabe unter „Zusätze und Berichtigungen“ eine Handschrift von 15 Blättern erwähnt, „welche ein Stück der Auferstehungshistorie enthält“.<sup>8</sup> Dieses Bruchstück habe mit dem Nordhäuser Druck nichts zu tun, es sei vielmehr „von der gedruckten Originalausgabe oder deren handschriftlicher Vorlage abgeschrieben“.

Im XVIII. Band der Gesamtausgabe weist später Heinrich Spitta darauf hin, daß sich in der Kasseler Landesbibliothek auch noch eine Abschrift des letzten Teils der Auferstehungshistorie befinde, und daß beide Abschriften, bei teilweise gleichen Schreibern, zusammengehören und mit dem ersten verlorengegangenen „eine Art Kantatenzyklus bildeten, der erlaubte, das umfangreiche Werk nach Belieben aufzuführen“.<sup>9</sup> Während H. J. Moser erst durch H. Engels Hinweis auf ein namenloses „Friede sei mit euch“<sup>10</sup> von diesem Manuskript erfuhr und mit Engel diesen Teil der Auferstehungshistorie als „selbständiges Konzert“ ansah,<sup>11</sup> hat H. Spitta bereits die Zusammengehörigkeit der drei Teile erkannt, wenngleich der Terminus „Kantatenzyklus“ hier mißverständlich ist. Da der Teil „Entsetzt euch nicht“ (SWV 50, Anm. 2) den Vermerk „Secunda pars“ trägt, ist der Teil „Friede sei mit euch“ folgerichtig als „Tertia pars“ bezeichnet worden (SWV 50, Anm. 3) und ebenso der verschollene Anfang als „Prima pars“ (SWV 50, Anm. 1). Nachdem die überlieferten Teile (Anm. 2 und 3) sämtliche mehrstimmigen Stücke der Auferstehungshistorie enthalten, dürfte der erste Teil, der Anlage der beiden erhaltenen Teile entsprechend, ebenfalls alle mehrstimmigen Stücke vom Introitus, Nr. 1, bis zu „Rühre mich nicht an“, Nr. 21, enthalten haben. Damit waren in den Kasseler Manuskripten alle Teile der Auferstehungshistorie, mit Ausnahme der *Vox Evangelistae*, in Abschriften überliefert.<sup>12</sup> Nach den liturgischen Gepflogenheiten der Zeit konnten bei einer Aufführung des Werkes oder einzelner Teile die Worte des Evangelisten nach dem damals üblichen Oster- oder Evangelienton gesungen werden,<sup>13</sup> wenn nicht gar der liturgische Ton, den A. Scandello für den Vortrag des Osterevangeliums vorgesehen hat,<sup>14</sup> übernommen wurde. Wie Mahrenholz nachweist, war in der

liturgischen Praxis des 17. Jahrhunderts die Verbindung von einstimmigen Lesungen und mehrstimmigem Vortrag einzelner Verse weit verbreitet.<sup>15</sup> Die Kasseler Manuskripte setzen diese liturgische Praxis voraus. Erst mit dem musikalisch-liturgischen Vortrag des Evangelisten waren sie als „Evangelienmusik“ verwendbar.

Die Nummern 23–45 sind auf 15, die Nummern 47–60 auf 20 Blättern überliefert. Das erste Blatt trägt die Aufschrift „Entsetzt euch nicht. Secunda pars historiae Salutiferae Resurrectionis Domini nostri Jesu Christi“. Die folgenden Blätter enthalten die Stimmen des Altus und Tenor bzw. Tenor 1 und 2, für die zweistimmigen Partien; Tenor 1 und 2 sowie Baß für den dreistimmigen Satz der Hohenpriester. Für den sechsstimmigen Chor „Der Herr ist wahrhaftig auferstanden“, als *Tutti* bezeichnet, sind zusätzlich auf je einem Blatt die beiden Oberstimmen aufgezeichnet. Für Sopran 1, Tenor 1 und Baß sind nicht durchtextierte Duplikate angefertigt. Die Generalbaßstimme ist ebenfalls doppelt vorhanden. Besetzung und Schlüssel unterscheiden sich kaum von dem Originaldruck. Im dreistimmigen Gesang der Hohepriester ist die Mittelstimme statt im Bariton-schlüssel im Tenorschlüssel notiert; im ersten Duo „Entsetzt euch nicht“ wird auch der *Altus 2* des Originals im Tenorschlüssel notiert. Das führt zu Änderungen des Notentextes in den Takten 29/30, wo die sehr hohe Altpartie der Tenorlage angeglichen wird. Aus demselben Grunde kommt es zum Stimmentausch in den Schluß-takten des Duos.

Im dritten Teil, „Friede sei mit euch“, gibt es keine Veränderungen dieser Art. Die Hauptstimmen tragen die Bezeichnung „*Altus 1. Chori*“ und „*Tenor 2. Chori*“. Sie folgen der Druckvorlage recht genau, nur in dem Satz „Dies sind die Reden“ (Nr. 53) wird eine längere Korrektur notwendig, weil der Schreiber die Takte 12–16 übersehen hat. Für den achtstimmigen Doppelchor wurden zwei Stimmensätze für jeden Chor ausgeschrieben, je einer mit und einer ohne Text, dazu im 2. Chor noch eine weitere Baßstimme, sowie die *Vox Evangelistae* mit den *Viktoria*-Rufen. Die Generalbaßstimme ist wiederum doppelt vorhanden, beide Stimmen sind genauer und sorgfältiger als die Generalbaßstimme des zweiten Teils.

Die Anlage der Stimmen und die geringfügigen „Bearbeitungen“ lassen darauf schließen, daß diese Abschriften für die besonderen Verhältnisse der Kasseler Kantorei angefertigt und den Gegebenheiten angepaßt wurden. Abweichungen vom Original sind selten. Außer den schon genannten kommt es gelegentlich zu rhythmischen Varianten, so zu Beginn von Nr. 23, wo die Werte bei „Entsetzt euch nicht“ verdoppelt werden, oder im 1. Takt des Schlußchores, den nur der instrumentale *Cantus I* intoniert, während alle übrigen Stimmen des 1. Chores erst im zweiten Takt einsetzen. Die Generalbaßstimmen bringen ebenfalls gegenüber dem Original kaum Veränderungen; sie sind bei teilweise

<sup>7</sup> Zur dreiteiligen Anlage des Werkes vgl. O. Brodde, *H. Schütz*, Kassel 1972, S. 82

<sup>8</sup> GA XVI, S. 187

<sup>9</sup> GA XVIII, S. XVI

<sup>10</sup> H. Engel im Vorwort der Editionen Merseburger 924 und 925

<sup>11</sup> H. J. Moser, a.a.O., S. 615 f.

<sup>12</sup> Zur dreiteiligen Anlage des Werkes vgl. O. Brodde, a.a.O., S. 82

<sup>13</sup> O. Brodde, a.a.O., S. 82 f. und L. Schöberlein, *Schatz des liturgischen Chor- u. Gemeindegesangs*, Göttingen 1865. Erster Teil, S. 231 ff.

<sup>14</sup> L. Schöberlein, a.a.O., 2, 1 S. 619 ff.

<sup>15</sup> Chr. Mahrenholz, *Die Aufgaben des Kirchenchores im Gottesdienst*. Süddeutsche Blätter für Kirchenmusik, Tübingen 1948, Heft 1, S. 6 ff.

flüchtiger Schreibweise weniger zuverlässig als die gedruckte Vorlage.

6. Die Löbauer Handschriften<sup>16</sup> boten einst eine vollständige Abschrift der Schützchen Historia. Heute ist *Cantus I* weitgehend zerstört. Alle übrigen Vokalstimmen sind vorhanden, ebenso – in *Mus.Löb 13*, Nr. 8 – die Gamben 1–3, zu denen der in *Mus.Löb 70* befindliche Basso continuo als 4. Gambe zu rechnen ist. Nach Mitteilung der Sächsischen Landesbibliothek wurden die Stimmen in *Löb. 8 + 70* zwischen 1641 und 1658 in Löbau kopiert, das geht aus den Kopierdaten der Nummern 127 und 151 hervor (Katalog S. 112). Der Notentext ist, von wenigen Korrekturen abgesehen, zuverlässig. Überraschend verwendet der Schreiber des *Cantus II* für den Anfang von Nr. 60 die Noten fis, obgleich Continuo und die Gambenstimmen dazu keinen Hinweis bringen. Besonders sorgfältig sind die Stimmen für die Gamben angefertigt. Sie enthalten für die Partie des Evangelisten den gesamten Text und für die mehrstimmigen Sätze zur Orientierung den Continuoabaß mit Textanfang. Im Beschluß verdoppeln die Gamben die drei oberen Stimmen des ersten Chores. Andere Duplikate sind nicht vorhanden.

Die Quellenlage erhellt die weite Verbreitung der Schützchen Ostermusik. Die Aufbewahrungsorte der einzelnen Stimmbücher und die Löbauer Handschriften verweisen auf Orte des sächsisch-thüringischen Raums. Da Schütz auch nach seinem Weggang aus Kassel der dortigen Hofkapelle treu verbunden blieb und seine Werke in Druck und Schrift persönlich nach Kassel sandte,<sup>17</sup> ist es nicht verwunderlich, daß sich die Auferstehungshistorie auch in den Kasseler Notenbeständen erhalten hat.

Die weitesten Ausstrahlungen werden in den Königsberger und Breslauer Handschriften sichtbar. Handelt es sich bei der Königsberger Abschrift um eine Arbeit des eifrigen Sammlers und fleißigen Kopisten Johann Crome,<sup>18</sup> der eine Aufführung des Werkes in der kleinen ostpreußischen Stadt Wehlau für das Jahr 1664 bezeugt, so weisen die Breslauer Bearbeitungen schon auf die Zeit nach dem Tode des Dresdner Hofkapellmeisters, als man begann, die Schützchen Tonsprache als historisch zu empfinden und glaubte, sie durch Neufassung dem Zeitstil anpassen zu müssen.<sup>19</sup>

Die Abschriften sind, beeinflusst von ihrer aufführungspraktischen Bestimmung, von unterschiedlichem Wert. Für die Werkstruktur bringen sie keine neuen Erkenntnisse. Keine ist vollständig überliefert. Damit erweist sich der Druck von 1623 als einzige zuverlässige Quelle. Unserer Ausgabe liegt das Exemplar der Deutschen Staatsbibliothek zugrunde nach den Mikrofilmen des Deutschen Instituts, Kassel.

Willi Schulze

## Spezielle Anmerkungen<sup>1</sup>

Vorbemerkung: Für den Basso continuo des Werkes (Bc) ist die Fassung der *Bassus generalis*-Stimme (Bg) maßgebend. Rhythmische Varianten im Bc-Stichnoteneintrag der übrigen Stimmen bleiben unerwähnt. Es werden nur melodische Abweichungen gegenüber Bg mitgeteilt.

Die Neuausgabe weicht in folgenden Punkten von den Lesarten der Quellen ab:

Nr.	Takt	Note	Stimme	Lesart der Quellen
2	3: 1	14. 11	37. 4	Va II d <sup>1</sup>
				Ev $\curvearrowright$ über der Note
				Bc zwei Achtel
3	3–4	8	Bc $\circ \cdot d$ (nur in Va I und Va II)	
			Bc  (nur in Va I bis Va IV + Ev)	
4	10–11	Bc	Longa-Wert	
5	1–4	7–9	12–13	Bc $\equiv \diamond \downarrow$ (Va I–IV)
				Bc $\equiv \downarrow \downarrow$ (Va I–IV)
				Bc $\diamond \downarrow \downarrow$ (Va I–IV)
				Bg ohne Haltebogen. Neuausgabe folgt Va I–IV
6	28–31	6. 2	Va I–IV $\equiv \equiv$	
			Bg G	
7	6. 2	28–31	Va I–IV teilweise oktavversetzter und ab Takt 9–16 vereinfachter Stimmverlauf	
			Bg	
8	9. 2	15. 1	22. 1	Va I + Va IV Zwei Halbewerte A, Va II+ Va III Ganzwert A
				Bg Ziffer 6 über der 3. Note
				Va I a <sup>1</sup>
				Va III c <sup>1</sup>
9	34. 2	39	Bg ohne Bezifferung. Bez. findet sich in Va IV	
			Ev unleserlich	
			Va III $\curvearrowright$ über 38. 3	
11	1–3	3. 1+2	2. 3	Va I–IV $\diamond \downarrow \diamond$
				Bg beide $\#$ zu weit links
13	11. 1	1	3–4	C II Banadratum (=umgekehrtes Auflösungszeichen)
				Va I–IV a <sup>0</sup>
				Va I–IV Ganzwert d <sup>0</sup>
15	6. 6–9	8–9	Va I–IV zwei Ganzwerte ohne Haltebogen	
			C I Breviswert	
15	6. 6–9	8–9	C I Bindebogen	
			Va I–IV Halbewerte	

Gamben zwei Bratschen und zwei Celli vorgesehen, deren Stimmen mit Angaben wie „fließend“ oder „etwas breiter“ auf die angemessene Begleitung des Evangelisten hinweisen.

<sup>1</sup> Es werden folgende Abkürzungen verwendet:

A = Altus, Bc = Basso continuo, Bez. = Bezifferung, Bg = Bassus generalis, C = Cantus, Canto, Ev = Vox Evangelistae, hs = handschriftlich, rezit = rezitativisch, T = Tenor, Va = Viola di gamba beym Evangelisten.

<sup>16</sup> W. Steude, *Die Musiksammelhandschriften des 16. u. 17. Jh. in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Leipzig 1974

<sup>17</sup> Chr. Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jh.*, Kassel 1958, S. 21

<sup>18</sup> R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, 3. Band, Leipzig 1900, S. 115

<sup>19</sup> Ein Beispiel neuerer Bearbeitungspraktiken vermittelt die Berliner Handschrift *Mus.ms. 20368*, die den Evangelistenpart in moderner Partitur enthält. Hierbei sind anstelle der originalen



1. Chor des Evangelisten

Baßgambe 1 (*h - d<sup>2</sup>*)

Baßgambe 2 (*c - g<sup>1</sup>*)

Baßgambe 3 (*c - e<sup>1</sup>*)

Baßgambe 4 (*D - a*)

Tenor (*c - f<sup>1</sup>*)

Basso continuo ad libitum (*D-a*)  
(nur wenn keine Violen da gamba besetzt sind)

Nr. 2, 4, 6, 8, 10 usw.  
(sämtliche geradzahlig  
Nummern)

Initium des 1. Einsatzes

2. Evangelist  
PRIMA VIOLA  
di gamba beym Evangelisten.

SECUNDA VIOLA  
di gamba beym Evangelisten.

TERTIA VIOLA  
di gamba beym Evangelisten.

QVARTA VIOLA  
di gamba beym Evangelisten.

VOX EVANGELISTAE.  
Da

BASSUS GENERALIS

Der instrumentale Teil der Evangelistenpartie ist nach den Anweisungen des Komponisten primär von vier Violen da gamba (ohne Tasteninstrument) auszuführen. Daneben schlägt Schütz aber auch eine Besetzung nur mit Basso continuo (ohne Violen da gamba) vor.

2. Chor der Personen (Colloquenten)

Die drei Weiber oder Marien

Sopran 1 (*e<sup>1</sup> - f<sup>2</sup>*)

Sopran 2 (*d<sup>1</sup> - f<sup>2</sup>*)

Sopran 3 (*d<sup>1</sup> - f<sup>2</sup>*)

Nr. 3

3. Die Drey Weiber oder Marien.  
I. CANTVS. Trium.

Wer

II. CANTVS.

Wer

III. CANTVS.

Wer

Die zwei Männer im Grabe

Tenor 1 (*d - g<sup>1</sup>*)

Tenor 2 (*d - d<sup>1</sup>*)

Nr. 5

5. Die Zweene Männer im Grabe.  
1. TEN. Duo.

Was

2. TEN:

Was

Maria Magdalena \*

Sopran 1 (*a - f<sup>2</sup>*)  
oder Instrument 1

Sopran 2 (*c<sup>1</sup> - e<sup>2</sup>*)  
oder Instrument 2

Nr. 7, 11, 15, 19

7. Maria Magdalena. Duo.  
1. CANT.

Sie

2. CANT.

Sie

Tenor 1 (g-d<sup>1</sup>)

Tenor 2 (fis-a)

Musical notation for 'Zwei Engel' showing two tenor parts. The top staff is labeled 'I. TENOR.' and the bottom staff is labeled 'II. TENOR.'. Both parts have the word 'Weib' written below them.

Jesus \*

Alt (d-a<sup>1</sup>)  
oder Instrument 1Tenor (H-f<sup>1</sup>)  
oder Instrument 2Nr. 13, 17, 21, 25, 27, 31, 35,  
39, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 5913. JESVS. Duo.  
ALTVS.

Musical notation for 'Jesus' showing two parts. The top staff is labeled 'ALTVS.' and the bottom staff is labeled 'TENOR.'. Both parts have the word 'Weib' written below them.

Der Jüngling im Grabe \*

Alt 1 (a-a<sup>1</sup>)  
oder Instrument 1Alt 2 (fis-a<sup>1</sup>)  
oder Instrument 2

Nr. 23

23. Der Jüngling im Grabe. Duo.  
ALTVS. 1.

Musical notation for 'Der Jüngling im Grabe' showing two parts. The top staff is labeled 'ALTVS. 1.' and the bottom staff is labeled 'ALTVS. 2.'. Both parts have the word 'Ent' written below them.

Die Hohenpriester

Tenor (d-e<sup>1</sup>)

Bariton (c-a)

Baß (F-f)

Nr. 29

29. Die Hohenpriester. Trium.  
PRIMA VOX.

Musical notation for 'Die Hohenpriester' showing three parts. The top staff is labeled 'PRIMA VOX.', the middle staff is labeled 'SECUNDA VOX.', and the bottom staff is labeled 'TERTIA VOX.'. Each part has the word 'Sa' written below it.

Kleophas

Tenor (d-e<sup>1</sup>)

Nr. 33

33. Cleophas. Solus.  
TENOR Solus

Musical notation for 'Kleophas' showing a single tenor part labeled 'TENOR Solus' with the word 'Bistu' written below.

Kleophas und sein Gesell

Tenor 1 (d-g<sup>1</sup>)Tenor 2 (H-e<sup>1</sup>)

Nr. 37, 41, 43

37. Cleophas vnd sein Geselle.  
TENOR. I. Duo.

Musical notation for 'Kleophas und sein Geselle' showing two tenor parts. The top staff is labeled 'TENOR. I.' and the bottom staff is labeled 'TENOR. II.'. Both parts have the word 'Das' written below them.

\* Nach Angabe des Komponisten in seiner Vorrede („Vom Chor der Personen“, Ziffer 4) wird eine der beiden Stimmen besser instrumentaliter ausgeführt, kann aber auch ganz entfallen.

## 3. Tutti-Chor

Sechs Stimmen SSATTB  
+ 6 Instrumente ad libitum  
und Basso continuo

Nr. 1, 45

Initium bei Nr. 1 angegeben

Acht Stimmen SATB. SATB  
+ 8 Instrumente ad libitum  
+ Tenor (Evangelist)  
und Basso continuo

Nr. 60

Initium bei Nr. 60 angegeben

Originaltitel nach dem *PARS PERSONARVM | INTERLOQVENTIVM*-Stimmbuch (s. Faksimile S. XXXIV): *HJSTORJA | Der frölichen vnd Siegreichen Auffstehung vnser einigen Erlösers vnd Seligmachers | Jesu Christi | | In Fürstlichen Capellen oder Zimmern vmb die Osterliche zeit zu geistlicher Christlicher Recreation | füglichen zugebrauchen | | In die Music vbersetzet | Durch Henrich Schützen | | Churf. Sächs. Durchlauchtigkeit | Capellmeistern. | PARS PERSONARVM | INTERLOQVENTIVM. | [Darstellung des auferstandenen Christus, der über Luzifer, die Schlange und den Tod triumphiert] *Ubi tuus, Mors, aculeus? ubi tua inferne victoria?* | Gedruckt zu Dreßden in Churf. Sächss. Officin durch | Gimel Bergen. | Jm 1623. Jahr. |*

Originaltext der Worte des Evangelisten nach dem *VOX EVANGELISTAE*-Stimmbuch. Der übrige Text folgt dem *PARS PERSONARVM | INTERLOQVENTIVM*-Stimmbuch, aus welchem auch die in eckige Klammer gesetzten Varianten zum Evangelistentext stammen. Die Varianten zum *PARS PERSONARVM . . .*-Text stammen aus Textwiederholungen oder mehrfach ausgedruckten Chorpartiturtextritten des letztgenannten Stimmbuches und stehen ebenfalls in eckiger Klammer.

*CHORVS. Sex Vocum.*

*DJe Auferstehung vnser HERren Jesu Christi wie vns die von den vier Evangelisten beschrieben wird.*

*(Evangelist.) Da der Sabbath vergangen war / Maria Magdalena / vnd die andre Maria / welche genennet wird Jacobi vnd Salome / vnd Johanna / vnd andre mit jhnen / die mit Jesu kommen waren aus Galilea / kaufften vnd bereiteten die Specerey / daß sie kemen vnd salbeten Jesum / dann [denn] den Sabbath vber waren sie still nach dem Gesetze. Am Abend aber der Sabbathen / welcher anbricht am morgen des ersten Tages der Sabbathen sehr früh da es noch finster war / kommen sie zum Grabe da die Sonne auffgieng / vnd trugen die Specereyen die sie bereit hatten. Vnd siehe es geschach ein gros Erdbeben / dann [denn] der Engel des HERren steig vom Himel herab trat hinzu und weltzet den stein von des grabes Thür / vnd satzte sich drauff / vnd sein gestalt war wie der plitz / vñ sein kleid weiß als der schnee / Die Hüter aber erschracken für furcht vñ wurden als weren sie tod / Die Weiber aber sprachen vntereinander:*

*Die Drey Weiber oder Marien. Trium.*

*Wer weltzet vns den Stein von des Grabes Thür.*

*(Evangelist.) Denn er war sehr gros / vnd sie sahen dahin / vnd wurden gewar / daß der Stein abgeweltzet war vom Grabe / vnd sie giengen hienein in das Grab / vnd funden den Leib des Herren Jesu nicht / da leufft Maria Magdalena hinweg / solchs [solches] nachzusagen / vnd da die Weiber darumb bekümmert waren / daß der Leib Jesu nicht da war / Siehe / da tratten zu jhnen zweene Männer mit glentzenden Kleidern / vñ sie erschracken / vnd schlugen jhr [jhre] Angesicht nieder zu der Erden / da sprachen sie zu jhnen: Die Zweene Männer im Grabe. Duo.*

*Was suchet jhr den Lebendigen bey den Todten Er ist nicht hie Er ist auferstanden gedencket daran was er euch saget da Er noch in Galilea war vnd sprach des Menschen Sohn muß vberantwortet werden in die Hände der Sünder vnd gecreuziget werden vnd am dritten Tag auferstehen. (Evangelist.) Vnd sie gedachten an seine Wort / vnd giengen*

*vom Grabe / vnd verkündigten das darnach den Elffen [Eilffen] / vnd den andern allen / vnd sagten solches den Aposteln / vnd es dauchten sie jhre Wort eben als werens Mehrlein [Meerlein] / vn glaubten jhnen nicht. Da aber Maria Magdalena also läufft [leufft] wie gesagt / kömpt sie zu Simon Petro / vnd zu dem andern Jünger / welchen Jesus lieb hatte / vnd spricht zu jhnen:*

*Maria Magdalena. Duo.*

*Sie haben den Herren weggenommen [-genom̄en] aus dem Grabe vnd wir wissen nicht wo sie jhn hingelegt haben. (Evangelist.) Da gieng Petrus vnd der ander Jünger hinaus / vnd kamen zu dem Grabe / es lieffen aber die zweene Jünger zugleich / vnd der ander Jünger lieff zuvor schneller denn Petrus / vnd kam am ersten zum Grabe / kucket hinein / vnd siehet die Leinen gelegt [gelegt] / Er gieng aber nicht hinein. Da kömpt Simon Petrus jhm nach / vñ gieng hienein in das Grab / vnd siehet die Leinen gelegt / vnd das schweiß Tuch das Jesu vmb das Häupt gebunden ward / war nicht bey den Leinen gelegt / sondern beyseit [beseit] eingewickelt an ein besondern ort / Da gieng auch der Jünger [der ander Jünger] hienein / der am ersten zum Grabe kam / vnd sahe / vnd gleubte es / Dann [denn] sie wusten die Schrifft noch nicht / das er von den Todten [Todten] auferstehen müste [müste]. Da giengen die Jünger wider zusammen / vnd Petrus verwundert sich wie es zugieng. Maria aber stund für dem Grabe / vnd weinet draussen / Als sie nun weinet / kucket sie in das Grab / vnd siehet zweene Engel in weissen Kleidern sitzen / einem zum Häupten / vnd den andern zum füßen / da sie den Leichnam Jesu hingelegt hatten / vnd dieselben sprachen zu ihr:*

*Zweene Engel. Duo.*

*Weib was weinestu.*

*(Evangelist.) Sie spricht zu jhnen:*

*Maria Magdalena. Duo.*

*Sie haben meinen Herren weggenommen vnd ich weiß nicht wo sie jhn hingelegt haben.*

*(Evangelist.) Vnd als sie das saget / wandte sie sich zurücke / vnd siehet Jesum stehen / vnd weis nicht das es Jesus ist / spricht Jesus zu jhr:*

*JESVS. Duo.*

*Weib was weinestu wem suchstu.*

*(Evangelist.) Sie meynet [meinet] es sey der Gärtner / vnd spricht zu jhm:*

*Maria Magdalena. Duo.*

*Herr hastu jhn weggetragen so sage mir wo hastu jhn hingelegt so wil ich jhn holen.*

*(Evangelist.) Spricht Jesus zu jhr:*

*JESVS. Duo.*

*Maria.*

*(Evangelist.) Da wandte sie sich vmb / vnd spricht zu jhm:*

*Maria Magdalena. Duo.*

*Rabuni.*

*(Evangelist.) Das heist Meister / spricht Jesus zu jhr:*

*JESVS. Duo.*

*Rühr mich nicht an denn Jch bin noch nicht auffgefahren zu meinem Vater Gehet aber hin zu meinen Brüdern vnd saget jhnen Jch fahre auff zu meinem Vater vnd zu ewrem Vater zu meinem Gott vnd zu ewrem Gott.*

*(Evangelist.) Dis ist die Maria Magdalena / von welcher Jesus austrieb sieben Teuffel / welcher er am ersten erschien da Er auferstanden war früh am ersten Tage der Sabbathen. Vnd sie gieng hin und verkündigets [verkündigts] denen die*

mit jhm gewesen waren / die da leide trugen / vnd weineten daß sie den HERren gesehen hatte [hette] vnd solchs het [hett] er zu jhr gesagt / Vnd dieselbigen da sie hören das er lebt vnd were jhr erschienen gläubten [glaubten] sie nicht / Die Weiber aber giengen hienein in das Grab / vnd sahen einen Jüngling zur rechten Hand sitzen / der hatte ein lang weiß Kleid an / vnd sie entsatzten sich / Es war der Engel des HERren / Er aber sprach zu jhnen.

Der Jüngling im Grabe. Duo.

Entsetzt euch nicht Jch weiß [weis] daß jhr suchet Jesum von Nazareth den gecreutzigten er ist nicht hie Er ist auffgestanden wie Er gesagt hat Kommet her vnd sehet die stede da der Herr gelegen ist vnd [Vnd] gehet schnell hin vnd sagets seinen Jüngern vnd Petro daß Er auffgestanden sey von den Todten vnd siehe Er wird für euch hingehen in Galilea da werdet jhr jhn sehen wie er euch gesagt hat Siehe ich hab es euch gesagt.

(Evangelist.) Vnd sie giengen schnell zum Grabe hinaus mit furcht vnd grosser freude / vnd lieffen daß sie es seinen Jüngern verkündigten / deñ es war sie zittern vnd entsetzen ankommen / vnd sagten niemand nichts / deñ sie furchten sich / Vnd da sie giengen seinen Jüngern zuverkündigen / siehe / da begegnet jhnen Jesus und sprach:

JESVS. Duo.

Seid gegrüset.

(Evangelist.) Vnd sie traten zu ihm vnd griffen [grieffen] an seine Füße / vnd fielen für [vor] ihm nider / da sprach Jesus zu jhnen:

JESVS. Duo.

Fürchtet euch nicht gehet hin vnd verkündiget es meinen Brüdern daß sie hingehn in Galileam daselbst werden sie mich sehen.

(Evangelist.) Da sie aber hingingen / siehe / da kamen etliche von den Hütern [Hütern] in die Stad [Stadt] / vnd verkündigten den Hohepriestern alles, was geschehen war / vnd sie kamen zusammen mit den Eltisten vnd hielten einen Rath / vnd gaben den Kriegsknechten Geldes genung [genug] / vnd sprachen.

Die Hohenpriester. Trium.

Saget seine Jünger kamen des Nachts vnd stalen jhn dieweil wir schliefen vnd wo es wird auskommen [auskomen] beim [beym] Landpfleger wollen wir jhn stillen vnd schaffen daß [das] jhr sicher seid.

(Evangelist.) Vnd sie nahmen das Geld vnd theten [thaten] wie sie gelehret [gelehrt] waren. Vnd solche Rede ist ruchtbar worden bey den Jüden biß auff den heutigen Tag. Vnd siehe Zweene aus jhnen giengen an demselbigen Tage in einen Flecken / der war von Jerusalem sechtzig Feldweges weit / des Nam [Namen] heist Emaus / Vnd sie redeten miteinander von allen diesen Geschichten / vnd es geschach / da sie so redeten / vnd befragten sich miteinander / nahet Jesus zu jhnen / vnd wandelte mit jhnen / Aber jhre Augen wurden gehalten / daß sie jhn nicht erkantten / dann [denn] in einer andern gestalt erschien er jhnen / Er sprach aber zu jhnen:

JESVS. Duo.

Was sind das für reden die jhr zwischen euch handelt vnterwegen vnd seid trawrig.

(Evangelist.) Da antwortet einer mit Namen Cleophas / vnd sprach zu jhm:

Cleophas. Solus.

Bistu allein vnter den Frembdlingen zu Jerusalem der nicht wisse was in diesen Tagen darinnen geschehen ist.

(Evangelist.) Vnd er sprach zu jhm:

JESVS. Duo.

Welches.

(Evangelist.) Sie aber sprachen zu jhm:

Cleophas vnd sein Geselle. Duo.

Das von Jesu von Nazareth wie er war ein Prophet mechtig von Thaten vnd Worten Wie jhn vnsre Hohepriester vnd Obristen vberantwortet haben zum verdammnis des Todes vnd gecreutziget wir aber hofften er solt Jsrael erlösen vnd alles ist heut der dritte Tag das solches geschehn ist auch haben vns erschreckt etliche Weiber der vnsern die sind früh bey dem Grabe gewesen haben seinen Leib nicht funden kommen vnd sagen sie haben ein Gesichte der Engel gesehen welche sagen er lebe vnd etliche vnter vns giengen hin zum Grabe vnd fundens also wie die Weiber sagten aber jhn funden sie nicht.

(Evangelist.) Vnd er sprach zu jhnen.

JESVS. Duo.

O jhr Thoren vnd treges Herten zu glauben alle dem das die Propheten geredet haben muste nicht Christus solches leiden vnd zu seiner herrligkeit eingehen.

(Evangelist.) Vnd fieng an von Mose vnd allen Propheten / vnd legt jhnen die Schrift aus / die von ihm gesaget [gesagt] waren / Vnd sie kamen nahe zum Flecken / da sie hingingen / vnd er stellet sich als wolt er fürder gehen / aber sie nötigten jhn vnd sprachen:

Cleophas vnd sein Gesell. Duo.

Bleibe bey vns denn es wil Abend werden vnd der Tag hat sich geneiget.

(Evangelist.) Vnd er gieng hienein bey jhnen zu bleiben / vnd es geschach da Er mit jhnen zu Tische saß / nahm [nam] er das Brod [Brod] / danckt / brach vñ gabs jhnen / da wurden jhre Augen geöffnet / vnd erkannten jhn / vnd er verschwand für jhnen / vnd sie sprachen vntereinander:

Cleophas vnd sein Gesell. Duo.

Brandte [brante] nicht vnser Hertz in vns da er mit vns redet auff dem wege als er vns die Schrift öffnet.

(Evangelist.) Vnd sie stunden zu derselbigen stunde auff / vnd kehrten wider [wieder] gen Jerusalem / vnd funden die Elffe [Eilffe] versamlet / vnd die bey ihnen waren / welche sprachen:

Die Eilffe zu Jerusalem versamlet. CHORVS. Sex Vocum. Der Herr ist warhafftig auffgestanden vnd Simoni erschienen.

(Evangelist.) Vnd sie erzählten jhnen was auff dem wege geschehen war / vnd wie er von jhnen erkant

[erkant] were an dem da Er das Brod brach / vnd denen glaubten [glaubten] sie auch nicht. Es war aber am Abend desselbigen Sabbaths / vnd die Thür war verschlossen / da die Jünger versamlet waren aus furcht für den Jüden / Da sie aber davon redeten / kam Jesus selbst / da sie zu Tische sassen / vnd trat mitten ein / vnd spricht zu jhnen: JESVS. Duo.

Friede sey mit euch.

(Evangelist.) Vnd schalt jhren Vnglauben vnd jhres Herten hertigkeit / daß sie nicht gegleubet [gegleubt] hatten denen die jhn gesehen hatten auffgestanden / Sie aber erschracken vnd furchten sich / meyneten [meineten] sie sehen einen Geist / vnd er sprach zu jhnen:

JESVS. Duo.

Was seid jhr also erschrocken vnd warümb kömen solche gedanken auff in ewren Herten [herten] Sehet meine Hände vnd meine Füße Jch bin es selbst fühlet mich vnd sehet dann ein Geist hat nicht Fleisch vnd Beine wie jhr sehet das ich habe.

(Evangelist.) Vnd als er das saget zeigt er jhnen Händ [Hände] vnd Füße / vnd seine Seite / da wurden die Jünger froh daß sie den HERREN sahen. Da sie aber noch nicht gläubten [glaubten] für freuden / vnd sich verwunderten / sprach er zu jhnen:

JESVS. Duo.

Habt jhr hie zu essen.

XXII *(Evangelist.) Vnd sie legten jhm für ein stück vom gebraten  
Fisch vnd Honigseimbs [Honigseims] / vnd er nambs [nams]  
vnd aß für jhnen / Er sprach aber zu jhnen:  
JESVS. Duo.  
Diß sind die Rede die Jch [ich] zu euch saget da ich noch  
bey euch war denn es muß alles [ales] erfüllet werden was  
von mir geschrieben ist in dem Gsetz Mosi in den Propheten  
vnd in den Psalmen.  
(Evangelist.) Da eröffnet Er jhnen [Da öffnet er jhnen] das  
Verständniß / daß sie die Schrift verstunden / vnd sprach  
zu jhnen:  
JESVS. Duo.  
Also ist es geschrieben vnd also muste Christus leiden vnd  
[vñ] auferstehn von den Todten am dritten tage vnd  
predigen lassen in seinem Namen buß vnd vergebung der  
Sünden vnter allen Völckern vnd anheben zu Jerusalem jhr  
aber seid des alles Zeugen.  
(Evangelist.) Vnd abermal sprach Er zu jhnen:  
JESVS. Duo.  
Friede sey mit euch gleichwie mich mein Vater gesand hat  
also sende ich euch.  
(Evangelist.) Vnd als Er das saget bließ Er sie an vnd spricht  
[sprach] zu jhnen:  
JESVS. Duo.  
Nemet hin den Heiligen Geist welchen jhr die Sünde erlasset  
den sind sie erlassen vnd welchen jhr sie behaltet den sind  
sie behalten.  
Folget der Beschluß. a 9. CHORVS. a 9.  
Gott sey danck der vns den Sieg gegeben hat durch Jesum  
Christum vnsern Herren Victoria.*

*CHRISTE, RESVRREXIT, cecinit mea | Musica,  
CHRISTVS, | CHRISTE, beatificum, dic quoque, SVRGE, |  
mihi. |  
Sic nunc mortali cecini quod voce, resurgens |  
Voce immortalis tunc tibi CHRISTE canam. |  
FINIS.*

Das Schlußgedicht auf deutsch aus dem *VOX  
EVANGELISTAE*- Stimmbuch:

*HErr Christ / hienidn hat mirs gelungen  
Das ich dein Vrstend hab gesungen /  
HErr Christ / heiß mich am Jüngsten Tag  
Auch auferstehn aus meinem Grab /  
So will ich dich mit ewigr Stim  
Jm Himmel lobn mit Seraphim. H. S. A.*

Stuttgart, 2. Juli 1983

Günter Graulich

## 1. Origin, text and liturgical usage

Heinrich Schütz composed the "Story of the Resurrection" in 1623. His patron, elector Johann Georg I of Saxony, had won over Landgrave Moritz of Hessen-Kassel in the dispute over the young composer, and Schütz had been permanently employed at the Dresden court since 1617. The *Auferstehungshistorie* was his first larger-scale work after the *Psalmen Davids* of 1619, which the then thirty-four year old dated to the day of his wedding that year to Magdalena Wildeck, the daughter of a respected citizen of Dresden.

With his *Auferstehungshistorie*, Schütz continued the seventy-odd-year-old tradition of setting Bible stories to music in Biblical *historias*, which Friedrich Blume has called the "most unique and historically important achievement of Protestant music."<sup>1</sup> The title of the work is informative about its usage: *Historia der fröhlichen und Siegreichen Auferstehung unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi, In Fürstlichen Capellen oder Zimmern umb die Osterliche zeit zu geistlicher Christlicher Recreation füglich zugebrauchen, In die Music übersetzt Durch Henrich Schützen Churf. Sächs. Durchlauchtigkeit Capellmeistern.* ("Story of the gladsome and victorious resurrection of our sole Redeemer and Saviour Jesus Christ, to be employed at Easter time for spiritual Christian recreation in royal chapels or chambers, set to music by Heinrich Schütz, the Capellmeister for His Highness the Elector of Saxony.")

The reference to royal environs indicates that Schütz deemed it necessary to have qualified musicians for the performance of the work, which as a rule only royal courts could afford.<sup>2</sup> It could be performed both as part of a church service or quite independently (in *Capellen oder Zimmern*). In the liturgy it secured a place in the Lutheran vespers. In the *Kirchenordnung* issued for the Dresden court church in 1581, the order of the Easter vespers was specified as follows:<sup>3</sup>

1. Psalm 114 "Da Israel aus Ägypten zog"
2. Wird gesungen die Historia von der Auferstehung Christi [folgt] Die Predigt, mit dem "Christ ist erstanden"
3. Meine Seele erhebt den Herren
4. Jesus Christus, unser Heiland, [der den Tod überwand] [folgt] Collect[engebet als Schlußgebet] und Benedicamus

Schütz had adopted the text, unaltered, from one of his predecessors, Antonio Scandello (1517–80), who had used Johannes Bugenhagen's depiction of the life of Jesus, assembled from all four Gospels, first printed in Wittenberg in 1526 and still widely known even as late as the 17th century. This was probably used during Passion Week and

at Easter for the lection of the corresponding Gospel passages in their entirety. "The Easter story was here divided into three sections which, according to the Pommer liturgy (1535), for example, were to be read aloud on the three days (which at that time were still the official three days) of Easter."<sup>4</sup>

The Kassel manuscripts (described under number 5 in the section on the sources), which follow this division, lead to the conclusion that there are further possibilities for the use of the *Auferstehungshistorie*. As the Evangelist's part is missing in these manuscripts, it could have been sung – as Otto Brodde suggests<sup>5</sup> – to the Easter tone, or (if the cantor unexpectedly was not acquainted with it) to Luther's Gospel tone. Perhaps the Kassel manuscripts also suggest the possibility "of performing the whole Easter story as a long dialogue. As such it could not, of course, have had the function of the scripture reading, since then it would not be a 'narrated account,' but a representation of the generally well-known Word in musical translation. Yet in a dialogue form, textual encounters and contrasts ensued which were able to produce surprising interpretations and stimulating perspectives." (Brodde)

## 2. The Osterhistorie and its lesson tones

In the middle ages the word *historia* was associated with texts from the Holy Scriptures and the acts of the martyrs, which were read as the lessons in the church hours; it denoted the Gregorian melodies which reflected upon the lessons. Later, *historia* and its Germanised form *Historie* were used increasingly to designate a Biblical story from the Old or New Testament. Luther took *historia* to be synonymous with "Gospel" in writing the title of his first Christmas sermon: "Von der Historia, wie Christus zu Bethlehem geboren sei."<sup>6</sup> (From the Gospel; how Christ was born in Bethlehem.)

In music, *historia* means any composition which takes its text from a longer and coherent Biblical narrative (including, therefore, the Passion).<sup>7</sup> The Christmas and Easter stories attained significance in the history of music just as did the story of the Passion. The *Historie* differs from the oratorio in that the former's text is taken almost exclusively from the Bible.

The creation of the musical form of the *Osterhistorie* was probably stimulated by Bugenhagen's compilation of events from each Gospel, for, in contrast to the sung versions of the Passion, the musical *Osterhistorie* knew no tradition in the liturgy.<sup>8</sup> Scandello's composition *Österliche Freude der siegreichen und triumphierenden Aufer-*

<sup>1</sup> Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, edited in cooperation with Ludwig Finscher, Georg Feder, Adam Adrio and Walter Blankenburg; Kassel, 2nd edition 1965, p. 114.

<sup>2</sup> Cf. F. Blume, *loc. cit.* p. 119

<sup>3</sup> Taken from Otto Brodde, *Heinrich Schütz, Weg und Werk*, Kassel 1972, p. 75; Brodde has reproduced the quotations in modern style.

<sup>4</sup> W. Blankenburg, "Historia," *MGG* 6, column 471.

<sup>5</sup> O. Brodde, *loc. cit.* p. 81–83.

<sup>6</sup> W. Blankenburg, *loc. cit.* column 466.

<sup>7</sup> *The New Grove Dictionary*, London, 1980, deals with the Passion and the Historia in the article "Oratorio," vol. 13, p. 656–678.

<sup>8</sup> W. Blankenburg, *loc. cit.* column 471 f.



It seems improbable, however, that a direct model for the Evangelist's tone will ever be found in view of the fact that the Gregorian melodies are all essentially potential models. In the progression from D to A over C', which is reached and

departed from by a leap of a third, we recognise a popular melodic turn of the Germanic variant of plainchant which is familiar to us from numerous sacred and secular melodies in the first mode (dorian).<sup>12</sup>



In the modern *Graduale Romanum* the first psalm tone still uses the leap from A to C' before the *mediatio* (in the

following example with the *terminatio* from the verse in the introit *Exsurge*):



### 3. Recitative in Schütz's Auferstehungshistorie

Possibly the most remarkable element in Schütz's *Auferstehungshistorie* is the tension between the traditional and the modern. On the one hand this can be sensed in the Evangelist's recitatives, on the other, between the recitatives and the other parts: the choruses, duets, and trios. In the recitatives this tension is a result of the juxtaposition of apparently contradictory elements: the steady liturgical recitative and the excited speech declamation. The Evangelist's recitatives, as re-formed by Schütz, can be characterised as follows:

- a) Schütz reinforces the musical division corresponding to the grammatical syntax, as compared to the Easter tone and its cadence formulas, by special plainsong notes (printed square in our edition) at the weaker syntactic breaks (e. g. *es geschah ein gross Erdbeben, denn . . .*, no. 2, bar 21), and by cadences in normal, rhythmic notation at the stronger syntactic breaks (e. g. *Und sie gingen hinein in das Grab und funden den Leib des Herren Jesu nicht*. No. 4, bar 7 ff.).
- b) Differing from the Latin tradition of psalmody, the initial melodic formulas are – as in the Easter tone – matched to the importance of the words at the beginnings of sentences (e. g. no. 8, bar 1: *Da ging Petrus . . .*; no. 8, bar 8: *Da kömmt Simon Petrus*).<sup>14</sup> Important

words are emphasised by means of particular notes in the plainsong notation (e. g. no. 30, bar 14: *nahet Jesus zu ihnen*; no. 42, bar 1: *nahm er das Brot, dankt, brach's und gab's ihnen*).<sup>15</sup> The pitch of the reciting tone is either high or low, according to the imagery or affect contained in the text: the normal reciting tone is A, a higher one serves to give more forceful expression to the declamation (no. 2, bar 21: *Und siehe, es geschah ein gross Erdbeben*), the lower reciting tone makes possible a more restrained declamation, suitable, for example, in the subordinate clauses or in places where the text is expressive of sadness (no. 2, bar 17: *kommen sie zum Grabe*).<sup>16</sup>

- c) The Easter tone is altered in various places (no. 4, bar 16, the descending line on *und schlugen ihr Angesicht nieder zu der Erden*) or abandoned completely in order to reproduce the text's imagery and affect in musical form (no. 2, bar 26 f: *wälzet den Stein von des Grabes Tür*, the musical-rhetorical figure *circulatio* for the illustration of the rolling movement; and no. 8, bar 30: the so-called "weeping semitone" with repetition figure on the word *weinete*).<sup>17</sup> In such places Schütz introduces musical-rhetorical figures like these, which since Josquin had become increasingly pervasive in polyphonic vocal music, and which especially in the madrigals of the late 16th and early 17th century, had become a matter of great importance to composers.

<sup>12</sup> See for this Peter Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, second part, Leipzig, 2nd edition 1912, p. 444–447; the example is taken from the *Credo*. Cf. for example the song "Nun lobet Gott im höchsten Thron;" *Kyrie* from the 4th mass (especially the beginning of the final "Kyrie").

<sup>13</sup> See the comparison of Scandello's and Schütz's handling of the recitative printed in H. J. Moser's *Heinrich Schütz* (Kassel 2nd edition 1954) p. 321.

<sup>14</sup> See also No. 26, bar 1 (*Und sie traten zu ihm und griffen an seine Füße*). No. 42, bar 1 (*Und er ging hinein, bei ihnen zu bleiben*), No. 44, bar 1 (*Und sie stunden zu derselbigen Stunde auf und kehrten wieder gen Jerusalem*).

<sup>15</sup> Further examples: No. 4, bar 4 (*Und sie sahen dahin*), No. 6, bar 1 (*Und sie gedachten an seine Wort*), No. 22, bar 1 (*Dies*

*ist die Maria Magdalena*), No. 24, bar 10 and No. 28, bar 1 (*siehe*).

<sup>16</sup> Besides the *tuba* on A, Schütz introduces one on F and C', later in a few places on B flat, seldom on D'. Brodde (*loc. cit.* p. 78) sees the *tuba* on B as being set into parts of the text which express disbelief, e. g. where Christ reproaches the disciples for not believing (*dass sie nicht geglaubt hatten denen [die ihn gesehen hatten auferstanden]*).

<sup>17</sup> A quick declamation to express a quick movement, e. g. *Da läuft Maria Magdalena hinweg* (No. 4, bar 10 f.); *und der ander Jünger lief zuvor, schneller denn Petrus* (No. 8, bar 2 ff.); *Und sie gingen schnell zum Grabe hinaus* (No. 24, bar 1); this is also used to represent inner agitation, e. g. *denn es war sie Zittern und Entsetzen ankommen* (No. 24, bar 5 ff).

XXVI Schütz therefore expanded the Easter tone, altered it, and stretched its limits and occasionally overstepped them – but the innovations serve the musical interpretation of the text. The Evangelist's declamation must be correspondingly differentiated; the singer must be able to distinguish between the important and the incidental and to express the emotions in the text. On the other hand, however, he must not completely disregard the traditional aspect of the liturgical recitative and the restraint of expression that goes along with it. Schütz's own words from his introduction should be of assistance in the resolution of the complex of musical problems with which the Evangelist is confronted: "The Evangelist enters into his part and recites it without a uniform beat, as is comfortable for him, and does not prolong a syllable any more than one does in slow and clear speech."

#### 4. The direct speeches

Compared with the expressive devices Schütz uses in the individual characters' direct speeches in the Story of the Resurrection, the word illustration in the recitatives is rather limited. For direct speech presented the young composer with more opportunities to realise and employ the multifarious ideas he had been inspired with in Italy: new harmonic idioms, a freer dissonance treatment, and the frequent use of repetition figures in connection with a thorough usage of the declamatory possibilities inherent in the German language.<sup>18</sup>

The role of declamation and the repetition figure can be observed, for instance, in the angels' singing at the empty tomb (no. 5). When the three women arrive at the sepulchre, discover that the stone, which had just been causing them some anxiety on account of its size, has already been rolled away, and see that Jesus's body is not there, they encounter instead two men "in shining garments" whose presence in the sepulchre frightens them. But the men ask: *Was suchet ihr den Lebendigen bei den Toten?* ("Why look ye here for the living one 'mongst the dead?") – a rhetorical question (*interrogatio*) which belongs to the figures of "mounting emotion".<sup>19</sup> Through this markedly quick declamation (quavers and semiquavers) and the frequent repetition of the opening phrase at an increasingly higher pitch, Schütz sets this sentence to music so that we see it – in accordance with rhetoric – as a "whipping up of the emotions." The second voice follows the first three beats later and practically doubles the effect.<sup>20</sup> The sentence is divided in half (*Was suchet ihr den Lebendigen – bei den Toten?*) but only the first half is repeated. Christ, the *Lebendiger* ("living one"), is drawn to the fore by means of repetition, continually rising pitch and finally, at the climax (bar 5), by the introduction of a longer note value, lending the

word additional emphasis. The explanatory statement (*Er ist nicht hie, er ist auferstanden*, "He is not here, for the Lord is risen") following the angels' extraordinary question, has an antithetical structure (bars 7–11). The emphasis here lies on the second half of the sentence: *Er ist nicht hie*, taken up alternately by the two tenors, is notated mostly in quavers; *er ist auferstanden* is sung by both voices together in slower, heavier crotchets and minims and reaches a new top note (G'). To sing repeated phrases written at the same pitch as an "echo," i. e. more softly, may well be right in works which are modelled on true "echo compositions." As a rule, however, such repetition in vocal music of the 16th and 17th centuries is to be interpreted – comparable with repetition in rhetoric – as stressing and intensifying what is being expressed; thus it is also with the words of the angels and Schütz therefore has the important proclamation *Er ist nicht hie, er ist auferstanden* repeated once more.<sup>21</sup>

A few further examples from the Story of the Resurrection may clarify Schütz's intentions. With the disciples' request on the road to Emmaus (*Bleibe bei uns, denn es will Abend werden*, "Tarry with us, it is toward the evening" – no. 41), Schütz succeeds in transforming the initially casual request (illustrated by the falling motive) into one of increasing urgency, by reducing the length of the rests: the two voices at first enter one measure apart, but in the subsequent repetitions (from bar 6 on) the voices alternate in entering at a higher pitch, with the upper voice joining in each time half a bar earlier than the listener would have expected. The resulting effect, also helped by the mounting pitch, is precipitate and forward pressing.

Schütz's musical treatment of the same text used in different situations can be illustrated by the setting of Mary Magdalene's words. Since Mary left the tomb before hearing the angels' message, and therefore knows nothing of the resurrection, in agitation she reports to the disciples that someone has removed Jesus's body, *und wir wissen nicht, wo sie ihn hingelegt haben* ("and we do not know where they have laid his body" – no. 7). The sentence, again in a fast quaver declamation, is broken off mid-word (*wo sie ihn hin-*) – a rhetorical figure which provides a graphic illustration of Mary's agitation. This sentence fragment is subsequently repeated three times, each a third higher than previously. This build up is intensified by a stepwise ascent within the incompleting sentence itself, with the second voice and the bass ascending complementary to the first voice, which itself constantly breaks away from the soothing triads into ever new dissonance tensions, until both soprano voices end in a semiquaver coloratura that illustrates the verb *hingelegt haben*, which has been protracted up to this point.

<sup>18</sup> Cf. Thrasybulos Georgiades, *Musik und Sprache*, Berlin 1954, p. 53–62 ("Die deutsche Sprache und die Musik") and p. 62–70 ("Schütz").

<sup>19</sup> Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, Munich, 3rd edition 1967, p. 145; Lausberg explains: "The 'rhetorical question' . . . whips up the emotions by the evidence of the interrogative form being unnecessary. No reply to the question is expected because it has the definition, closely connected with *exclamatio*, of a statement". The angels' question requires an answer only because the statement that Christ is alive would not be understood by the women.

<sup>20</sup> Schütz uses a similar technique at the place where Jesus explains his suffering to the disciples on the road to Emmaus. After the *exclamatio*: *O ihr Toren . . . !* Jesus adds the *interrogatio*: *Musste nicht Christus solches leiden und zu seiner Herrlichkeit eingehen?* (No. 39, bars 16–30). The quaver declamation is predominant here again, and the pitch rises with each repeat; at the close the quavers become crotchets for further emphasis (bar 27).

<sup>21</sup> Jesus' words *ich bin es selbst, fühlet mich und sehet* (No. 49, bar 16–26) have a similarly antithetical structure with subsequent repetition.

The music set to these same words, spoken by Mary Magdalene somewhat later, when two angels ask her why she is crying, has a different effect – despite the soprano’s declamation being again in quavers (no. 11). In contrast to the earlier speech, the melody now gradually descends a fifth (E’–A’) on the words *und ich weiss nicht, wo sie ihn hingelegt haben*; the repetition begins on the final note A’ and descends another fifth to end on D’. Schütz has differentiated sharply between the two musical settings of one text employed in two different situations: one no longer has the impression of agitation, for Mary has just wept, and from the tone of her reply, she already seems nearly resigned.

Besides the use of motives that are particularly illustrative or that carry emotion – for example, the *circulatio* in three voices (no. 3) and the cross motive (no. 5, bar 28 f.), the ascending and descending motives for *auferstehen* (“rise up from the dead”) (no. 5, bar 36 f.) and *der Tag hat sich geneiget* (“the day is far spent”) (no. 41, bars 15–19), etc. – the chromatic gestures and the free treatment of dissonance are also worth looking at more closely.

In the *Auferstehungshistorie* we find chromatic gestures used as a means of expressing strong emotions or affects. Two good illustrations would be at the end of the question that Jesus asks the two disciples on the road to Emmaus: *Was sind das für Reden, die ihr zwischen euch handelt unterwegen, und seid traurig?* (“What communications have ye one to another as ye journey and are so sad?”) – where both voices ascend chromatically, instead of forming a cadence over C (no. 31, bar 13 f.) – or again in Mary Magdalene’s speech, where she is unable to believe that someone has taken *den Herren* (“my Master”) from the tomb (no. 7, bar 3 f. and bar 5 f. at a higher pitch).

One of the most frequent “new” means of expressing strong emotion is what is known today as the “augmented triad,” which is sometimes coupled with a figure of repetition to intensify the expression. An example is the question asked by the two angels: *Weib, was weinst du?* (“Woman, why weepest thou?” – no. 9). The half-tone figure A–B flat–A in the first voice is joined (as often the case with the word *weinen*) – in (prepared) dissonance with B flat – by an F sharp which is a third over the bass line (bar 4); instead of the expected cadence on G, a repetition of the dissonance tension follows a tone higher over the bass line’s E (bar 6), this time with an unprepared dissonance. (A similar passage, though with no ascending repetition, is to be found a little later in no. 13, with Jesus’s words *Weib, was weinst du?*) The augmented triad expresses a general emotional tension in addition to that specifically from the word *weinen*. Mary Magdalene replies to Jesus’s solemnly spoken “Maria” – only now does she recognise her Lord – with the cry *Rabbuni!*, the dramatic effect of which is produced by dissonances (among which is the augmented triad – no. 19). We can also suppose that the Chief Priests’ words (no. 29): *Saget: Seine Jünger kamen des Nachts und stahlen ihn, dieweil wir schliefen* (“Say that his disciples came in the night, and bore him hence while we were sleeping”) are exposed as a lie by means of the repeated usage of the augmented triad (bars 6–8), for dissonant intervals contradict the peaceful affect of

“sleeping”. On the word *gekreuziget* (“was crucified” – no. 37, bar 18), the augmented triad mirrors the horror of the crucifixion or the empathy of the individual characters. Similarly, its use in the reply of the disciples, on the road to Emmaus, to Jesus’s apparently innocent enquiry as to what had happened in Jerusalem (no. 37, bar 2), depicts agitation. The purpose for its use in Jesus’s rhetorical question *Musste nicht Christus solches leiden und zu seiner Herrlichkeit eingehen* (“Is it not writ that Christ must suffer, that he enter then into his glory?” – no. 39, bar 19, 2), is to arouse the emotions, just as in Jesus’s last utterances, in which the augmented triad appears frequently along with other dissonances (e. g. in no. 49, bars 19 and 24, *ich bin es selbst, fühlet mich und sehet: “truly ’tis I, handle me and see ye”*).

Each of these musical features in conjunction with the direct speeches demands from the singers a great amount of personal involvement and a correspondingly expressive performance.

## 5. Remarks on performance

Schütz intended two groups to sing in a performance of the *Auferstehungshistorie*: that of the Evangelist and that of the individual characters within the story respectively. The two groups can be arranged to stand together or separately.

With respect to the Evangelist’s group, Schütz writes that the Evangelist can be accompanied by an organ (or a positiv) or by a plucked instrument such as the lute. In playing Schütz’s realised continuo, the organist or the player on the plucked instrument should unobtrusively play suitable runs, according to general practice in playing from figured bass.

It is better, however, to have four gambas play the continuo part. Schütz gives directions as to how the players should practise with the Evangelist: the Evangelist should at first sing his part unaccompanied, without measured rhythm and without sustaining individual syllables too long, just as in natural, slow, and clear speech. This means that the gambas are to pay attention to the Evangelist instead of playing in strict metre, and for this reason the Evangelist’s text is provided in the gamba parts. One gamba should play runs, as usual in the execution of the continuo part. In addition to this the gambas may also play in the final chorus, if they wish.

Having the instrumentalists perform the passage work (*zierliche und approprierte leuffe oder passagi*) possibly presents the greatest problem in the Story of the Resurrection, particularly as Schütz is so insistent about it. It is probably impossible to set down figures to be played, since the singer has to forgo strict metre and must keep to the natural rhythm of his words.<sup>22</sup> The instrumentalist will find many ideas in 17th century literature to help him with improvisation: the organist can “look up passage work from Italian, German and Dutch toccatas of the 17th century, and figures in concertante motets from Monteverdi’s time to Biber’s violin sonatas.”<sup>23</sup> The gamba player can also refer to these works. In addition to this, he may find

<sup>22</sup> Moser’s suggestion (*Heinrich Schütz*, Kassel 1936, p. 319) is unsuitable since either the singer would have to sing too slowly or the figures would be too fast.

<sup>23</sup> Franz Peter Constantini, *Über die Ausführung des Falsobordone in der Auferstehungs-Historia von Heinrich Schütz*, Musik und Kirche 47, 1977, p. 55–61; here: p. 58.

accounts of ornamentation practice helpful.<sup>24</sup> Constantini<sup>25</sup> recommends that the organist begin sections with a held-on chord and then to proceed as he chooses, in a “calm, ricercare-like fashion, or with toccata-like runs, taking the momentum for his improvisations from there,” so that all the voices in the polyphonic organ accompaniment are able to move freely. The instrumentalist should attempt “to supply the musical background to the Evangelist’s chantlike recitation by means of appropriately stylistic musical symbols” where the text is more striking. If four violas accompany the Evangelist, Moser suggests that only one should play the improvisations. On the other hand, Constantini understands Schütz’s note that “the passage work should be played by just one of the violas” to equate with Praetorius’s instruction (*Syntagma musicum* III, p. 148) that each instrument must “wait his turn to demonstrate his scherzos, trills and accent: and not be like a flock of sparrows all twittering at once.” This principle is reflected in many solo toccatas also: “The figurations are taken up alternately by the parts, the other parts then hold chords.”

Schütz gives further instructions as to how the musicians should be arranged and how the organ should be registered. The group of Biblical characters should stand near the organ, which has to use a “soft, stopped register” so that the singer can be heard clearly. The conductor will usually stand with this group. Schütz thought to have the soloists form the choir in the necessary places.

Concerning the individual characters, Schütz writes that when only one person is speaking (e. g. Christ, Mary Magdalene), he has set a duet, which can be performed with 1) both parts sung, 2) one part sung and the other played by an instrument, and 3) with the second part omitted entirely.

Schütz finally suggests that the musicians could be arranged in such a way that only the Evangelist can be seen, the others remaining out of sight. But it is for the musicians to decide whether they take up this suggestion, taking into account what possibilities the room itself offers.

There are various views on the question as to how far one should use Schütz’s “permission” for just one voice to sing

the individual characters’ parts. As a “Schütz admirer,” H. J. Moser rejects the third possibility of having just one voice sing and omitting the second, as he sees it simply as an expedient in certain situations. Neither does he recommend the second possibility of one vocal and one instrumental part, in view of the fact that both voice parts are strongly influenced by the spoken word.<sup>26</sup> Holding a contrary opinion, Adam Adrio sees in the vocal duets for the individual characters a “tolerant consideration for tradition and, tied to this, the cautiously formulated concept of the ideal Schütz had in mind: . . . to have the speeches of each *individual* character sung by the *one* appropriate solo voice.” For Adrio observes that Schütz, in his introductions to his works, carefully “draws the performing musicians and the audience to the innovations in his compositions, always taking into account tradition and custom.”<sup>27</sup>

To reach a decision once and for all would hardly be feasible. Both points of view are convincing if one does not presume from the outset that the old is basically worse than the new. Neither regards the third possibility as very good. And Schütz himself puts the suggestion of just one voice performing in the third place, which – together with the choice of words (*si placet*) – seems to indicate an order of preference, at least regarding the third possibility. He obviously had no idea that his generosity in the question of how to perform the duets could cause such confusion among musicians centuries later. Schütz’s own attitude ought to be of assistance in coming to a decision, however: the duets should be performed in accordance with the particular circumstances. If good vocal soloists are available, then one would choose these, for it is not easy to find instrumentalists who can take a singer’s declamation as their model and who can do justice to the emotional expression of their “voice.” The number of instrumental groups who dedicate themselves to the study of old performance practice and who are also in a position to make clear in instrumental performance today what Heinrich Schütz had intended, is still very small.

Stefan Schulze  
March 1983

<sup>24</sup> Diego Ortiz, *Tratado de glosas*, Rome 1553, Facsimile and (German) translation by Max Schneider, Kassel, 3rd edition 1961; Silvestro Ganassi, *La Fontegara, Schule des kunstvollen Flötenspiels und Lehrbuch des Diminuierens*, Venice 1535, ed. Hildemarie Peter, Berlin-Lichterfelde 1956; Silvestro Ganassi, *Regola Rubertina*, Venice 1542/43, translated into German and with commentary by Wolfgang Eggers, Kassel 1974 (2 volumes); Ernest T. Ferand, *Die Improvisation*, Cologne 1956 (volume 12 of the series *Das Musikwerk*, ed. Karl Gustav Fel-

lerer); Howard Mayer Brown, *Embellishing 16th-Century Music, Early Music Series I*, London 1976; Max Kuhn, *Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16.-17. Jahrhunderts (1535–1650)*, Leipzig 1902.

<sup>25</sup> Constantini, *loc. cit.* p. 58–60.

<sup>26</sup> H. J. Moser, *loc. cit.* (2nd edition) p. 320.

<sup>27</sup> Adam Adrio, “Tradition und Modernität in der Schütz-Zeit,” *Sagittarius* 1, 1966, p. 43–51; here p. 48 and 47.

## I. Presentation of the Sources

The works are presented with modern clefs, vocal *and* instrumental parts in treble, octave transposing treble, and bass clefs exclusively.

Normally works appear at their written pitch in the source. Ligatures are removed, but where they have mensural significance a square bracket (  $\square$  ) is placed above the notes originally affected. In plainsong notation a round slur is used instead of the square bracket.

Coloration is indicated by broken square brackets above the staff (  $\lrcorner$   $\ulcorner$  ).

The original note values and time signatures are retained in the case of common time. In triple time the note-values are halved and presented in 3/2 time. Bar-lines are drawn in common time after two minims and in triple time after three minims. Section breaks marked in the original continuo part are indicated by a line extending down below the staves of the continuo part.

Note values that extend over the bar line are divided between the bars and joined by a slur.

Final notes appearing in the original sources as longs or maximas are reduced to the value of a full bar and signified by a fermata. The figuring of the bass given in the original source is followed; no additions to the original are provided.

The original clefs given in the continuo part are shown as follows (taken from the Latin Magnificat, SWV 468, bars 86–87):



and appear thus in the score:



The score shows the first note of each part in its original form, with clef, key, time signature, first note and length of pause, if any, till that first note.

## II. Editorial additions and realizations

Editorial additions appear in small print. This is true of additional accidentals (cautionary *before*, optional *above* the note in question) and of any addenda or realizations in the notation, including the realization of the continuo part. Editorial slur markings appear in dotted lines.

Additions to the text (translation, bar numbers, sectional captions, designation of vocal and instrumental parts) appear in italics.

## III. Procedure with the vocal texts

Generally the original wording is retained, though obsolete words or pronunciations are modernized and presented as with editorial realizations in the notation, in italics and commented on in the critical commentary<sup>1</sup>. Sections of the text that were not written out in full but made apparent by repeat signs are tacitly provided, unless ambiguity of underlay occurs.

Spelling and punctuation are brought up to date.

In the preface to every score, under the heading "Original-text" the text as in the source is given, with variants from one part to another given in square brackets.

All works appear in two languages: Latin or Italian original with a German performing text; German original with English performing text. Rhythmic differences that may prove necessary for the second text (through the presence of fewer or more syllables than the original) are not allowed to interfere with the notation as applicable to the original text.

<sup>1</sup> A thorough discussion of the revision of the vocal text and of the critical apparatus to the wording will appear in the critical

commentary of vol. 6 of the Stuttgart Schütz Edition (*Der Beckersche Psalter*).

## Sources

## A Printed editions

1. Original print: *Historia Der frölichen und Siegreichen Aufferstehung unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi* . . . Dresden, Gimel Bergen, 1623.
2. Part print: *Fasciculus secundus geistlicher wolklingender Concerten mit 2. und 3. Stimmen sampt dem basso continuo pro organis, aus den vornembsten und besten Componisten von etlichen der edlen Music Liebhabern fleissig comportiret in der Kayserlichen Freyen Reichsstadt Northausen und bey jetzigen langwerenden trawrigen Kriegs Pressuren zu sonderlicher Recreation unterweilen in ehrlichen Zusammenkunfften practiciret, jetzo aber andern Philomusis zu gefallen und der lieben Jugend in Hierosophia ad praxin Musicam accedenti zum besten socialiter zum Druck verfertigt. . . . Gedruckt zu Goflar bey Nicolao Dunckern, Anno 1637.*

## B Copies

3. *Historia* . . . , *abgeschrieben ao. 1663 mense Junio a me Johanne Cronio Weloviensium Cantore, decantata Welovia anno 1664.* UB Königsberg.
4. *Die Aufferstehung* . . .  
Copy of the original print and three arrangements. Stadtbibliothek Breslau.
5. Ms. Kassel: SWV 50, Notes 1, 2 and 3
6. Ms. Löbau in the Sächsischen Landesbibliothek, Dresden.

## Location of the sources:

1. The original print of 1623 is kept at the Deutsche Staatsbibliothek Berlin, G. D. R. It consists of seven books: one with the interlocutors' parts, one containing the Evangelist's part, one for the basso continuo and one each for violas I–IV. Incomplete prints are to be found in the library of the former Fürstenschule in Grimma (*Interloqu.*, *Evangelist*, *3. und 4. Viola di gamba*), now under the shelfmark Mus. Gri 28 in the Sächsische Landesbibliothek Dresden, in the Stadtarchiv Kamenz (*Interloqu.*, *Evangelist*, *Viola di gamba 3 und 4, Bc.*), in the Heimatmuseum Saalfeld (*Interloqu.* only) and in the Musikbibliothek der Stadt Leipzig (*Bc.*).
2. According to RISM, *Recueils Imprimés du XVI<sup>e</sup> – XVII<sup>e</sup> Siècle*, the four part books of the *Fasciculus Secundus*, Vox I–III and bc., are complete in the Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main and in the British Library, London. The Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna is in possession of the basso continuo. Contrary to information given in RISM, the complete work is preserved in Brandenburg's Katharinenkirche, as the church's cantor Damus reports.<sup>1</sup> The table of contents – *Catalogus Concertuum* – list 55 numbers, 40 of which are two-part and 15 three-

part. The “most distinguished and best composers” (*vornehmste und beste Komponisten*) are predominantly residents of Middle Germany. J. H. Schein is represented by three “Konzerte”, S. Scheidt by four, M. Praetorius by five. Schütz's “Aufferstehung Christi” comes under No. 12.<sup>2</sup> This is comprised of 15 “verses” from the *Aufferstehungshistorie* (Nos. 5, 7, 11, 15, 21, 23, 33, 37, 39, 41, 43, 49, 53, 57 and 50 of this edition – 57 and 59 are combined to form one “verse”), all for two parts with the exception of the monophonic “verse” No. 11. The reprint made from the *Pars Personarum* and *Bassus generalis* of the original print follows its prototypes exactly. The clefs – alto and tenor clefs for the men's parts, soprano clef for the boys' – were taken over by the Goslar printer, as were the accidentals, though these were less carefully set than in the original print. Many sharps are placed one, two or even three lines below the notes they are supposed to raise. The text underlay is also frequently inaccurate. As the notes are closer together than in the original print, the space for the respective words is not always sufficient. A considerable displacement of word and motive arises, which in certain cases was felt to be so disturbing that it had to be corrected by hand. Apart from these errors, the 15 movements of the *Fasciculus Secundus* are a faithful reprint [not “noticeably simplified in parts” (z. T. *empfindlich vereinfacht*) as W. Steude asserts in his *Schütz-Ermittlungen*<sup>3</sup>]. On the other hand the Nordhausen print can hardly have met with Heinrich Schütz's approval. Both H. J. Moser<sup>4</sup> and W. Steude see a connection between Schütz's endeavours to achieve new imperial printing rights in 1637 and 1642 and his disappointment over the Nordhausen “unlicensed prints” (*Raubdrucke*) (*Fasciculus I und II*). Compared with the original print the reprint lacks precision and care; as a source it is therefore of little value.

3. The manuscript missing since the 2nd World War was probably a complete copy of the original print. J. Müller<sup>5</sup> lists in his library catalogue four part books: *Vox Evangelistae* (8 fol.), *Pars Personarum interloquentium* (21 fol.), *Tertia viola* (8 fol.) and *Quarta pars* (8 fol.).
4. Up to the end of the 2nd World War the Stadtbibliothek Breslau possessed a copy of the original print and 3 arrangements. According to E. Bohn<sup>6</sup> five part books belonging to this copy of the work were still extant: *Vox Evangelistae* (with a different beginning and ending), *Pars Personarum interloquentium, Bc.* (beginning assimilated to the *Vox Evangelistae*), *B. g.* (with introduction; only four pages of the final part) and *Prima Viola di gamba*. Compared with this copy, where so far the beginning and end “were not written by Schütz” (*nicht von Schütz waren* – E. Bohn), the later arrangements

<sup>1</sup> *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* (1967). Leipzig, Edition Peters 1968, p. 74. Note 90.

<sup>2</sup> R. Eitner, *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16.–17. Jhdts* Berlin 1877.

<sup>3</sup> W. Steude, *loc. cit.* p. 64.

<sup>4</sup> H. J. Moser, *Heinrich Schütz*, Kassel, Basel 1954<sup>2</sup>, p. 616 ff.

<sup>5</sup> J. Müller, *Die musikal. Schätze der Königl. Universitätsbibliothek zu Königsberg in Preussen*, Bonn 1870 and Leipzig 1924, p. 324.

<sup>6</sup> E. Bohn, *Die musikalischen Handschriften des 16. u. 17. Jhdts. der Stadtbibliothek zu Breslau*, Breslau 1890 p. 172.

were much less like the original. Already in the second arrangement parts of the *Personae interloquentes* were new, in the third the Evangelist's part was also completely rewritten. Here there were – in Bohn's opinion – “only very slight traces of the original” (*nur sehr geringe Anklänge an das Original*). According to information from the Biblioteka Uniwersytecka Wroclaw, the manuscripts are no longer extant.

5. As opposed to these former Breslau arrangements, the Kassel manuscripts are true copies, hardly deviating from the original model. SWV names three parts of one “arrangement”, the first part of which, No. 1–21, has disappeared, while the second and third parts, Nos. 23–45 and 47–60 respectively, have been preserved in the Kasseler Landesbibliothek under the shelfmark LB Mus. ms. 2<sup>o</sup> 49 v.<sup>7</sup> The second part was known to Spitta, who mentions a fifteen-page manuscript in volume XVI of the Gesamtausgabe under *Zusätze und Berichtigungen* “which contains a fragment of the Auferstehungshistorie” (*welche ein Stück der Auferstehungshistorie enthält*).<sup>8</sup> He further maintains that this excerpt has nothing to do with the Nordhausen print but is rather “copied from the original print or its handwritten model” (*von der gedruckten Originalausgabe oder deren handschriftlicher Vorlage abgeschrieben*).

In volume XVII of the Gesamtausgabe, Heinrich Spitta later points to the fact that there is also another copy of the *Auferstehungshistorie* in the Kasseler Landesbibliothek, and that the two copies, where to some extent written by the same copyist, belong together and with the first one which was lost “form a kind of cantata cycle which allowed the extensive work to be performed as and when desired” (*eine Art Kantatenzyklus bildeten, der erlaubte, das umfangreiche Werk nach Belieben aufzuführen*).<sup>9</sup> While H. J. Moser had only just learned about this manuscript through H. Engels' reference to an anonymous *Friede sei mit euch*,<sup>10</sup> and concurred with Engels in the opinion that this part of the *Auferstehungshistorie* was a “concerto in its own right” (*selbständiges Konzert*),<sup>11</sup> Spitta had already recognised that the three parts belonged together, even though the term *Kantatenzyklus* is misleading here.

As the *Entsetzt euch nicht* section (SWV 50, Note 2) bears the annotation *Secunda pars*, the section *Friede sei mit euch* is logically marked as *Tertia pars* (SWV 50, Note 3), with the lost opening section as *Prima pars* (SWV 50, Note 1). Taking into account that the extant parts (Notes 2 and 3) contain all the pieces for several voices in the *Auferstehungshistorie*, the first section may likewise have contained all the polyphonic pieces from the *Introitus*, No. 1, to *Rühre mich nicht an*, No. 21. All parts of the *Auferstehungshistorie*, with the exception of the *Vox Evangelistae*, were thereby handed

down in copies in the Kassel manuscripts.<sup>12</sup> According to the liturgical customs of the time, during a performance of the work or of individual parts the Evangelist's words could be sung after the usual contemporary Easter or Gospel melody<sup>13</sup> if the liturgical melody which A. Scandello had intended for the presentation of the Easter message,<sup>14</sup> was not taken into use. As Mahrenholz points out, in the 17th century the combination of monophonic readings and polyphonic response for individual verses was more widespread.<sup>15</sup> The Kassel manuscripts presuppose this liturgical practice. They were only suitable as “music for the Gospels” in relation to the Evangelist's musical-liturgical recitation.

The numbers 23–45 have been handed down on 15 pages, numbers 47–60 on 20. The first sheet bears the heading *Entsetzt euch nicht. Secunda pars historiae Salutiferae Resurrectionis Domini nostri Jesu Christi*. The following pages contain the alto and tenor parts (1 each); tenor 1 and 2, for the two-voice parts; tenor 1 and 2 and bass for the High Priests' three-voice movement. For the six-voice chorus *Der Herr ist wahrhaftig auferstanden*, marked as *tutti*, the two upper parts are additionally notated on two separate sheets. Duplicates without a complete text underlay were made for soprano 1, tenor 1 and the bass. The basso continuo is likewise extant in two copies. The setting and clefs hardly vary from the original print. In the High Priests' three-part song, the middle voice is notated in the tenor clef instead of in the baritone; in the first duet *Entsetzt euch nicht* the *altus 2* of the original is also notated in the tenor key. This leads to changes in the notation of bars 29/30, where the high alto part is assimilated to the tenor, and also results in the change of parts in the final bars of the duet.

In the third part, *Friede sei mit euch*, there are none of the above alterations. The main voices bear the specifications *Altus 1. Chori* and *Tenor 2. Chori*. They follow the printed version exactly and only in the movement *Dies sind die Reden* (No. 53) is a longer revision necessary, as the copyist had missed bars 12–16. Two sets of parts each were copied out for the two choirs forming the eight-voice double choir, one set with text, the other without; and for the second choir there is an additional bass part for the *Vox Evangelistae* with the calls of *Viktoria*. The continuo is again extant in two copies, both more exact and more careful than the continuo in the second section.

The form the parts take and the insignificant “arrangements” lead to the conclusion that these copies were prepared for conditions within the Kassel ensemble and made suitable for the particular circumstances. There are few divergencies from the original. Excepting those already mentioned, there are occasionally rhythmic variants such as at the beginning of No. 23, where the values in *Entsetzt euch nicht* are doubled, or in the

<sup>7</sup> For the three-part structure of the work cf. O. Brodde, *H. Schütz*, Kassel 1972, p. 82.

<sup>8</sup> GA XVI, p. 187

<sup>9</sup> GA XVIII, p. XVI

<sup>10</sup> H. Engel in the preface to the Merseburger Editions 924 and 925

<sup>11</sup> H. J. Moser, *loc. cit.* p. 615 f.

<sup>12</sup> For the three-part structure of the work cf. O. Brodde, *loc. cit.* p. 82.

<sup>13</sup> O. Brodde, *loc. cit.* p. 82 f. and L. Schöberlein, *Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs*, Göttingen 1865. 1st part, p. 231 ff.

<sup>14</sup> L. Schöberlein, *loc. cit.* 2, 1 p. 619 ff.

<sup>15</sup> Chr. Mahrenholz, *Die Aufgaben des Kirchenchores im Gottesdienst*, Süddeutsche Blätter für Kirchenmusik. Tübingen 1948, Book 1, p. 6 ff.

first bar of the final chorus, intoned only by the instrumental *Cantus I*, while all the remaining voices of the first choir enter in the second bar. The continuo parts likewise seldom differ from the original; they are less reliable than the printed copy as there are places where the copying has been cursorily carried out.

6. The Löbauer manuscripts<sup>16</sup> at one time offered a complete copy of the Schütz *Historia*. A considerable amount of *Cantus I* has now been destroyed. All the remaining vocal parts are still extant, as well as – in *Mus. Löb 13*, No. 8 – gambas 1–3 with the addition of the basso continuo, found in *Mus. Löb 70*, as the 4th gamba. According to information from the Sächsische Landesbibliothek, the parts in *Löb 8* and *70* were copied in Löbau between 1641 and 1658, a fact which has been established from the copying dates of numbers 127 and 151 (catalogue p. 112). With the exception of very few corrections the musical notation is reliable. The copyist of *Cantus 2* surprisingly uses the f-sharp notes for the beginning of No. 60, although the continuo and the gamba parts give no such indication. The parts for the gambas have been written with particular care. They contain the complete text for the Evangelist's part and, as a guideline, for the polyphonic movements the continuo and the beginning of the text. At the conclusion the gambas double the three upper voices of the first choir. There are no other duplicates extant.

The location of the sources sheds light upon the wide distribution of the Schütz Easter music. The places where individual part books and the Löbau manuscripts are preserved refer to localities in the Saxony-Thuringian area. Since even after his departure from Kassel Schütz kept up faithful ties with the court choir there, personally sending his written and printed works to Kassel,<sup>17</sup> it is not surprising that the *Auferstehungs-historie* was also kept in the Kassel music stocks. If the Königsberg copy was the work of the keen collector and industrious scribe Johann Crone,<sup>18</sup> who testifies to a performance of the work in the small East Prussian town Wehlau in the year 1664, then the Breslau arrangements already point to the time after the death of the Dresden court music director, when it began to be felt that Schütz's musical idiom was outdated and it was believed to be necessary to adapt it to suit the contemporary style.<sup>19</sup>

Influenced by their being intended for practical purposes in performance the copies are of differing value. They introduce no new findings for the texture of the work. None are extant in full, thus proving the 1623 print as the only reliable source.

Willi Schulze

## Special Remarks<sup>1</sup>

Preliminary note: The basso continuo (Bc) in the work is based on the *bassus generalis* part (Bg). Rhythmic variants in the Bc part engraved as small notes in the remaining voices are not mentioned, only melodic deviations from the Bg have been noted.

The new edition departs from the source readings in the following points:

No.	Bar, Note	Part	Source reading
2	3. 1	Va II	d <sup>1</sup>
	14. 11	Ev	⤴ over the note
	37. 4	Bc	two quavers
3	3–4	Bc	♩ (only in Va I and Va II)
	8	Bc	⏏ (only in Va I – Va IV + Ev)
4	10–11	Bc	long value
5	1–4	Bc	♯ ♯ (Va I–IV)
	7–9	Bc	♯ ♯ (Va I–IV)
	12–13	Bc	♯ ♯ (Va I–IV)
	20/21	Bg	without tie. New edition follows Va I–IV
6	28–31	Va I–IV	♯ ♯
	6. 2	Bg	G
7		Va I–IV	partial octave transposition and from bar 9–16 simplified progression of parts
	9	Va I+Va IV	two half notes A, Va II + Va III whole note A
8	9. 2	Bg	number 6 over the 3rd note
	15. 1	Va I	a <sup>1</sup>
	22. 1	Va III	c <sup>1</sup>
9	25. 4+26. 2	Bg	without figuring. Figuring in Va IV illegible
	34. 2	Ev	⤴ over 38. 3
	39	Va III	♯ ♯
	1–3	Va I–IV	♯ ♯
11	3. 1+2	Bg	both ♯ too far to the left
	2. 3	C II	Banadratum (= inverse natural sign)
13	11. 1	Va I–IV	a <sup>0</sup>
	1	Va I–IV	whole note d <sup>0</sup>
	3–4	Bg	two whole notes without tie
		Va I–IV	breve

in a modern score in which two violas and two cellos replace the original gambas, their parts with directions such as “flowing” or “rather slower” referring to a corresponding Evangelist's accompaniment.

<sup>1</sup> The following abbreviations have been used:

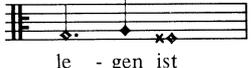
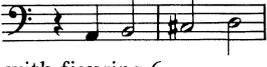
A = Altus, Bc = Basso continuo, Bg = Bassus generalis, C = Cantus, Canto, Ev = Vox Evangelistae, recit = recitative, T = Tenor, Va = Viola di gamba beym Evangelisten.

<sup>16</sup> W. Steude, *Die Musiksammelhandschriften des 16. u. 17. Jh. in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Leipzig 1974.

<sup>17</sup> Chr. Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jh.*, Kassel 1958, p. 21.

<sup>18</sup> R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon* Vol. 3, Leipzig 1900, p. 115.

<sup>19</sup> The Berlin manuscript *Mus. Ms. 20368* conveys an example of later arrangement practices. It contains the Evangelist's part

15	6. 6–9	C I	slur
	8–9	Va I–IV	half note
21	9. 1	T	note missing, erased by drop of water
	11–12. 1	Va I–IV	
	30–31	T	difficult to read (blurred)
22	24	Bg+ Va IV	figuring 3 4 3
23	4. 2	Bg	figured with b flat
	14. 3–15. 1	Va I–IV	↓ ↓
	18. 2–20. 2	A 2	difficult to read (blurred)
	19. 1–20. 3	A 2	 le - gen ist
			rhythmic displacement corrected according to Bg figuring
	20–21	Va I–IV	breve
	28–29	Va I–IV	♠ ↓
24	4	Ev	half note
	9	Ev	without 
25	1–3	Va I–IV	notated an octave higher
27	10	Va I–IV	
	19	Bg	♠ written in later by hand
28	1	Va III	d <sup>1</sup> (Spitta: in Grimma copy corrected to A by an old hand)
29	1. 2	Va I–IV	half note instead of two quarter notes
	6–7	Va I–IV	♠ ↓
	13. 3	Bg	with ♯
	15–16	Bc in Ev and Va I–IV	
	22. 3	Bg	with figuring 6
	26–27	Bg	without tie
30	20. 6	Va III	g <sup>o</sup>
33	14. 2	Bc in Ev and Va I–IV	with ♯
37	36. 2	Bg	with figuring ♯
	42. 3	Bc in Bg, Ev and Va I–IV	with b flat
39	20–21	Bc in Ev	
		and Va I–IV	
41	5. 2	Bc in Ev and Va I–IV	f <sup>o</sup>
	10. 7	T II	with ♯
42	4. 2	Bg, Va I–IV	with figuring ♯
	6	Bg, Va I–IV	a long (recit.), Ev however in mensural notation
43	18–19	Bc in Va I–IV	ligature
44	1. 11	Ev	additional type c <sup>1</sup> (included later?)
	5. 1	Va IV	with figuring 7 written in later by hand, Bg not figured
45	5	Va I–IV	note with 
	10	Va I–IV	note with 
	11–12	Bc in Ev and Va I–IV	at all times f <sup>o</sup>
	15	Va II	handwritten note after the final bar, presumably a reference to a shortened performance: <i>Finis NB Gott sey Dank</i>

46	12	Bg, Va IV	with figuring ♯	XXXIII
	12–14	Bg, Va I–IV	a long (recit.), Ev however in mensural notation	
48	9	Bg, Va I–IV	a long (recit.), Ev however in mensural notation	
49	8	Bg	with figuring 3 4 3	
51	3	Bc in Ev and Va I–IV	f <sup>o</sup>	
55	23. 1–2	Bc in Va I–IV	with tie	
60	19	A I, Va II	c <sup>1</sup>	
	30. 2	Va I	g <sup>1</sup> , C I originally so, handwritten correction recognisable	

Stuttgart, 2. Juli 1983  
Günter Graulich

English translation:  
Linda Page

#### Text sources

Exordium: common liturgical text of the 16th century.

Account of events: text based on Johannes Bugenhagen's compilation of Matthew 28, 1–15, Mark 16, 1–14, Luke 23, 55a–24, 48 and John 20, 1a–23.

Final chorus: 1 Corinthians 15, 57 and the Easter victory call "Victoria", in use since 1561.

Heinrich Schütz: Historia der Auferstehung Jesu Christi



19 21 23 25 27

- - - su Chri - - - sti, ... be-  
 - - - ur-rec - - - tion, ... have

Je - su Chri - - sti,  
 Res - ur - rec - - tion,

Chri - - sti, wie uns die von den vier Evan-ge-li - - sten  
 rec - - tion, as the four gos-pel-writ-ers in the scrip - - tures

- - - su Chri - - sti, wie uns die von den vier Evan-ge-li - - sten  
 - - - ur - rec - - tion, as the four gos-pel-writ - - ers in the scrip-tures

- - - su Chri - - sti, wie uns die von den vier Evan-ge-li  
 - - - ur - rec - - tion, as the four gos-pel-writ - ers in the s

Chri - - sti, wie uns die von den vier Evan-ge-li  
 rec - - tion, as the four gos-pel-writ-ers in the

3 4 3 # # # 3

28 30 34

schrie - - - - - ben wird.  
 writ - - - - - ten it.

be - schrie - - - - - ben wird.  
 have writ - - - - - ten it.

be - schrie - - - - - ben wird.  
 have writ - - - - - ten it.

be - - - - - ben wird.  
 have - - - - - ten it.

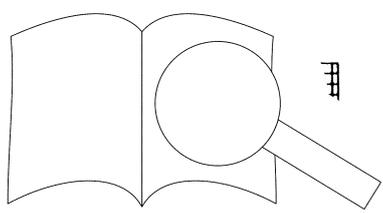
be - - - - - ben wird,  
 have - - - - - ten it,

be - schrie - - - - - ben wird.  
 have writ - - - - - ten it.

30 32

4 3

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



Der Ostermorgen / Easter Morning

2. Evangelist  
Baßgambe I

Baßgambe II

Baßgambe III

Baßgambe IV

Tenor

Da der Sabbat ver-gan-gen war, Ma-ri-a Mag-da-le-na und die an-dre Ma-ri-a,  
 And when the sabbath was past, Mar-y Mag-da-le-ne and the oth-er Mar-u,

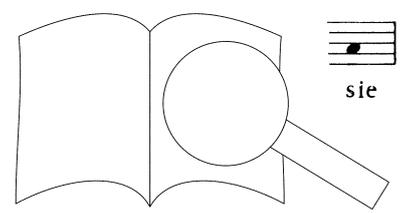
2 4

welche ge-nenn-et wird Ja-co-bi, und S Jo-han-na und an-dre mit ih-nen,  
 who was the moth-er of James and Jo-an-na, and oth-ers with them,

2

die - su kommen waren aus Ga-li-lä-a, kauf-ten und be-  
 ... were come with Je-sus from Gal-i-lee, had bought and pre-

sie



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

6 8 10 12

kämen und sal - beten Je - sum, denn denSabbat über waren sie still nach dem Ge - set - ze.  
 that they might come — and anoint him, and up-on the sabbath did they rest, ac - cord - ing to the law.

6 8 10 12

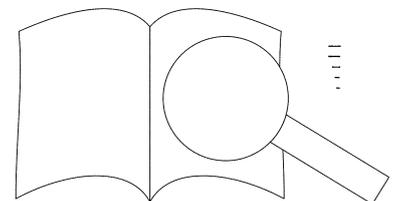
14

Am - A - bend a - ber der Sab - ba - ten, — Al - c. — or - gen des er - sten  
 At the end of the sab - bath, — dawn to - wards the first

17

ten, sehr früh, — da es noch fin - ster war  
 - when it was ear - ly, for it was yet d

15



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

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Gra - be, da die Son - ne auf - ging, und tru - gen die Spe - ze - rei - en, die sie be - rei - tet hat -  
 sep - ul - chre, as the sun was ris - ing, and they brought with them the spic - es which they had pre - par -

Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

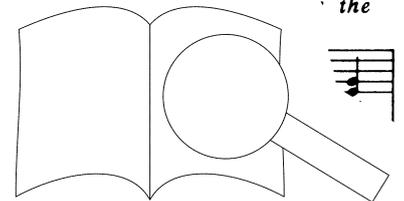
- ten. Und sie - he, es ges - ben, denn der En - gel des  
 - ed. And be - hold, a - quake, for the an - gel of

Musical score for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the fifth system, including vocal line and piano accompaniment.

iel her - ab, trat hin - zu und wäl - - - - - von des  
 de - scend and he came and rolled the

Musical score for the sixth system, including vocal line and piano accompaniment.



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

29 31

Gra - bes Tür und satz - te sich drauf. Und sein Ge - stalt war wie der Blitz und sein Kleid weiß  
 sep - ul - chre and sat up - on it, and his coun - te - nance was likelighting and his raiment was

29 31

3 4 3 #

32

als der Schnee. Die Hü - ter a - ber er - sc. und wur - den, als  
 white as snow. And for fear of him er - sc. and be -

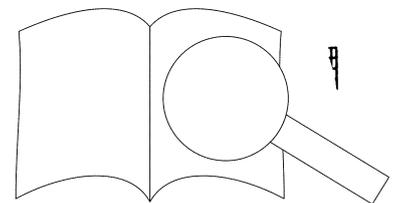
32

34 36 38

Die Wei - ber a - ber spra - chen un - ter - ein - an  
 But the wom - en said one un - to the o'

36

6 7 7 6 # b



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

3. Die drei Weiber oder Marien / The three Women

8

Sopran 1  
Wer wäl - - - - - zet uns den Stein von des Gra - bes Tür?  
Who will roll the stone for us from the sep - ul - chre?

Sopran 2  
Wer wäl - - - - - zet uns den Stein von des Gra - bes Tür?  
Who will roll the stone for us from the sep - ul - chre?

Sopran 3  
Wer wäl - - - - - zet uns den Stein von des Gra - bes Tür?  
Who will roll the stone for us from the sep - ul - chre?

à 3. 3 5 7

4. Evangelist

Denn er war sehr groß. Und sie sa-hen dahin und abge-wälzet war vom Grabe.  
For the stone was great. And they look-ed withir ad been roll-ed from the sepul-chre,

ein in das Grab und funden den Leib des Herren Je - su r'  
in-to the grave, but the body of the Lord Jesus found the

Magda -  
'agda -

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

11 13

le - na hinweg, solchs nachzu - sa - gen. Und da die Wei - ber dar - um be - küm - mert wa - ren, daß der Leib  
 le - ne from thence, to tell the oth - ers. And as the wom - en were sore per - plexed, for they found not the

11 13

14 16

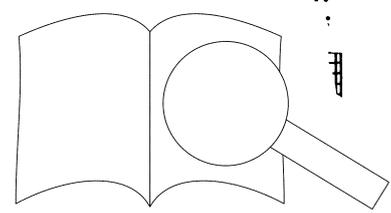
Je - sunicht da war, sie - he, da tra - ten zu ih - i. glän - zen - den Kleidern,  
 bod - y of Je - sus, be - hold, tw. in shin - ing garments

14 16

17

nlugen ihr An - ge - sicht nie - der zu der Er - den. Da  
 and bowed their fac - es down to the ground. The

17



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

5. Die zwei Männer im Grabe / The two Angels in the Sepulchre

10

Tenor 1

Was su-chet ihr den Le-ben-di-gen, was su-chet ihr den Le-ben-di-gen, was  
 Why look ye here for the liv-ing one, why look ye here for the liv-ing one, why

Tenor 2

Was su-chet ihr den Le-ben-di-gen, was  
 Why look ye here for the liv-ing one, why

à 2.

4

su-chet ihr den Le-ben-di-gen, was su-chet ihr den Le-ben-di-gen  
 look ye here for the liv-ing one, why look ye here for the liv-ing one

4

su-chet ihr den Le-ben-di-gen, was su-chet ihr den Le-ben-di-  
 look ye here for the liv-ing one, why look ye here for the liv-in

7

ten? Er ist nicht hie,  
 He is not here,

7

ten? Er ist nicht hie,  
 — He is not here,

9

er ist auf-er-stan-  
 re, for the Lord is ris-

er ist auf-er-stan-  
 for the Lord is ris-

11

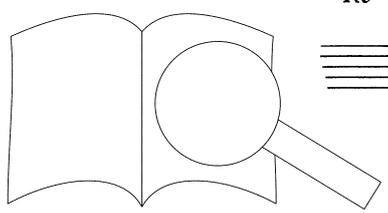
den,  
 here,

13

er ist nicht hie, er ist auf-er-stan-den! Ge-  
 he is not here, for the Lord is ris-en! Re-

15

er ist nicht hie, er ist  
 he is not here, for



PROBENPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced.

Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert.

16 18

den - ket dar - an, was er euch sa - get, da er noch in Ga - li - lä - a  
 mem - ber ye not that which he proph - e - sied when he was yet in Gal - i -

den - ket dar - an, was er euch sa - get, da er noch in Ga - li - lä - a  
 mem - ber ye not that which he proph - e - sied when he was yet in Gal - i -

6 5 #

20 22 24

war, und sprach: Des Menschen Sohn muß ü - ber - ant - wor - tet wer - den in die Här  
 lee, say - ing: The Son of man must be be - tray - ed and be de - liv - cred u -

war, und sprach: Des Menschen Sohn muß ü - ber - ant - wr  
 lee, say - ing: The Son of man must be be - tray -

20 22 24

# 6 7 6

26 28 32

Sün - - - der und ge - kreu - zi - - - den  
 sin - - - ners to suf - fer c - - - ion,

Hän - de der Sün - der  
 up un - to sin - ners set wer - - - den  
 i - ci - fix - - - ion,

26 28 32

6 6 4 5 6 4 3 #

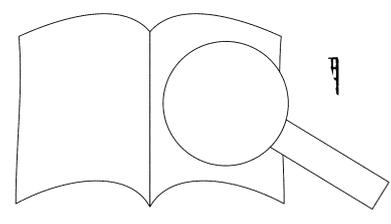
33 37

und am dr  
 and on rise - er - ste - hen.  
 up from the dead.

am drit - ten Tag auf - - - ten.  
 on the third day rise

35

# 6 # 6 #

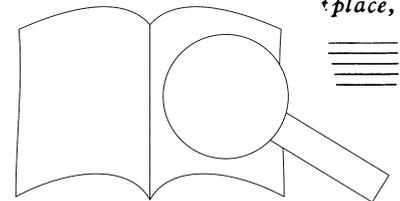


PROBEEPARTHEUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Und sie gedach-ten an seine Wort. Und gin-gen vom Grabe und verkündig-ten das darnach den El-fen  
*And they re-mem-bered his words and returned from the sepulchre and told all these things un-to the e-lev-en*

und den andern al-len und sag-ten solch dauchten sie ih-re Wort eben, als  
*and to all the oth-ers. But when they told the things ir words seemed to them as*

gläubten ihnen nicht. Da a-ber Ma-ri-a Mag-da-  
*and they would not be-lieve. But Mar-y Mag-  
 ge-sagt,  
 place,*



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

8 10

kömmt sie zu Simon Petro und zu dem andern Jünger, welchen Je-sus lieb hat-te, und spricht zu ih - nen:  
 com-eth unto Simon Peter and un-to that disc-ip-le much be- lov-ed of Je-sus, and saith un - to them:

6 # #

7. Maria Magdalena

Sopran 1 3 5 7

Sie ha-ben den Her-ren, den Her-ren weg-ge-nom-men  
 My Lord and my Mas-ter, my Mas-ter hath been tak-en

Sopran 2

Sie ha-ben den Her-ren, den Her-ren weg-  
 My Lord and my Mas-ter, my Mas-ter hath

à 2. 3 5 7

6 # b # # 6 5 3

9

und wir wis-sen nicht,  
 and we do not know

und wir wis-ser nicht  
 and we do

und wir wis-sen nicht,  
 and we do not know

sie ihn hin-,  
 they have laid,

und wir wis-sen  
 and we do not

6 6

12 14

und wir wis-sen nicht,  
 and we do not know

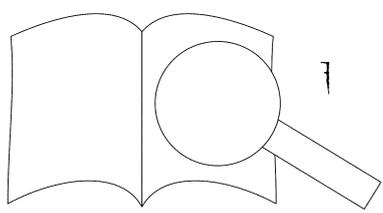
sie ihn hin-,  
 they have laid,

und wir wis-sen nicht  
 and we do not know

wo sie ihn hin-,  
 where they have laid,

14

6 6



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

Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert.

14

15 17

und wir wissen nicht, wo sie ihn hin - ge - le - - - get ha - ben.  
*and we do not know where they have laid, have laid his bod - y.*

hin-, und wir wissen nicht, wo sie ihn hin - ge - le - - - get ha - ben.  
*laid, and we do not know where they have laid, have laid his bod - y.*

15 17

6 6 b 3 4 3

8. Evangelist

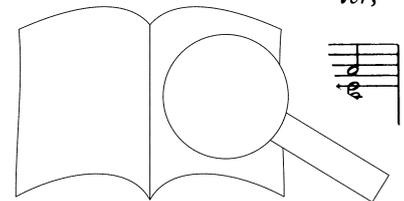
Da ging Pe - trus und der an - der Jün - ger hi  
*Pe - ter there - fore went forth, and that oth - er*

l ka m Gra - be. Es lie - fen  
*me ne sepulchre. And they did*

Jün - ger zu - gleich, und der an - der Jün - ger lief zu - ve  
*both to - gether, and the oth - er one did run be*

2 4

ter,



5 7

und kam am er-sten zum Grabe, guk-ket hin-ein und siehet die Leinen ge-le-get; er ging a-ber nicht hin-ein.  
*and came first to the sepulchre. And looking in, see-eth the lin-en clothesly-ing; but he would not en-ter in.*

5 7

8 10

8 10

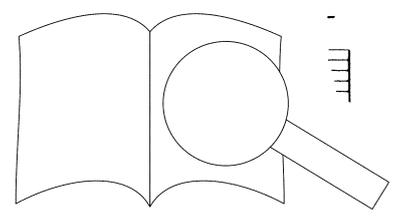
Dakömmt Simon Petrus ihm nach und ging hinein in das Grab  
*Then cometh Simon Pe-ter af-ter him, and went in-to the sepulchre,*

10  
 -legt; und das Schweiß-tuch,  
*thes lie, and the nap-kin,*

14

12

t ge-bun-den ward, war nicht bei den Lei-nen gelegt  
*and a-bout his head, lay not with the lin-en - clo-*



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

15 17

wik-kelt, an ein' be-sondern Ort. Da ging auch der Jünger hin-ein, der am er-sten zum Gra-be kam,  
 15 gether in a place un-to it-self. Then went in that oth-er dis-ciple, which came first to the sep-ul-chre;

17

18 20

und sa-he und gläubte es. Denn sie wußten die Schrift  
 18 he saw it and did believe. For they knew not the s...-tu, ...sten aufer-ste-hen muß-te.  
 ord was to be res-ur-rect-ed.

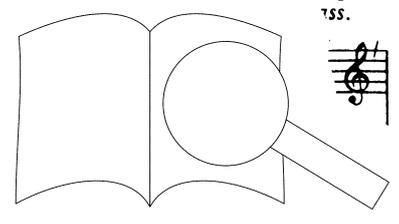
20 22

24 26 28

wieder zu-sammen, und Pe-trus ver-wun- - der-  
 -rose and de-part-ed. But Pe-ter was sore per-plexed' eing.  
 155.

26

6 6 6 6 6 6



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

29 31

Ma - ri - a a-ber stund vordem Gra-be und wei - - net drau-ßen. Als sie nun wei-net,  
 But Mary stood without at the sepulchre, and wept with grief; and as she was weeping,

29 31

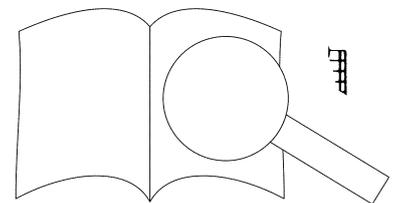
33

guk-ket sie in das Grab und siehet zwee-ne En-gel ir ei-nen zu Häupten  
 she looked down in-to the sepulchre, and see-eth two an-gels in- ting one at the head, and

37

sie den Leichnam Je-su hinge-le-get hatten. Und dieselben spra-chen zu ihr:  
 the ver-y place where the bod-y had been ly-ing. And the her:

35 37



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

9. Zwei Engel / Two Angels

Tenor 1 3 5 7

Weib, Weib, was wei - - - nest du?  
 Why, wom-an, why weep - - - est thou?

Tenor 2

Weib, Weib, was wei - - - nest du?  
 Why, wom-an, why weep - - - est thou?

à 2. 3 5 7

# 6 4 3 6 5

Sie spricht zu ih - nen:  
 She saith un - to them:

11. Maria Magdalena

Sopran 1 3

Sie ha-ben meinen Her-ren weg-ge-nom-men, sie  
 My Lord and Master hath been tak-en from me, . . . ne, . . . g-ge-nom - -

Sopran 2

Sie ha-ben meinen Her-ren weg-ge-nom- n, . . . Herren weg-ge-nom - -  
 My Lord and Master hath been tak-en fro . . . er hath been tak-en from . . .

à 2. 3 5

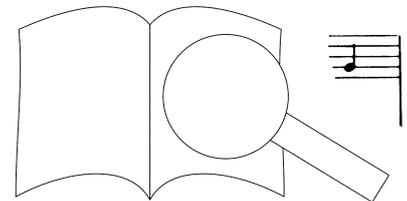
3 4 3

men, me, und ich weiß nicht, wo sie ihn hin-ge-le - - get ha - -  
 and I know not where they have laid, have laid . . . his bod - -

nicht, wo sie ihn hin-, und ich weiß nicht, wo sie ihn hin-ge-le-get ha - - -  
 not where they have laid, and I know not where they have laid. h - -

9

6



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

11 13

ben, und ich weiß nicht, wo sie ihn hin-ge-le - - get ha - ben.  
 y, and I know not where they have laid, have laid his bod - y.

ben, und ich weiß nicht, wo sie ihn hin-, und ich weiß nicht, wo sie ihn hin-ge-le - get ha - - ben.  
 y, and I know not where they have laid, and I know not where they have laid, have laid his bod - - y.

11 13

3 4 3

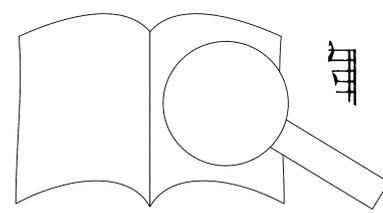
12. Evangelist

Und als sie das sa - get, wand - te sie sich zu - r - - sum ste - hen  
 And when she had thus spo - ken she turned her - self a - a. Je - sus stand - ing,

2 6

Je - sus ist. Spricht Je - sus zu ihr:  
 was the Lord. He saith un zu her:

4



PROBEPARTITUR

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

20 13. Jesus  
Alt

Weib, was weinst du? Wen suchst du?  
Wherefore weepest thou? Whom seekest thou?

Tenor

Weib, was weinst du? Wen suchst du?  
Wherefore weepest thou? Whom seekest thou?

à 2.

14. Evangelist

Sie meinen, es sei der Gärtner, und ihm:  
Supposing him to be the gardener, she him:

15. Maria Magdalena

Herr, hast du ihn weggetragen, so sage mir:  
Sir, if thou hast moved my Master, then tell me where,

Herr, hast du ihn weggetragen, so sage mir:  
Sir, if thou hast moved my Master, then tell me where,

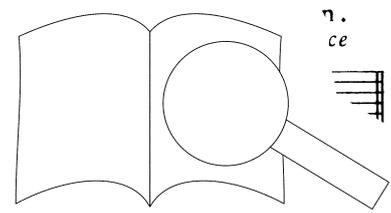
à 2.

legt, so will ich ihn holen.  
lies, and I will bear him hence.

Hast du ihn hingelagt, so will ich  
Tell me where his body lies, and I will

PROBENPARTITUR

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



16. Evangelist

18. Evangelist

Spricht Je - sus zu ihr:  
Saith Je - sus to her:

17. Jesus

Ma - ri - a!  
Mar - - y!

Ma - ri - a!  
Mar - - - y!

à 2.

Da wandte sie sich um und spricht — zu ihm:  
She turned herself about and saith — to him:

19. Maria Magdalena

Rab - bu - ni!  
Rab - bo - ni!

Rab - bu - - - ni!  
Rab - bo - - - ni!

à 2.

20. Evangelist

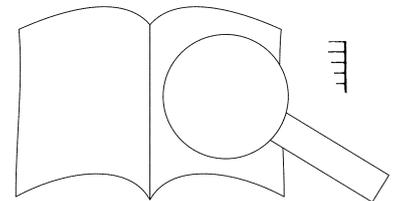
Spricht Je - sus zu ihr:  
Saith Je - sus to her:

21. Jesus

Rühre  
Lay not hand on me,

... denn ich bin noch nicht auf - ge - fah - ren zu meinem Va - ter, denn  
... for I am not as yet as - cend - ed un - to my Fa - ther, for

... denn ich bin noch nicht auf - ge - fah - ren zu meinem Va - ter, denn  
... for I am not as yet as - cend - ed un - to my Fa - ther, for



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

22

6 8

Ich bin noch nicht auf-ge-fah-ren zu meinem Va-ter, zu meinem Va-ter, zu meinem  
 I am not as yet as-cend-ed un-to my Fa-ther, un-to my Fa-ther, un-to my

ren zu meinem Va-ter, denn ich bin noch nicht auf-ge-fah- ren zu meinem Va-ter,  
 ed un-to my Fa-ther, for I am not as yet as-cend-ed un-to my Fa-ther,

6 8

3 4 3 3 4 3 #

10 12 14

Va- - - ter. Ge-het a-ber hin zu meinen Brüdern und sa-get ih-n  
 Fa- - - ther. Therefore go thou rath-er to my breth-ren and say un-to

zu meinem Va-ter. Ge-het a-ber hin zu meinen Brüdern und sa-ge'  
 un-to my Fa-ther. Therefore go thou rath-er to my breth-ren and say

10 12 14

3 4 3 # #

16 18

auf- zu meinem Va-ter und  
 cend un-to my Fa-ther and

Ich fah-re auf eu-rem Va-ter,  
 I will as-cend un-to your Fa-ther,

16 18

b 4 3 #

20 22 24

auf- a-ter und zu eu-rem Va- - - ter, zu meinem Gott und zu  
 Fa-ther and un-to your Fa- - - ther, un-to my God and un-

zu meinem Va-ter und zu eurem Va- -  
 un-to my Fa-ther and un-to your Fa

22

b 4 3

PROBENPAPIER

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

25 27 29

eu - - - rem Gott, zu meinem Gott und zu eu - - - rem Gott.  
 to - - - your God, un - to my God and un - to - - - your God.

meinem Gott und zu eu - rem Gott, zu meinem Gott und zu eu - rem Gott.  
 to my God and un - to your God, un - - to my God and un - to your God.

3 4 3 3 4 3

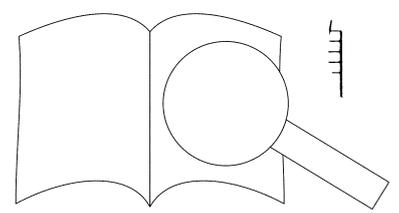
22. Evangelist

Dies ist die Ma-ri-a Mag-da-le-na, von wel-cher Je-su ie-  
 This is that Mar-y Mag-da-lene, out of whom Je er , wel-cher er

2 6

er auf-er-stan-den war früh am er-sten Ta-ge der Sab-ba-ter.  
 he rose a-gain from the dead ear-ly on the first day.

4 6



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

7 9

Und sie ging hin und verkündi-gets denen, die mit ihm ge-we-sen wa-ren, die da Lei-de trugen und wei -  
 And she went and told it un-to them that had been with him, that with grief were stricken and wept

7 9

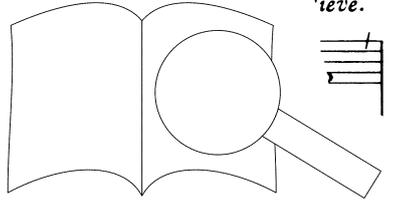
10 12

- ne-ten, daß sie den Herren ge-se-hen hat-te, ar ge - sagt,  
 - with grief, how that she had seen the Mar an. thus to her.

10 14

15 17

1, da sie hö-re-ten, daß er lebt und wä-re ihr er-seht nicht.  
 when they heard that he was a-live, and that she had 'ieve.



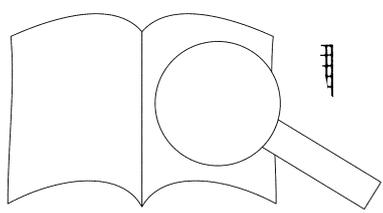
PROBEEPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

18 Die Wei-ber a-ber gin-gen hin-ein in das Grab und sa-hen ei-nen Jüng-ling zur  
 The wom-en en-ter-ed in-to the sepulchre, and saw a young man, sit-

19 rech-ten Hand sit-zen, der hat-te ein lang weiß Klei-  
 ting on the right side, clothed in a long white r-m. cz-ten sch.  
 sore a-fraid.

21 Her-ren; er a-ber sprach zu ih-nen:  
 the Lord; and he saith un-

23



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

23. Der Jüngling im Grabe / The Young Man in the Sepulchre

26

Alt 1  
Ent-setzt euch nicht, ent-setzt euch nicht! Ich weiß, daß ihr su-chet Je-sum von Na - za -  
Be not a - fraid, be not a - fraid. I know that ye look for Je - sus of Naz - a -

Alt 2  
Ent-setzt euch nicht, ent-setzt euch nicht! Ich weiß, daß ihr su-chet  
Be not a - fraid, be not a - fraid. I know that ye look for

7 9 11  
reth, den Ge - kreu - - zig - ten. Er ist nicht hie, Er ist  
reth, which was cru - - ci - fied. He is not here, He

Je-sum von Na-za-reth, den Ge-kreu-zig - ten. Er ist  
Je - sus of Naz-a - reth, which was cru-ci - fied. He

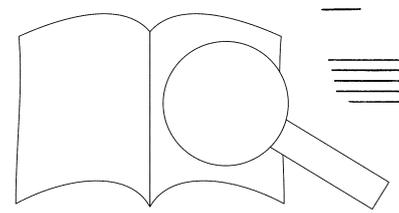
12 14  
auf - er - stan - den, wie er Kommet her und  
tru - ly ris - en, as he Come ye now and

auf - er - stan - den, wie er Kommet her und se-het die  
tru - ly ris - en, as he teil. Come ye now and see where they

18 20  
se - e da der Herr ge - le - - gen ist, und ge - het schnell  
see in - side the sep - - ul - chre, and go ye

r Herr ge - le - - gen ist het schnell  
in - side the sep - - ul - chre

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



22 24 27

hin und sa-gets sei-nen Jüngern und Pe - tro, daß er auf-er-stan-den sei  
 forth, and say to his dis - ci - ples and Pe - ter, that the Lord is ris - en, is

hin und sa-gets sei-nen Jüngern und Pe - tro, daß er auf-er - stan - - den sei  
 forth, and say to his dis - ci - ples and Pe - ter, that the Lord is ris - - en, is

26 28 30

von den To - ten. Und sie - he, er wird vor euch hin-gehn  
 ris - en from the dead, and tell them the Lord will go be-fore

von den To - ten. Und sie - he, er wird vor euch hin-gehn  
 ris - en from the dead, and tell them the Lord will go be - fore

31 33

lä - a; da wer-det ihr ihn ge -  
 Gal - i - lee. And ye shall there b. un -

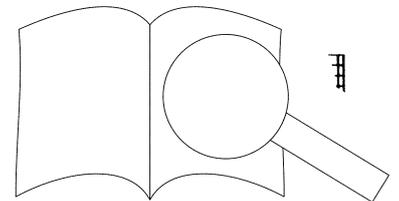
lä - a; wer-det ihr ihn se-hen, wie er  
 Gal - i - lee. ye shall there be-hold him as he

35 39 41

sagt to i. - he, - ich - hab - es euch - ge - sagt!  
 to I have told, have told you all!

Sie - he, - ich hab es euch -+!  
 Lo, I have told, have told

37 39 41



PROBEEPART FÜR Carus-Verlag

Evaluation Copy - Quality may be reduced.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert.

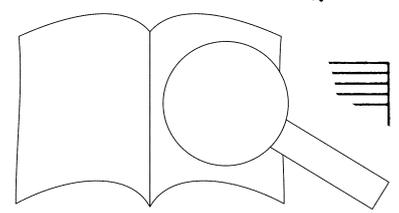
Und sie gin-genschnell zum Gra-be hin-aus, mit Furcht und gro-ßer Freu-de,  
 From the sep-ul-chre then went they- forth with fear and great re-joic-ing,

und lie-fen, daß sie es sei-nen Jün-gei  
 and they ran to give word of it un-gei

...zen an-kom-men. Und sag-ten niemand nichts,  
 ...-ly per-plex-ed, and nei-ther said they augh-

PROBEPARTITUR

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



Und da sie gingen, seinen Jün-ger-n zu verkün-di-gen, sie - he, da begegnet ihnen Je - sus und sprach:  
 And as they went to tell it to his dis-ci - ples, behold, Je - sus then met them and said:

26. Evangelist

25. Jesus

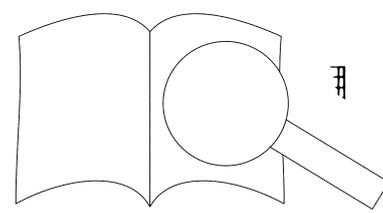
Seid — ge - grü - Bet!  
 Peace — be with you.

Seid — ge-grü - - Bet!  
 Peace — be with — you.

à 2. 3

Und sietra. an sei - ne Fü-ße  
 And ... by his hands and feet

nie - der. Da sprach Je - sus  
 e - fore him. Then said Je - sus



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

30 27. Jesus

Fürch - - tet euch nicht! Ge - het hin, ge - het hin und ver -  
 Be - not a - fraid. Go from hence, go from hence, go from

Fürch - - tet euch nicht! Ge - het hin, ge - het hin  
 Be - not a - fraid. Go from hence, go from hence,  
 à 2.

kün - di - get es mei - - nen Brü - - dern,  
 hence and pro - claim to my breth - - ren

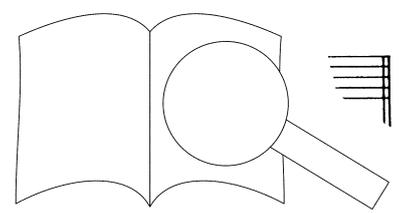
und ver - kün - di - get es mei - - nen Brü - dern.  
 go from hence and pro - claim to my breth - rer

geh'n in Ga - li - lä - - am,  
 wend their way to ( - i - lee,

sie hin - geh'n lä - - am, da -  
 they shall wend Gal - i - lee, and

den eyes sie shall mich se - - hen.  
 the eyes she shall they see me.

den eyes sie shall mich se -  
 the eyes she shall they see



PROBENPARTITUR

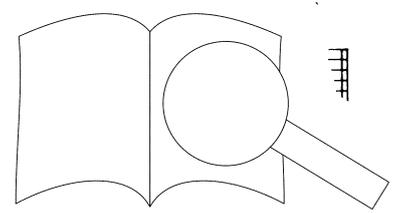
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Da sie a - ber hin - gin - gen, sie - he, da ka - men et - li - che von den Hü - tern in die Stadt  
 And when they were go - ing, behold, some of the watch came into the city;

und ver - kün - dig - tenden Ho - hen - priestern al - les, was ge - se - hen ka - men zu - sam - men  
 then shewed they un - to the high priests all the things that when they were as - sem - bled

... gaben den Kriegsknechten Geldes gen - gen  
 ... ad taken counsel, then gave they large mon - ey un - to ...

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



29. Die Hohenpriester / The Chief Priests

32

Tenor

3

Bariton

Baß

Sa - get: Sei - ne Jün - ger  
Say that his dis - ci - ples

Sa - get: Sei - ne Jün - ger ka - men des Nachts und  
Say that his dis - ci - ples came in the night, and

Sa - get: Sei - ne Jün - ger ka - men des Nachts und  
Say that his dis - ci - ples came in the night, and

à 3.

3

6

4

6

8

ka - men des Nachts und stah - len ihn, die - weil wir  
came in the night and bore him hence whilst we were

stah - len ihn, die - weil wir  
bore him hence whilst we were

stah - len ihn, die - weil  
bore him hence whilst we

4

6

10

3

4

3

#

6

5

#

11

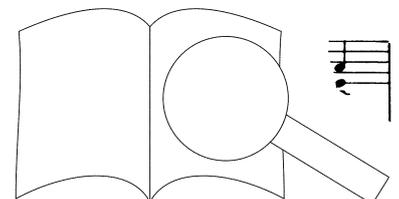
13

und wo es v... adpfe - ger, wol - len wir ihn stil - len,  
And if thi... r's no - tice, then will we per - suade him,

es wird aus - kommen beim Land - pfe - ger, wol - len wir ihn stil - len,  
this come un - to the gov'nor's no - tice, then will we per - suade him,

... wol - len wir ihn stil - len,  
... th... de him,

13



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

15 17

und wo es wird aus - kom - men beim Land - pfe - ger,  
 and if this come un - to the gov - 'nor's no - tice,

und wo es wird aus - kom - men beim Land - pfe - ger,  
 and if this come un - to the gov - 'nor's no - tice,

und wo es wird aus - kom - men beim Land - pfe - ger,  
 and if this come un - to the gov - 'nor's no - tice,

15 17

18 20 22

wol - len wir ihn stil - len, wol - len wir ihn stil - len,  
 then will we per - suade him, then will we per - suade him,

wol - len wir ihn stil - len, wol - len wir ihn stil - len,  
 then will we per - suade him, then will we per - suade him,

wol - len wir ihn stil - len, wol - len wir ihn stil - len,  
 then will we per - suade him, then will we per - suade him,

18 20 22

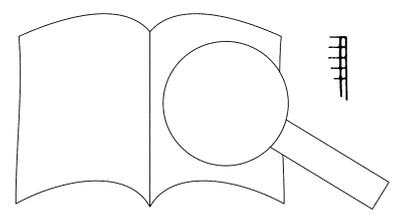
23 27

stil - len suade him, and schaf - fen, daß ihr si - cher seid.  
 suade him, and see that ye re - main se - cure.

stil - len suade him, - fen, daß ihr si - cher seid.  
 suade him, e that ye re - main se - cure.

schaf - fen, daß ihr si - cher seid.  
 and see that ye re - main se - cure.

25



PROBENPARTITUR

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

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The system is divided into measures 2 and 4.

Und sie nah-men das Geld und tä-ten, wie sie ge-leh-ret wa- - - ren.  
 So they took the mon-ey, and did e-ven as they had been - - - taught.

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The system is divided into measures 2 and 4.

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment. The system is divided into measures 5 and 7.

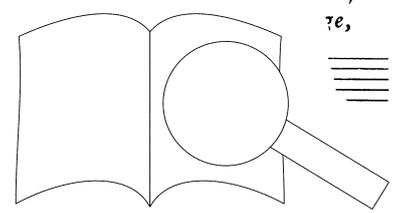
Und sol-che Re-de ist ruch-bar wor-den bei den heu-ti-gen Tag.  
 And this say-ing is re-port-ed to the pres-ent - - - day.

Musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment. The system is divided into measures 5 and 7.

Musical notation for the fifth system, including vocal line and piano accompaniment. The system is divided into measures 9 and 11.

Jesus erscheint den Emmäus  
 Jesus ap-pear-eth to two disci-ples that went to Emmaus

zwei von ihnen gingen an demselben Tag  
 two of them went the same day



PROBEPARTITUR  
 Evaluation Copy - Quality may be reduced  
 Carus-Verlag

10 12

der war von Je - ru - sa - lem sech - zig Feldwe - ges weit; des Nam heißt Em - ma - us.  
*which was from Je - ru - sa - lem about three score fur - longs; Em - ma - us was that place.*

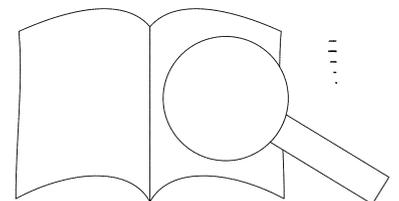
10 12

14

Und sie re - de - ten mit - ein - an - der vo Ge - schich - ten.  
*And they talked to - geth - er of all those hap - pened.*

14

sie so re - de - ten und be - frag - ten sich  
*and they thus com - mun - ed and rea - son*



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

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

nah - et Je - sus zu ih - nen und wan - del - te mit ih - nen. A - ber ih - re  
 com - eth Je - sus un - to them, and joined them as they jour - neyed. But their eyes were

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

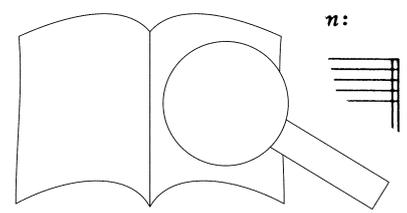
Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

Au - gen wur - den ge - hal - ten, daß sie ihn denn in ei - ner  
 hold - en that " sh. m, for it was in

Musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment.

alt er - schien er ih - nen. Er sprach a - ber - nen:  
 form that he ap - peared un - to them and sai n:

Musical notation for the fifth system, including vocal line and piano accompaniment.



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

31. Jesus

Was sind das für Re - den, die ihr zwischen euch han - - -  
 What com - mu - ni - ca - tions have ye one to an - oth - - -

Was sind das für Re - den, die ihr zwischen euch  
 What com - mu - ni - ca - tions have ye one to an -

delt un - - ter - we - - gen, und seid  
 er as ye jour - - ney and are

han - delt un - ter - we - - gen, und  
 oth - er as ye jour - - ney and

32. Evangelist

- ner mit Na - men Kle - o - phas und sprach zu ihm:  
 of them, whose name was Cle - o - pas, an - swer - ed him:

PROBEE-PARTITUR

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

33. Kleophas  
Tenor solus

38

Bist du allein, bist du allein, bist du allein un-ter den Fremdlingen zu Je - ru - sa - lem,  
Art thou a-lone, art thou a-lone, art thou a-lone among the so - journers in Je - ru - sa - lem,

Voce sola

der nicht wisse, was in diesen Ta-gen dar-in-nen geschehen ist, der nicht wisse, was in diesen Ta-gen dar-  
which hath heard not what in latter days in that cit-y is come to pass, which hath heard not what in latter d- in that

innen gesche-hen ist, der nicht wis-se, was in dies- .i. n ie-hen ist?  
cit-y is come to pass, which hath heard not what in ' th come to pass?

34. Evangelist

ihm:  
him:

. Jesus

Wel - ches?  
What things?

Wel - ches?  
What things?

à 2.

36. Evangelist

Sie a-ber spra-chen zu ihm:  
And - him:

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

37. Kleophas und sein Gesell / Cleopas and the other disciple

*Tenor 1*

Das von Je - su von Na - za - reth, wie er war ein Prophet, wie er  
 Of one Je - sus of Naz - a - reth, a great proph-et was he, a great

*Tenor 2*

Das von Je - su von Na - - za - reth, wie er war ein Pro - phet, wie er  
 Of one Je - sus of Naz - - a - reth, a great proph-et was he, a great

à 2.

5 7 9

war ein Pro-phet, mäch-tig von Ta-ten und Wor - - - - -  
 proph-et was he, might - y in deeds and in teach - - - - -

war ein Pro-phet, mäch-tig von Ta-ten und Wor -  
 proph-et was he, might - y in deeds and in teach

10 12

wie ihn uns-re Hohen-prie - ster ' O. - - - - - ant - - - - - wor-tet  
 how he was de-livered up by .he chief priests, and

wie ihn uns-re Hohen - prie - ster ' ber - ant - wor-tet haben zur Ver-  
 how he was de-livered up by sy the chief priests, and then he was con-

15 19

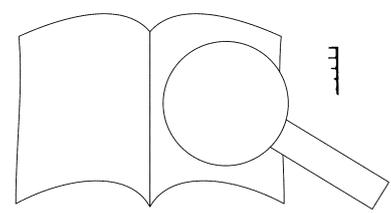
haben zur ' des und ge - kreu - - - - - zi - get. Wir  
 then he was 'n and was cru - - - - - ci - fied. All

To - des und ge - kreu - - - - - Wir  
 death, and was cru - - - - -

17 19

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

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert.



40

21 23 25

a-ber hoff - ten, er sollt Is - ra - el er - lö - sen. Und ü - ber al - les ist heut der  
of us trust - ed he be Is - ra - el's Re - deem - er, and now be - side this, to - day three

a-ber hoff - ten, er sollt Is - ra - el er - lö - sen. Und ü - ber al - les ist heut der  
of us trust - ed he be Is - ra - el's Re - deem - er, and now be - side this, to - day three

27 29 31

drit - te Tag, daß solches geschehn ist. Auch ha - ben uns erschreckt et - li - che We: n -  
days have passed since all these things were done, and cer - tain wom - en of our com - pa -

drit - te Tag, daß solches geschehn ist. Auch ha - ben uns erschreckt et -  
days have passed since all these things were done, and cer - tain wom - en of or

32 34 36

sern; die sind früh bei dem Gra - be ... sei - nen Leib nicht fun - den,  
us, for they came to the sep - r ... no bod - y did they find there.

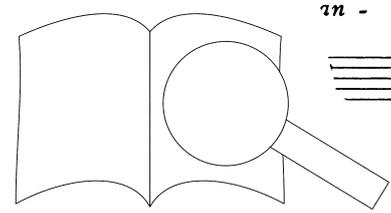
sern; die sind früh bei dem ... y, ha - ben sei - nen Leib nicht fun - den,  
us, for they came to the ... y, but no bod - y did they find there.

38 40

kc u. na - ben ein Ge - sich - - te der En - - gel ge - se -  
at they had seen a vi - - sion, a vi - - sion of an -

amen und sa - gen, sie ha - ben ein Ge - sich - - re - se -  
men came they say - ing that they had seen a vi - - sion -

40



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

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

42 44 46

hen, wel - che sa - gen, er le - be. Und et - li - che un - ter uns gin - gen  
 gels, which did say he is ris - en. And some of us went to see for our -

42 44 46

hen, wel - che sa - gen, er le - be. Und et - li - che un - ter uns  
 gels, which did say he is ris - en. And some of us went to see

47 49

hin zum Gra - - - be und fun - dens al - so,  
 selves the sep - - ul - - chre and found it was so,

47 49

gin - gen hin zum Gra - - - be und fun - dens al - so, wie  
 for our - selves the sep - - ul - - chre and found it was so, or

51 53

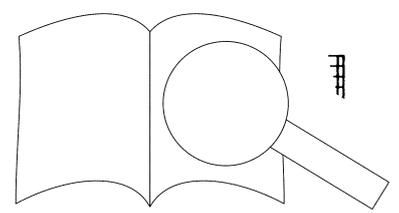
wie die Wei - ber sag - ten; a - ber ihn fun nicht.  
 as the wom - en had said; but his bod - y not.

51 53

sag - - - ten; a - ber sie nicht.  
 had - - - said; b - - - y found not.

38. Evangelist

sprach zu ih -  
 he un - to



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

42 39. Jesus

O, o ihr To - - - ren und trä - ges Her - -  
 O, O ye dull - - - ards and fee - ble heart - -  
 O, O ihr To - - - ren und trä - ges Her - - -  
 O, O ye dull - - - ards and fee - ble heart - - -

à 2.

6 3 4 3 # 6 7 6

9 11 13

zen, zu gläu - ben al - le - dem, das die Pro - phe - ten ge - re -  
 ed, be - lieve ye not the things which have been spo - ken - of

zen, zu gläu - ben al - - le - dem, das die Pro - phe  
 ed, be - lieve ye not the things which have been spo

6 6

15 17

- - - ben! Muß - te nicht Christus he - zu sei - ner Herr - lich - keit ein -  
 - - - ets? Is it not writ th t he en - ter then in - to his

- det ha - ben! Muß - te nicht und zu sei - ner  
 - the proph - ets? Is it n fer, that he en - ter

4 3

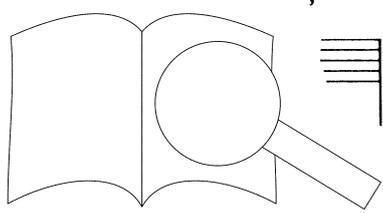
19 21

ge - - hen? Muß - te nicht Chri - stus sol - ches lei - den  
 glo - - ry? Is it not writ that Christ must suf - fer,

ge - - hen? Muß - te nicht Chri - stus sol - ches lei - den  
 glo - - ry? Is it not writ

21

5



PROBEE-PARTITUR

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

22 24

und zu sei - ner Herr - lich - keit ein - ge - hen? Muß - te nicht  
 that he en - ter then in - to his glo - ry? Is it not

und zu sei - ner Herr - lich - keit ein - ge - hen? Muß - te nicht  
 that he en - ter then in - to his glo - ry? Is it not

22 24

25 27 29

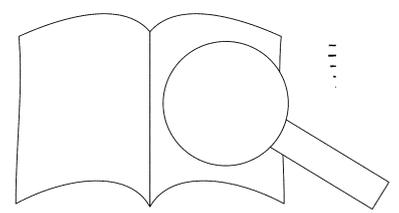
Chri - stus sol - ches lei - den und zu sei - ner Herr - lich - keit ein - ge - hen?  
 writ that Christ must suf - fer, that he en - ter then in - to his glo - ry?

Chri - stus sol - ches lei - den und zu sei - ner Herr - lich - keit ein - ge - hen?  
 writ that Christ must suf - fer, that he en - ter then in - to his glo - ry?

25 27 29

40. Evangelist

Mo - se und al - len Pro - phe - ten, und legt ih - nen  
 at Mo - ses and all the proph - ets ' from



PROBEPARTITUR

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

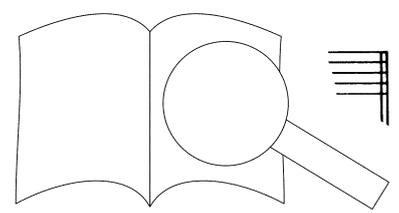
2 4

die Schrift aus, die von ihm ge - sa - get wa - - ren. Und sie ka - men  
 the scrip - tures all the things con - cern - ing him - - self. And they drew nigh

na - he zum Flek - ken, da sie hin - gin - g. sich, als wollt er  
 un - to the vil - lage whither they were go - in. ade as if he

en. A - ber sie nö - tig - ten ihn hen:  
 ther. But they con - strained him and sai

6



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

41. Kleophas und sein Gesell / Cleopas and the other disciple

Blei-be bei uns, Tar-ry with us, blei-be bei uns, tar-ry with us, denn es will A-bend it is to-ward the

Blei-be bei uns, Tar-ry with us, blei-be bei uns, tar-ry with us, denn es will A-bend wer - eve -

à 2. 3

wer - den, blei-be bei uns, blei-be bei uns, blei-be ' eve - ning, tar-ry with us, tar-ry with us, tar-ry

- - den, blei-be bei uns, blei-be bei - - ning, tar-ry with us, tar-ry wi

5 7 9

blei-be bei uns, denn es will A-bend we denn es will A-bend tar-ry with us, it is to-ward the es will A-bend wer - it is to-ward the eve -

10 12

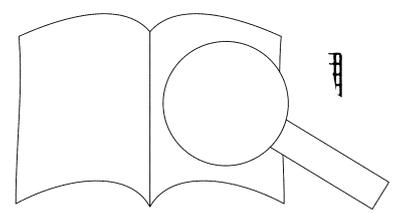
wer - dr hat sich ge - nei - - get. eve - n the day is far spent.

und der Tag hat sich ge - nei - - get. and the day, the day is - nei - - get.

14 16 18

PROBENPARTITUR

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

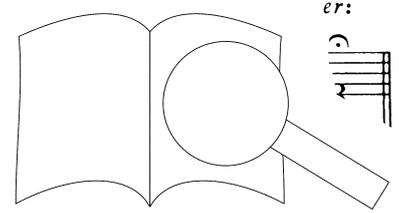


Und er ging hin-ein, bei ih-nen zu blei-ben. Und es ge-schah, da er mit ih-nen zu Ti-sche saß,  
 And he went in to tar-ry with them, and it be-fell, as he did sit with them at meat,

nahm er das Brot, dankt, brach's und gab's ih-nen. 1. 2.  
 he took bread, gave thanks, brake it and gave it to the 1. 2.  
 1. -gen ge-öff-net und er- 2.  
 1. -pen-ed, for they saw him

4 6 8  
 1. Und er verschwand vor ih-nen. Und sie sprachen 2. der:  
 1. um. Then he did van-ish from them, and they said er:

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



Brann - - - te nicht un-ser Herz in uns, brannt',  
 Burn - - - ed - not our heart in us, burn -

Brann - - - te nicht un-ser Herz in uns, brannt',  
 Burn - - - ed - not our heart in us, burn -

à 2.

brann - - - te nicht un-ser Herz in uns, da er mit uns re-det'  
 ed, burn - - - ed - not our heart in us, as he spake un-to

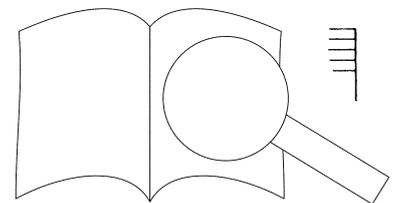
brann - - - te nicht un-ser Herz in uns,  
 ed, burn - - - ed - not our heart in us,

We - - - ge? Brann - un-ser Herz  
 jour - - - neyed? Burn - not our heart

re-det' auf dem We - ge? - te nicht un-ser Herz  
 to us whilst we jour - neyed? - ed - not our heart

in mit uns re-det' auf dem We - - -  
 in spake un-to us whilst we jour - - -

da er mit uns re-det' auf dem We -  
 as he spake un-to



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

16 18

ge, als er uns die Schrift öff - net?  
 neyed, open - ing up to us the scrip - tures?

ge,  
 neyed, als er uns die Schrift öff - net?  
 open - ing up to us the scrip - tures?

16 18

44. Evangelist

Und sie stun-den zu der-sel-bi-gen Stun-de auf und keh-re  
 And that same hour did they a - rise, and re-

-lem, und fun-den  
 - sa-lem, and found the

et und die bei ih - nen wa - ren, wel - che spra - chen:  
 - er, and those that were sit - ting with them, and ed:

PROBEEPART FÜR  
 Ausgabegqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

45. Die Elfe zu Jerusalem versammelt / The Eleven in Jerusalem  
 CHORVS. Sex vocum / Voces et instrumenta si placet

Sopran 1  
 Der Herr ist wahr-haf-tig auf-er-stan-den und Si - mo - ni er - schie -  
 Je - sus Christ the Lord is tru - ly ris'n and hath ap - peared un - to Si -

Sopran 2  
 Der Herr ist wahr-haf-tig auf-er-stan-den und Si - mo - ni er - schie -  
 Je - sus Christ the Lord is tru - ly ris'n and hath ap - peared un - to Si -

Alt  
 Der Herr ist wahr-haf-tig auf-er-stan-den und Si - mo - ni er - schie -  
 Je - sus Christ the Lord is tru - ly ris'n and hath ap - peared un - to Si -

Tenor 1  
 Der Herr ist wahr-haf-tig auf-er-stan-den und Si - mo - ni er - schie -  
 Je - sus Christ the Lord is tru - ly ris'n and hath ap - peared un - to Si -

Tenor 2  
 Der Herr ist wahr-haf-tig auf-er-stan-den und Si - mo - ni er - schie -  
 Je - sus Christ the Lord is tru - ly ris - en, hath ap - peared un - to Si

Baß  
 Der Herr ist wahr-haf-tig auf-er-stan-den und Si - mo - ni er - schie -  
 Je - sus Christ the Lord is tru - ly ris'n and hath ap - peared un - to Si

Chorus à 6.

5  
 nen, der Herr ist wahr-haf-tig auf-er-stan-den und Si -  
 mon, Je - sus Christ the Lord is tru - ly ris - en, hath ap -

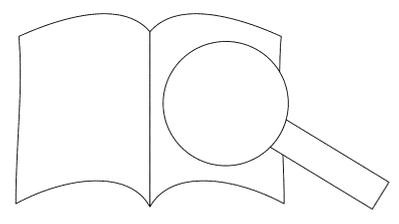
nen, der Herr ist wahr-haf-tig auf-er-stan-den und Si -  
 mon, Je - sus Christ the Lord is tru - ly ris'n and hath ap -

nen, der Herr ist wahr-haf-tig auf-er-stan-den und Si -  
 mon, Je - sus Christ the Lord is tru - ly ris'n and hath ap -

nen, der Herr ist wahr-haf-tig auf-er-stan-den und Si -  
 mon, Je - sus Christ the Lord is tru - ly ris - en, hath ap -

nen, der Herr ist wahr-haf-tig auf-er-stan-den und Si -  
 mon, Je - sus Christ the Lord is tru - ly ris'n and hath ap -

7



mo - ni er - schie - - - - nen, der Herr ist wahr-  
 peared un - to Si - - - - mon, Je - sus Christ the

mo - ni er - schie - - - - nen, der Herr ist wahr-  
 peared un - to Si - - - - mon, Je - sus Christ the

mo - ni er - schie - - - - nen, der Herr ist wahr-  
 peared un - to Si - - - - mon, Je - sus Christ the

der Herr ist wahr-haf-tig auf-er-stan-den, der Herr ist wahr-  
 Je - sus Christ the Lord is tru-ly ris - en, Je - sus Christ the

mo - ni er - schie - - - - nen, der Herr ist wahrhaf-ti - er -  
 peared un - to Si - - - - mon, Je - sus Christ the Lord ly

haf - tig auf - er - stan - den und Si - mo - - - - - nen!  
 Lord is tru - ly ris'n and hath ap - peared un - to Si - - - - mon.

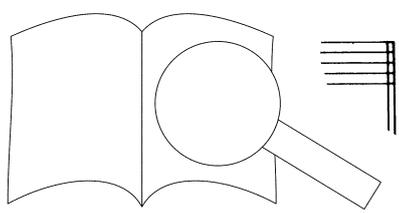
haf - tig auf - er - stan - den und er - schie - - - - nen!  
 Lord is tru - ly ris'n and hath - - to Si - - - - mon.

haf - tig auf - er - stan - den und - ni er - schie - - - - nen!  
 Lord is tru - ly ris' and un - to Si - - - - mon.

haf - tig auf mo - ni er - schie - - - - nen!  
 Lord is tr peared un - to Si - - - - mon.

stan ris er. und Si - mo - - - - - nen!  
 hath ap - peared un - to Si - - - - mon.

stan - den und Si - mo - - - - - nen!  
 ris'n and hath ap - peared un - to si - - - - mon.



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

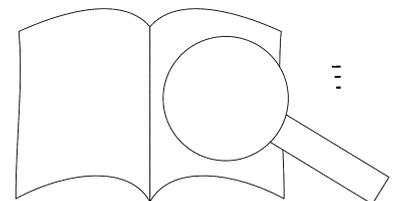
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Und sie er-zähl-ten ih - nen, was auf dem We-ge geschehen war, und wie er von ih - nen er -  
*And they told them what things were come to pass up-on the way, and how they knew him from*

kannt wä-re an dem, da er das Brot brach. Un auch nicht.  
*the manner of his break-ing of the bread; ei-ly they them.*

8 Jesus erscheint den elf Jü-ger zu Jeru-salem, am Abend des sel-bi-gen Sab-bats, und  
*to the Apostles at Jeru-salem, on the evening of the first day of the week, when*

an A-bend des - sel - bi-gen Sab-bats, und  
*at eve-ning upon the first day of the week, when*



PROBEEPARTITUR

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

9 11

da die Jünger versammelt wa-ren, aus Furcht vor den Jü-den. Da sie a-ber davon re-de-ten,  
*where the dis-ci-ples were as-semb-led for fear of the peo-ple, as they were speaking to-geth-er*

9 11

12 14

kam Je-sus selbst, da sie zu Ti-sche sa-ßen, un- spricht zu ih - nen:  
*Je - sus him - self stood in the midst of them as they saith un - to them:*

12 14

47. Jesus

Fri mit euch!  
 - to you!

de sei mit euch!  
 be un - to you!

6 7 6 4 3

48. Evangelist

und schalt ih-ren Ii - Herzen  
*and up-braid-er dness*

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

2 4 6

Här-tig-keit, daß sie nicht gegläubet hatten de - nen, die ihn ge-se-hen hat-ten auf-er-stan - den.  
*of their hearts, that they had not be-liev-ed them, which had seen him af-ter he had ris-en from the dead.*

2 4 6

7 9

Sie a-ber erschra-ken und furchten sich, meine  
*And they were af-fright-ed and ter-ri-fied, and* Jnder sprach zu ih - - nen:  
*And he said un-to them:*

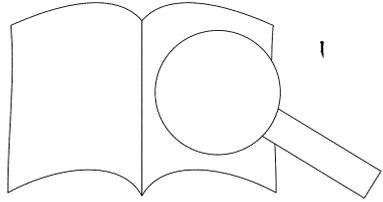
7 9 11

49. Jesus

3 5

s  
 - so er - schrok - ken, und warum kom - men  
*ye so af - fright - ed, and wherefore let ye*  
 so er - schrok - ken,  
 so af - fright - ed,

6 7



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

6 8 10 b

sol-che Ge-dan - - ken auf in eu-ren Her - - - zen? Se-het, se-het mei-ne  
 then such - thoughts a - rise and trou-ble your hearts? See ye, see ye how my

6 8 10

kommen sol-che Ge - dan - ken auf in eu-ren Her - zen? Se-het, se-het mei-ne  
 let ye then such - thoughts a - rise and trou-ble your hearts? See ye, see ye how my

11 13

Hände und meine Fü - ße, se - het, se-het meine Hände und meine Fü - ße, se -  
 hands and my feet are mark-ed, see ye, see ye how my hands and my feet are mark-ed, see

11 13

Hände und meine Fü - ße, se - het, se-het meine Hände und meine Fü -  
 hands and my feet are mark-ed, see ye, see ye how my hands and my feet are ma my

15 17

Hände und meine Fü - ße, ich bin es selbst üh - let mich und se -  
 hands and my feet are mark-ed, tru - ly 'tis I, han - dle me and see

15 17

Hände und meine Fü - ße, - let mich und se -  
 hands and my feet are mark-ed, n - dle me and see

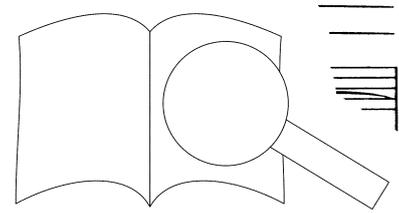
19

21 25 27

het - ich fñh - let mich und se - het; denn ein Geist -  
 han - dle me and see ye, for a ghost -

23 25

en es selbst, fñh - let mich und se -  
 -ly 'tis I, han - dle me and see



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

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

28 30 32 34

hat nicht Fleisch und Bei - ne, wie ihr se-het, daß ich ha - - - be.  
*hath not flesh nor bones; ye see clearly, these things have I.*

hat nicht Fleisch und Bei - ne, wie ihr se-het, daß ich ha - be.  
*hath not flesh nor bones; ye see clearly, these things have I.*

28 30 32 34

3 4 3 6 3 4 3

50. Evangelist

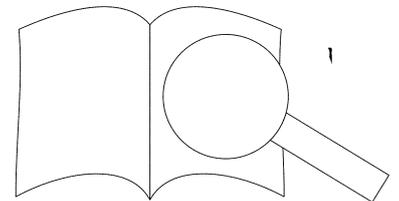
Und als er das saget, zeigt er ihnen Händ und Fü-ße und sei  
*And having thus spoken, he shewed unto them his hands and feet*

er froh, daß sie den  
*Then. They were glad, when they be-*

2 4 6

er noch nicht gläubten vor Freuden und sich wunderten, son-  
*et be-liev-ed not for joy and wondered in their hearts,*

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



51. Jesus

Habt ihr hie zu es - - - sen?  
*Have ye meat to give me?*

Habt ihr hie zu es - sen?  
*Have ye meat to give me?*

à 2.

Und sie legten ihm vor ein Stück von ge-bratnem Fisch  
*And they laid be-fore him a piece of broil-ed fish*

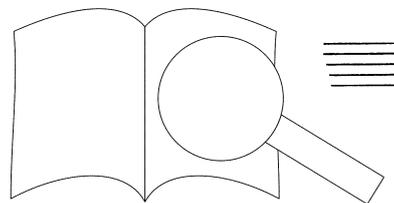
und Honig-seims. Und er nahm und aß  
*and hon-ey-comb. And he ate it the*

ha - ber zu ih - - nen:  
*id he un - - to them:*

53. Jesus

Re - - den, die ich zu euch sa - get, da ich noch  
*the say - - ings which I spake un - to you, when I was*

Re - - - den, die ich zu  
*say - - - ings which I sf*



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

8 10 12

bei — euch war, denn es muß al - les er -  
 yet — with you, for all the things still must

8  
 da ich noch bei euch war, denn es muß al - les er - fül - let wer - den, was von  
 when I was yet with you, for all the things still must be ful - fill - ed, as it

13 15 17

fül - let wer - den, was von mir ge - schrie - ben ist, was  
 be ful - fill - ed, as it is writ - ten of me, as

13  
 mir ge - schrie - ben ist, denn es muß al - les er - fül - let wer - den  
 is writ - ten of me, for all the things still must be ful - fill - er

18 20 22

mir ge - schrie - ben ist in dem G' - si,  
 is writ - ten of me in the law - ses,

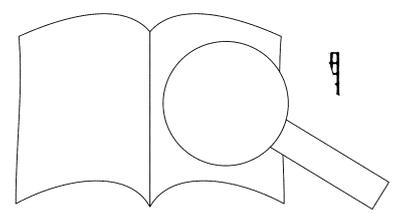
18  
 mir ge - schrie - ben ist in Mo - si,  
 is writ - ten of me in Mo - ses,

23 27

in den Psal - men.  
 and in the psal - ter.

25  
 und in den Psal - men.  
 and in the psal - ter.

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



54. Evangelist

58

Da er-öff-net er ih-nen das Ver-ständ-nis, daß sie die Schrift ver-stun-den, und sprach zu ih-nen:  
 Then he op-en-ed their un-der-stand-ing that they might the scrip-tures and said un-to them:  
 understand

55. Jesus

Al - - so ist es ge - schrie - hen. Christus lei - -  
 Thus we read in the scrip - - id Christ to suf - -

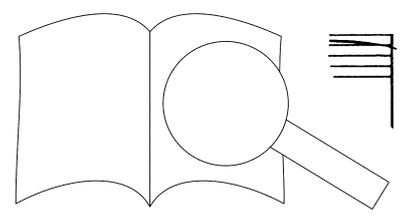
Al - - so ist es ge - schrie - - al - - so mußte Christus  
 Thus we read in the scrip - - id it be - hov-ed Christ to

à 2. 3 7

den und auf-er-stehn, und al-so mußte Christus lei-den und auf - er -  
 fer ar and rise a-gain, and it be - hov-ed Christ to suf-fer and rise a -

mußte Christus lei - den und auf - er - stehn, und auf - er - stehn von den  
 oe - hov-ed Christ to suf - fer and rise a - gain, and rise a - gain from the

10 6 5



PROBEE-PARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

13 15 17

stehn von den To - ten am drit-ten Ta - ge und pre - di-gen las - sen  
 gain from the dead on the third day, that un - to the na - tions

To - ten am drit-ten Ta - ge und pre - di-gen  
 dead on the third day, that un - to the

19 21

in sei-nem Na - men Buß und Ver-ge - bung der Sün - den un-  
 be preached re - pen - tance and the re - mis - sion of their sins, th

las - sen in sei-nem Na - men Buß und Ver - ge-bung der Sün -  
 na - tions be preached re - pen - tance and the re - mis-sion of their

23 25

Völ - k - er zu Je - ru - sa -  
 of their sin - ning at Je - ru - sa -

un-ter al-len Völ - k - er an - he - ben zu Je - ru - sa -  
 the re - mis-sion of their and be - gin - ning at Je - ru - sa -

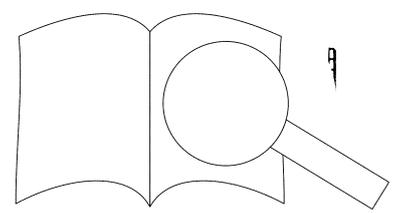
28 32

lem. - seid des al - les Zeu - gen.  
 lem. wit - nes - ses of all these things.

a - ber seid des al -  
 are wit - nes - ses of

30

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



Der Sendungsbefehl | Christ giveth them a charge  
56. Evangelist

60

Und a - ber - mal sprach er zu ih - nen:  
Then saith he a - gain un - - - to them:

57. Jesus

Frie - - de sei mit euch!  
Peace be un - - to yr  
ein Va - ter ge -  
my Fa - ther hath

Frie - - de sei  
Peace be un  
wie mich mein Va - ter ge -  
ven as my Fa - ther hath

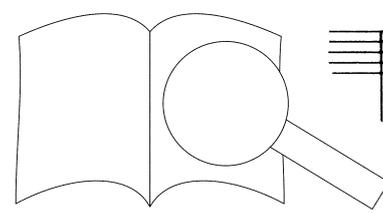
à 2.

sandt h -  
sent

sen - - - de ich euch.  
send I you.

wise

5 6



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

Und als er das sa - get, blies er sie an und spricht zu ih - nen:  
 And when he had thus spo - ken, breathed he on them and said un - to them:

59. Jesus

3

Nehmet hin, nehmet hin, nehmet hin - - gen  
 Now re - ceive, now re - ceive, now re - - - ly

Nehmet hin, nehmet hin, Heil - - - gen  
 Now re - ceive, now re - ceive, .he Ho - - - ly

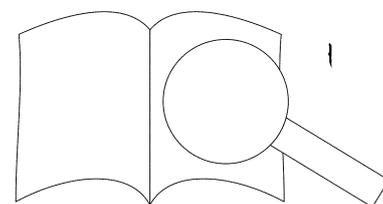
à 2.

5

Geist, nehme et hin den Heil - - - gen  
 Ghost, now r re - ceive the Ho - - - ly

hin, nehmet hin! Wel - chen ihr die Sün - den er - las -  
 - ceive, now re - ceive. Whose - so - ev - er Sün - den er - las -

8



PROBENPARTI FÜR Carus-Verlag  
 Evaluation Copy - Quality may be reduced

10 12

Geist! Wel-chen ihr die Sün - den er - las - set, den' sind sie er -  
 Ghost. Whose - so - ev - er sins ye would par - don, those sins are re -

set, don, den' sind sie er - las - sen, wel-chen ihr die Sün - den er -  
 those sins are re - mit - ted, whose so - ev - er sins ye would

13 15

las - sen, den' sind sie er - las - sen;  
 mit - ted, those sins are re - mit - ted;

las - set, den' sind sie er - las -  
 par - don, those sins are re - mit -

17 19 21

und wel-chen ihr sie be - hal  
 but sins that ye will not pa

wel-chen ihr sie be - ha'  
 sins that ye will not pa

uch sind sie be -  
 such sins are re -

den' sind sie  
 such sins are

22 24

- ten.  
 - ed.  
 ten.

PROBENPARTITUR

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

**CANTVS 1. Chori.**  
Prima Viola di gamba si placet

*Sopran*  
Baßgambe 1 ad lib.  
(d<sup>1</sup> - a<sup>2</sup>)

**ALTVS 1. Chori.**  
Secunda Viola di gamba si placet

*Alt*  
Baßgambe 2 ad lib.  
(a - g<sup>1</sup>)

**TENOR 1. Chori.**  
Tertia Viola di gamba si placet

*Tenor*  
Baßgambe 3 ad lib.  
(c - e<sup>1</sup>)

**BASSVS 1. Chori.**  
Quarta Viola di gamba si placet

*Baß*  
Baßgambe 4 ad lib.  
(D - a)

*Favorit-Chor 1*

Voces et instrumenta si placet  
Chorus primus 3 5

Gott  
Gott sei Dank,  
Thanks be to God,  
Gott thanks be

**CANTVS 2. Chori.**  
Chorus secundus

*Sopran*  
Instrument 1 ad lib.  
(c<sup>1</sup> - e<sup>2</sup>)

**ALTVS 2. Chori.**

*Alt*  
Instrument 2 ad lib.  
(a - a<sup>1</sup>)

**TENOR 2. Chori.**

*Tenor*  
Instrument 3 ad lib.  
(A - e<sup>1</sup>)

**BASSVS 2. Chori.**

*Baß*  
Instrument 4 ad lib.  
(E - a)

*Favorit-Chor 2*

Gott  
Gott sei Dank,  
God, thanks  
God, thanks  
Gott sei Dank,  
Thanks be to God,  
Gott  
Thanks be to God, thanks  
Gott sei Dank,  
Thanks be to God,

**Tenor (Evangelist)**  
(g - e<sup>1</sup>)

Vox Evangelistae

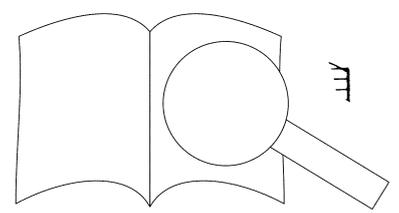
**Chorus à 9.** 3

**BASSVS GENERALIS**

*Basso continuo*  
(D - g)

PROBEEPARTITUR

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



7 9 11 13

— sei Dank, der uns den Sieg, der uns den Sieg, der uns den Sieg,  
 to God, who giv-eth us, who giv-eth us, who giv-eth us, who giv-eth us,

— sei Dank, der uns den Sieg, der uns den Sieg, der uns den Sieg,  
 be to God, who giv-eth us, who giv-eth us, who giv-eth us, who giv-eth us,

— sei Dank, der uns den Sieg, der uns den Sieg, der uns den Sieg,  
 be to God, who giv-eth us, who giv-eth us, who giv-eth us, who giv-eth us,

— sei Dank, der uns den Sieg, der uns den Sieg, der uns den Sieg,  
 be to God, who giv-eth us, who giv-eth us, who giv-eth us, who giv-eth us,

— sei Dank, der uns den Sieg, der uns den  
 be to God, who giv-eth us, who giv-

Gott sei Dank, der uns den Sieg, der uns den  
 be to God, who giv-eth us, who giv-

— sei Dank, der uns den Sieg, der uns den  
 be to God, who giv-eth us, who giv-

Gott sei Dank, der uns den Sieg, der uns den  
 be to God, who giv-eth us, who giv-

VIC-TO-RI -RI- A, VIC-TO-RI - A, VIC-TO-RI-

9 11 13

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

14 16 18 20

der uns den Sieg, der uns den Sieg ge - ge - - ben hat durch Je - sum Chri -  
 who giv-eth us, who giv-eth us the vic - - to - ry through our Lord Je - sus

der uns den Sieg us ge - ge - ben hat durch Jesum Chri - -  
 who giv-eth us the vic - to - ry through our Lord Je - sus

der uns den Sieg, der uns den Sieg ge - ge - ben hat durch Je - sum Chri -  
 who giv-eth us, who giv-eth us the vic - to - ry through our Lord Je - sus

der uns den Sieg, der uns den Sieg ge - ge - ben hat durch Je - sum  
 who giv-eth us, who giv-eth us the vic - to - ry through our L

Sieg, der uns den Sieg ge - ge - ben hat  
 us, who giv-eth us the vic - to - ry

Sieg, der uns den Sieg ge - ge - ben hat  
 us, who giv-eth us the vic - to -

Sieg, der uns den Sieg ge - ge -  
 us, who giv-eth us the vic

Sieg, der uns den Sieg ge - ge - ben hat  
 us, who giv-eth us the vic - to - ry

A, - A, VIC - TORI - A, VIC - TORI - A,

14 16 18 20

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

stum, Christ, durch Je - sum Chri - - - stum, unsern  
 through our Lord Je - - - sus Christ, the Re-

stum, Christ, durch Jesum, durch Je - sum Chri - stum, unsern  
 through our Lord, through our Lord Je - sus Christ, the Re-

stum, Christ, durch Je - sum Chri - stum, unsern  
 through our Lord Je - sus Christ, the Re-

stum, Christ, durch Je - sum Chri - - - stum, unsern  
 through our Lord Je - - - sus

durch Je - sum Chri - stum,  
 through our Lord Je - sus Christ,

durch Jesum Chri - - stum,  
 through our Lord Je - sus Christ,

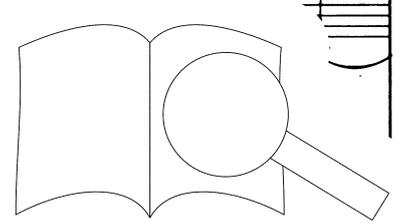
durch Je - sum Chri - stum  
 through our Lord Je - sus Christ,

durch Je - sum Chri -  
 through our Lord sus

VIC-TORI VIC-TORI - A, VIC-TORI - A, VIC-TORI - A,

24 26 28

6 7 6 6 3



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

30 32 34 36

Her-ren, un-tern Her - ren! Vic-to-ri-a, Vic-to-ri-a, Vic-to-ri-a, Vic-

deem-er, the Re-deem-er!

Her-ren, un-tern Her - ren! Vic-to-ri-a, Vic-to-ri-a, Vic-to-ri-a, Vic-

deem-er, the Re-deem-er!

Her-ren, un-tern Her - ren! Vic-to-ri-a, Vic-to-ri-a, Vic-to-ri-a, Vic-

deem-er, the Re-deem-er!

Her-ren, un-tern Her - ren! Vic-to-ri-a, Vic-to-ri-a, Vic

deem-er, the Re-deem-er!

un-tern Her - ren! Vic - ri - a,

the Re-deem-er!

un-tern Her - ren! Vic - to - ri - a,

the Re-deem-er!

un-tern Her - ren! Vic - to - ri - a,

the Re-deem-er!

un-tern Her - ren! Vic - to - ri - a, Vic - to - ri - a,

the Re-deem-er!

un-tern Her - ren! Vic - to - ri - a, Vic - to - ri - a,

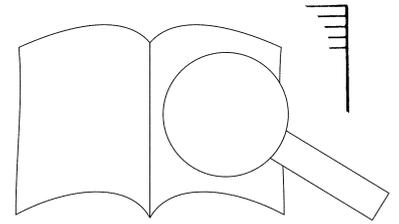
the Re-deem-er!

VIC - TO - RI - A, VIC - TO - RI - A, VIC - TO - RI - A,

A!

30 32 34

3 4 3 6



PROBENPARTITUR

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

68 37 39 41

to - ri - a, Vic - to - ri - a, Vic -

to - ri - a, Vic - to - ri - a, Vic - to - ri - a, Vic - to - ri - a, Vic - to - ri - a, Vic -

to - ri - a, Vic - to - ri - a, Vic - to - ri - a, Vic - to - ri - a, Vic - to - ri - a, Vic -

to - ri - a, Vic - to - ri - a, Vic - to - ri - a, Vic - to - ri - a, Vic - to - ri - a, Vic -

Vic - to - ri - a, Vic -

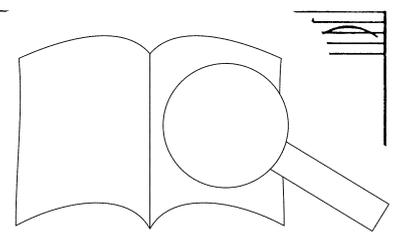
Vic - to - ri - a, Vic -

Vic - to - ri - a, Vic -

Vic - to - ri - a, Vic -

TO - RI - A, - TO - - - RI - A,

39 41



PROBE-PARTITUR

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

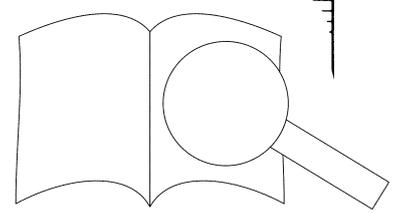
42 44 46

to-ri-a, Vic-to-ri-a, Vic-to-ri-a, Vic-to-ri-a, Vic-to-ri-a, Vic-to-ri-a

a, Vic-to-ri-a, Vic-to-ri-a, Vic-to-ri-a, Vic-to-ri-a, Vic-to-ri-a

VIC - RI - A, VIC - TO - RI - A, VIC -

42 44



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

70 <sup>47</sup> a, Vic - to - ri - a, Vic - to - ri - a, <sup>49</sup> Vic - to - - ri - a!

a, Vic - to - ri - a, Vic - to - ri - a, Vic - - to - - ri - a!

a, Vic - to - ri - a, Vic - to - ri - a, Vic - to - - ri - a!

a, Vic - to - ri - a, Vic - to - ri - a, Vic - - to - - ri - a!

to - ri - a, Vic - to - ri - a, Vic - to - ri - a, Victo - -

to - ri - a, Vic - to - ri - a, Vic - to - ri - a, Victo

to - ri - a, Vic - to - ri - a, Vic - to - ri - a, Victo

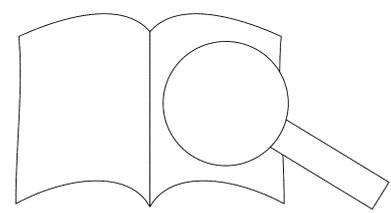
to - ri - a, Vic - to - ri - a, Vi - - ri - a!

TO - RI - A, VIC - TORI - A, VIC - TORI - A, VIC - TORI - A!

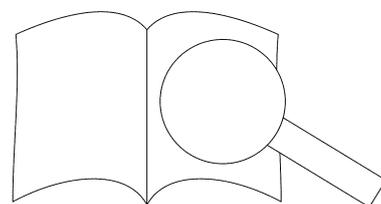
VIC - TORI - A, VIC - TORI - A, VIC - TORI - A, VIC - TORI - A!

<sup>47</sup> <sup>49</sup>

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



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



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

