

Josef Gabriel Rheinberger

Passionsgesang op. 46
Zur Feier der Karwoche

für Chor SATB und Orgel

herausgegeben von / edited by
Han Theill

Partitur / Full score

Vorwort

Zwei gegenläufige Tendenzen prägen das umfangreiche kompositorische Schaffen Josef Rheinbergers (1839–1901). Auf der einen Seite steht das Streben nach Universalität. Dieses hat vor allem in Rheinbergers erster Schaffenshälfte Vorrang und führt den jungen Komponisten der sechziger und frühen siebziger Jahre aus der fast provinziell anmutenden Enge einer streng traditionell-kirchenmusikalisch orientierten Unterweisung in die Welt der Oper, des Konzertsaals, des Oratoriums; es zeitigt zudem eine Fülle virtuoser Klaviermusik und romantischer Klavierlieder und bringt Rheinberger in engen Kontakt mit allen künstlerischen Strömungen seiner Zeit. Dem steht auf der anderen Seite eine ebenso starke Verwurzelung in der Tradition kirchlicher und gelehrter Formen gegenüber; sie scheint in der späteren Schaffenshälfte nach 1875 Oberhand gewonnen und dem strenggläubigen Katholiken und international geachteten Kompositionslehrer immer mehr das Interesse am sich rasch wandelnden Zeitgeist genommen zu haben. Diese Entwicklung trug Rheinberger zeitweilig das ungerechte Vorurteil des „Akademischen“ und „Reaktionären“ ein, so daß es den Abstand einiger Generationen brauchte, bis sich die Nachwelt wieder auf die hervorragende Qualität und Schönheit seiner Musik zu besinnen begann. Trotz des auffallend introvertierten Werdegangs stehen beide Tendenzen in Rheinbergers Schaffen nicht zeitlich streng getrennt voneinander, sondern durchdringen sich immer wieder. So ist zu verstehen, daß Rheinberger auch in seiner „weltoffeneren“ Schaffensperiode, als ihn vorrangig Probleme der Oper, der Symphonik und der konzertanten Musik beschäftigten, die lange, schon in seiner Kindheit beginnende Folge kirchenmusikalischer Werke nie ganz abreißen ließ.

Ein solches vereinzelt stehendes geistliches Gelegenheitswerk aus den sechziger Jahren ist der *Passionsgesang* op. 46. Er hebt sich von den meisten kirchlichen Stücken Rheinbergers durch seinen modernen deutschen Text ab, der weder auf einer liturgisch-lateinischen noch einer biblischen Vorlage basiert. Die in der Literatur für dieses Werk bisher übliche Bezeichnung „Zur Feier der Charwoche“ ist lediglich ein die Bestimmung festlegender Untertitel. Auch Rheinbergers Frau Franziska, die dieses Werk sehr liebte, spricht in ihren Tagebüchern nur von der „Passions-Musik“: „Mit Curt“¹ die Passionsmusik durchgenommen. Sie ist in ihrer Einfachheit so erschütternd rührend.“, beschreibt sie in ihrem Tagebuch am 22.2.1870 die Wirkung dieses Werkes² und fährt fort: „Bei dem C dur Schlusse mußte ich schluchzen. Ich glaube, es griff ihn selbst an. Ich begieße sein reines religiöses Gefühl wie eine zarte Pflanze“. Nicht von der Hand zu weisen ist eine Verbindung zu Franziska Rheinbergers eigenem späteren Text der bekannten Weihnachtskantate *Der Stern von Bethlehem* op. 164,³ der sich in seiner schlichten Lyrik ähnlich frei auf biblische Überlieferungen bezieht wie der *Passionsgesang*. Franziskas Vorliebe für dieses kleine Chorwerk war es auch zu danken, daß dieses gemeinsam mit den *Männerchören* op. 44 und 48, den *Klavivorträgen* op. 45 und der großen *Klaversonate C-Dur* op. 47 zu den ersten Publikationen aus der lebenslangen Verbindung zwischen Rheinberger und seinem Hauptverlag, dem Robert Forberg-Ver-

lag in Leipzig gehörte⁴. Nach einer ersten Einsichtnahme in die Noten bewarb sich der Verleger förmlich darum, „mir in Zukunft Ihre fertigen Manuscripte gefl. zu offeriren, mögen es nun Claviersachen, vierstimmige Lieder etc. etc. sein. Sie dürfen versichert sein, daß ich meine Verlagswerke stets elegant und zeitgemäß ausstatte.“⁵ Franziska Rheinberger war über diesen unbestreitbaren Erfolg ihres 31jährigen Mannes umso glücklicher, als sie „die Passions-Musik ... eigenmächtig“ in das Paket an Forberg „verpackt“ und sich noch ein paar Wochen zuvor „begierig“ gefragt hatte, ob Forberg gerade dieses Werk drucken würde.⁶ Die von Forberg in Aussicht gestellte „Eleganz“ seiner Publikationen kann jedoch keineswegs für den *Passionsgesang* in Anspruch genommen werden, da dieses Stück in einem ziemlich billig wirkenden und wenig sauberen Notenbild erschien. Dem Verleger ging es offenbar mehr um den Nachweis seiner Effektivität, denn kaum drei Wochen nach seinem Brief, am 16. November 1870, schickte er zu Rheinbergers Verblüffung bereits die Druckbögen der Opera 45 und 46.⁷ Erfreut über die „prompte Fertigung“ korrigierte Rheinberger sie noch gleichen Tags, und der *Passionsgesang* konnte im Januar 1871 erscheinen. Ob der im Notendruck entstandene Eindruck eines durchkomponierten Werkes auf den Verleger oder eine Anweisung Rheinbergers zurückging, läßt sich nicht mehr feststellen – Tatsache ist, daß Rheinbergers Autograph fünf auch optisch deutlich voneinander abgesetzte Sätze aufweist, während Franziska Rheinberger beim Eintrag des Op. 46 in das von ihr sorgfältig geführte Verzeichnis der Werke ihres Mannes⁸ den vierten Satz übersah, weil sie wahrscheinlich den Erstdruck als Vorlage benutzte. Wie die meisten Werke, die Rheinberger bis 1871 veröffentlichte, ist auch der *Passionsgesang* bereits Jahre früher entstanden und auf dem Titelblatt des Autographen mit *München 28/1 67.* datiert. Entstehungsanlaß und Uraufführung dieses offensichtlichen Gelegenheitswerkes lassen sich nicht mehr präzise feststellen, ebensowenig hat der Textdichter, ein Herr Schütze, auf Rheinbergers Lebensweg sonstige Spuren hinterlassen.

In der gewählten Grundtonart c-Moll mischen sich bei Rheinberger Bachsche Innerlichkeit mit Beethovenschem Pathos. Rheinberger, der sich in seinem Schaffen mit beider

¹ Rheinbergers Kosenname, den seine Frau ihm gegeben hatte

² Fanny Rheinberger, *Tagebücher*, Bd. 1, S. 136, zit. nach Josef Gabriel Rheinberger, *Briefe und Dokumente seines Lebens*, hg. von Harald Wanger und Hans-Josef Irmens, Vaduz 1982–87.

³ Hg. von Harald Wanger als Band 10 der Gesamtausgabe der Werke Josef Gabriel Rheinbergers, Stuttgart 1988 (CV 50.210).

⁴ Lediglich die *Humoresken* op. 28 und die kleinen *Aus-Italien*-Klavierstücke op. 29 waren schon vorher bei Forberg erschienen, während bis dahin der E.W.Fritsch-Verlag in Leipzig die meisten Rheinberger-Kompositionen herausgegeben hatte.

⁵ Forberg an Rheinberger am 28.10.1870, zit. nach *Briefe und Dokumente ...*, a. a. O., Bd IV, S. 14f.

⁶ *Tagebücher*, Bd 2, S. 38, zit. nach *Briefe und Dokumente ...* a. a. O., Bd. IV, S. 15.

⁷ *Tagebücher*, Bd. 2, S. 42, zit. nach *Briefe und Dokumente ...* a. a. O., Bd. III, S. 24.

⁸ Als Faksimile eingearbeitet in Hans-Josef Irmens *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Gabriel Josef Rheinbergers*, Regensburg 1974.

Tradition besonders intensiv auseinandergesetzt hat, betont gerade in seinen c-Moll-Stücken gerne Rückbezüge auf Barock und Klassik: Nimmt z.B. die erste *Orgelsonate* op. 27 Bezug auf Bach⁹ und der *Klaviervortrag* op. 45 Nr. 2 gleicher Tonart auf Händel, so fasziniert am c-Moll-Stück der 24 *Praeludien in Etudenform* op. 14, Rheinbergers „Wohltemperiertem Klavier“, die Spannung zwischen barockem Sequenzstil (Hauptgedanke) und verhaltener Beethovenscher Pathetik (Seitenthema). Ähnliches gilt für Rheinbergers vielleicht bedeutendstes Werk dieser Tonart, die vierhändige *Klaviersonate* op. 122 von 1881, welche die „leidenschaftliche Grundhaltung“ als „ein echtes c-Moll-Stück“¹⁰ mit barockem Kontrapunkt verbindet. Rheinbergers c-Moll kann durch die Art seiner Traditionsbezogenheit – auch im *Stabat Mater* op. 16, in der *Christophorus-Legende* op. 120 oder hier im *Passionsgesang* – eine Objektivität ausdrücken, die den Gegenstand ihrer Emotion nicht antastet, weil ihr gerade seine Ungeheuerlichkeit Zurückhaltung auferlegt.

Sie haben seine Wunden
mit Dornen noch gekrönt,
kein Mitgefühl empfunden,
ihn spottend noch verhöhnt.

Das – um mit Franziska Rheinberger zu sprechen – „erschütternd rührende“ dieser und anderer Stellen ist nicht das, was ihre Musik darstellt, sondern was sie für sich behält. Daß die abwärts weisende Sopranfigur zu „kein Mitgefühl empfunden“ im folgenden Satz als Fugato „Ach! tief gebückt zur Erde trägt er der Menschen Schuld“ wiederkehrt, lenkt vollends die Aufmerksamkeit weg von den Einzelheiten des Textes im Sinne einer Andacht als Konzentration auf das Wesentliche des behandelten Glaubensinhalts. Rheinberger hat sich auch im Wort ausdrücklich zu dieser grundsätzlichen Enthaltensamkeit seiner Musik bekannt und sie begründet: „Die Rede nach ihrem Wortausdruck zu betonen, sie in ihren Einzelheiten zu nuancieren, kann die Aufgabe der Musik so wenig sein, als sie ihrer Natur nach eben das Entgegengesetzte zu thun hat: sie hat in der Gefühlssprache verbunden auszudrücken, was die verständige Wortsprache getrennt auseinander und nacheinander setzen kann ... Der Wortausdruck hat an den musikalischen keinen anderen Anspruch geltend zu machen, als den, daß er nicht verletzt werde durch unverständige, widersinnige Betonung, nicht aber, daß der musikalische in alle seine Einzelheiten eingeht und sie mit Tönen auszudrücken suche ...“¹¹

Das Fehlen der Kirchensprache Latein stimmt den *Passionsgesang* zudem auf einen Volkston ein, der – wie Rheinbergers Frau treffend bemerkte – das Gemüt des Hörers durch Einfachheit berührt. Wie später *Der Stern von Bethlehem* kombiniert der *Passionsgesang* Volksliedelemente mit dem Begleitstil des Kunstliedes, wobei sich die Schlichtheit des Volksliedes im simplen Rhythmus, hingegen die kunstmusikalische Ambition in der anspruchsvollen Harmonik widerspiegeln. Dies ist nicht nur für Rheinberger typisch, sondern überhaupt für das 19. Jahrhundert, dessen musikalisches Denken in aller Regel von der hochentwickelten Harmonielehre ausgeht, im rhythmischen Bereich dagegen weniger Phantasie aufbringt. Friedrich Blume beschreibt in seinem Artikel „Romantik“

treffend das „Kranken an rhythmischer Monotonie“ als eines der generellen Probleme der Epoche. Dabei fällt ihm nicht ohne Grund u. a. Rheinberger als Beispiel ein.¹² Dieses durch die Verwendung von einem als „volksnah“ verstandenen Kolorit meist noch verschärfte Problem belastet indes den *Passionsgesang* weniger als etwa die spätere Weihnachtskantate oder die Chorpässagen der *Christophorus-Legende*, da die liturgische Instrumentalbesetzung mit nur Orgel statt großem Symphonieorchester gar nichts anderes erwarten läßt als rhythmisch reizarme Musik. Dem Verzicht auf eine ins Detail gehende Sinnausdeutung des Textes entspricht die schlichte, plakative Harmonisierung, vor allem im C-Dur-Schlußteil, der dadurch dieser Tonart ihr ursprünglichstes Ausdrucksregister abgewinnt. Beachtenswert und psychologisch aufschlußreich ist die geradezu freitonal-prophetische Harmonisierung am Beginn des dritten Satzes mit ihrer spiegelbildlichen, die Anwendungsregel für den Vorhaltsquartsextakkord verletzenden Eckstimmenführung:

Er ruft, den Schmerz zu fassen,
umdrängt von Schmach und Spott:
Wie hast du mich verlassen,
o Herr, mein Gott!

Für Rheinberger, der zeitlebens große Angst vor modernem Bindungsverlust an die Werte der Tradition und Religion hatte, ist also die stimmlich implizierte Harmonie ohne eindeutige funktionelle Verwurzelung Ausdruck von Gottverlassenheit im Sinne des 22. Psalms! Da der *Passionsgesang* wenig mehr als ein Jahr nach der spektakulären Münchner *Tristan*-Aufführung zu Papier gebracht wurde, verrät die eben angesprochene Harmonisierung mehr von Rheinbergers ästhetischer Position als manche seiner um Ausgewogenheit ringenden Stellungnahmen zu Richard Wagner und seiner Gefolgschaft.

Diese Ausgabe ist ein Auszug aus Band 8 der Rheinberger-Gesamtausgabe (*Geistliche Gesänge III: Werke für gemischten Chor und Instrumente*, CV 50.208). Der Notentext dieses Bandes wird unverändert übernommen. Für Fragen der kritischen Revision und für eine zusammenhängende Darstellung dieses Schaffensbereichs bei Rheinberger sei auf den Kritischen Bericht und das Vorwort dieses Bandes verwiesen.

Rheinfelden, September 1995

Han Theill

⁹ Vgl. Martin Weyer, *Die deutsche Orgelsonate von Mendelssohn bis Reger*, Diss. Köln 1969; ders., Vorwort zu Bd. 38 *Orgelsonaten I* der Rheinberger-Gesamtausgabe (Stuttgart 1990, CV 50.208); ders., *Das Orgelwerk Josef Rheinbergers*, Wilhelmshaven 1994

¹⁰ Harald Wanger im Begleittext zur CD *Josef Rheinberger. Vierhändige Klavierwerke*, Prezioso CD 800.010

¹¹ Rheinberger im letzten Inspektionsbuch für die Akademie der Tonkunst München, zit. nach H. J. Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus*, Regensburg 1970, S.185.

¹² In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 11, Kassel/Basel/London/Paris/New York, 1963, Sp. 785–845, Zitat Sp. 807.

Folgendes Aufführungsmaterial liegt vor:
Partitur (CV 50.046)
Chorpartitur (CV 50.046/05)

Passionsgesang

op. 46 (1867)

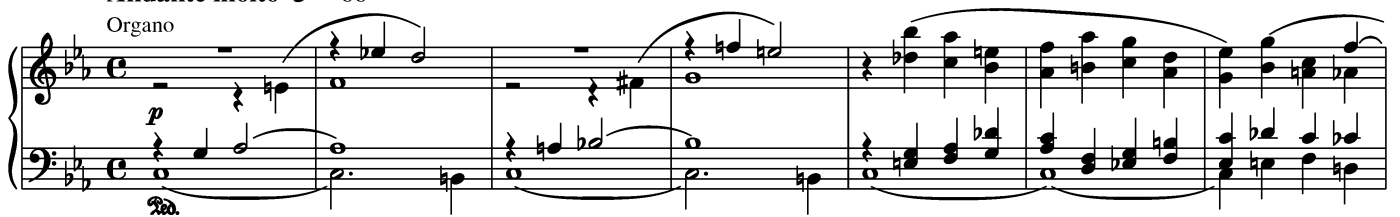
Josef Gabriel Rheinberger

1839–1901

1.

Andante molto ♩ = 66

Organo



Organ accompaniment for the first system, marked *p* (piano). The music is in a minor key and features a slow, expressive tempo.



Vocal and organ accompaniment for the second system. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) enter with the lyrics: "Zum Kreuzes-tode füh-ren sie mei-nen Je-sus". The organ accompaniment continues with a steady accompaniment. The dynamic marking is *p*.

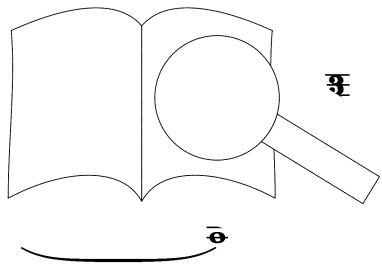


Vocal and organ accompaniment for the third system. The vocal parts continue with the lyrics: "sein Schmerz kann sie nicht sein ge-laß'-ner Sinn, sein Schmerz kann sie nicht". The organ accompaniment provides a harmonic support. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte). The system concludes with a large graphic of an open book.

nicht sein ge - laß' - - ner Sinn. Sie ha - ben sei - ne Wun - den mit
 rüh - ren, nicht sein ge - laß' - ner Sinn. Sie ha - ben sei - ne Wun - den mit
 rüh - ren, nicht sein ge - laß' - ner Sinn. Sie ha - ben sei - ne Wun - den mit
 rüh - ren, nicht sein ge - laß' - ner Sinn. Sie ha - ben sei - ne Wun - den mit

Dor - nen noch ge - krönt, kein Mit - ge - fühl emp - fun - den, ihn spot
 Dor - nen noch ge - krönt, kein Mit - ge - fühl emp - fun - den, er -
 Dor - nen noch ge - krönt, kein Mit - ge - fühl emp - fun - den, ant, kein
 Dor - nen noch ge - krönt, kein Mit - ge - fühl emp - fun - den, ver - höhnt, kein
 Dor - nen noch ge - krönt, kein Mit - ge - fühl emp - fun - den, tend noch ver - höhnt, kein

kein Mit - ge - fühl
 Mit - ge -
 - den, ihn spot - tend noch ver - höhnt!
 - fun - den, ihn spot - tend noch ver -



2.

L'istesso tempo

36

p espressivo

Kann nichts zu - rück ihn brin - gen, ret - ten aus schwe - rer Pein? Ach, soll er
 Kann nichts zu - rück ihn brin - gen, ret - ten aus schwe - rer Pein? Ach, soll er
 Kann nichts zu - rück ihn brin - gen, ret - ten aus schwe - rer Pein? Ach, soll er
 Kann nichts zu - rück ihn brin - gen, ret - ten aus schwe - rer Pein? Ach, soll er

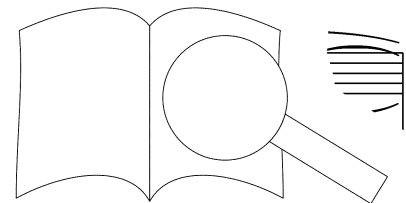
43

ster - bend rin - gen, kein En - gel ihn be - frei'n? et. - ne
 ster - bend rin - gen, kein En - gel ihn be - , mei - ne
 ster - bend rin - gen, kein En - gel ihn flie - ßet, mei - ne -
 ster - bend rin - gen, kein En - gel So flie - ßet, mei - ne

50

Zäh - ren, - liebt, nicht Trost will ich be - geh - ren,
 Zäh - ren, Schmerz ge - liebt, nicht Trost will ich be - geh - ren,
 mein Schmerz ge - liebt, nicht Trost will ich be - geh - ren,
 so sei mein Schmerz ge - liebt, nicht Trost'

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



57 *p* mein Herz sei still be - trübt. *f* ma espressivo Ach! tief ge-beugt zur Er - de, trägt er der Mensch-heit

mein Herz sei still be - trübt. Ach!

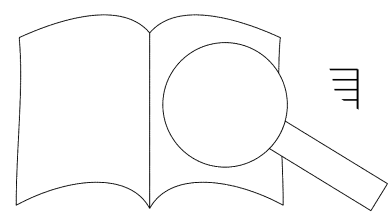
mein Herz sei still be - trübt.

mein Herz sei still be - trübt.

63 Schuld, trägt blu - tend die Be - schwer-de und wan - delt tief ge-beugt zur Er - de, trägt er der Mensch-heit

Wan - delt tief ge-beugt zur Er - de,

68 in Ge - duld. Ach! tief ge-beugt zur die und wan - delt in Ge - duld, trägt blu-tend die Be-schwer-de und wan - delt in Ge-duld, tief ge-beugt zur Er - de, trägt er de



Er - de, ach! tief ge-beugt zur Er - de, ach!

ach! tief ge-beugt zur Er - de,

ach! tief ge-beugt zur Er - de, ach! tief ge-beugt zur

ach! tief ge-beugt zur Er - de, ach! tief ge-beugt zur Er - de,

tief ge - beugt zur Er - de, trägt blu - tend die Be-schwend

trägt er der Mensch-heit Schuld

Er - de, trägt er der Mensch-heit Schuld, die Be-schwer-de,

trägt er der Mensch-heit Schuld, die Be-schwer-

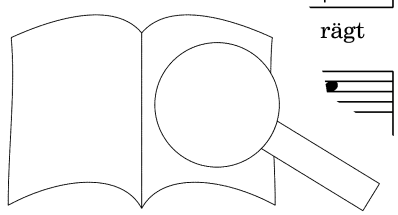
die Be-schwer-de wan - - delt in Ge - duld, trägt

- delt, wan - - delt in Ge - duld, trägt

Be-schwer-de und wan - - delt in Ge - duld, trägt

und wan - - delt, wan - - delt in - trägt

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



88

pp *f* *p* *cresc.*

blu - tend die Be - schwer - de und wan - delt in Ge - duld, trägt blu - tend die Be - *cresc.*

pp *f* *p* *cresc.*

blu - tend die Be - schwer - de und wan - delt in Ge - duld, trägt blu - tend die Be - *cresc.*

pp *f* *sf* *cresc.*

blu - tend die Be - schwer - de und wan - delt in Ge - duld, trägt blu - tend die Be - *cresc.*

pp *f*

blu - tend die Be - schwer - de und wan - delt in Ge - duld, trägt blu - tend die Be -

93

f

schwer - de und wan - delt in Ge - duld!

f

schwer - de und wan - delt in Ge - duld!

f

schwer - de und wan - delt in Ge - duld!

f

schwer - de und wan - delt in Ge - duld!

98

p

Der Ban - de kaum ent - bun - den, emp - fängt ihn

p

Der Ban - de kaum ent - bun - den, emp - fängt ihn

p

Der Ban - de kaum ent - bun - den, emp - fängt ihn

pp

Der Ban - de kaum ent -

104

Kreu - zes - qual; o Schmerz von neu - en Wun - den, o Lei - den

Kreu - zes - qual; o Schmerz von neu - en Wun - den, o Lei - den

Kreu - zes - qual; o Schmerz von neu - en Wun - den, o Lei - den

Kreu - zes - qual; o Schmerz von neu - en Wun - den, o Lei - den

110

oh - - ne Zahl; o Schmerz von neu - en - - den

oh - ne Zahl; o Schmerz von neu O Lei - den

oh - ne Zahl; o Schmerz von en Wun - den! Lei - den

oh - - ne Zahl; o Sch Wun - den! Lei - den

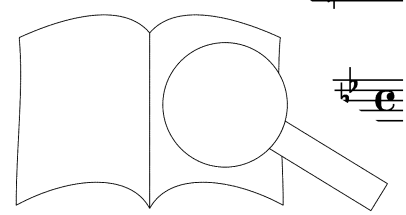
116

oh - - - - - o Lei - den oh - - - - - ne Zahl!

oh - - - - - o Lei - den oh - - - - - ne Zahl!

oh - - - - - e Zahl, o Lei - den oh - - - - - Zahl!

- - - - - ne Zahl, o Lei - - - - - den



3.

123 Adagio non troppo ♩ = 63

Er ruft, den Schmerz zu fas-sen, um-drängt von Schmach und Spott: Wie hast du mich ver-

Er ruft, den Schmerz zu fas-sen, um-drängt von Schmach und Spott: Wie hast du mich ver-

Er ruft, den Schmerz zu fas-sen, um-drängt von Schmach und Spott: Wie hast du mich ver-

Er ruft, den Schmerz zu fas-sen, um-drängt von Schmach und Spott: Wie hast d'

las-sen, o Herr, mein Gott!

las-sen, o Herr, mein Gott!

las-sen, o Herr, mein Gott!

las-sen, o Herr, mein Gott! Doch k...

ne Kla - gen,

gen, er at - met wie - der

Mut!

ann sie nun er - tra - gen, er

- ne Kla - gen, er at - met wie - der Mut! Er

met wie - - der Mut! Er

140

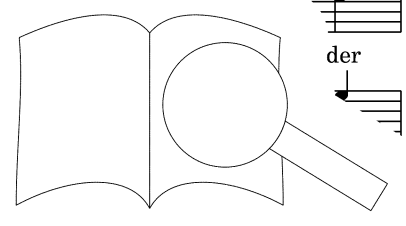
kann sie nun er - tra - gen, die Hand, die auf ihm ruht; er kann sie nun er - tra - gen, die
 kann sie nun er - tra - gen, die Hand, die auf ihm ruht; er kann sie nun er - tra - gen, die
 kann sie nun er - tra - gen, die Hand, die auf ihm ruht; er - tra - gen, die
 tra - gen, die Hand, die Hand, die auf ihm ruht; er kann sie nun er - tra - gen, die

146

Hand, die auf ihm ruht. Und hat für sei - ne Freun - de noch er - leidet in sei - ner Brust; fleht
 Hand, die auf ihm ruht. Und hat für sei - ne Freun - de noch er - leidet in sei - ner Brust; fleht
 Hand, die auf ihm ruht. Und hat für sei - ne Freun - de noch er - leidet in sei - ner Brust; fleht
 Hand, die auf ihm ruht. Und hat für sei - ne Freun - de noch er - leidet in sei - ner Brust; fleht

152

Gna - de sei - ner Schuld be - wußt. Dem Treu - sten sei - ner Brü - der, der
 Gna - de kei - ner Schuld be - wußt. Dem Treu - sten sei - ner Brü - der, der
 de, sich kei - ner Schuld be - wußt. Dem Treu - sten sei - ner Brü - der, der
 a Fein - de, sich kei - ner Schuld be - wußt. Dem Treu - sten sei - ner Brü - der, der



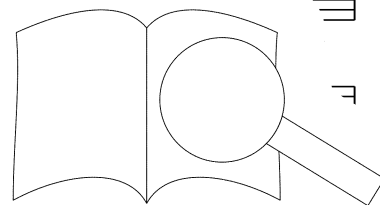
kla - gend nicht ent - floh'n, gibt er die Mut - ter wie - der, der Mut - ter ih - ren Sohn, gibt
 kla - gend nicht ent - floh'n, gibt er die Mut - ter wie - der, der Mut - ter ih - ren Sohn,
 kla - gend nicht ent - floh'n, gibt er die Mut - ter wie - der, der Mut - ter ih - ren Sohn,
 kla - gend nicht ent - floh'n, gibt er die Mut - ter wie - der, der Mut - ter ih - ren Sohn,

er der Mut - ter wie - der ih - ren Sohn, der Mut - ter ih - ren Sohn,
 der Mut - ter ih - ren Sohn,
 der Mut - ter ih - ren Sohn, ih

4.

Tempo primo Andante *mc*

Blick auf, bli
 Blick auf,
 Blick auf, ge - senk - ter Kum - mer, dein Je - sus hat voll - bracht;
 Blick auf, ge - senk - ter Kum - mer, dein Je - sus hat voll - bracht;
 auf! Blick auf, ge - senk - ter Kum - mer, dein Je -



p

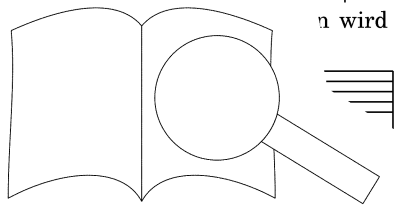
er neigt zum sanften Schlummer sein Haupt in To-des-nacht, sein Haupt in
 neigt zum sanften Schlummer sein Haupt in To-des-nacht; er neigt zum sanften Schlum-mer sein
 neigt zum sanften Schlummer sein Haupt in To-des-nacht; er neigt zum sanften Schlum-mer sein
 neigt zum sanften Schlummer sein Haupt in To-des-nacht; er neigt zum sanften Schlum-mer sein

To - - des - nacht. — Die Fin-ster-nis-se dek-ken das 1-le und
 Haupt in To-des - nacht. — Die Fin-ster-nis-se dek-ken das Land, und
 Haupt in To-des - nacht. — Die Fin-ster-nis-se en a. -vol-le Land, und
 Haupt in To-des - nacht. — Die Fin-ster-nis-se sün-den-vol-le Land, und

mf

in der Nacht *sf* des Sohn er - kannt, und in der Nacht der Schrek-ken wird
 in der *sf* Got-tes Sohn er-kannt, und in der Nacht der Schrek-ken wird *sf*
 -ken wird Got-tes Sohn er - kannt, und in der Nacht der Schrek-ken wird *sf*
 Schrek-ken wird Got-tes Sohn er - kannt, und in n wird

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



Got - tes Sohn er - kannt, und in der Nacht der Schrek-ken wird Got - tes Sohn er - kannt!

Got - tes Sohn er - kannt, und in der Nacht der Schrek-ken wird Got - tes Sohn er - kannt!

Got - tes Sohn er - kannt, und in der Nacht der Schrek-ken wird Got - tes Sohn er - kannt!

Got - tes Sohn er - kannt, und in der Nacht der Schrek-ken wird Got - tes Sohn er - kannt!

Got - tes Sohn er - kannt, und in der Nacht der Schrek-ken wird Got - tes Sohn er - kannt!

sf p sf pp

5.

200 Grave $\text{♩} = 56$

Nun wal-let Klar - heit nie - - der; ich wen-de mei-r Va-ter

Nun wal-let Klar - heit nie - - der; ich wen- nlich mei-nem Va-ter

Nun wal-let Klar - heit nie - - der; ich zu mei-nem Va-ter

Nun wal-let Klar - heit nie - - der zu Blick zu mei-nem Va-ter

mf ff Pleno organo

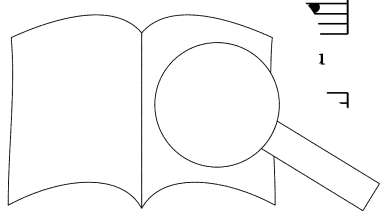
207

wie-der mit Freu- rreudig - keit zu - rück. Zu ihm hin-auf zu schau-en, zu

wie-der m - mit Freu - dig - keit zu - rück. Zu ihm hin-auf zu schau-en, zu

w. zu - rück, mit Freu - dig - keit zu - rück. Zu ihm hin-auf zu schau-en, zu

- dig - keit, mit Freu - dig - keit zu - rück. Zu



214

ihm hin-auf zu schau-en, gabst Du, mein Hei-land, mir ein kind-li-ches Ver-trau-en, ein kind-li-ches Ver-
 ihm hin-auf zu schau-en, gabst Du, mein Hei-land, mir kind-li-ches Ver-trau-en, ein kind-li-ches Ver-
 ihm hin-auf zu schau-en, gabst Du, mein Hei-land, mir ein kind-li-ches Ver-trau-en, ein kind-li-ches Ver-
 ihm hin-auf zu schau-en, gabst Du, mein Hei-land, mir ein kind-li-ches Ver-trau-en, ein kind-li-ches Ver-

221

trau-en gabst Du, mein Hei-land, mir. Auf e-wig, auf e-wig, auf
 trau-en gabst Du, mein Hei-land, mir. Auf e-wig, auf Dir, auf
 trau-en gabst Du, mein Hei-land, mir. Auf e-wig, ich Dir, auf
 trau-en gabst Du, mein Hei-land, mir. Auf ewig, dank' ich Dir, auf

228

e-wig, e auf e-wig dank' ich Dir, auf e-wig dank' ich Dir!
 Dir; auf e-wig dank' ich Dir, auf e-wig dank' ich Dir!
 ank' ich Dir; auf e-wig dank' ich Dir, auf e-wig dank' ich Dir!
 wig dank' ich Dir; auf e-wig dank' ich Dir. Dir!

rit.