

Joseph Martin

KRAUS

Miserere

VB² 4

Soli (SATB), Coro (SATB)
2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, Fagotto, 2 Corni
2 Violini, Viola
Basso continuo (Violoncello, Contrabbasso, Organo)

herausgegeben von / edited by
Wolfram Enßlin

Einzelausgabe aus / Separate edition from
Joseph Martin Kraus · Musikalische Werke
Urtext

Partitur / Full score



Carus 50.664

Inhalt / Contents

Vorwort	3
Foreword	6

Miserere VB² 4 (VB¹ 2)

1. Miserere mei Deus	9
Chor / Choir: Soprano, Alto, Tenore, Basso	
2. Amplius	12
Soli: Soprano, Alto	
3. Tibi soli	16
Solo: Tenore	
4. Ecce enim	21
Soli: Soprano, Alto, Basso	
5. Auditui	24
Solo: Basso	
6. Averte	27
Solo: Alto	
7. Ne projicias	32
Chor / Choir: Soprano, Alto, Tenore, Basso	
8. Docebo	36
Solo: Basso	
9. Domine labia	46
Chor / Choir: Soprano, Alto, Tenore, Basso	
10. Sacrificium	51
Solo: Alto, Chor / Choir: Soprano, Alto, Tenore, Basso	
11. Tunc acceptabis	60
Chor / Choir: Soprano, Alto, Tenore, Basso	
12. Gloria Patri	67
Solo: Soprano	
13. Sicut erat	69
Chor / Choir: Soprano, Alto, Tenore, Basso	

Zur Edition	72
The Edition	72

Folgenden Institutionen, Privatpersonen und Firmen sei an dieser Stelle für ihre Unterstützung bei der Finanzierung der Ausgabe der musikalischen Werke von Joseph Martin Kraus ausdrücklich gedankt:

LANDESSTIFTUNG Baden-Württemberg



Wir stiften Zukunft

Stadt Buchen
Arbeitskreis Heimatpflege Nordbaden / Regierungsbezirk
Karlsruhe e. V.
Fa. Otto Roth GmbH & Co. KG, Werk Buchen
Ingenieurbüro Sack und Partner GmbH, Adelsheim
Paul Schifferdecker, Buchen-Hainstadt
Sparkassen-Wohnbau GmbH, Karlsruhe

Die Vermittlung der Spenden erfolgte durch
Herrn Bürgermeister i. R. Josef Frank, Buchen

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 50.664), Klavierauszug (Carus 50.664/03),
komplettes Orchestermaterial (Carus 50.664/19).

↓ Digitale Ausgaben sind erhältlich: www.carus-verlag.com/5064400

The following performance material is available:
full score (Carus 50.664), vocal score (Carus 50.664/03),
complete orchestral material (Carus 50.664/19).

↓ Digital editions for this work are listed at www.carus-verlag.com/5064400

Vorwort

Für die kompositorische Entwicklung des jungen Joseph Martin Kraus kommt der Kirchenmusik eine besondere Bedeutung zu. Neben zwei Oratorien¹ existieren weitere zehn geistliche Kompositionen. Überwiegend gehören sie seiner frühen Schaffensphase an. Während er das *Miserere* in c-Moll (VB² 4) bereits 1773 in seiner Erfurter Studienzeit komponierte – ein Dokument für das handwerkliche Vermögen des damals Siebzehnjährigen –, entstanden sieben weitere Kirchenkompositionen in Buchen 1775/76, darunter neben den Oratorien auch das *Requiem* in d-Moll (VB² 1). Kraus hatte sein Studium nämlich aufgrund privater Umstände für zwölf Monate unterbrochen und hielt sich in dieser Zeit in seinem Elternhaus in Buchen auf.²

Nach dem ersten Unterricht während seiner Buchener Schulzeit im Gesang und Violinspiel bei Rektor Georg Joseph Pfister sowie im Klavierspiel bei dem dortigen Kantor Bernhard Franz Wendler (1702–1782) erhielt Kraus am Jesuiten-Seminar in Mannheim eine breite musikalische Ausbildung von September 1768 bis Anfang 1773. Dort komponierte er Pfister und Alexander Keck zufolge seine ersten Instrumentalstücke.³ Im Frühjahr 1773 begann Kraus ein Philosophiestudium an der Universität Mainz.⁴ Über dessen musikalische Aktivitäten an diesem ersten Studienort ist allerdings bisher nichts Konkretes bekannt. Bereits nach wenigen Monaten wechselte Kraus nach Erfurt; er immatrikulierte sich am 18. November 1773 als Student beider Rechte und blieb dort bis November 1775.⁵

Helga Brück zufolge fand „Kraus in Erfurt die besten Voraussetzungen [...], in allen Bereichen der Musik zu praktizieren und sich weiterzubilden.“ Es „pulierte in Erfurt tatsächlich ein reiches Musikleben, an dem sich der Student Kraus vocaliter, instrumentaliter und musiktheoretisch beteiligen konnte“.⁶

In diesem musikalischen Umfeld komponierte Kraus sein umfangreiches und stattlich besetztes *Miserere*. Auf dem Titelblatt der Partiturabschrift (Quelle A) des sogenannten Kopisten „Silverstolpe B“⁷ steht: „Ist von Herrn Joseph Kraus, in Erfurt Anno 1773 componiert worden.“ Bertil van Boer zweifelt diese Datierung aufgrund der Äußerung von Kraus' Eltern an, dass ihr Sohn erst in Erfurt die „wahre Setzkunst“ gelernt hätte. Da Kraus im Herbst 1773 nach Erfurt gekommen sei, wäre es aufgrund der „stylistic complexity of the work“ unwahrscheinlich, dass er das *Miserere* gleich zu Beginn seiner dortigen Studienzeit verfasst haben könnte. Er nimmt daher die Entstehungszeit in den Jahren 1774/75 an.⁸ Diese Argumentation ist fragwürdig. Kraus war kein Anfänger, als er nach Erfurt kam; ihm ist vielmehr eine solche Komposition schon Ende 1773 zuzutrauen. Zudem besteht kein Anlass, die auf dem Titelblatt gegebene Datierung anzuzweifeln, da zu vermuten ist, dass diese direkt von der heute nicht mehr existenten Vorlage übernommen wurde oder dass Silverstolpe eine entsprechende Information von der Familie Kraus bzw. Lämmerhirt erhalten hat – etwa durch den von Kraus' Schwester Marianne erstellten, jedoch nicht überlieferten Katalog seiner ihr bekannten Werke. Die in Quelle A enthaltene Doxologie deutet jedenfalls auf eine Bestimmung des *Miserere* für das Ende der Komplet in der Fastenzeit hin,⁹ da sie an den drei Kartagen (Gründonnerstag, Karfreitag sowie Karsamstag) am Schluss des Offiziums der Tenebrae entfällt.¹⁰ Der zu Kraus' Zeiten bedauerliche Zustand der katholischen Kirchenmusik in Erfurt führt unweigerlich zu der Frage, ob eine solch reich besetzte Komposition dort überhaupt hätte aufgeführt werden können. War also der Entstehungsort möglicherweise gar nicht der Bestimmungsort?¹¹

Kraus gliedert den 20 Verse und die Doxologie umfassenden Text des *Miserere*¹² in insgesamt 13 Sätze, von denen acht solistisch besetzt sind. Unter ihnen bildet Nr. 10 (*Sacrificium*), ein Altsolo mit Chöreinswürfen, einen expressiven Höhepunkt. Das Tutti, welches man sich kaum als großen Chor vorstellen dürfte, ist auf fünf Sätze beschränkt. Unter ihnen sind Nr. 7 (*Ne projecias me*) und Nr. 13 (*Sicut erat*) als Fugen ausgearbeitet, womit Kraus einem allgemeinen, gattungsgegebenen Topos folgt. Bemerkenswert ist ferner, dass c-Moll innerhalb der Komposition weniger die übergreifende Grundtonart als vielmehr die „Ausgangstonart“ des Werkes darstellt – denn es schließt in F-Dur, welches zum ersten Mal in Nr. 6 (*Averte faciem*) aufscheint.¹³

¹ *Die Geburt Jesu* (VB² 16) und *Der Tod Jesu* (VB² 17). VB² bezieht sich auf die Nummerierung in Bertil H. van Boer Jr., *Joseph Martin Kraus (1756–1792). A Systematic-Thematic Catalogue of His Musical Works and Source Study*, 2. Aufl., Stuyvesant 1998. *Die Geburt Jesu* ist nur indirekt in einer Bearbeitung zu einer Messe durch Kraus' ehemaligen Buchener Lehrer, den dortigen Rektor Georg Pfister, erhalten. Zu biographischen Details vgl. Karl Friedrich Schreiber (1864–1933): *Joseph Martin Kraus (1756–1792). Biographie*. Im Auftrag der Internationalen Joseph Martin Kraus-Gesellschaft e.V. neu hrsg. von Helmut Brosch, Gerhart Darmstadt und Gerlinde Trunk, Buchen 2006 (verbesserte und ergänzte Neuausgabe der Biographie von 1928).

² Kraus' Vater, Joseph Bernhard Kraus (1724–1810), war 1775 in einer Kettenreaktion von zunehmend mehr Bürgern aus den umliegenden Gemeinden ungerechtfertigterweise des geldgierigen Eintreibens unquittierter Strafgeelder und Spenden beschuldigt und angeklagt worden. Er wurde am 15. Oktober 1775 bis zum Ende des Verfahrens vom Dienst als Kurfürstlich Mainzischer Amtkeller suspendiert. Da auch sein Gehalt gesperrt wurde, war ihm eine finanzielle Unterstützung des Studiums seines Sohnes in Erfurt nicht mehr möglich.

³ Pfister sprach davon, dass er dort angefangen hatte, „Kleine quatro und Symphonien aus freier Hand ohne Sparta zu komponieren, welche ich noch heute in Händen habe.“ Zitiert nach Helmut Brosch, „Quellen zur Biographie von Joseph Martin Kraus. a) Drei Briefe seiner Lehrer“, in: *Mitteilungen der Internationalen Joseph Martin Kraus-Gesellschaft*, 4 (1985), S. 21. Alexander Keck, Leiter der Gesangs- und Orchesterklasse am Musikseminar und Chordirektor der Jesuitenkirche in Mannheim, berichtet in einem Brief an Kraus' Bruder Aloys über die ersten Instrumentalkompositionen von Kraus (ebenda, S. 24).

⁴ Immatrikulation am 12. Januar 1773.

⁵ Zu Kraus' Studentenzeit in Erfurt siehe Helga Brück, „Joseph Martin Kraus als Student in Erfurt“, in: *Mitteilungen der Internationalen Joseph Martin Kraus-Gesellschaft*, 13/14 (1992/93), S. 49–59.

⁶ Ebenda, S. 54. Hingewiesen wird auf Georg Peter Weimar, „Von dem Zustand der Musik in Erfurt, auf der guten und schlimmen Seite betrachtet“, in: *Magazin der Musik*, 2 (1784), Reprint, Hildesheim 1971, S. 392–417.

⁷ Zum Problemfeld Kopist „Silverstolpe B“ siehe weiter unten.

⁸ Bertil van Boer (wie Fußnote 1), S. 9.

⁹ Magda Marx-Weber, „Typen süddeutscher Miserere-Vertonungen im 18. Jahrhundert und ihr Einfluss auf das Miserere von Joseph Martin Kraus“, in: Friedrich W. Riedel (Hrsg.), *Geistliches Leben und geistliche Musik im fränkischen Raum am Ende des alten Reiches. Untersuchungen zur Kirchenmusik von Joseph Martin Kraus und ihrem geistlich-musikalischen Umfeld* (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik, 9 / Publikationen der Internationalen Joseph Martin Kraus-Gesellschaft, 2), München-Salzburg 1990, S. 125.

¹⁰ Dieselbe, Artikel „Miserere“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil, Bd. 6, Kassel etc. 1997, Sp. 322.

¹¹ Ein Dokument aus dem Bistumsarchiv Erfurt vom 26. März 1774 erwähnt die Bezahlung der Stadtmusikanten für das Spielen von Misererekompositionen. „Dom: Denen StadtMusicanten für die Miserere zu blasen pro 1774 3 T[haler].“ Offen bleiben muss, ob unter diesen Vertonungen auch diejenige von Kraus gewesen ist – zumal angesichts der erwähnten geringen Besetzung der Stadtpfeiferei. Freundliche Mitteilung von Helga Brück (Erfurt).

¹² Zum *Miserere* von Kraus allgemein siehe Andreas Traub, „Zum Miserere von Joseph Martin Kraus“, in: *Musik in Baden-Württemberg*, 18 (2011), S. 139–145.

¹³ Keineswegs muss dies jedoch bedeuten, dass Kraus die Komposition aus ihm bereits vorliegenden Sätzen zusammengestellt hat.

Für die Fundamento-Stimme wird wohl zusätzlich zur Orgel ein Streichbass hinzuzuziehen sein, obwohl ein solcher weder im Titel noch sonst angegeben wird. Dabei ist zu überlegen, ob man dabei sowohl ein 8'-Instrument wie auch ein 16'-Instrument verwenden will. Das im Titel genannte Fagott wird nur in Nr. 8 (*Docebo iniquos*) zusammen mit den Klarinetten und Hörnern eigens notiert; man wird es aber zumindest in den Sätzen, in denen Bläser verwendet werden, zur Ausführung des Fundaments beiziehen. Die Viola läuft weitgehend mit dem Fundamento in der Oberoktave; dabei gerät sie mehrfach über die – gegebenenfalls melodieführende – Violine I. Da Kraus die Oboen, Flöten und Klarinetten abwechselnd einsetzen lässt, ist zu vermuten, dass diese Instrumente von denselben Musikern gespielt wurden.

Entsprechend zur Alternativbesetzung mit Oboe oder Klarinette in Satz 6 sind in unserem Aufführungsmaterial auch die Klarinettenstimmen zu Satz 8 zusätzlich in die Oboenstimmen eingetragen, da heute nicht mehr davon ausgegangen werden kann, dass ein Spieler beide Instrumente beherrscht.

Zur Werküberlieferung

Die Überlieferung großer Teile des kompositorischen Schaffens von Joseph Martin Kraus geht auf Fredrik Samuel Silverstolpe (1769–1851) zurück, der zwischen 1796 und 1803 in Wien als schwedischer Diplomat tätig war.¹⁴ Die Kraus-Sammlung Silverstolpes hatte wohl 1794 ihren Ausgangspunkt mit der Abschrift der beiden Klaviersonaten VB² 195 und 196 genommen. Nach der Übersiedlung nach Wien erfolgte der Ausbau der Sammlung systematischer. Mit einem Brief vom 23. August 1800 nahm Silverstolpe erstmalig Kontakt zur Familie Kraus auf. In diesem Brief bat er sie, ihm in einem Fragebogen nähere Auskünfte gerade aus der vorschwedischen Zeit von Kraus zu erteilen. Es entstand ein bis 1815 andauernder Briefwechsel mit Kraus' Schwester Marianne und deren Mann, Georg Lämmerhirt. Ging es ursprünglich um rein biographische Fragen sowie um eine vollständige Liste der Kompositionen, wurde im Brief Silverstolpes vom 15. April 1801 vor allem der Plan angesprochen, eine komplette Sammlung der Krausschen Werke anlegen zu wollen. So trat er mit der Bitte an sie heran, ihm Handschriften von Kompositionen ihres Bruders zur Abschrift zu hinterlassen.

Silverstolpes Interesse und Einsatz ist es zu verdanken, dass sich überhaupt Teile der frühen Kirchenmusik erhalten haben. Denn die Manuskripte dieser Werke waren in Buchen verblieben und wurden – gemeinsam mit anderen zu diesem Zeitpunkt noch vorhandenen älteren Musikalien – gegen Ende des 19. Jahrhunderts beseitigt.¹⁵ Einen Hinweis auf den einstigen Bestand gibt allerdings das Inventar (1837/38) der Pfarrkirche St. Oswald, in dem folgende Werke von Kraus – teilweise fehlerhaft – aufgelistet werden: „1 Messe von Kraus [ex] G“ [recte: e] (es handelt sich um die Bearbeitung der *Geburt Jesu* durch Rektor Pfister, VB² A/1); „1 Trauermesse von Kraus ex F“ [recte: d] (VB² 1), „1 Antiphon von Kraus ex A“

[recte: D] (VB² 5), „1 Te Deum laudamus von Kraus ex D“ (VB² 6), „1 Fracto Demum von Kraus ex D“ (VB² 7) und „1 Oratorium von Kraus auf Charfreitag“ (VB² 17). Nicht genannt werden allerdings das *Miserere* (VB² 4) und die Arie *Pro parvule* (VB² 8).¹⁶

Silverstolpe schien das spätere Schicksal dieser frühen Handschriften bereits zu ahnen, als er in seinem Brief vom 15. April 1801 an Kraus' Schwester Marianne Lämmerhirt um Abschriften der relevanten Werke nachsuchte. Wie aus der weiteren Korrespondenz hervorgeht, hat Silverstolpe dann zwischen Juni und November 1802 neben dem *Te Deum* und dem *Fracto demum* das *Miserere* und das *Requiem* in Wien kopieren lassen.¹⁷ Noch einmal finden die Werke Erwähnung in Silverstolpes Schreiben vom 22. November 1803 aus Stockholm an Marianne Lämmerhirt: „Die Musikalien von Kraus, die Sie mir mittheilten, vorzüglich das *Miserere* und das *Requiem* erwerben sich hier die Bewunderung der wahren Kenner.“¹⁸

Silverstolpe, der selbst eine sehr klare und akkurate Schrift besaß, kopierte die Kompositionen von Kraus entweder selbst oder ließ die Abschriften unter seiner Aufsicht durch Kopisten aus dem Umkreis des Musikverlegers Joseph Traeg (1747–1805) anfertigen. Er versah seine Kopien größtenteils mit Ort und Jahr, in dem die Abschrift hergestellt wurde, weshalb wir heute recht genau anhand dieser Vermerke die Entstehung der meisten Handschriften terminieren können. Seine Kopisten werden üblicherweise mit „Silverstolpe A“ und „Silverstolpe B“ bezeichnet, wobei „Silverstolpe A“ in der Zeit zwischen 1797 und 1800 als Kopist Krausscher Werke nachgewiesen wird und „Silverstolpe B“ daran anschließend in den Jahren 1801–1804.

Doch nur auf den ersten Blick kann es sich bei „Silverstolpe B“, der auch die Abschrift des *Miserere* anfertigte (Quelle A),¹⁹ um eine einzige Person handeln. Denn bei genauerer Autopsie der Handschriften fallen Differenzen auf, die weniger die Noten als vielmehr die Akzidentien, die Angaben zu Artikulation und Dynamik sowie die Verzierungszeichen betreffen. So wirkten an der Abschrift des *Miserere* zwei Kopisten mit: Schreiber I notierte die Violine I und die Vokalstimmen, Schreiber II die Violine II, Viola und die Bläserstimmen sowie den Fundamento. Diese Unterscheidung der Kopisten zeitigt auch Konsequenzen für die vorliegende Edition, denn die oftmals in der Quelle anzutreffenden unterschiedlichen Angaben zur Artikulation (vor allem bei Staccato-Strichen und -Punkten sowie hinsichtlich des Triller-Zeichens) bezeichnen keinen zu differenzierenden musikalischen Sachverhalt, sondern sind vorrangig den unterschiedlichen Eigentümlichkeiten der einzelnen Schreiber geschuldet. Dieser Quellenbefund lässt es als nahezu sicher erscheinen, dass hier ein Stimmensatz und keine Partitur als Vorlage diente.

¹⁴ Carl-Gabriel Stellan Mömer, *Johan Wikmanson und die Brüder Silverstolpe. Einige Stockholmer Persönlichkeiten im Musikleben des Gustavianischen Zeitalters*, Stockholm 1952, S. 241–276.

¹⁵ Vgl. hierzu Gerlinde Trunk, „Geschichte der Kirchenmusik bis zum Ende des 19. Jahrhunderts“, in: *300 Jahre Kirchenmusik in Buchen. Festschrift*, hrsg. vom Katholischen Kirchenchor St. Oswald, Buchen 1988, S. 19–38, in leicht verkürzter Form, jedoch mit den entsprechenden Nachweisen wiederabgedruckt in: *Mitteilungen der Internationalen Joseph Martin Kraus-Gesellschaft*, 11/12 (1991), S. 1–17, dort S. 12.

¹⁶ Zu diesen und weiteren Angaben vgl. Gerlinde Trunk (wie Fußnote 15), hier S. 33 f., und Gabriela Krombach, „Kirchenmusikpflege in den Oberämtern Amorbach und Miltenberg“, in: Friedrich W. Riedel (wie Fußnote 9), S. 63–88, hier S. 73 f.

¹⁷ Silverstolpe hatte in einem Brief vom 17. März 1802 an das Ehepaar Lämmerhirt den Wunsch geäußert, weitere Kompositionen von Kraus zur Abschrift zu erhalten (siehe Helmut Brosch, „Quellen zur Biographie von Joseph Martin Kraus. c) Frederik Samuel Silverstolpes Briefwechsel mit Kraus' Vater, Schwester und Schwager“, in: *Mitteilungen der Internationalen Joseph Martin Kraus-Gesellschaft*, 5/6 (1986), S. 1–35, hier S. 22). Am 27. Mai 1802 sandte ihm Marianne Lämmerhirt das gewünschte Paket zu, in dem sich, wenn auch nicht explizit in den Briefen erwähnt, u.a. das *Requiem* und das *Miserere* befunden haben müssen (ebenda, S. 23). Am 26. November 1802 war die Erstellung der Kopien spätestens abgeschlossen, wie dem Brief Silverstolpes an Marianne Lämmerhirt vom 27. November 1802 zu entnehmen ist (ebenda, S. 25 f.).

¹⁸ Ebenda, S. 27.

¹⁹ Die Partiturabschrift aus Silverstolpes Besitz wird heute in der Universitätsbibliothek Uppsala (S-Uu) unter der Signatur Caps. 57:3a:8 aufbewahrt.

Ein Beleg dafür, dass die Vorlagen für die von Silverstolpe beauftragte Partitur des *Miserere* Einzelstimmen waren, sind zwei identische Stimmen für Solo-Klarinette und Solo-Oboe in Nr. 6 (*Averte faciem*), die zweifellos als Alternativstimmen anzusehen sind. Auch die auffällige Position der Viola unter dem Bass im *Sicut erat* (Nr. 13) deutet darauf hin, dass die Partitur aus Einzelstimmen zusammengesetzt wurde.

Eine zweite Abschrift des *Miserere* (Quelle B) stammt von Johann Christian Friedrich Haeffner (1759–1833), der seit 1780 in Stockholm lebte.²⁰ Dort war er bis 1793 als Organist an der deutschen Kirche St. Gertrud tätig, 1792–1808 bekleidete er das Amt des Hofkapellmeisters. Obwohl Haeffner in den Jahren 1805–1808 mit Silverstolpe in Verbindung stand,²¹ erscheint es kaum möglich, dass die Kopie aus der Sammlung Silverstolpes seiner Abschrift als Quelle zugrunde lag; dazu unterscheiden sich die beiden Handschriften zu sehr. So fehlen in Haeffners Abschrift einerseits die Doxologie (Nr. 12 *Gloria Patri* und Nr. 13 *Sicut erat*) und die Solo-Klarinette in Nr. 6 (*Averte faciem*), andererseits weist der Notentext gegenüber dem der Quelle A weniger offenkundige Fehler und Unsicherheiten auf. Haeffner lag möglicherweise eine Partitur des Werkes vor, die sich bei Kraus in Stockholm befunden haben könnte. In diesem Fall läge dann auch in einem weiteren Schritt die Vermutung nahe, dass die satztechnischen Verbesserungen in Haeffners Abschrift auf Kraus selbst zurückgehen könnten. Es bleibt jedoch offen, ob Haeffner die Partitur noch zu Kraus' Lebzeiten erstellte oder ob diese Abschrift erst nach dessen Tod erfolgte. Van Boer zufolge regelte Haeffner den Nachlass von Kraus' persönlichen Musikalien, und so verblieb vermutlich ein Teil davon in seinem Besitz. Der Handschriftenbefund von Quelle B lässt keine genauere Datierung zu. Aufgrund des sehr groben und festen Papiers ist zudem kein deutliches Wasserzeichen auszumachen. Ungeklärt bleibt auch, was der Grund für diese Abschrift war, ob und zu welchem Anlass ein katholisches *Miserere* im protestantischen Schweden hätte aufgeführt werden können oder ob es vielleicht für einen Auftraggeber in Deutschland bestimmt war.

Für die vorliegende Ausgabe diente die Abschrift aus der Sammlung Silverstolpe (Quelle A) als Hauptquelle. Bei offenkundigen Fehlern wurde auf die Abschrift Haeffners (Quelle B) als Sekundärquelle zurückgegriffen.

Leipzig, 2014/2021

Wolfram Enßlin

²⁰ Zu Haeffner siehe Bertil van Boer, Artikel „Johann Christian Friedrich Haeffner“, in: *The New Grove Dictionary of Music*. Second Edition, London 2001, Bd. 10, S. 652f.

²¹ Bertil van Boer, „Zur Identifizierung des *Miserere* KV6 C. 3.10 (Anh. 241)“, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 29 (1981, Doppelheft 3/4), S. 43–45. Die Handschrift Haeffners befindet sich heute in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (D-B), Signatur: Mus. ms. 15102. Aufgrund der Angabe des späteren Besitzers Georg Poelchau „Del Sig: W. Amadei Mozart“ war die Komposition lange Zeit fälschlich Mozart zugeschrieben worden.

Foreword

Church music has a particular significance in the compositional development of the young Joseph Martin Kraus. As well as two oratorios¹, a further ten sacred works exist, mainly dating from Kraus's early creative period. Whilst the *Miserere* in C minor (VB² 4) was composed in 1773 during his time as a student in Erfurt – evidence of the seventeen-year-old's technical ability – Kraus is known to have composed seven church music works in his time in Buchen in 1775/76 for the Stadtkirche of St. Oswald. As well as the oratorios, these include the *Requiem* in D minor (VB² 1). During this period Kraus had interrupted his studies in Erfurt for twelve months for personal reasons and lived at his parents' house at Buchen².

After early lessons in singing and violin during his schooldays in Buchen with the headmaster Georg Joseph Pfister, and in piano with the Kantor Bernhard Franz Wendler (1702–1782), Kraus received a broad musical training at the Jesuit seminar in Mannheim from September 1768 to early 1773. There, according to Pfister and Alexander Keck, he composed his first instrumental pieces.³ In spring 1773 Kraus began to study philosophy at the University of Mainz.⁴ However, to date nothing has been discovered about his musical activities in this first place of study. After just a few months Kraus moved to Erfurt; he matriculated as a student of sacred and secular law on 18 November 1773 and remained there until November 1775.⁵

According to Helga Brück, Kraus found "the best conditions in Erfurt [...], to practice and widen his knowledge in all areas of music. As a matter of fact a rich musical life was pulsating in Erfurt, in which the student Kraus could participate as a singer, as instrumentalist and also as music theorist."⁶

In this musical environment Kraus composed his substantial and impressively-scored *Miserere*. The title page of the score (Source A)

made by the so-called copyist "Silverstolpe B"⁷ states: "Has been composed by Herr Joseph Kraus, in Erfurt Anno 1773." Bertil van Boer questions this dating on the basis of a comment by Kraus's parents that their son had first learned "the true art of composition" in Erfurt. As Kraus had only come to Erfurt in autumn 1773, it is unlikely on the basis of the "stylistic complexity of the work" that he could have composed the *Miserere* right at the beginning of his period of study there. He therefore assumes the work to have been written in the years 1774/75.⁸ This reasoning is questionable. Kraus was not a beginner when he came to Erfurt; on the contrary, he was quite capable of writing such a work by the end of 1773. Furthermore, there is no reason to doubt the date given on the title page, as it can be presumed that this was taken directly from the original version which no longer exists, or that Silverstolpe received relevant information from the Kraus or Lämmerhirt family – for example, from the catalog (which no longer survives) compiled by Kraus's sister Marianne of his works that were known to her. The doxology contained in source A suggests the use of the *Miserere* at the end of compline during Lent⁹, since it was omitted in the office of Tenebrae on the three days prior to Easter (Maundy Thursday, Good Friday and Easter Saturday).¹⁰ The lamentable state of Catholic church music in Erfurt during Kraus's time leads inevitably to the question whether such a richly-scored composition could have been performed there at all. Perhaps, therefore, the place of composition was not the place for which it was even intended?¹¹

Kraus divided the twenty verses and the doxology of the *Miserere*¹² text into thirteen movements, eight of which are scored for soloists. Among these No. 10 (*Sacrificium*), for alto solo with choral interjections, forms an expressive climax. The use of the tutti, which may seem to be hardly imaginable as a large choir, is limited to five movements. Among them, No. 7 (*Ne projicias me*) and No. 13 (*Sicut erat*) are fugues, thus Kraus follows a general topos defining this genre. In addition, it is notable that within the composition, C minor is less the predominant basic key, but rather it presents the "opening key" of the work – for it concludes in F major, which is employed for the first time in No. 6 (*Averte faciem*).¹³

¹ *Die Geburt Jesu* (VB² 16) and *Der Tod Jesu* (VB² 17). VB² is the numbering in Bertil H. van Boer Jr., *Joseph Martin Kraus (1756–1792). A Systematic-Thematic Catalogue of His Musical Works and Source Study*, 2nd edition, Stuyvesant 1998. *Die Geburt Jesu* only survives indirectly in an arrangement for a mass by Kraus's former teacher in Buchen, the headmaster Georg Pfister. For biographical details, see Karl Friedrich Schreiber (1864–1933): *Joseph Martin Kraus (1756–1792). Biographie*. Commissioned by the Internationale Joseph Martin Kraus-Gesellschaft e.V., newly edited by Helmut Brosch, Gerhart Darmstadt, and Gerlinde Trunk, Buchen 2006 (improved and expanded new edition of the 1928 biography).

² Kraus's father, Joseph Bernhard Kraus (1724–1810), had been unjustly accused and charged of the avaricious collection of unreceipted fines and donations in 1775, in a chain reaction of increasing numbers of citizens from the surrounding parishes. He was suspended from his duties as Kurfürstlich Mainzischer Amtkeller (Electoral Mainz Bailiff in the Erfurt administration) on 15 October 1775 until the conclusion of the proceedings. As his salary was also frozen, he could no longer support his son's studies in Erfurt financially.

³ Pfister stated that there he had begun "to compose short quartets and sinfonias freehand [not in score form], which I still have in my possession." Quoted from Helmut Brosch, "Quellen zur Biographie von Joseph Martin Kraus. a) Drei Briefe seiner Lehrer", in: *Mitteilungen der Internationalen Joseph Martin Kraus-Gesellschaft*, 4 (1985), p. 21. Alexander Keck, head of the vocal and orchestral classes at the Jesuit seminar in Mannheim, told Kraus' brother Aloys in a letter about the first instrumental compositions of his student (ibid., p. 24).

⁴ He matriculated on 12 January 1773.

⁵ For information on Kraus's time as a student in Erfurt, see Helga Brück, "Joseph Martin Kraus als Student in Erfurt", in: *Mitteilungen der Internationalen Joseph Martin Kraus-Gesellschaft* 13/14 (1992/93), pp. 49–59.

⁶ Ibid., p. 54. Attention is drawn to Georg Peter Weimar, "Von dem Zustand der Musik in Erfurt, auf der guten und schlimmen Seite betrachtet", in: *Magazin der Musik*, 2 (1784), Reprint: Hildesheim 1971, pp. 392–417.

⁷ For further information on the problems surrounding the copyist "Silverstolpe B" see below.

⁸ Van Boer (see footnote 1), p. 9.

⁹ Magda Marx-Weber, "Typen süddeutscher Miserere-Vertonungen im 18. Jahrhundert und ihr Einfluß auf das Miserere von Joseph Martin Kraus", in: Friedrich W. Riedel (ed.), *Geistliches Leben und geistliche Musik im fränkischen Raum am Ende des alten Reiches. Untersuchungen zur Kirchenmusik von Joseph Martin Kraus und ihrem geistlich-musikalischen Umfeld* (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik, 9 / Publikationen der Internationalen Joseph Martin Kraus-Gesellschaft, 2), München-Salzburg 1990, p. 125.

¹⁰ Magda Marx-Weber, article "Miserere" in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil*, Vol. 6, Kassel etc. 1997, col. 322.

¹¹ A document in the Diocesan Archives in Erfurt dated 26 March 1774 mentions the payment of town musicians for playing *Miserere* compositions. "Cathedral: to those town musicians for playing in the *Miserere* in 1774 3 T[haler]". It remains open whether Kraus's *Miserere* was among these settings, particularly given the modest forces of the town waits mentioned above. – Information kindly offered by Helga Brück (Erfurt).

¹² Concerning the Kraus's *Miserere* in general, see Andreas Traub, "Zum Miserere von Joseph Martin Kraus", in: *Musik in Baden-Württemberg*, 18 (2011), pp. 139–145.

¹³ However, this does not necessarily mean that Kraus compiled the composition from movements which he already had available.

For the *fundamento* part, a stringed instrument should probably be added to the organ, although such a part is not indicated on the title page. It is worth considering whether both an 8' instrument and a 16' instrument should be used. The bassoon referred to on the title page is only specifically notated in No. 8 (*Docebo iniquos*) together with the clarinets and horns; however, at least in the movements with wind-instruments it can also be employed to execute the *fundamento*. For the most part the viola moves together with the *fundamento* in the upper octave; in the process, several times it exceeds violin I, which in some of these passages assumes the melodic role. As Kraus uses oboes, flutes and clarinets alternately, it can be assumed that these instruments were played by the same musicians.

Corresponding to the alternative instrumentation with oboe or clarinet in movement 6, the clarinet parts for movement 8 have additionally been included in the oboe parts in our performance material, since today it can no longer be assumed that a player is proficient on both instruments.

About the transmission of the work

The survival of a large part of Joseph Martin Kraus's compositional output can be traced back to Fredrik Samuel Silverstolpe (1769–1851), who was a Swedish diplomat in Vienna between 1796 and 1803¹⁴. Silverstolpe's collection of Kraus manuscripts probably began in 1794 with copies of the two sonatas for forte-piano VB² 195 and 196. After moving to Vienna, he was able to build up his collection more systematically. Silverstolpe first contacted the Kraus family in a letter dated 23 August 1800. In this letter, he asked the family to provide more detailed information in a questionnaire about the period before Kraus went to Sweden. A lengthy correspondence with Kraus's sister Marianne and her husband Georg Lämmerhirt ensued, lasting until 1815. Although Silverstolpe originally only wanted biographical information about Kraus and a complete list of his compositions, his letter of 15 April 1801 was almost entirely devoted to his plan to compile a complete collection of the composer's works. Therefore he approached Kraus's sister with the request to send him manuscripts of her brother's compositions in order to make copies.

It is thanks to Silverstolpe's interest and dedication that parts of Kraus's early church music have been preserved at all. For the manuscripts of these works had remained in Buchen and were disposed of towards the end of the 19th century, together with other older pieces of music still in existence at this point¹⁵. However, some indication of the former holdings is provided by the inventory (1837/38) of the Stadtkirche of St. Oswald, in which the following works by Kraus are listed (though this listing is partly incorrect): "1 mass by Kraus [in] G" [recte: E minor] (this is the arrangement of the *Geburt Jesu*, VB² A/1); "1 funeral mass by Kraus in F" [recte: D minor] (VB² 1), "1 antiphon by Kraus in A" [recte: D major] (VB² 5), "1 Te Deum laudamus by Kraus in D" (VB² 6), "1 Fracto Demum by Kraus in D" (VB² 7) and "1 oratorio by Kraus for Good

Friday" (VB² 17). The *Miserere* (VB² 4) and the aria *Pro parvule* (VB² 8) are not listed amongst the works.¹⁶

Silverstolpe seemed to have anticipated the fate of these early manuscripts when he asked for copies of the relevant works in a letter to Kraus's sister Marianne Lämmerhirt dated 15 April 1801. As emerges from later correspondence, Silverstolpe then had copies made of the *Miserere* and the *Requiem*, as well as the *Te Deum* and the *Fracto demum* in Vienna between June and November 1802¹⁷. Once again, these works were mentioned in Silverstolpe's letter of 22 November 1803 from Stockholm to Marianne Lämmerhirt: "Kraus's music which you sent me, especially the *Miserere* and the *Requiem*, are winning the admiration of true connoisseurs here."¹⁸

Silverstolpe, who himself had a very clear and accurate hand, either copied Kraus's compositions himself or had the copies made under his supervision by copyists from the circle of the music publisher Joseph Traeg (1747–1805). For the most part he added the place name and year in which the copy was produced to his copies, and we can therefore now determine the dates of most of these manuscripts quite precisely. His copyists are usually referred to as "Silverstolpe A" and "Silverstolpe B". It is documented that "Silverstolpe A" made copies of Kraus's works in the period between 1797 and 1800 and that "Silverstolpe B" performed this function in the following years, from 1801 to 1804.

Yet only at first glance does "Silverstolpe B" appear to be a single person. A closer examination of the handwriting reveals differences which pertain less to the notes than to the accidentals, as well as to articulation and dynamic markings. Thus, two copyists were involved in copying the *Miserere*¹⁹: copyist I wrote out the violin I and the vocal parts, copyist II the violin II, viola and the wind parts as well as the *fundamento*. This distinction between the copyists has also led to consequences for the present edition, for the articulation markings found in the source which frequently differ (particularly with regards to staccato strokes and dots and the trill signs) do not indicate a different musical meaning, but are due primarily to the different characteristics of the individual copyists. The surviving sources indicate that it is almost certain that here a set of parts, and not a score, served as the original.

One piece of evidence which supports the theory that the originals for the score of the *Miserere* commissioned by Silverstolpe were individual parts, are two identical parts for solo clarinet and solo oboe in No. 6 (*Averte faciem*), which undoubtedly present two alternative versions. Also the unusual position of the viola below the bass in the *Sicut erat* (No. 13) suggests that the score was compiled from individual parts.

¹⁴ Carl-Gabriel Stellan Mörner, *Johan Wikmansson und die Brüder Silverstolpe. Einige Stockholmer Persönlichkeiten im Musikleben des Gustavianischen Zeitalters*, Stockholm 1952, pp. 241–276.

¹⁵ For further information on this, see Gerlinde Trunk, "Geschichte der Kirchenmusik bis zum Ende des 19. Jahrhunderts", in: *300 Jahre Kirchenmusik in Buchen. Festschrift*, ed. Katholischen Kirchenchor St. Oswald, Buchen 1988, pp. 19–38, in a slightly shortened form, but reprinted with the corresponding references in: *Mitteilungen der Internationalen Joseph Martin Kraus-Gesellschaft* 11/12 (1991), pp. 1–17, p. 12.

¹⁶ For details on these and other information see *ibid.*, p. 33 f., and Gabriela Krombach, "Kirchenmusikpflege in den Oberämtern Amorbach und Miltenberg", in: Friedrich W. Riedel (see footnote 9), pp. 63–88, p. 73 f.

¹⁷ In a letter dated 17 March 1802 to the Lämmerhirts, Silverstolpe had expressed the wish to receive further compositions by Kraus in order to have copies made (see Helmut Brosch, "Quellen zur Biographie von Joseph Martin Kraus. c) Frederik Samuel Silverstolpes Briefwechsel mit Kraus' Vater, Schwester und Schwager", in: *Mitteilungen der Internationalen Joseph Martin Kraus-Gesellschaft* 5/6 (1986), pp. 1–35, p. 22). On 27 May 1802 Marianne Lämmerhirt sent him the desired parcel which must have contained, among other things, the *Requiem* and the *Miserere*, even if they were not explicitly mentioned in the letters (*ibid.*, p. 23). Making the copies was completed by 26 November 1802 at the latest, as can be deduced from Silverstolpe's letter to Marianne Lämmerhirt of 27 November 1802 (*ibid.*, p. 25 f.).

¹⁸ *Ibid.*, p. 27.

¹⁹ The copy of the score of the *Miserere* (source A) is now preserved in the University Library in Uppsala (S-Uu) under the shelfmark Caps. 57:3a:8.

A second copy of the *Miserere* (source B) was made by Johann Christian Friedrich Haeffner (1759–1833), who lived in Stockholm from 1780.²⁰ He was organist at the German church of St. Gertrud there until 1793, and from 1792 to 1808 he held the position of court Kapellmeister. Although Haeffner was in contact with Silverstolpe in the years 1805 to 1808,²¹ it hardly seems possible that the copy from Silverstolpe's collection was the basis for Haeffner's copy, because the two manuscripts differ greatly from each other. Thus, in Haeffner's copy the doxology (No. 12 *Gloria Patri* and No. 13 *Sicut erat*) and the solo clarinet in No. 6 (*Averte faciem*) are missing, but on the other hand, in comparison with source A, the musical text contains fewer obvious mistakes and uncertainties. Haeffner may have copied from a score of the work which could have been brought to Stockholm by Kraus himself. In this case there are reasons for supposing that the compositional improvements in Haeffner's copy could be traced back to Kraus. However, it remains open whether Haeffner made the score during Kraus's lifetime, or whether this copy was only made after his death. According to van Boer, Haeffner sorted out Kraus's personal collection of music after his death and thus, some of it probably remained in his possession. An analysis of the handwriting in source B does not lead to any more precise dating. Nor can any clear watermark be discerned because of the extremely coarse and thick paper. The purpose for this copy also remains unclear, whether and for what occasion a Catholic *Miserere* might have been performed in Protestant Sweden, or whether it was possibly intended for a client in Germany.

For the present edition, the copy from Silverstolpe's collection (source A) has served as the main source. In the case of obvious mistakes, Haeffner's copy (source B) has been consulted as a secondary source.

Leipzig, 2014/2021
Translation: Elizabeth Robinson

Wolfram Enßlin

²⁰ For further information on Johann Christian Friedrich Haeffner see Bertil van Boer, article "Johann Christian Haeffner", in: *The New Grove Dictionary of Music*. Second Edition, London 2001, vol. 10, p. 652f.

²¹ Bertil van Boer, "Zur Identifizierung des *Miserere* KV6 C 3.10 (Anh. 241)", in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, 29 (1981, double issue 3/4), pp. 43–45. Today Haeffner's copy is preserved in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (D-B), shelfmark: *Mus. ms. 15102*. Based on an inscription of the later owner Georg Poelchau "Del Sig: W. Amadei Mozart" the composition has long been wrongly attributed to Mozart.

Miserere

Psalm 50 · VB² 4

Joseph Martin Kraus

1756–1792

1. Miserere mei Deus

Adagio

Oboe I, II

Corno I, II
in Mi^b/Es

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Fundamento *

senza organo col organo senza organo

5

6 5b 5 3

* Zur Ausführung des Fundamento siehe Vorwort. / Concerning the execution of the Fundamento see the Foreword.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 30 min

© 2021 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 50.664

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
edited by Wolfram Enßlin

9

ff Tasto Solo *p* *f* *p* senza organo

14

Mi - se - re - re me - i De - us, se-cun-dum ma-gnam mi -
 Mi - se - re - re me - i De - us,
 Mi - se - re - re me - i De - us, se-cun-dum ma-gnam mi -
 Mi - se - re - re me - i De - us,

senza organo col organo

f *p* *f*

18

se - ri - cor - di - am tu - am. Et se - cun - dum mul - ti - di - nem

se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am tu - am. Et se - cun - dum mul - ti - tu - di - nem

se - ri - cor - di - am tu - am. Et se - cun - dum mul - ti - tu - di - nem

se - cun - dum ma - gnam mi - se - ri - cor - di - am tu - am. Et se - cun - dum mul - ti - tu - di - nem

23

mi - se - ra - ti - o - num tu - a - rum, de - le in - i - qui - ta - tem me - am.

mi - se - ra - ti - o - num tu - a - rum, de - le in - i - qui - ta - tem me - am.

mi - se - ra - ti - o - num tu - a - rum, de - le in - i - qui - ta - tem me - am.

mi - se - ra - ti - o - num tu - a - rum, de - le, de - le in - i - qui - ta - tem me - am.

4h 2 6 8 7 9 8 6 5 Tasto Solo 7b 5 6 6 5

2. Amplius

Andante

Violino I

Violino II

Viola

Soprano (solo)

Alto (solo)

Fundamento (col organo)

Am - pli - us va n in - i - qui - ta - te me - a, ab in - i - qui - ta - - te

va m in - i - qui - ta - te me - a, ab in - i - qui - ta - - te

organo

me - a. Am - pli - us la - va me, am - pli - us la - va me ab in - i - qui - ta - te

me - a. Am - pli - us la - va me, am - pli - us la - - va

18

me - a, ab in - i - - qui - ta - - te me - - a, ab in -

me ab in - i - qui - ta - te me - a, ab in - i - qui - ta - te me - a,

24

i - qui - ta m a, ab in - i - qui - ta - te me - - - a.

ab in m a, ab in - i - qui - ta - te me - - - a.

col organo

f

30

senza organo

p

35

pp

pp

pp

Et a pec - ca - to, et a pec - ca - to,

Et a pec - ca - to, et a pec - ca - to, et a pec -

pp

42

tr

tr

tr

tr

et a pec - ca - o mun - da et a pec - ca - to

ca - te - o da, mun - da me, et a pec - ca - to

col organo

49

tr

tr

f *p*

tr *tr*

f *p*

tr *tr*

f *p*

me - o - mun - da me. Quo - ni-am in -

me - o - mun - da me. Quo - ni-am in -

f

54

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

(tr) (tr) (tr) (tr) (tr) (tr)

i - qui - ta - tem me - am e - go co - gno - sco, et pec -

i - qui - ta - tem me - am e - go co - gno - sco, et pec -

senza organo

(p)

59

ca - tum, pec - ca - tum, et pec - ca - tum

ca e pec - ca - tum, et pec - ca - tum

(organo)

64

(tr)

me - um con - tra me est sem - per.

me - um con - tra me est sem - per.

senza organo col organo

3. Tibi soli

Adagio

Oboe I, II

Corno I, II
in Mi $\flat$ / Es

Violino
I
II

Viola

Tenore
(solo)

Fundamento

pizz.

pizz.
senza organo

col arco

15

pp

pp
pizz.

Ti - bi so - li, ti - bi so - li pec -

20

pp

pp

col arco

ca - vi, et ma - lum ram te fe - ci, et ma - lum
(col arco)

25

f

f

co - ram, co - ram te fe - ci.

f

30

p

pizz.

(pizz.)

Ti - - bi so - - li, ti - - bi so - - li pec -

34

p

p

p

ca - vi, t ma - lum co - ram te fe - - -

39

ci, ut ju - sti-fi - ce - - -

44

ris in ser - mo - ni - bus tu - is, et vin - cas cum ju - di -

col arco
col organo

49 (G.P.)

ca - ris. - ce - nim in in - i - qui -

pizz.
piano

54

ta - ti-bus con - ce - ptus — sum, et in pec - ca - tis, et — in pec -

59

col arco

(col arco)

ca - - tis con - ce - - pit, con - ce - - pit me ma - ter me - -

63

tr

- ca - - tis con - ce - - pit me ma - ter me - -

68

(mf)

(mf)

a.

(mf)

4. Ecce enim

Allegro

Flauto I, II

Corno I, II
in Do / C

Violino
I

II

Viola

Soprano
(solo)

Alto
(solo)

Basso
(solo)

Fundamento

Ec - - ce e - nim ve - - ri - ta tem

Ec - - ce e - nim ve - - ri - ta - tem

Ec - - ce e - nim ve - - ri - ta - tem

6 6 5 7 6 8

4 4 3 5 5 3

5

di - - le - xi - sti, in - cer - ta et oc - cul - ta sa - pi -

di - - le - xi - sti, in - cer - ta et oc - cul - ta sa - pi -

di - - le - xi - sti, in - cer - ta et oc - cul - ta sa - pi -

9

en - ti - ae tu - ae ma - ni - fe - sta - sti mi - hi. A - sper - ges

en - ti - ae tu - ae ma - ni - fe - sta - sti mi - hi. A sper - ges

en - ti - ae tu - ae ma - ni - fe - sta - sti mi - sper - ges

4
2

14

me, Do - - mi - ne, hys - so - po, et mun - da - bor,

me, Do - - mi - ne, hys - so - po, et mun - da - bor,

me, Do - - mi - ne, hys - so - po, et mun - da - bor,

6 6 6 3
5 5

18

et mun - da - bor, la - va - bis me, et per
et mun - da - bor, la - va - bis me, et su - per
et mun - da - bor, la - va - bis me, t su - per

7 # 4 2 4 2

23

ni - - vem de - - al - ba - bor, de - - al - ba - bor.
ni - - vem de - - al - ba - bor, de - - al - ba - bor.
ni - - vem de - - al - ba - bor, de - - al - ba - bor.

6 3 6 5 6 4 5 3

5. Auditui

Allegretto

Flauto I, II

Corno I, II
in Do / C

Violino
I
II

Viola

Basso
(solo)

Fundamento

Au-di-tu-i m da-bis gau-ra-m et lae-ti-ti-

senza organo

am, et ex-sul - ta-bunt os - sa, os-sa hu - mi - li - a - - - ta. col organo

12

Au - di - tu - o da - uau - di - um
senza organo

17

et lae - ti - ti - am, et ex - sul - ta - bunt,
col organo senza organo

22

et ex-sul-ta - - - et os-sa hu -

col organo

senza lo

28

mi - li - a - - - ta.

col organo

6. Averte

Andante

Clarinetto *
in Si $\flat$ /B

Oboe

Violino

I

II

Viola

Alto
solo

Fundamento

The musical score is written for a symphony orchestra. It begins with a tempo marking of 'Andante'. The instrumentation includes Clarinet in B-flat (marked with an asterisk), Oboe, Violins I and II (both marked 'con sordino'), Viola, Alto solo, and Cello/Double Bass (labeled 'Fundamento'). The score is in 3/4 time and features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte). A large, stylized watermark 'Carus' is overlaid diagonally across the middle of the page.

* Zur alternativen Besetzung mit Klarinette siehe Vorwort.

Concerning the alternative scoring for a clarinet see the Foreword.

16

A - ver - te fa - ci-em tu - am a pec - ca - tis, a pec - ca - tis

21

- tis_ me - is, et_

27

o - mnes in - i - qui - ta - tes me - as, in - i - qui - ta - tes

31

me - as, in - i - qui - ta - tes me-as de - le,

36

et o - mnes in - i - qui - ta - tes me-as de -

41

le.

45

pizz.

pizz.

51

Carus

57

col arco

col arco

Cor mun-dum cre - a

64

in — me De - us, cor mun - dum cre - a in me De - us, et spi - - ri - tum

71

re spi - - ri - tum re - ctum in - no - va

75

in vis - ce - ri - bus me - - is.

7. Ne projicias

Allegro moderato

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Fundamento

Ne pro-ji - ci - as me

Ne pro-ji - ci - as me

Ne pro-ji - ci - as

Ne pro-ji - ci - as me a fa - - - -

6 6 6

5

a fa - ci - e tu - a, a fa - ci - e tu - a, ne pro-ji - ci - as me a

fa - - - - ci - e tu - a, fa - ci - e tu - a, pro - - ji - ci - as

me a fa - ci - e tu - a, a - a, ne, ne pro-ji - ci - as

- e tu - fa - ci - e tu - a, ne pro - - ji - ci - as,

6 6 6

10

fa - ci - e tu - a, et spi - ri - tum san - ctum

me, ne pro-ji - ci - as me a fa - ci - e tu - a, et spi - ri - tum

me a fa - ci - e tu - a, et spi - ri - tum, spi - ri - tum san - ctum

ne pro-ji - ci - as me a fa - ci - e tu - a, et spi - ri - tum san - ctum

4 3[b] 6 4 6b 6 5b

15

tu - um ne au - fe-ras a me, ne au - fe-ras a me. Red - de
 san-ctum tu - um ne au - fe-ras a me, ne au - fe-ras a me. Red - de
 tu - um ne au - fe-ras a me, ne au - fe-ras a me. Red - de
 tu - um ne au - fe - ras a me, ne au - fe-ras a me. Red-de mi - hi lae -

6 5 9 4 6 6 5 6

21

mi - hi lae - - - ti - ti-am, sa - lu - ta - ris tu - i,
 mi - hi lae - - - ti - ti-am, sa - lu - ta - ris tu - i, et, et spi - ri - tu
 mi - hi lae - - - ti - ti-am, sa - lu - ta - ris i,
 ti - ti-am, red-de mi - hi lae - ti - ti-am, - lu - - ris tu - et

6 4 3 6

27

et, et spi - ri - tu
 prin con - fir - ma me, con - fir - ma me, et
 spi - pa - - li con - - - fir - ma me, et

b 7b 6 7 (b) d b

32

prin - - - ci - pa - li con - fir - ma me, con - fir - - ma me, et
 spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma me, con - fir - - ma me, et
 con - - - fir - ma me, con - fir - ma me, et

7(b) (4/3b) 6 d 4+ 2 6

37

spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma, con - fir - ma me, et spi - ri - tu

et, et spi - ri - tu prin - ci - pa - li con - fir - ma me, et spi - ri - tu

prin - - - ci - pa - li con - fir - ma me, con - fir - ma me,

spi - - ri - tu prin - - - ci - pa - li con - fir - ma me, et spi - ri - tu

64 4/2 4/2 6 4/2 [6] 6

42

prin - - - ci - pa - li con - fir - - ma me, con - fir - - ma,

prin - ci - pa - li, con - fir - ma, con - fir - - ma me, con - fir - ma,

et spi - ri - tu prin - - - ci - pa - li

prin - - - ci - pa - li con - fir - - ma et - - - ri - tu prin - ci - pa - li

4/2 6 6 4/2 (6b)

47

con - fir - ma fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me,

- ma fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me,

- fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me,

co - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma - me,

6 5 6 5 6 5 7 #

55

et

et spi - ri - tu prin - ci - pa - - li con - - - fir - ma me, et spi - ri - tu

Tasto Solo

8 3

61

spi - ri - tu prin - ci - pa - - - li con - - - fir - ma me, et spi - ri - tu

8

et

7 5 8 5

66

prin - - - ci - pa - li con - fir - ma me, con - fir - - ma me,

8

et

spi - ri - tu prin - ci - pa - - li, con - - - fir - - ma me, et

et spi - ri - tu prin - - ci - pa - - li con - fir - ma me, et spi - ri - tu

7 5 6 6 6 6

71

et spi - ri - tu - pa - li, con - fir - ma, con -

8

spi - ri - tu prin - ci - pa - - li con - fir - ma me,

prin - - li con - fir - ma me, con - fir - ma - me, et spi - ri - tu prin - ci -

4 2 6 6 4 2 6 4

77

fir - ma - me, con - fir - ma, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me.

8

pa - li con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me.

con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me.

pa - li con - - - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me, con - fir - ma me.

7 6 7 8 7 6 # 7 6 #

8. Docebo

Allegro

Clarinetto I, II
in Si $\flat$

Fagotto

Corno I, II
in Mi $\flat$ /Es

Violino

Viola

Basso
(solo)

Fundamento

The musical score is written for a full orchestra. The instruments listed on the left are: Clarinetto I, II in Si $\flat$; Fagotto; Corno I, II in Mi $\flat$ /Es; Violino I and II; Viola; Basso (solo); and Fundamento. The tempo is marked 'Allegro'. The score is in 4/4 time. The key signature has two flats (B $\flat$ and E $\flat$). The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 8. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings 'p' (piano) are present in measures 4, 5, 7, and 8. A large, stylized watermark 'Carus' is overlaid on the score.

9

f *p*

13

f *p* *f* *p*

Do -

The musical score is written for a piano and voice. It begins at measure 9. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and a more complex melodic line in the right hand. The vocal line enters in measure 9 with a series of eighth notes. The score is marked with dynamics: *f* (forte) and *p* (piano). The key signature has one flat. The page number 37 is at the bottom right.

18

p

p

p

p

p

ce - bo, do - ce - bo in - i - quos vi - as tu -

23

simile

do - - ce - bo in - i - quos vi - as, in - - i - quos vi - as_ tu - as, in -

28

i - quos vi - as tu - as, et im - pi - i ad te con-ver - ten - tur, et im-pi - i ad

35

te con - ver - ten - - - - -

40

(cresc.)

cresc.

3 3

45

f p

(f) (p)

(f) (p)

tur.

f p

60

De - us sa - lu - tis me - ae, De - - - us, De - lu tis _

65

me - ae, et ex - sul - ta - - - - - bit _

70

lin - - gua me - a ju - sti - ti - am tu - - am, et ex - sul -

75

ta - - - - -

81

bit lin na ju

86

sti - ti - am tu - - - - - am.

90

93

9. Domine labia

Allegro

Oboe I, II

Corno I, II
in Fa / F

Violino
I
II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Fundamento

Do-mi-ne la-bi-a me-a a-pe-ri-es,

et os me-an-nun-ti-

Do-mi-ne la-bi-a me-a a-pe-ri-es,

et os - um an-nun-ti-

Do-mi-ne la-bi-a me-a a-pe-ri-es,

et me an-nun-ti-

Do-mi-ne la-bi-a me-a a-pe-ri-es,

et os - um an-nun-ti-

Do-mi-ne la-bi-a me-a a-pe-ri-es,

et os - um an-nun-ti-

Do-mi-ne la-bi-a me-a a-pe-ri-es,

et os - um an-nun-ti-

Do-mi-ne la-bi-a me-a a-pe-ri-es,

et os - um an-nun-ti-

Do-mi-ne la-bi-a me-a a-pe-ri-es,

et os - um an-nun-ti-

Do-mi-ne la-bi-a me-a a-pe-ri-es,

et os - um an-nun-ti-

Do-mi-ne la-bi-a me-a a-pe-ri-es,

et os - um an-nun-ti-

Do-mi-ne la-bi-a me-a a-pe-ri-es,

et os - um an-nun-ti-

Do-mi-ne la-bi-a me-a a-pe-ri-es,

et os - um an-nun-ti-

Do-mi-ne la-bi-a me-a a-pe-ri-es,

et os - um an-nun-ti-

Do-mi-ne la-bi-a me-a a-pe-ri-es,

et os - um an-nun-ti-

Do-mi-ne la-bi-a me-a a-pe-ri-es,

et os - um an-nun-ti-

Do-mi-ne la-bi-a me-a a-pe-ri-es,

et os - um an-nun-ti-

17

a - bit lau - dem tu - am. Do - - mi-ne la - bi-a,
a - bit lau - dem tu - am. Do - - mi-ne la - bi-a,
a - bit lau - dem tu - am. Do - - mi-ne la - bi-a,
a - bit lau - dem tu - am. Do - - mi-ne la - bi-a,

6

23

Do - mi-ne la - bi-a me - a a - pe-ri-es,
Do - mi-ne la - bi-a me - a a - pe-ri-es, et os me-um an -
Do - mi-ne la - bi-a me - a a - pe-ri-es,
Do - mi-ne la - bi-a me - a a - pe-ri-es, et os me-um an - nun - ti - a - bit,

6
5

Tasto Solo

3 3 3 3 3

31

et os me-um an-nun-ti-a-bit lau-dem tu-am. Quo-ni-am

nun - ti-a-bit, an-nun-ti-a-bit lau-dem tu-am. Quo-ni-am

et os me-um an-nun-ti-a-bit lau-dem tu-am. Quo-ni-am

et os me-um an-nun-ti-a-bit lau-dem tu-am. Quo-ni-am

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

38

si vo-lu-is-ses sa-cri-fi-ci-um, de-dis-sem u-ti-que, de-dis-sem u-ti-que,

si vo-lu-is-ses sa-cri-fi-ci-um, de-dis-sem u-ti-que, de-dis-sem u-ti-que,

si vo-lu-is-ses sa-cri-fi-ci-um, de-dis-sem u-ti-que, de-dis-sem u-ti-que,

si vo-lu-is-ses sa-cri-fi-ci-um, de-dis-sem u-ti-que, de-dis-sem u-ti-que,

6 5 4+ 2 6 6 5 6 4 5

61

cta - be-ris, non de - le - cta - be - ris,

cta - be-ris, non de - le - cta - be - ris,

cta - be-ris, non de - le - cta - be - ris,

cta - be-ris, non de - le - cta - be - ris,

68

non de - le - cta - - - - - be - ris.

non de - le - cta - - - - - be - ris.

non de - le - cta - - - - - be - ris.

non de - le - cta - - - - - be - ris.

f

10. Sacrificium

Adagio

Oboe I, II

Corno I, II
in Fa / F

I
Violino

II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Fundamento

Alto

Solo

Sa - - cri - - fi - - ci - um

5

De - o spi - ri - tus con - tri - bu - la -

7

cor con - tri - tum

9

et hu - mi - li - a - tum

11 *p* *pp* *pp*

De - us — non, non de - spi - ci - es.

14

Sa - cri - fi - o spi - ri - tus con - tri - bu - la - - -

17

tus, cor con - tri - tum et hu - mi - li - a - tum

20

De - us, De - us non, non de -

23

spi - es.

25

28

p *tr*

Tutti *p* *tr*

Be - - - ni - gne fac Do - mi - ne in

Be - - - ni - gne fac Do - mi - ne in

Be - - - ni - gne fac Do - mi - ne in

Be - - - ni - gne fac Do - mi - ne in

31

tr

bo - na vo - lun - ta - te tu - a Si - - - on.

bo - na vo - lun - ta - te tu - a Si - - - on.

bo - na vo - lun - ta - te tu - a Si - - - on.

bo - na vo - lun - ta - te tu - a Si - - - on.

6 5 6 4 5

34

Solo
Cor con - tri - tum et hu - mi - li - a - tum

36

De - us non de - spi - ci - es.

38

Ut ae-di-fi-cen-tur mu-ri Je-ru-sa-lem.

Tutti

Ut ae-di-fi-cen-tur mu-ri Je-ru-sa-lem.

Ut ae-di-fi-cen-tur, ut ae-di-fi-cen-tur mu-ri Je-ru-sa-lem.

Tasto Solo

6 5 5
4 3

41

lem. Solo

lem. Cor con-tri-tum et hu-mi-li-tem.

lem.

lem.

[illegible]

50

ut ae - di - fi - cen - tur mu - ri Je - ru - sa - lem.

ut ae - di - fi - cen - tur mu - ri Je - sa - lem.

ut ae - di - fi - cen - tur mu - ri Je - ru - sa - lem.

ut ae - di - cen - tur mu - ri Je - ru - sa - lem.

54 # 6 6 5

53

pp

pp

(pp)

(pp)

11. Tunc acceptabis

Allegro

Oboe I, II

Corno I, II
in Fa / F

Violino I
Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Fundamento

6 6 6 (H) 6_{5b} 6 6 (H) 6_{5(b)}

The musical score is for a piece titled '11. Tunc acceptabis'. It is marked 'Allegro'. The instrumentation includes Oboe I, II; Horn I, II in F; Violin I, II; Viola; Soprano; Alto; Tenor; Bass; and Cello/Double Bass (labeled 'Fundamento'). The score is written in 2/4 time and features a large 'Carus' watermark and a large 'A' watermark. The piano part is prominent, with a complex rhythmic pattern in the right hand and a more active line in the left hand. The bottom of the page shows a sequence of notes: 6, 6, 6 (H), 6_{5b}, 6, 6 (H), 6_{5(b)}.

25

ff *f*

Tunc ac - cep - ta - - - bis sa - - - cri - fi - ci - um,

Tunc ac - cep - ta - - - bis sa - - - cri - fi - ci - u

Tunc ac - cep - ta - - - bis sa - - - cri - fi - ci - um,

Tunc ac - cep - ta - bis sa - - - cri - fi - ci - um,

ff 6 *f* 6 4

29

et ob - la - ti - o - - - nes et ho - - lo - cau - tr - sta,

ob - la - ti - o - - - nes et ho - - lo - cau - sta,

ob - la - ti - o - - - nes et ho - - lo - cau - sta,

ob - la - ti - o - - - nes et ho - lo - cau - sta,

3 2 6 6 5

33

et ho - lo - cau - sta,

et ho - lo - cau - sta,

et ho - lo - cau - sta,

et ho - lo - cau - sta,

6 5 5 3 4 3 3

37

tunc im - po - - nent su - per al - ta - re

tunc im - po - - nent su - per al - ta - re

tunc im - po - - nent su - per al - ta - re

tunc im - po - nent su - per al - ta - re

4 3 4

42

tu - um vi - - - tu - los. Tunc ac - cep -

tu - um vi - - - tu - los. Tunc ac - cep -

tu - um vi - - - tu - los. Tunc ac - cep -

tu - um vi - - - tu - los. Tunc ac - cep -

6 5 4 6 4

48

ta - bis sa - cri - fi - ci - um, ob - la - ti - o - - nes

ta - bis sa - cri - fi - ci - um, ob - la - ti - o - - nes

ta - bis sa - cri - fi - ci - um, ob - la - ti - o - - nes

ta - bis sa - cri - fi - ci - um, ob - la - ti - o - - nes

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

69

ta - re tu - um vi - tu - los.

ta - re tu - um vi - tu - los.

tu - um vi - tu - los.

ta - re tu - um vi - tu - los.

76

Carus

66

Carus 50.664

12. Gloria Patri

Andante

Violino I

Violino II

Viola

Soprano (solo)

Fundamento tacet

6

11

p

p

(p)

tr

Glo - - ri - a Pa - - tri, et Fi - - li - o.

16

(tr)

tr

Glo-ri - a Pa - - tri, et

21

Fi - - - li-o, glo - - - ri-a Pa - - - tri, et Fi - li -

26

o, glo - ri - a, et - spi - ri - tu - i

31

S - ri - tu - i San - cto,

36

et Spi - ri - tu - i San -

41

cto.

13. Sicut erat

Alla capella

Corno I, II
in Fa / F

Violino

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Fundamento

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per,

Sic - ut e - rat

Sic - ut

2 4 5 6 5b

2 4 6 5b

6 5 6 4

3 3 3

et in sae-cu-la sae-cu - lo - rum. A - -

et in sae-cu-la sae-cu - lo - rum. A - - men, et in sae - cu - la sae - cu -

in prin - ci - pi - o et nunc, et sem - per.

e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc, et sem - per, et in sae-cu-la sae - cu -

3 3 # 3 3 4 2 3 3 4 6 7 5 3 4 6 2 4

* Für T. 1–6 schlägt der Herausgeber folgende Ausführung vor: / For mm. 1–6 of the Fundamento the editor suggests the following execution:

etc.

15

- - men. Et in sae-cu-la sae - cu - lo-rum. A - men, a -
lo-rum. A - - - men. Sic-ut e-rat in prin-ci - pi-o,
Sic - ut e-rat in prin - ci - pi-o, et, et nunc, et in
lo-rum. A - - - men. Et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum,

3 5 7b 3 6

22

Gloria in excelsis Deo

et in sae-cu-la sae-cu-lo-rum. A-men, a-men, a-

sae-cu-la sae-cu-lo-rum. A-men, a-men, a-

sae-cu-lo-rum. A-men, a-men, a-

7 6 7 6 7 6 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 5

* Für T. 18–19, Fundamento, schlägt der Herausgeber folgende Ausführung vor:
For mm. 18–19 of the Fundamento the editor suggests the following execution:

18

6 - - 6

** Für T. 25–27, Fundamento, schlägt der Herausgeber folgende Ausführung vor:
For mm. 25–27 of the Fundamento the editor suggests the following execution:

25

4

7 6 4 4 4 4 4 4

29

men, a - men, a - men, a - - - men, et in sae-cu-la sae-cu - lo-rum. A -

men, a - men, a - men, et in sae-cu-la sae-cu - rum. A -

men, a - men, a - men, a - me a - en, men, men,

men, a - - - men, a - men, a - men in sae sae-cu - lo-rum.

3 8 h

37

- - - men, a-men, a - - - men, a - men.

- - - men, a-men, a - - - men, a - men.

a - - - men, a-men, a - - - men, a - men.

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

3 6 5 3 6 5 3 unisono 6 6 5 8 5 3 3

Zur Edition

Diese Edition erscheint als Einzelausgabe aus Joseph Martin Kraus, *Musikalische Werke*. Herausgegeben von der Internationalen Joseph-Martin-Kraus-Gesellschaft. Abteilung I, Band 1. Sie folgt den Editionsrichtlinien der Internationalen Joseph-Martin-Kraus-Gesellschaft e.V. (Stand Juli 2014). Das bedeutet insbesondere:

- Werktitel, die Bezeichnungen der Instrumente und Stimmen, die Tempoangaben, ferner dynamische Vorschriften und sonstige Worte innerhalb des Notentextes werden normalisiert; die Partitur wird nach der heute üblichen Weise angeordnet. Singstimmen erscheinen nur im Violin- und im Bassschlüssel; bei Abänderung der originalen Schlüssel werden diese jedoch zu Beginn der ersten Akkolade im Vorsatz angegeben. Die originale Notierungsweise transponierender Instrumente bleibt erhalten. Gesangstexte werden nach der üblichen Rechtschreibung der betreffenden Sprache abgedruckt; der Wortlaut der Quellen bleibt dabei erhalten, auch wenn er von der Textvorlage abweicht.
- Ergänzungen des Bandherausgebers, die entweder über die Hauptquellen hinausgehen oder diesen widersprechen, sind einheitlich durch runde Klammern kenntlich gemacht. Zeichen (beispielsweise Akzidentien, Pausen, Bögen), die lediglich aufgrund von Notierungskonventionen fehlen, werden ohne Kennzeichnung ergänzt. Ist die in der Quelle notierte Harmonik jedoch unklar, so werden die ergänzten Akzidentien geklammert und der Sachverhalt im Kritischen Bericht (enthalten im jeweiligen Band der Gesamtausgabe) dargestellt; die nach heutigen Notationsregeln überflüssigen Akzidentien entfallen kommentarlos. Auf die Angleichungen von Parallelstellen, verwandten Wendungen und Figuren wird möglichst verzichtet.
- In den Quellen des ausgehenden 17. und 18. Jahrhunderts stellt die weitgehend uneinheitliche Notation von Punkt und Strich ein besonderes Problem dar. Die Stabilität dieser Zeichen zeigt dabei an, dass offenbar ein einheitliches musikalisches Verhältniss nicht erreicht blieb. Die in den Quellen vorkommenden Notationen werden daher nicht als einheitlich in der Regel wiedergegeben. Steht ein Autograph zur Verfügung, so wird es zur Verfügung gestellt, so weit dies möglich ist. In Fällen, in denen die Notation zwischen verschiedenen Quellen variiert, wird die Notation der Autographen übernommen.
- Auf Unklarheiten in der Notierung wird insbesondere durch Fußnoten aufmerksam gemacht. Ebenso werden originale Notierungsformen, sofern sie für die Aufführungspraxis von Bedeutung sind, beibehalten und nicht heutigen Schreibgewohnheiten angeglichen.

Die Editionsleitung

The Edition

This edition appears as a single issue from Joseph Martin Kraus, *Musikalische Werke*. Published by the International Joseph Martin Kraus Society. Volume I, fascicle 1. It follows the edition guidelines of the International Joseph Martin Kraus Society (as of July 2014). This means in particular:

- Work titles, names of the instruments and voice parts, tempo indications, dynamic markings and other words which appear within the musical text will be standardized; the order of the instruments in the score will be arranged according to the practice customary today. Voice parts will be indicated only in the treble and bass clefs; however, when original clefs are altered, the original clefs will be indicated in the preliminary information which appears before the first accolade. The original manner of notating transposing instruments has been retained. Singing texts will be printed in accordance with the practice current for the language in question; thus the texts of the sources will be retained, even when they differ from their literary originals.
- Additions by the editor of the volume which either go beyond the principal sources or contradict them will always be shown by means of parentheses or signs (such as accidentals, rests, slurs) which originally were omitted solely for reasons of the conventions of notation, have been added without comment. If, however, a hypothesis is notated and the source is unclear, accidentals are added in parentheses and the reasons for these additions are detailed in the Critical Report included in the respective volume of the complete edition. Accidentals which in accordance with modern practice would be considered superfluous are omitted without comment. Alterations for the purpose of aligning parallel and related passages, as well as thematic figures have been avoided wherever possible.
- In late 18th-century sources the conflicting use of articulation marks such as dots and dashes presents a particular problem. The varied use of these marks shows that apparently musical notation at that time remained inconsistent. Those which appear in the sources are reproduced, as a rule, not as dots but as dashes. However, if an autograph is available as a source for an edition, differences between dots and dashes which occur in this source will be retained, especially in the string parts.
- The rhythmic values of appoggiaturas are often notated differently in the sources. Frequently they differ even within a source. However, in the case of good, especially autograph sources, differing and even contradictory notation has been retained.
- Appoggiaturas are consistently joined, by means of a slur to the succeeding note.
- Colla-parte notation and abbreviations (repeat signs) are written out without being specifically mentioned.
- Ambiguities in notation will be treated primarily in the footnotes. Likewise, where they can be of significance for performance practice, original notational practices have been retained and have not been changed to conform with modern practice.

The Editorial Board
Translation: John Coombs