

SCHRIFTEN DER HOCHSCHULE FÜR MUSIK MAINZ

Band 3

Birger Petersen / Henrik Schuld (Hg.)

Die Choralsätze von Johann Jacob Pagendarm Lübeck 1705

No. 1

1. Ich komm von Heiden Heiland,
2. Rufft von Camm. Dinst vom Heil,
3. Der Jungfrauen Lieb Hwangar ward,
4. Er ging aus der Kammer sein,
5. Sein Lauff kam von Batur her,
6. Der du bist dem Vater gleich,
7. Dein Krönchen glantz A fallend klar,
8. Lob sey Gott dem Vater ghan,

Der Jungfrauen Kind n
Allein von dem Heiligen
Ich bliebt Ruffst zu
Dem Königl. Saal f
Und laßt wieder zu
Lufz hinaus den Ding
Der Lauff gibt ein m
Lob sey Gott sein m

1. Das ist mein aller Chell,
2. Ich Botta Chor 1. wangen Kamp,
3. Laufft herfür mein Eigenschaft,
4. Botta von Art und Kampstingelt,
5. Lufz fimmter zu der Gall,
6. Das sein nwig Botta Gewalt,
7. Dunkel muß nicht kimm. drin,
8. Lob sey Gott dem Heiligen Botta,

Botta selb Botta 1
Und bliebt ein Lufz
Botta da war in sein
Din. Lufz n zu La
Und wieder zu B
In nufz das kranke
Der Bland bliebt im
Jummar sind in

Schriften der Hochschule für Musik Mainz

Herausgegeben von

Valerie Krupp

Immanuel Ott

Birger Petersen



Band 3

Johann Jacob Pagendarm. 114 Choralsätze

Herausgegeben von Birger Petersen und Henrik Schuld

Mainz 2026

Birger Petersen und Henrik Schuld (Hg.)

Johann Jacob Pagendarm. 114 Choralsätze

<https://doi.org/10.25358/openscience-15676>

<https://openscience.ub.uni-mainz.de/handle/20.500.12030/15697>



Dieser Text erscheint im Open Access unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

Inhalt

Die Choralsätze Johann Jacob Pagendarms. Corpus und Edition	1
Johann Jacob Pagendarm. 114 Choralsätze	23
Kritischer Bericht	158
Das Lübeckische Gesang-Buch und die Sätze Johann Jacob Pagendarms. Eine Konkordanz	167

Birger Petersen und Henrik Schuld

Die Choralsätze Johann Jacob Pagendarms. Corpus und Edition

Das Archiv der Hansestadt Lübeck verwahrt drei umfangreiche Stimmbücher mit einer Sammlung von 303 Choralsätzen aus dem frühen 18. Jahrhundert, deren Genese in unmittelbarem Zusammenhang mit dem *Lübeckischen Gesang-Buch* und damit einer der wirkmächtigsten Gesangbuchpublikationen für den Ostseeraum steht, die vor allem aber aus der Dienstzeit Dieterich Buxtehudes (1637–1707) stammt, Organist und Werkmeister an der Hauptkirche St. Marien Lübeck. Ein Findbuch, das Hermann Jimmerthal 1860 angelegt hat, weist entsprechend – und ohne Verweis auf ihren Urheber – unter den laufenden Nummern 14–17 aus: »4 dicke, in Pergament gebundene Bücher, enthaltend eine große Anzahl 4stimmiger Choräle – für Sopr. Alt. Ten. & Baß. (Vollständig.)«¹

Tatsächlich gab es bis zum Zweiten Weltkrieg noch vier Stimmbücher; nach der verheerenden Bombardierung Lübecks durch die Alliierten am Palmsonntag 1942 wurden sie zusammen mit allen weiteren Archivmaterialien nach Gröna bei Bernburg in Sachsen in ein Salzbergwerk ausgelagert. Die Materialien des Archivs der St. Marienkirche wurden nach 1945 zunächst von der US Army, dann von der Roten Armee beschlagnahmt und über Potsdam als Beutekunst mehrheitlich über Archive der DDR und der UdSSR verteilt. Nach der Restitution 1988 sind noch drei Stimmbücher erhalten (Diskant, Alt und Tenor).²

Die Stimmbücher und die in ihnen enthaltenen Chorsätze sind – trotz ihrer Unvollständigkeit und der damit verbundenen Spekulation über ihre Beschaffenheit – ein wichtiges Zeugnis zur Präsenz des schlichten Chorsatzes im Umfeld des norddeutschen Protestantismus in seiner spezifischen Ausprägung in der freien Reichs- und

¹ D-LÜsa, 6.1 St.-Marien 3: *Verzeichniß der Bücher, Schriften, Zeichnungen, Musikalien etc. des Archivs der St. Marien-Kirche, eingerichtet von H. Jimmerthal, Organist und Werkmeister der St. Marien-Kirche 1860*, S. 17 (Unterstreichungen im Original); vgl. D-LÜsa, 6.1–1 St. Marien 107–109; ausführlich zu Pagendarm vgl. Birger Petersen, »Johann Jacob Pagendarms Stimmbücher. Ein Beitrag zur Lübecker Kirchenmusikgeschichte«, in: *Nordelbingen. Beiträge zur Geschichte der Kunst und Kultur, Literatur und Musik in Schleswig-Holstein* 90 (2024), S. 143–158.

² Vgl. Jürgen Heering, »Der Nachmittagsgottesdienst und die Vesper in St. Marien Lübeck zur Zeit Buxtehudes«, in: *Buxtehude-Studien* 4 (2021), S. 77–102, hier S. 96, außerdem Antjekathrin Graßmann, »Die Hansestadt Lübeck erhält ihr Gedächtnis zurück«, in: *Alte Bestände—Neue Perspektiven: Das Archiv der Hansestadt Lübeck—5 Jahre nach der Archivalienrückführung*, hg. von Antjekathrin Graßmann, Lübeck 1992, S. 5–17, und Kerala J. Snyder, »Tradition with Variations: Chorale Settings per omnes versus by Buxtehude and Bach«, in: *Music and Theology. Essays in Honor of Robin A. Leaver On His Sixty-Fifth Birthday*, hg. von Daniel Zager, Lanham, MD 2006, S. 31–50. Anders als bei Snyder angegeben fand die Restitution 1987 statt.

Hansestadt Lübeck, unter anderem angesichts des Umstands, dass sie zum Repertoire des Schülerchors an der Hauptkirche St. Marien gehörten, als Buxtehude seinen Dienst auf der Orgelempore versah. Urheber der Chorsätze war sein Gegenüber auf dem Lettner: der Kantor Johann Jacob Pagendarm (1646–1706).³

Johann Jacob Pagendarm

Trotz der theologischen Prominenz der Söhne dieses Lübecker Kantors, Hermann Heinrich (1674–1749) und Johann Gerhard (1681–1754) fehlt der Name Pagendarm in Wolf-Dieter Hauschild's schon über vierzig Jahre alten, gleichwohl nach wie vor maßgeblichen (weil nicht ersetzten) *Kirchengeschichte Lübecks*.⁴ Das ist nicht weiter verwunderlich, zumal das vornehmliche Interesse der protestantischen Kirchengeschichte als universitärer Disziplin in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in erster Linie auf der Reformationsgeschichte einerseits und auf der jüngeren Historie andererseits lag. Stärker irritiert der Umstand, dass eine erheblich jüngere Publikation, die die Besonderheiten der Kirchenmusik Lübecks herausstellen will, sich auf eine Darstellung der Organisten beschränkt und nicht nur die Kantoren der Hauptkirche St. Marien bis in die Gegenwart unberücksichtigt lässt.⁵

Johann Jacob Pagendarm wurde am 6. Dezember 1646 als Sohn des Kaufmanns Heinrich Pagendarm und dessen Frau Anna geb. Fürstenau in Herford in Westfalen geboren und hatte nach dem Schulbesuch (u. a. an der Andreasschule in Hildesheim und des Gymnasiums in Magdeburg) in Helmstedt und in Wittenberg studiert – ein Universitätsstudium der Theologie war Vorbedingung für die spätere Tätigkeit Pagendarms als Kantor und zugleich Lehrer an einer Lateinschule – und zum Michaelisfest 1670 das Kantorat in Osnabrück angetreten.⁶ Mit dem Dienstantritt in Lübeck im August 1679⁷ wurde er Nachfolger von Samuel Franck (1633–1679) und unmittelbarer Mitarbeiter von Dieterich Buxtehude, der seit 1668 als Organist und Werkmeister an St. Marien amtierte (und wie Franck eine Tochter seines Amtsvorgängers Franz

³ Vgl. grundsätzlich Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Leben / Werk / Aufführungspraxis*, Kassel 2007 (überarbeitete und erweiterte Ausgabe der amerikanischen Originalausgabe *Dieterich Buxtehude. Organist in Luebeck* [1987], aus dem Englischen von Hans-Joachim Schulze), S. 117, sowie Birger Petersen, *Dieterich Buxtehude und seine Zeit*, Lilienthal 2025, S. 80f., sowie Birger Petersen und Henrik Schuld, »Satzlehre und Künstliche Intelligenz am Beispiel der Choralsätze Johann Jacob Pagendarms«, in: *Forum Kirchenmusik* 76 (2025) Heft 4, S. 3–8.

⁴ Vgl. Wolf-Dieter Hauschild, *Kirchengeschichte Lübecks. Christentum und Bürgertum in neun Jahrhunderten*, Lübeck 1981; auch der Name Diet(e)rich Buxtehude findet sich nur ein einziges Mal (S. 347–349). Zu diesem Abschnitt vgl. Petersen, »Johann Jacob Pagendarms Stimmbücher«, S. 144f.

⁵ Vgl. 4 Viertel. Stiftung Kirchenmusik der Lübecker Innenstadtkirchengemeinden (Hg.): *Musik, die »sonst so nirgends wo geschieht«*. *Weltberühmte Kirchenmusik aus Lübeck*, Lübeck o.J., vor allem S. 18f.; als Ausnahme erscheint nur der aktuelle Organist von St. Marien Johannes Unger, der zugleich den Dienst des Kantors (und seit 2023 zugleich des Kirchenmusikers am Dom zu Lübeck) versieht.

⁶ Vgl. Wilhelm Stahl, *Musikgeschichte Lübecks. Bd. 2: Geistliche Musik*, Kassel 1952, S. 50.

⁷ Laut Gerber am 28. August, vgl. Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. Teil 2*, Leipzig 1792, Sp. 58.

Tunder geheiratet hatte).⁸ Pagendarm starb am 13. Januar 1706; seine Tochter Regina Catharina (1688–1762) heiratete am 8. November 1706 seinen Nachfolger Heinrich (Hinrich) Sivers (1674–1736).⁹

Unter anderem die Eingriffe des späteren Lübecker Kantors Caspar Rüetz – der weite Teile der Musiksammlung seiner Vorgänger verfeuert hat – sorgten dafür, dass gegenwärtig nur ein einziges anderes musikalisches Werk von Pagendarm überliefert ist:¹⁰ Seine Vertonung von Psalm 37, 5: *Befiehl dem Herrn deine Wege* – verwahrt in der Sherard Collection der Bodleian Library – orientiert sich am modernen venezianischen Stil.¹¹ Darüber hinaus hat Pagendarm einen Nachdruck der *Cantiones sacrae* initiiert, der das Repertoire der liturgischen Sätze im Gottesdienst an St. Marien sammelte.¹²

Ort und Funktion der Stimmbücher

Eine maßgebliche Quelle zur Frage der Lübecker Liturgie – und damit verbunden zur Funktion der Stimmbücher Pagendarms – ist das *Lübeckische Gesang-Buch* von 1703:¹³ Dieses wurde als erstes amtliches Gesangbuch der Hansestadt Lübeck nach

⁸ Vgl. Snyder, *Dieterich Buxtehude*, S. 120; die Berufungsurkunde Pagendarms (D-LÜsa, 1.1–4 Altes Senatsarchiv Ecclesiastica, Schulsachen Vol. 1 Fasz. 2) ist bei Stahl, *Musikgeschichte Lübecks*, S. 193 wiedergegeben.

⁹ Christian Gottlieb Jöcher, (in *Allgemeines Gelehrten-Lexikon Band 3: M–R*, hg. von dems., Leipzig 1751, Sp. 1178f.) nennt »sieben Söhne und eben so viel Töchter«.

¹⁰ Vgl. das Bekenntnis bei Caspar Rüetz, *Widerlegte Vorurtheile von der Wirkung der Kirchenmusic und von den darzu erfordereten Unkosten*, Rostock und Wismar 1753, S. 112f., bzw. Christian Bunnars, »Caspar Rüetz (1708–1755). Seine Musikauffassung sowie seine Sicht auf Lübecker Musiktraditionen und die Abendmusiken«, in: *Dieterich Buxtehude. Text – Kontext – Rezeption*, hg. von Wolfgang Sandberger und Volker Scherliess, Kassel 2011, S. 203–226, hier S. 214f.

¹¹ GB-Ob Mus. Sch. C. 43; zur Provenienz vgl. Peter Wollny, »A Collection of Seventeenth-Century Vocal Music at the Bodleian Library«, in: *Schütz-Jahrbuch* 15 (1993), S. 77–108, hier: S. S. 83–85, und Snyder, *Dieterich Buxtehude*, S. 233f.

¹² Gerber (*Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Sp. 59) nennt die »Cantiones sacras, quas coetus lubecensis scholasticus sub horarum intervallis canere consuevit«; darüber hinaus weist er auf eine historisch-geographische Publikation hin (»Gründliche Nachrichten von den meisten Völkern des alten Deutschlands«) sowie auf das numismatische Interesse Pagendarms; vgl. auch Stahl, *Musikgeschichte Lübecks*, S. 64.

¹³ Die älteste auffindbare Auflage befindet sich in der Forschungsbibliothek Gotha (Sign.: Cant. spir. 8^o 00020): *Lübeckisches Gesang=Buch, Nebst Anfügung eines Gebeth=Buchs, Auff Verordnung Eines Hoch=Edlen Hochweisen Raths, Von einem Ehrwürdigen MINISTERIO Ausgegeben*, Lübeck 1704, das älteste in der Stadtbibliothek Lübeck überlieferte, später inhaltlich unverändert nachgedruckte Exemplar ist von 1729 (Sign.: Lub. 8^o7407); vgl. Jürgen Heering, »Das gottesdienstliche Leben an der Lübecker Marienkirche zur Zeit Buxtehudes«, in: »Ein fürtrefflicher Componist und Organist zu Lübeck«: *Dieterich Buxtehude (1637–1707)*, hg. von Dorothea Schröder, Lübeck 2007, S. 49–52, hier S. 49, außerdem Ada Kadelbach, »Rationalismus und Restauration im Spiegel des evangelisch-lutherischen Kirchenlieds«, in: *Speculum Aevi. Kirchengesang in Lübeck als Spiegel der Zeiten*, hg. von Ada Kadelbach und Arndt Schnoor, Lübeck 1995, S. 27–40, hier S. 28–30; Arndt Schnoor, »Lübeck. Die Abendmusiken und die Pflege der Kirchenmusik bis in das 18. Jahrhundert«, in: *Zentren der Kirchenmusik*, hg. von Matthias Schneider und Beate Bugenhagen, Laaber 2011 (Enzyklopädie der Kirchenmusik 2), S. 167–191, hier S. 169f., sowie Jürgen Heering, »Der Gottesdienst in Lübeck im 17. Jahrhundert«, in: *Der Gottesdienst und seine Musik. Bd. 2: Liturgik. Gottesdienstformen und ihre Handlungsträger*, hg. von Albert Gerhards und Matthias Schneider, Laaber 2014 (Enzyklopädie der Kirchenmusik 4/2), S. 113–122, hier S. 115–120. Vgl. für diesen Abschnitt Petersen, »Johann Jacob Pagendarms Stimmbücher«, S. 145–148.

intensiven Verhandlungen mit dem Geistlichen Ministerium verordnet – ein offizielles Gesangbuch, das ausdrücklich »den überkommenen Liedbestand bewahren und die auch in Lübeck spürbare Flut neuer, nicht-orthodoxer Lieder eindämmen« sollte.¹⁴ Dieses Gesangbuch war verbunden mit einem Gebetbuch, dem wiederum eine *Kurtze Anweisung / wie künfftig hin der Gottes-Dienst in denen Lübeckischen Kirchen wird anzustellen seyn* angefügt war – keine Reform der liturgischen oder kirchenmusikalischen Praxis, sondern deren Vereinheitlichung, vor allem aber eine Abgrenzung gegenüber der Frömmigkeitsbewegung der Reformorthodoxie und dem Pietismus. Sie bildet die Liturgie vermutlich für die gesamte Lübecker Amtszeit Pagentarms wie auch Buxtehudes ab und wurde 1754 nahezu unverändert in das *Lübeckische Kirchenhandbuch* aufgenommen.¹⁵



Abbildung 1: *Lübeckisches Gesang-Buch*, Ausgabe Lübeck 1729
(Stadtbibliothek Lübeck: D-LÜh, Lub. 8° 7408).

¹⁴ Vgl. Jürgen Heering, »Gottesdienst und Liturgie in Lübeck zur Zeit Buxtehudes«, in: *Buxtehude-Studien* 2 (2017), S. 11–27, hier S. 17, bzw. Ada Kadelbach, »Zwischen lutherischer Orthodoxie und Pietismus. Lübecker Gesangbuchpolitik um 1700 und ein wieder entdecktes Gesangbuch«, in: Ada Kadelbach, *Paul Gerhardt im Blauen Engel und andere Beiträge zur interdisziplinären Kirchenlied- und Gesangbuchforschung*, Tübingen 2017 (Mainzer Hymnologische Studien 26), S. 37–53, hier S. 39f.; mit der Publikation von 1703 nicht zu verwechseln ist das *Lübeckisch=Vollständige Gesangbuch* von 1698, vgl. ebd., S. 40–53; dagegen Georg Karstädt, Arndt Schnoor, und Katharina Hofmann, Art. »Lübeck«, in: MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, New York/Kassel/Stuttgart 2016ff., veröffentlicht Juni 2022: <https://mgg-online.com/mgg/stable/404567> mit der Verbindung der Stimmbücher mit dem Gesangbuch von 1698/99.

¹⁵ Vgl. Heering, »Das gottesdienstliche Leben an der Lübecker Marienkirche zur Zeit Buxtehudes« bzw. Petersen, Dieterich Buxtehude und seine Zeit, S. 89f.; zur Provenienz des *Lübeckischen Gesang-Buchs* vgl. Heering, »Der Gottesdienst in Lübeck im 17. Jahrhundert«, S. 115f.

Die liturgischen Hinweise für St. Marien in der *Kurtzen Anweisung* stimmen weitgehend mit den Angaben in einem entsprechenden Druck von 1645 überein.¹⁶ Demnach war in den liturgisch geprägten Gottesdiensten – also zur Vesper, zum Haupt- und Nachmittagsgottesdienst sowie bei den Frühgottesdiensten am Dienstag und Donnerstag – die Mitwirkung des Chors konstitutiv, der aus Schülern des nahegelegenen Katharineums bestand und vom Kantor (als Mitglied des Lehrkörpers) geleitet wurde.¹⁷ Der Chor trug allerdings nur vom Lettner aus die liturgischen Elemente vor und führte – meist einstimmig – den Gemeindegesang an; allein die Festtagsgottesdienste (und die damit verbundenen Vespere am Vortag) wurden mit dem *Chorus symphonicus* reicher ausgestattet: durch Mehrstimmigkeit in der Liturgie, vor allem aber durch Motetten oder vokal-instrumentale Kompositionen vor oder nach der Predigt, den sogenannten »Organistenmusiken«. Bei Werken mit Instrumentalbegleitung wirkten bis zu elf Ratsmusiker mit; die Marienkirche hatte das Privileg mehrstimmiger Figuralmusik an allen Festtagen, während in den anderen vier Hauptkirchen der Stadt nur viermal im Jahr in einem festen Turnus figural musiziert wurde.¹⁸

Die Liturgie des Hauptgottesdiensts an St. Marien wies eine Reihe von festen Elementen auf, die im Sinn eines Ordinariums als Gemeindelieder zum regelhaften Ablauf gehörten, so das Eingangslied *Komm, heiliger Geist, erfüll die Herzen* und das darauffolgende »Symbolum Athanasii« als deutsches *Te Deum: Herr Gott, dich loben wir*; das *Gloria in excelsis Deo* als *Allein Gott in der Höh sei Ehr* folgt dem Kyrie, das Lied »im Hingang nach der Cantzel« war regulär entweder *Nun bitten wir den heiligen Geist, Herr Jesu Christ dich zu uns wend* oder *Liebster Jesu, wir sind hier*. Nach Kanzel- und Altardienst sang die Gemeinde als Credo *Wir glauben all an einen Gott*, am Ende – nach dem Segen – das Lied *Sei Lob und Ehr mit hohem Preis* oder einen anderen kurzen »Lob-Psalme«. Zur Austeilung sah die Gottesdienstordnung »Unter der Communion« »Communion-, Lob- und Danck- als auch Paßions-Lieder« vor, außerdem wurde der Ablauf an Festtagen und zu besonderen Zeiten des Kirchenjahrs ergänzt und vor allem kirchenmusikalisch aufwändiger ausgestaltet; die Besonderheiten der Lübecker Liturgie – die insbesondere auf die von Hermann Bonnus geprägte Praxis zurückgeht – haben Jürgen Heering und Ada Kadelbach ausführlich erörtert.¹⁹

Die Aufteilung der Musik auf die unterschiedlichen, am lutherischen Gottesdienst beteiligten Gruppen – deren Zusammenstellung in Lübeck durchaus auf altkirchliche Traditionen verwies –²⁰ ist an dieser Stelle von Belang. Die Gemeinde sang das

¹⁶ Vgl. Jürgen Heering, »Der Nachmittagsgottesdienst und die Vesper in St. Marien Lübeck zur Zeit Buxtehudes«, in: *Buxtehude-Studien* 4 (2021), S. 77–102, bzw. Wilhelm Jannasch, *Geschichte des lutherischen Gottesdienstes in Lübeck. Von 1522 bis 1633*, Gotha 1928, S. 174.

¹⁷ Vgl. dazu Wilhelm Stahl, *Geschichte der Kirchenmusik in Lübeck bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Lübeck 1931, S. 88f., bzw. Heering, »Das gottesdienstliche Leben an der Lübecker Marienkirche zur Zeit Buxtehudes«, S. 51.

¹⁸ Vgl. Stahl, *Musikgeschichte Lübecks*, S. 26.

¹⁹ Vgl. Heering, »Gottesdienst und Liturgie in Lübeck zur Zeit Buxtehudes«, S. 20–21, bzw. Heering, »Der Gottesdienst in Lübeck im 17. Jahrhundert«, S. 117–120, sowie Ada Kadelbach: »Int erste singet me eyenn düdeschen Psalm«. Hermann Bonnus und die Bedeutung des Singens für die Reformation am Beispiel Lübecks«, in: *Paul Gerhardt im Blauen Engel und andere Beiträge zur interdisziplinären Kirchenlied- und Gesangbuchforschung*, Tübingen 2017 (Mainzer Hymnologische Studien 26), S. 19–36.

²⁰ Zu diesem Kontext vgl. Christine Roth, *Kirchenmusik, Reformation und Traditionsbindung. Überlieferung in Lübeck, Lüneburg und Schwerin*, Kassel 2020 (Catalogus Musicus 20), besonders S. 57–185.

deutsche *Tedeum*, das deutsche *Gloria* und das Glaubenslied, außerdem die ausgewählten Gesangbuchlieder – an bestimmten Positionen mehrere hintereinander (zum Beispiel während der Abendmahlsausteilung im Hauptgottesdienst).²¹ Dass die Gemeinde die Lieder aus dem protestantischen Kernbestand des 16. Jahrhunderts auswendig gesungen hat, lässt sich ohne weiteres auch an den Gesangbüchern der Zeit erkennen, die ohne Angaben von Noten auskamen. Die mit dem letzten Jahrhundertdrittel hinzukommenden neuen Lieder wurden in der Regel Lübecker Privatdrucken entnommen; welche Lieder gesungen werden sollten, war üblicherweise am Orgelvorspiel zu erkennen. Erst die Erweiterungen des Liedrepertoires sowie die Verwendung von Lehnmelodien führten unter anderem an St. Marien nach der Einführung des offiziellen Gesangbuchs von 1703 zu der Verwendung von Nummerntafeln.²²

Der Gemeindegesang wurde vom Schülerchor des Katharineums angeführt, der an regulären Sonntagen einstimmig (»choraliter«) sang; die Mitwirkung des Organisten beschränkte sich in den sonn- und festtäglichen Haupt- und Nachmittagsgottesdiensten und in den Vespren insbesondere auf die Liedvorspiele. Die Lieder selbst wurden traditionell alternatim gesungen – bei liturgischen Gesängen im Wechsel von Chor und Orgel, bei Gemeindeliedern im Wechsel von Gemeinde und Orgel.²³ Alternatim-Praxis ist an den Lübecker Hauptkirchen seit dem 15. Jahrhundert nachweisbar.²⁴ Der Kantor benutzte dafür »handschriftliche und gedruckte Kantonale und vierstimmige Choralbücher«.²⁵ Der Schülerchor hat dabei ganz offensichtlich auch in Lübeck die rein homophone Tradition des Choralatzes gepflegt: den vierstimmigen Kantionalatz mit der Chormelodie im Sopran. Informationen für die Aufführungspraxis der Zeit ergeben sich aus dem Umstand, dass Pagendarms Vorgänger Samuel Franck 1664 ein Orgelpositiv mit fünf Registern für den Lettner anschaffte – »zu behueff der jetzigen ahrt der Music«.²⁶

Johann Jacob Pagendarm erhielt im Jahr 1705 für die von ihm komponierte Sammlung 60 Mark lübsch; für die Eintragung der fehlenden Texte in die Stimmbücher wurden zwei »Aritmetici« gesondert vergütet – bemerkenswerterweise mit 150 Mark.²⁷ Als Kantor bezog Pagendarm ein Jahreseinkommen von 80 Mark – wobei er sein Haupteinkommen als Lehrer des Katharineums einwarb, zuständig für den Latein- und Religionsunterricht der Tertia und Sekunda sowie für den Musikunterricht der gesamten Schule, an der er nach dem Rektor und dem Subrektor an dritter Stelle rangierte; dieses Salär betrug jährlich 330 Mark (und freie Unterkunft).²⁸ Tatsächlich

²¹ Vgl. Heering, »Gottesdienst und Liturgie in Lübeck zur Zeit Buxtehudes«, S. 23.

²² Vgl. ebd., S. 23f., bzw. Snyder, *Dieterich Buxtehude*, S. 509f.

²³ Vgl. Heering, »Gottesdienst und Liturgie in Lübeck zur Zeit Buxtehudes«, S. 24.

²⁴ Vgl. Snyder, *Dieterich Buxtehude*, S. 127f.; zur Musik »auf dem Chor« und »auf der Orgel« vgl. Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel 1982 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 23), S. 51–62.

²⁵ Vgl. Stahl, *Musikgeschichte Lübecks*, S. 64, bzw. Heering, »Gottesdienst und Liturgie in Lübeck zur Zeit Buxtehudes«, S. 25.

²⁶ Vgl. Stahl, *Musikgeschichte Lübecks*, S. 20.

²⁷ Vgl. Snyder, *Dieterich Buxtehude*, S. 117; vgl. für diesen Abschnitt Petersen, »Johann Jacob Pagendarms Stimmbücher«, S. 148–150.

²⁸ Vgl. Snyder, *Dieterich Buxtehude*, S. 120.

kamen Freunde und Gönner seinem Haushalt durch eine regelmäßige Sammlung zu Hilfe, die jeweils zwischen 120 und 283 Mark ergab.²⁹ Die Ergänzung um 60 Mark dürfte dem vielfachen Familienvater – der zumal seine in Rostock und Wittenberg studierenden Söhne unterstützte – gut zupass gekommen sein. Die beiden »Aritmetici« sind identifizierbar als Christian Partike und Walter Möllrath, dem Eintrag des Werkmeisters Dieterich Buxtehude im Wochenbuch der Marienkirche folgend:

»Sonabend, wie die Herren Vorsteher am negst verwichenen Montagem aufm Werckhause bey abgelegter Kirchen Rechnung zusammen wahren, haben dieselbe ggl. Consentiret, dem Cantori Pagendarm, für die Melodeyen derer 303 zusammen synd, in denn 4. neugemachten Gesangbüchern con canto, Alto, Tenor et Basso, ohne die Texte ein Zuschreiben pro Labore zu geben 60/-/-

Noch Christian Partike et Walter Möllrath, beiden Aritmetici, für den Text unter denn 303: Gesängen in quadruplo zu legen, laut Quittung zahlet 150/-/-«³⁰

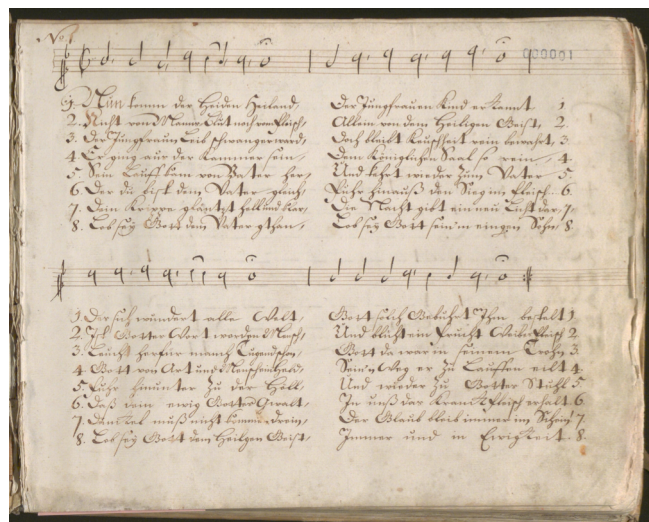


Abbildung 2: D-LÜsa, 6.1–1 St. Marien 107, S. [1]r:

»Nun komm der Heiden Heiland« (Diskant).

Über den Gebrauch dieser Bände berichtet Wilhelm Stahl in seiner *Musikgeschichte Lübecks*:

»Die dicken, in Pergament gebundenen Bücher konnten wegen ihrer Schwere und ihres unhandlichen Formats von den einzelnen Sängern nicht ohne Ermüdung gehalten werden. Sie lagen altem Brauch gemäß auf einem vierseitigen Pult, um das sich der nicht zahlreich besetzte Chor herumstellte. Noten und Werte mußten so groß und deutlich geschrieben sein, daß sie von allen Sängern abgelesen werden konnten.«³¹

²⁹ Vgl. Stahl, *Musikgeschichte Lübecks*, S. 51.

³⁰ D-LÜsa, 6.1–1 St. Marien: *Wochenbuch 1705–1711*, fol. 18.

³¹ Stahl, *Musikgeschichte Lübecks*, S. 104.

Kerala Snyder wies darauf hin, dass die Zählung im *Lübeckischen Gesang-Buch* von 1703 fast genau derjenigen in den Stimmbüchern entspricht, allerdings fehlen 22 Nummern – und zwar ausgerechnet die der bekanntesten, liturgisch relevanten Lieder wie *Allein Gott in der Höh sei Ehr* oder *Wir glauben all an einen Gott*. Sie leitet daraus einen Schlüssel für die Verflechtung von Gesangbuch und Stimmbüchern beziehungsweise Gemeinde- und Chorgesang ab;³² es ist anzunehmen, dass für diese Interventionen weiterhin das für den Schülerchor bestimmte Gesangbuch *Der Catechismus Gesangsweise sampt den gebräuchlichen Geistlichen Liedern und Psalmen* benutzt wurde.³³

Die Entscheidung, ob ein Choralatz mit einer ausnotierten Stollenwiederholung präsentiert wird oder ob ein einfaches Wiederholungszeichen – das regelhaft die Choralätze Pagendarms beendet – genügt, fällt aufgrund der Textgestalt: Insbesondere bei besonders umfangreichen Chorälen mit vielen Versen erstreckt sich ein Choral über volle zwei Seiten, was die Verwendung des Wiederholungszeichens als Abbréviation ermöglicht, so etwa bei Nr. 34 »Wenn meine sünd mich kräncken«; besonders deutlich wird diese Notationsform etwa für Nr. 56 »DU lebens=fürst / HERR JESu Christ« mit 16 Strophen oder Nr. 122 »ES ist das heyl uns kommen her« mit 14 Strophen; naheliegend ist sie zudem für zweiteilige Liedformen wie bei »PUer natus in Betlehem« (Nr. 15).

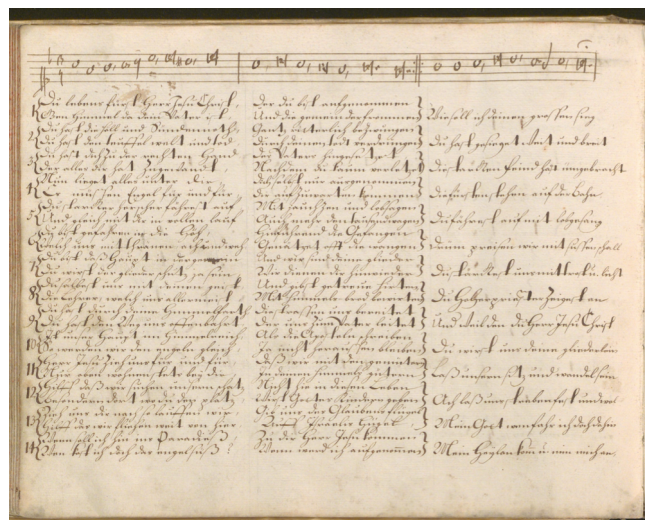


Abbildung 3: D-LÜsa, 6.1–1 St. Marien 107, S. [43]v:
»DU lebens=fürst / HERR JESu Christ« (Diskant).

³² Snyder, *Dieterich Buxtehude*, S. 117; Snyder beruft sich auf die zum Zeitpunkt der deutschen Fassung (2007) früheste erreichbare Auflage des *Lübeckischen Gesang-Buchs* von 1729 (Stadtbibliothek Lübeck, D-LÜh, Lub. 8° 7408).

³³ Verschollener Erstdruck vermutlich 1651, Nachdruck 1660; vgl. Heering, »Der Nachmittagsgottesdienst und die Vesper in St. Marien Lübeck zur Zeit Buxtehudes«, S. 96: Das einzige Exemplar der Bibliothek der Hansestadt Lübeck ist seit der Auslagerung im Zweiten Weltkrieg verschollen; vgl. Stahl, *Musikgeschichte Lübecks*, S. 47–48.

Andererseits ist die Disposition auch der ausnotierten Stollenwiederholungen von beeindruckender Effizienz. So notiert Pagendarm auf den Seiten [79]v und [80]r die Choräle Nr. 107 »Ich wil von meiner missethat« und 108 »HERR /straff mich nicht in deinem zorn« – der eine Choral hat 15, der andere sechs Strophen. Die Seiten [94]v und [95]r weisen zu einer einzigen Melodie acht Strophen zu Nr. 132 »NUn last uns Gott dem Herren« und gleich 16 zu Nr. 133 »NUn lasst uns GÖttes güte« auf.



Abbildung 4: D-Lüsa, 6.1–1 St. Marien 107, S. [94]v: »NUn lasst uns GÖttes güte« (Diskant).

Satztechnik bei Johann Jacob Pagendarm

Bei den Choralsätzen Johann Jacob Pagendarms handelt es sich um homophone vierstimmige Sätze in der Stilistik des frühen 17. Jahrhunderts. Aufgrund der fehlenden Bassstimme lassen sich zwar nur Hypothesen zur genauen Beschaffenheit der Sätze formulieren; die strukturellen Konstellationen im Verbund der Oberstimmen erlauben jedoch Rückschlüsse auf die zugrunde liegenden kompositorischen Verfahren. Besonders auffällig ist die Vielzahl der Sprünge in den Mittelstimmen, die im Allgemeinen keine eigenständige melodische Qualität aufweisen. Dadurch scheint es nahe liegend, dass die Mittelstimmen erst nachträglich in einen bereits feststehenden Außenstimmensatzes eingefügt wurden. Gestützt wird diese Beobachtung durch Passagen, in denen auf Grundlage der Satzregeln eine eindeutige Rekonstruktion der Bassstimme möglich ist (vgl. Abbildung 5): Hier zeigt sich, dass Pagendarm die Bassstimme als einfachen Kontrapunkt zum Diskant komponierte. Der auf diese Weise rekonstruierte Außenstimmensatz bildet das strukturelle Fundament der Komposition, nimmt jedoch auf die daraus resultierende Stimmführung in den Mittelstimmen keine Rücksicht. Zwar entsteht so eine überwiegend lineare Bassstimme – die als rekonstruierte Stimme notwendigerweise spekulativ bleibt, jedoch durch die geltenden Satzregeln und stilistischen Normen im Umfeld Pagendarms in

hohem Maße plausibilisiert wird –, in den Mittelstimmen treten jedoch wiederholt stimmungsführungstechnische Probleme auf; und zwar auch dort, wo der rekonstruierte Bass eine hohe Entscheidungssicherheit aufweist. Diese Probleme ließen sich durch einen geringfügig abweichenden Verlauf der Bassstimme vermeiden (siehe Abbildung 6).



Abbildung 5: Choral Nr. 22, T. 5–8. Der Verlauf der Oberstimmen lässt nur eine Möglichkeit für den Verlauf der Bassstimme in T. 6 und T. 7 zu. Dadurch offenbart sich der durch Diskant und Bass gebildete einfache Kontrapunkt.



Abbildung 6: Alternative Lösung für Choral Nr. 22, T. 5–8. Durch eine kleine Änderung in der Bassstimme (T. 6.1 *h* statt *g*) wird die Stimmführung aller Stimmen bei Beibehaltung der Harmonien linearer und die Quintparallele zwischen Alt und Tenor kann vermieden werden.

Pagendarm übersieht an dieser und mehreren ähnlichen Stellen satztechnisch elegantere Alternativen und offenbart damit ein Defizit in seiner Fähigkeit, den möglichen Verlauf von Alt- und Tenorstimme vorauszusehen. Zudem zeigt sich damit eine generelle Schwäche in seiner vierstimmigen Denkweise: Vermutlich war er kein versierter Tastenspieler, der – wie in Generalbassschulen der Zeit vermittelt – in Griffbildern dachte und so bereits beim Schreiben der Bassstimme den möglichen Verlauf der Mittelstimmen hätte antizipieren können. Diese Vermutung erscheint insbesondere vor dem Hintergrund von Pagendarms Ausbildung – nicht als Berufsmusiker, sondern als

Theologe – sowie seines Tätigkeitsprofils als Kantor an St. Marien plausibel. Dort waren Kenntnisse im Generalbassspiel für ihn nicht notwendig: Der Chor sang überwiegend einstimmig a cappella; bei hohen Festen war ein Organist zur Begleitung der mehrstimmigen Chormusik anwesend.³⁴

Das Choralbuch ist neben einer kurzen Psalmvertonung im Stil venezianischer Mehrchörigkeit das einzig überlieferte Werk Pagendarms. Skizzen oder Vorstufen zum Choralbuch sind nicht überliefert. Auch der Vergleich mit Choralsätzen anderer Komponisten liefert keine Hinweise auf direkte Vorlagen. Es ist zwar davon auszugehen, dass Pagendarm in der Bibliothek von St. Marien Zugriff auf Kantionalsatzsammlungen verschiedener Komponisten – wie etwa die in Norddeutschland verbreiteten Sammlungen von Johann Rist – hatte, stilistische Übereinstimmungen mit diesen Beständen lassen sich jedoch nicht feststellen. Auch die zu Pagendarms Zeit sehr einflussreichen Publikationen Johann Crügers, unter anderem die *Praxis Pietatis Melica* (1647),³⁵ zeigen schon in ihrer Notation als Cantus firmus mit beziffertem Bass eine große Nähe zum klassischen vierstimmigen Generalbass-Typus, die Pagendarms Sätze offensichtlich nicht teilen: Bei Pagendarm findet sich weder ein konsistenter Generalbasssatz, wie er in den gängigen Generalbasslehren der Zeit vermittelt wurde, noch ist eine Oktavregelharmonik erkennbar. Insgesamt weisen die Sätze Pagendarms also keine Ähnlichkeiten zu den Sätzen anderer Komponisten auf, die nahelegen würden, dass Werke des entsprechenden Komponisten Pagendarm als Vorlage gedient haben können. Das auffälligste Charakteristikum bleibt die freie – stellenweise unstrukturierte – Führung der Mittelstimmen, die sich außerhalb der Kadenzen ohne melodische oder harmonische Richtung lediglich innerhalb der durch den Außenstimmensatz vorgegebenen satztechnischen Grenzen bewegen.

Dass Pagendarm tatsächlich ohne Partitur gearbeitet hat, sondern die Choralsätze stattdessen unmittelbar in die vier Stimmbücher notierte, lässt sich ablesen an den zum Teil eklatanten Satzfehlern, die die Choralsätze in dieser Form aufweisen. Dabei sind regelmäßig parallele Quinten – nicht nur zwischen Alt und Tenor, sondern auch zur Diskant- und damit zur Choralstimme – zu bemerken, darüber hinaus aber auch tonal kaum identifizierbare Quint-Quartakkorde ohne notwendige Auflösung einer Dissonanz wie in Nr. 268 »Wacht auf / ihr Christen alle« (Satz CV), Takt 14. *En passant* erscheinen Quintparallelen etwa in Nr. 269 »Wacht auf! rufft uns die stimme« (Satz CVI) in der Kadenzbewegung Takt 13 (Diskant und Tenor). In Nr. 275 »Wie schön leucht uns der morgenstern« (Satz CVIII) entsteht in Takt 3 die verminderte Quinte *h-f* – vermutlich Teil eines Dominantseptakkords auf *G*, der zwar regelhaft in einen C-Dur-Klang fortschreitet, allerdings ohne Berücksichtigung von Stimmführungsregeln, etwa hinsichtlich der Auflösung der Septime *f* in der Diskantstimme.

In Nr. 274 »O Gottes stadt! o güldnes licht« (Satz CVII) ist in der zweiten Zeile an der Führung von Diskant und Tenor in parallelen Dezimen gut die Architektur des Satzes erkennbar; die Einpassung der Altstimme bewirkt aber etwa in Takt 7/8 parallele

³⁴ Dafür wurde durch Pagendarms Vorgänger Samuel Franck 1664 extra ein Orgelpositiv angeschafft; vgl. Wilhelm Stahl, *Franz Tunder und Dietrich Buxtehude*, Leipzig 1926, S. 20.

³⁵ Die Erstauflage der *Praxis Pietatis Melica* erschien bereits 1640 als »*Newes vollkömliches Gesangbuch*«.

Quinten. Überhaupt steigt die Frequenz der Satzfehler, je später die Sätze in den Stimmbüchern vermerkt sind.

Eine Bassstimme Pagendarms: Der Choral Nr. 55

Ein editorisch aufschlussreicher Befund betrifft den Choral Nr. 55 (»Nun freut euch lieben Christen g'mein«), bei dem Pagendarm irrtümlich die Stimmbücher von Tenor und Bass vertauschte. Dadurch ist die originale Bassstimme im Tenor-Stimmbuch vollständig erhalten, während die Tenorstimme fehlt. Diese Konstellation erlaubt es, von der authentischen Bassführung ausgehend Rückschlüsse auf die verlorenen Bassstimmen der übrigen Choräle zu ziehen.

Die erhaltene Bassstimme bestätigt die Sonderstellung, die die Choräle Pagendarms zwischen traditionellen Kantionalsätzen und einem Satz im Generalbass-Typus einnehmen, obwohl die Sätze äußerlich eine deutliche Nähe zu Kantionalsätzen aufweisen. Bemerkenswert ist die häufige Verwendung von Dezimparallelen – einer Außenstimmensatz-Konstellation, die in Tonleiterausschnitten zahlreiche Sprünge in den Mittelstimmen verursacht. Pagendarms Dezimensatz verengt die satztechnisch möglichen Optionen der Mittelstimmführung in einem solchen Maß, dass sich an vielen Stellen die Frage nach harmonisch sinnvollen Fortschreitungen kaum mehr stellt; im Vordergrund steht vielmehr die bloße Vermeidung satztechnischer Regelbrüche. In diesem Sinn kann Pagendarm auf der Grundlage dieser Bassführung keine Kantionalsätze im engeren Sinne schreiben, da dort harmonische Fortschreitungen eine konstitutive Rolle spielen. Seine Sätze sind vielmehr als rein linear gedachte vierstimmige Kontrapunktsätze zu verstehen. Diese Denkweise erklärt auch, weshalb trotz der sehr einfachen Faktur der Sätze so viele verbotene Parallelführungen auftreten – ein Beispiel hierfür ist die Oktavparallele im Übergang von Takt 2 auf Takt 3 in Alt und Bass. Hätte Pagendarm auf Basis eines Generalbasses komponiert, hätte er die vielen – auch in den Generalbasslehren seiner Zeit häufig zu findenden – Standardwendungen nutzen können, die solche Parallelen systematisch vermeiden. Auch seine strenge Klauselbildung in den Kadenzen, die nicht selten zu terzlosen Schlussakkorden führt, erscheint im Kontext seiner kontrapunktischen Denkweise folgerichtig, obgleich sie im zeitgenössischen Kantionalsatz bereits als überholt gelten kann. Es ist nicht bekannt, wo und auf welcher theoretischen Grundlage Pagendarm das Komponieren erlernte. Seine Satztechnik legt jedoch die Vermutung nahe, dass seine Ausbildung eher auf einer älteren Kontrapunktlehre als auf einer zeitgenössischen Generalbasslehre beruhte.

The image displays five systems of musical notation for Choral Nr. 55. Each system consists of two staves. The first system is labeled 'Diskant' and 'Alt'. The second system is labeled 'D.', 'A.', and 'B.'. The third system is labeled 'D.', 'A.', and 'B.'. The fourth system is labeled 'D.', 'A.', and 'B.'. The fifth system is labeled 'D.', 'A.', and 'B.'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Abbildung 7: Choral Nr. 55 »Nun freut euch lieben Christen g'mein«
mit originaler Bassstimme von Pagendarm.

Für die Edition des Chorals Nr. 55 kann darüber hinaus mit dem Choralsatz Nr. 292 »Ich dank dir / Vater / daß du hast« eine Doublette herangezogen werden, der eine vollständige Tenorstimme aufweist: In der Kombination liegt damit der einzige vollständig überlieferte Choralsatz aus den Stimmbüchern Pagendarms vor. Damit bestätigt sich zugleich eine Auffälligkeit der rekonstruierten Bassstimmen: Im Zeilenwechsel lassen sich Oktavparallelen zwischen den Außenstimmen häufig kaum vermeiden. Eine entsprechende Parallele findet sich auch in Pagendarms authentischer Bassstimme in T. 20–21. Dieser Befund spricht dafür, dass die in der

Rekonstruktion auftretenden Parallelen nicht gegen deren Plausibilität sprechen, sondern vielmehr eine Konsequenz der satztechnischen Disposition dieser Choräle darstellen.

Rekonstruktion der Bassstimme

Die zentrale Herausforderung bei der Rekonstruktion einer verlorenen Bassstimme besteht im Fehlen satztechnischer Verfahren zur Ergänzung eines Basses aus einem gegebenen Oberstimmenverbund. Historisch erklärt sich dieser Umstand sofort: In barocken Kompositionen fungiert die Bassstimme als Trägermedium des Generalbasses und damit als strukturell zentrale Stimme des Werks. Das gilt auch für Gattungen, die – wie der vierstimmige Choralsatz – in sich bereits harmonisch vollständig sind und keiner aufführungspraktischen Ergänzung durch eine Continuo-Gruppe bedürfen, denn das ganz auf den Generalbass ausgerichtete Denken der zeitgenössischen Traktate beeinflusst auch die Satztechnik des Choralsatzes: Während in vierstimmigen Vokalkompositionen des 16. Jahrhunderts alle Stimmen gemäß der kontrapunktischen Tradition noch als gleichberechtigt galten, verschiebt sich diese Perspektive im 17. und 18. Jahrhundert zunehmend. Der Bezug aller Stimmen auf den Bass und die daraus resultierende Hervorhebung seiner satztechnisch strukturell tragenden Funktion treten immer deutlicher hervor. Diese Entwicklung gipfelt schließlich in Veröffentlichungen von Choralsätzen, die nicht mehr als vierstimmiger notierter Satz, sondern nur noch als Cantus firmus mit beziffertem Bass abgedruckt werden. Als prominentes Beispiel dafür kann Johann Crügers *Praxis pietatis melica* gelten. Diese Notationsform erlaubt zwar keine unmittelbare Aufführung als vierstimmiger Chorsatz mehr, verdeutlicht jedoch die Relevanz der Bassstimme gegenüber den Mittelstimmen im Choralsatz des 17. und 18. Jahrhunderts.

Die nachträgliche Ergänzung einer Bassstimme aus dem Oberstimmenverbund widerspricht diesem historischen Verständnis der Funktion der Bassstimme, weshalb sich für diese satztechnische Problemstellung keine expliziten theoretischen Überlegungen in den zeitgenössischen Quellen finden. Gleichwohl lässt sich das Verfahren insofern historisch legitimieren und im Theorieverständnis der Zeit verankern, als dass es sich im Grundsatz als eine umgekehrte Generalbassaussetzung beschreiben lässt. Allerdings sind die Generalbassregeln nicht vollständig umkehrbar, wodurch der Prozess notwendigerweise lückenhaft oder mehrdeutig bleiben muss. Zudem bedarf es für die Rekonstruktion zunächst einiger expliziter Grundannahmen:

1. Der rekonstruierte vierstimmige Satz soll frei von Oktav- und Quintparallelen zwischen dem Bass und den Oberstimmen sein.
2. Der vierstimmige Satz soll harmonisch vollständig sein, das bedeutet mindestens aus vollständigen Dreiklängen, an geeigneten Stellen auch aus Vierklängen bestehen.
3. Der Basston ist nur in Ausnahmefällen dissonant.

- a. Sekundakkorde kommen nur vor, wo die Oberstimmenkonstellation es zwingend erfordert.
 - b. Die Quinte liegt grundsätzlich nicht im Bass, die Ausnahme sind lediglich kadenzierende Quartsextakkorde und auch dort nur dann, wenn die Dissonanzen in den Oberstimmen korrekt aufgelöst werden.
- 4. Kadenzen werden aus der Klausellehre heraus konstruiert.
 - 5. Am Anfang des Satzes und am Ende jeder Choralzeile steht ein Grundakkord.

Auf der Grundlage dieser Annahmen ergeben sich bei der Bestimmung des Basstons drei mögliche Fälle.

1. Innerhalb des Regelsystems ist kein Basston bestimmbar.

Theoretisch kann dieser Fall bei besonders komplexen Strukturen im Oberstimmenverbund vorkommen, die dazu führen, dass einzelne Regeln sich widersprechen. In der Praxis zeigt sich jedoch, dass dieser Fall primär dort auftritt, wo Pagendarm offensichtliche Fehler in den Oberstimmen unterlaufen sind.

2. Innerhalb des Regelsystems ist genau ein Basston bestimmbar.

Dieser Fall entspricht der eigentlichen Zielsetzung des Systems. Eindeutig entscheidbare Konstellationen sprechen für die Tragfähigkeit des Regelsystems, da sie zum einen zeigen, dass das Regelsystem die strukturellen Gegebenheiten des Korpus adäquat erfasst, und zum anderen die Voraussetzung für eine algorithmische Rekonstruktion bilden.

3. Innerhalb des Regelsystems sind mehrere Basstöne bestimmbar.

Dieser Fall kann zweierlei aussagen:

- a) Das Regelsystem ist in bestimmten Bereichen unvollständig.
- b) Das Regelsystem und der Korpus sind nicht vollständig kompatibel bzw. der Korpus entzieht sich in Teilen einer regelbasierten Rekonstruktion.

Jede Entscheidung, die sich nicht eindeutig aus den formulierten Regeln ableiten lässt, erweitert den Entscheidungsprozess dabei um eine ästhetische Dimension. Die Rekonstruktion verschiebt sich damit von einem primär technischen Prozess regelgeleiteter Eindeutigkeit hin zu einem ästhetisch-künstlerischen Prozess der Mehrdeutigkeit.

Die beiden Varianten – regelgeleitete Eindeutigkeit und ästhetisch-künstlerische Mehrdeutigkeit – sind dabei unterschiedliche methodische Zugänge, deren grundsätzliche Verhältnisbestimmung an dieser Stelle nicht im Zentrum stehen soll. Stattdessen wird ihre jeweilige Zielsetzung unter den Gesichtspunkten von Konsistenz und Plausibilität betrachtet.

Die regelgeleitete Methode zielt auf Eindeutigkeit und Reproduzierbarkeit. Ihr primäres Anliegen besteht darin, aus einem definierten Regelsystem möglichst zwingende

Entscheidungen abzuleiten. Idealerweise entsteht ein Verfahren, das bei identischer Ausgangslage stets zum selben Ergebnis führt. Die Rekonstruktion wird damit zu einem kontrollierbaren und potentiell algorithmisierbaren Prozess. Ziel ist nicht Individualität, sondern Systemkohärenz.

Demgegenüber orientiert sich die ästhetisch-künstlerische Methode an der stilistischen Angemessenheit. Sie akzeptiert Mehrdeutigkeit als konstitutive Dimension des historischen Satzes und versteht Rekonstruktion als interpretativen Akt. Entscheidend ist hier nicht die Eindeutigkeit der Entscheidung, sondern ihre Einbettung in einen plausiblen stilistischen Horizont. Ziel ist nicht Reproduzierbarkeit, sondern historische und musikalische Überzeugungskraft.

Beide Zielsetzungen sind gleichermaßen legitim, setzen jedoch unterschiedliche Prioritäten: die eine bevorzugt methodische Konsequenz, die andere ästhetische Stimmigkeit.

Konsistenz und Plausibilität als Bewertungsmaßstäbe einer rekonstruierten Bassstimme

Für die Bewertung einer rekonstruierten Bassstimme sind zwei Dimensionen zu unterscheiden: Konsistenz und Plausibilität.

Konsistenz bezeichnet die innere Widerspruchsfreiheit der Lösung. Sie umfasst

- a) die vertikale Ebene (harmonische Schlüssigkeit und korrekte Dissonanzbehandlung),
- b) die horizontale Ebene (melodisch sinnvolle Bassführung) sowie
- c) die systemische Ebene (Folgerichtigkeit einmal getroffener struktureller Entscheidungen).

Konsistenz ist damit die notwendige Minimalbedingung jeder wissenschaftlichen Rekonstruktion.

Plausibilität hingegen betrifft die stilistisch-historische Angemessenheit einer Lösung. Sie bemisst sich an

- a) der Nähe zu vergleichbaren authentischen Sätzen,
- b) der typischen Ausgestaltung von Klauseln und Kadenzen sowie
- c) der maßvollen Anwendung und kontextsensitiven Anwendung satztechnischer Mittel.

Plausibilität erweitert die formale Richtigkeit also um eine historische Dimension. Damit zeigt sich: Konsistenz und Plausibilität sind keine konkurrierenden, sondern komplementäre Kategorien. Die Differenz der Methoden liegt nicht im Ausschluss einer der beiden Dimensionen, sondern in ihrer jeweiligen Gewichtung.

Beide Methoden dürfen daher weder isoliert noch als alternative Optionen verstanden werden. Eine ausschließlich regelgeleitete Rekonstruktion läuft Gefahr, historisch gewachsene Satzmodelle in ein reduziertes Normensystem zu überführen und dadurch genuine Mehrdeutigkeiten des barocken Satzes zu verwerfen. Eine rein ästhetisch-intuitive Vorgehensweise hingegen entzieht sich der intersubjektiven Überprüfbarkeit und verliert damit ihren wissenschaftlichen Anspruch.

Die Verbindung beider Zielsetzungen ist daher methodisch notwendig. Konsistenz und Plausibilität bilden kein Entweder-oder, sondern eine hierarchisch strukturierte Einheit: Konsistenz definiert den Möglichkeitsraum, Plausibilität strukturiert ihn. Das Regelsystem begrenzt die Menge zulässiger Lösungen; innerhalb dieses Rahmens entscheidet die stilistische Angemessenheit. Die ästhetische Dimension wird damit nicht zum Gegenprinzip der Regel, sondern zu deren Ergänzung unter Bedingungen struktureller Mehrdeutigkeit.

Mehrdeutigkeit erweist sich in diesem Zusammenhang nicht als Defizit des Verfahrens, sondern als konstitutives Merkmal historischer Satztechnik. Die barocke Harmonik operiert häufig mit impliziten Normen, die sich zwar empirisch beobachten, aber nicht vollständig explizieren lassen. Eine ausschließlich formalistische Reduktion würde diese impliziten Wissensbestände unterschlagen. Umgekehrt muss jede ästhetische Entscheidung sich an konsistenten satztechnischen Mindestanforderungen messen lassen. Die methodische Verknüpfung besteht folglich in einer kontrollierten Integration beider Ebenen.

Zur praktischen Umsetzung dieser methodischen Integration wurden zwei computer-gestützte Verfahren kombiniert: ein Algorithmus und ein neuronales Netz. Unter einem Algorithmus wird dabei ein fest definierter, deterministischer Regelablauf verstanden, der bei gleichen Eingaben stets zum gleichen Ergebnis führt und sich daher besonders für explizit formulierbare Satzregeln eignet. Ein neuronales Netz hingegen ist ein lernendes Modell aus dem Bereich der künstlichen Intelligenz, das aus Beispieldaten statistische Regularitäten abstrahiert und dadurch auch dort Vorhersagen ermöglicht, wo die relevanten Regeln nur implizit im Korpus vorliegen oder eine vollständige Explikation unverhältnismäßig komplex wäre. Beide Verfahren werden nicht als alternative, sondern als komplementäre Werkzeuge eingesetzt.

Kaskadierte Rekonstruktion aus Algorithmus und neuronalem Netz

Die technische Realisierung der methodischen Verknüpfung folgt einer kaskadierten Architektur, in der algorithmische Verfahren und neuronale Netze nicht parallel konkurrieren, sondern funktional getrennte Teilaufgaben übernehmen. Maßgeblich ist dabei die Unterscheidung zwischen satztechnischen Operationen, die sich explizit formulieren lassen, und solchen, die zwar musikalisch eindeutig erscheinen, deren Regeln jedoch nur implizit im Korpus vorliegen oder deren Kontextabhängigkeit eine explizite Modellierung unverhältnismäßig verkomplizieren würde.

1. Algorithmus

Der Algorithmus operiert auf einem bewusst reduzierten Modell, das pro Zählzeit nur wenige, eindeutig identifizierbare Attribute berücksichtigt (z. B. Fermate als Kadenzmarker, Tonvorrat der Oberstimmen, Vollständigkeit des Akkords). Das Ziel ist die deterministische Zuordnung eines Basstons überall dort, wo das satztechnische Problem innerhalb des Modells eindeutig lösbar ist. Technisch wird hierzu das Stück in Kadenzen und Nicht-Kadenzbereiche segmentiert: In Kadenzen wird von den Fermaten aus rückwärts nach Klauselkonstellationen gesucht und gegebenenfalls fehlende Klauseln im Bass werden ergänzt; außerhalb der Kadenz genügt im Regelfall die Betrachtung des aktuellen Akkords, um den Grundton als Basston zuzuordnen. Diese Einschränkung ist nicht nur konzeptionell motiviert, sondern vor allem rechnerisch: Schon die Einbeziehung des Folgetakts würde die Kombinatorik und damit die Zahl der notwendigen Prüfungen exponentiell erhöhen.

Entscheidend ist, dass der Algorithmus gerade nicht den Anspruch erhebt, alle theoretisch möglichen Sonderfälle zu lösen. Wo das Modell keine eindeutige Entscheidung zulässt oder die Regelimplementierung in eine Vielzahl kontextsensitiver Ausnahmen zerfiel, werden die betreffenden Stellen als Lücken klassifiziert und an die zweite Stufe – das neuronale Netz – übergeben. Damit bleibt der algorithmische Teil zugleich transparent (jede Entscheidung ist regelbegründet) und generalisierend (das Modell bleibt klein genug, um auf große Datenmengen anwendbar zu sein).

2. Neuronales Netz

Die Aufgabe des neuronalen Netzes besteht darin, die Lücken zu schließen, die nach der algorithmischen Rekonstruktion verbleiben. Dabei löst das neuronale Netz diese Probleme nicht lokal, sondern entscheidet basierend auf der Betrachtung längerer Sequenzen: Dieselbe Oberstimmenkonstellation kann in unterschiedlichen harmonischen Kontexten also zu verschiedenen Bassentscheidungen führen. Genau hier liegt der Vorteil eines lernenden Modells: Es kann aus dem Corpus Regularitäten extrahieren, ohne dass diese als explizite Regeln vorliegen müssen. Damit adressiert es die zugrundeliegende Problematik der fehlenden historischen Quellen zur Rekonstruktion eines Basses aus dem Oberstimmenverbund.

Technisch wird das Netz nicht mit Rohdaten der Oberstimmen trainiert, sondern – dem Ziel einer schlanken Architektur entsprechend – mit einer harmonischen Repräsentation (Akkordsymbole), die numerisch codiert wird. Um trotz begrenzter Trainingsdaten robuste Muster zu gewinnen, werden die Choräle vor dem Training tonartlich vereinheitlicht (Transposition auf C) und das Material in dur-ähnliche und moll-ähnliche Modi getrennt. Zudem werden seltene oder komplexe Akkordformen durch Substitutionen in häufigere Kategorien überführt, um die Zahl der Ein- und Ausgabeklassen (und damit die Zahl der Netzparameter) zu begrenzen; die Rückführung in die konkrete Harmonie erfolgt anschließend regelbasiert. Während einfache Netztypen (FFNN) harmonische Kontexte nur als statische, richtungsindifferente Nachbarschaften verarbeiten, lässt sich die Kontextsensitivität durch sequenzfähige

Architekturen (LSTM) wesentlich verbessern: Das Netz modelliert dann nicht nur die Wahrscheinlichkeiten einzelner Akkorde, sondern die Wahrscheinlichkeit von ganzen Akkordfolgen in Bezug auf Reihenfolge und harmonische Richtung, wodurch harmonische Rückschritte systematisch reduziert werden.

3. Zusammenführung: NN-Vorschlag, Oberstimmenkompatibilität, algorithmische Korrektur

Die Integration beider Verfahren erfolgt strikt regelgeleitet. Das neuronale Netz wird nur dort aufgerufen, wo der Algorithmus Lücken hinterlässt. Es liefert dann eine nach Wahrscheinlichkeit geordnete Liste möglicher Harmonien. In einem ersten Schritt wird daraus die erste oberstimmenkompatible Harmonie ausgewählt; in einem zweiten Schritt wird – mit Priorität auf harmonischer Vollständigkeit – der fehlende Akkordton bestimmt und als Basston gesetzt.

Da das Netz keine Stimmführungsinformation verarbeitet, schließt sich eine algorithmische Nachbearbeitung an, in der explizit formulierbare Anforderungen umgesetzt werden: Ambitusanpassung (Oktavierung nach bevorzugten Umbruchstellen) und Vermeidung verbotener Parallelen. Die Parallelprüfung wird dabei nicht heuristisch »lokal« gelöst, sondern durch eine systematische Überprüfung der zulässigen Bass-ton-Substitutionen in einem begrenzten Fenster: Es werden alle Kombinationsmöglichkeiten der erlaubten Bassvarianten generiert und anschließend regelbasiert eliminiert, bis nur satztechnisch zulässige Basslinien übrig bleiben. Wo mehrere Lösungen existieren, wird diejenige bevorzugt, die dem NN-Vorschlag am nächsten liegt, um den stilistischen Kontext nicht durch nachträgliche Korrekturen zu unterminieren.

4. Methodische Konsequenz

In dieser Architektur übernimmt der Algorithmus die Bereiche, in denen Regeln explizit formulierbar und effizient prüfbar sind; das neuronale Netz adressiert jene Abschnitte, in denen die relevanten Entscheidungsgrundlagen zwar musikalisch wirksam, aber nur implizit im Korpus greifbar sind oder deren explizite Modellierung eine unkontrollierbare Ausnahmelogik erzeugen würde. Die technische Realisierung bildet damit unmittelbar die zuvor entwickelte Verhältnisbestimmung ab: Konsistenz wird algorithmisch garantiert, Plausibilität wird lernbasiert modelliert – und beide Ebenen werden durch eine klar definierte Übergabe- und Kontrolllogik zu einem einheitlichen Rekonstruktionsprozess verbunden.

*

Die Edition der Choralsätze Johann Jacob Pagendarms erfolgt als Teil des interdisziplinären Forschungsprojekts *Kirchenlied und Kirchenmusikpraxis im Ostseeraum des 17. Jahrhunderts* im Rahmen der strategischen Allianz der Rhein-Main-Universitäten in Mainz und Frankfurt. Wir danken der Allianz für die finanzielle Unterstützung bei diesem Projekt und insbesondere unseren Hilfskräften Benjamin Janisch und Robert

Martin für ihre tatkräftige Mitarbeit, außerdem den Mitarbeiterinnen des Archivs der Hansestadt Lübeck und dem Musikbibliothekar der Lübecker Stadtbibliothek Arndt Schnoor.

Eine praxisorientierte, textierte Version von 34 ausgewählten Choralsätzen erscheint zeitgleich in der Edition Schott.³⁶

Mainz, im Frühjahr 2026

³⁶ Johann Jacob Pagendarm, *34 Choralsätze zum Lübeckischen Gesangbuch (1705)*, hg. von Birger Petersen und Henrik Schuldt, Mainz: Edition Schott 2026.

Quellen

D-LÜsa, 6.1–1 St. Marien 107–109: Johann Jacob Pagendarm, Stimmbücher.

D-LÜsa, 6.1–1 St. Marien: *Wochenbuch* 1705–1711.

D-LÜsa, 1.1–4 Altes Senatsarchiv Ecclesiastica, Schulsachen Vol. 1 Fasz. 2: Berufungs-urkunde Johann Jacob Pagendarm.

D-LÜsa, 6.1 St.-Marien 3: *Verzeichniß der Bücher, Schriften, Zeichnungen, Musikalien etc. des Archivs der St. Marien-Kirche, eingerichtet von H. Jimmerthal, Organist und Werkmeister der St. Marien-Kirche* 1860.

D-LÜh, Lub. 8° 7408: *Lübeckisches Gesang=Buch, Nebst Anfügung eines Gebeth=Buchs, Auff Verordnung Eines Hoch=Edlen Hochweisen Raths, Von einem Ehrwürdigen MINISTERIO Ausgegeben*, Lübeck 1729 [1704].

Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. Teil 2*, Leipzig 1792.

Christian Gottlieb Jöcher, *Allgemeines Gelehrten-Lexikon Band 3: M–R*, hg. von dems., Leipzig 1751.

Caspar Rütz, *Widerlegte Vorurtheile von der Wirkung der Kirchenmusic und von den darzu erfordernten Unkosten*, Rostock und Wismar 1753.

Forschungsliteratur

Christian Bunnens, »Caspar Rütz (1708–1755). Seine Musikauffassung sowie seine Sicht auf Lübecker Musiktraditionen und die Abendmusiken«, in: *Dieterich Buxtehude. Text – Kontext – Rezeption*, hg. von Wolfgang Sandberger und Volker Scherliess, Kassel 2011, S. 203–226.

Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert*, Kassel 1982 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 23).

Antjekathrin Graßmann, »Die Hansestadt Lübeck erhält ihr Gedächtnis zurück«, in: *Alte Bestände—Neue Perspektiven: Das Archiv der Hansestadt Lübeck—5 Jahre nach der Archivalienrückführung*, hg. von Antjekathrin Graßmann, Lübeck 1992, S. 5–17.

Wolf-Dieter Hauschild, *Kirchengeschichte Lübecks. Christentum und Bürgertum in neun Jahrhunderten*, Lübeck 1981.

Jürgen Heering, »Das gottesdienstliche Leben an der Lübecker Marienkirche zur Zeit Buxtehudes«, in: »Ein fürtrefflicher Componist und Organist zu Lübeck«: *Dieterich Buxtehude (1637–1707)*, hg. von Dorothea Schröder, Lübeck 2007, S. 49–52.

Jürgen Heering, »Der Gottesdienst in Lübeck im 17. Jahrhundert«, in: *Der Gottesdienst und seine Musik. Bd. 2: Liturgik. Gottesdienstformen und ihre Handlungsträger*, hg. von Albert Gerhards und Matthias Schneider, Laaber 2014 (Enzyklopädie der Kirchenmusik 4/2), S. 113–122.

Jürgen Heering, »Gottesdienst und Liturgie in Lübeck zur Zeit Buxtehudes«, in: *Buxtehude-Studien* 2 (2017), S. 11–27.

Jürgen Heering, »Der Nachmittagsgottesdienst und die Vesper in St. Marien Lübeck zur Zeit Buxtehudes«, in: *Buxtehude-Studien* 4 (2021), S. 77–102.

Wilhelm Jannasch, *Geschichte des lutherischen Gottesdienstes in Lübeck. Von 1522 bis 1633*, Gotha 1928.

Ada Kadelbach, »Rationalismus und Restauration im Spiegel des evangelisch-lutherischen Kirchenlieds«, in: *Speculum Ævi. Kirchengesang in Lübeck als Spiegel der Zeiten*, hg. von Ada Kadelbach und Arndt Schnoor, Lübeck 1995, S. 27–40.

Ada Kadelbach, »INt erste singet me eynenn düdeschen Psalm«. Hermann Bonnus und die Bedeutung des Singens für die Reformation am Beispiel Lübecks«, in: *Paul Gerhardt im Blauen Engel und andere Beiträge zur interdisziplinären Kirchenlied- und Gesangbuchforschung*, Tübingen 2017 (Mainzer Hymnologische Studien 26), S. 19–36.

Ada Kadelbach, »Zwischen lutherischer Orthodoxie und Pietismus. Lübecker Gesangbuchpolitik um 1700 und ein wieder entdecktes Gesangbuch«, in: Ada Kadelbach, *Paul Gerhardt im Blauen Engel und andere Beiträge zur interdisziplinären Kirchenlied- und Gesangbuchforschung*, Tübingen 2017 (Mainzer Hymnologische Studien 26), S. 37–53.

Georg Karstädt, Arndt Schnoor, und Katharina Hofmann, Art. »Lübeck«, in: MGG Online, hg. von Laurenz Lütkeken, New York/Kassel/Stuttgart 2016ff., veröffentlicht Juni 2022: <https://mgg-online.com/mgg/stable/404567>.

Birger Petersen, »Johann Jacob Pagendarms Stimmbücher. Ein Beitrag zur Lübecker Kirchenmusikgeschichte«, in: *Nordelbingen. Beiträge zur Geschichte der Kunst und Kultur, Literatur und Musik in Schleswig-Holstein* 90 (2024), S. 143–158.

Birger Petersen, *Dieterich Buxtehude und seine Zeit*, Lilienthal 2025.

Birger Petersen und Henrik Schuld, »Satzlehre und Künstliche Intelligenz am Beispiel der Choralsätze Johann Jacob Pagendarms«, in: *Forum Kirchenmusik* 76 (2025) Heft 4, S. 3–8.

Christine Roth, *Kirchenmusik, Reformation und Traditionsbindung. Überlieferung in Lübeck, Lüneburg und Schwerin*, Kassel 2020 (Catalogus Musicus 20).

Arndt Schnoor, »Lübeck. Die Abendmusiken und die Pflege der Kirchenmusik bis in das 18. Jahrhundert«, in: *Zentren der Kirchenmusik*, hg. von Matthias Schneider und Beate Bugenhagen, Laaber 2011 (Enzyklopädie der Kirchenmusik 2), S. 167–191.

Kerala J. Snyder, »Tradition with Variations: Chorale Settings per omnes versus by Buxtehude and Bach«, in: *Music and Theology. Essays in Honor of Robin A. Leaver On His Sixty-Fifth Birthday*, hg. von Daniel Zager, Lanham, MD 2006, S. 31–50.

Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Leben | Werk | Aufführungspraxis*, Kassel 2007 (überarbeitete und erweiterte Ausgabe der amerikanischen Originalausgabe *Dieterich Buxtehude. Organist in Luebeck* [1987], aus dem Englischen von Hans-Joachim Schulze).

Wilhelm Stahl, *Franz Tunder und Dietrich Buxtehude*, Leipzig 1926

Wilhelm Stahl, *Geschichte der Kirchenmusik in Lübeck bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Lübeck 1931.

Wilhelm Stahl, *Musikgeschichte Lübecks. Bd. 2: Geistliche Musik*, Kassel 1952.

Peter Wollny, »A Collection of Seventeenth-Century Vocal Music at the Bodleian Library«, in: *Schütz-Jahrbuch* 15 (1993), S. 77–108.

4 Viertel. Stiftung Kirchenmusik der Lübecker Innenstadtkirchengemeinden (Hg.): *Musik, die »sonst so nirgends wo geschiehet«*. Weltberühmte Kirchenmusik aus Lübeck, Lübeck o.J.

Johann Jacob Pagendarm, *34 Choralsätze zum Lübeckischen Gesangbuch (1705)*, hg. von Birger Petersen und Henrik Schuld, Mainz: Edition Schott 2026.

Johann Jacob Pagendarm
114 Choralsätze

herausgegeben von Birger Petersen und Henrik Schuld

I
NUn komm der heyden heiland



II
MEine seel erhebt den HErren



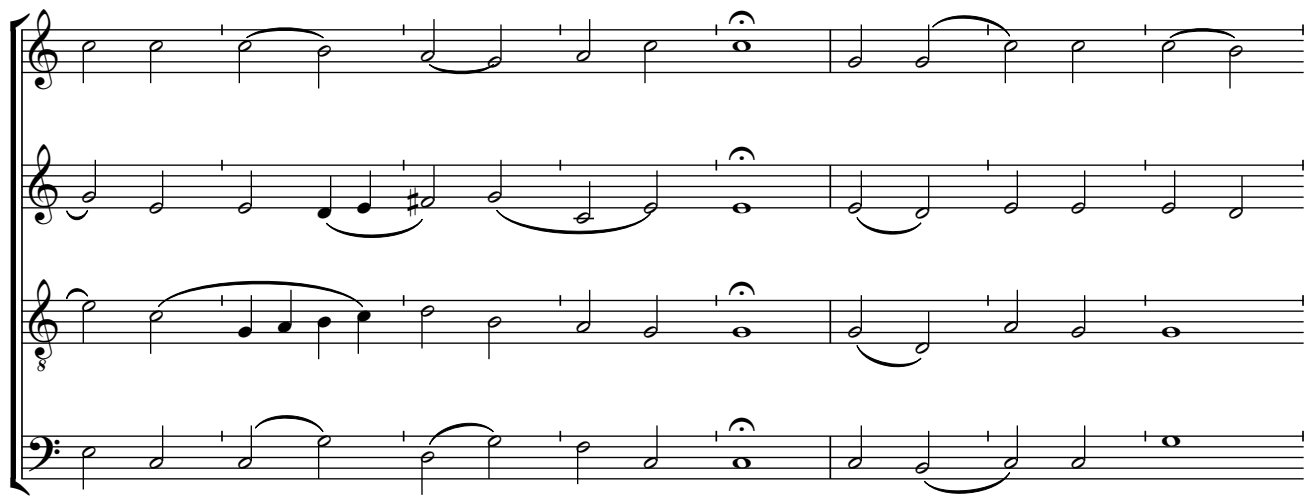
III

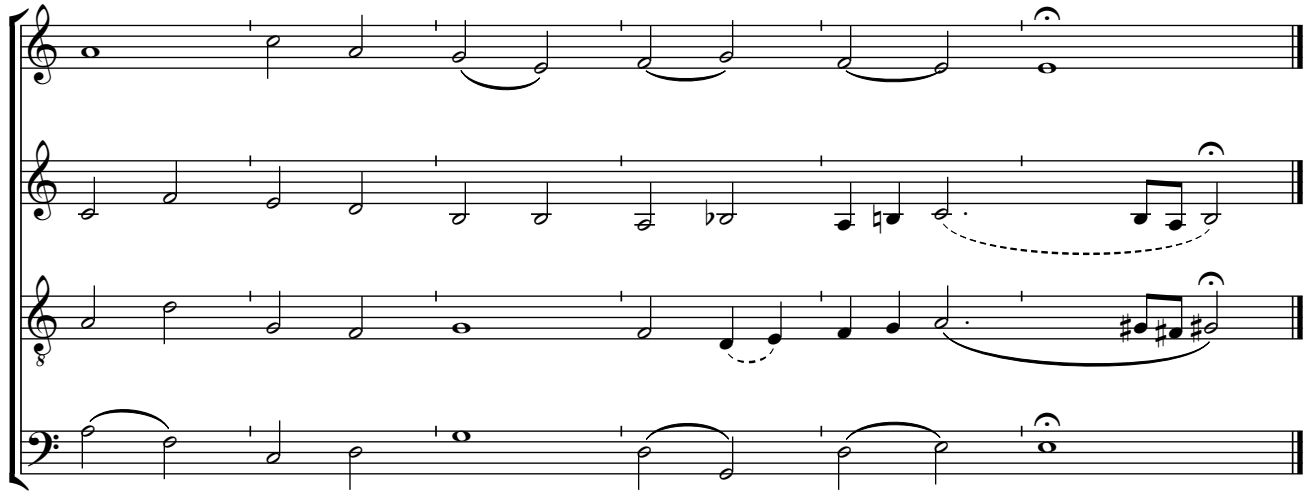
GElobet seyst du JEsu Christ

The first system of the musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The music is written in a simple, homophonic style with many whole and half notes. The first staff begins with a whole note G4, followed by a series of half notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff begins with a whole note G4, followed by half notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third staff begins with a whole note G4, followed by half notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The fourth staff begins with a whole note G3, followed by half notes: A3, B3, C4, B3, A3, G3.

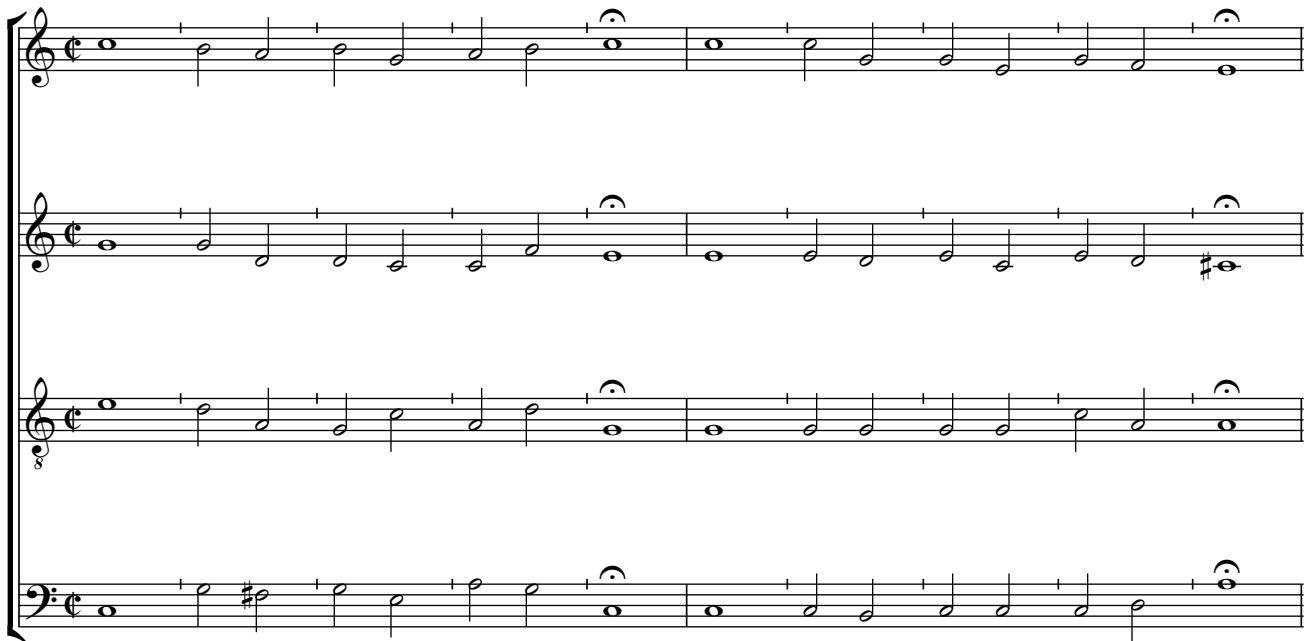
The second system of the musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The music continues from the first system. The first staff begins with a whole note G4, followed by half notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff begins with a whole note G4, followed by half notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third staff begins with a whole note G4, followed by half notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The fourth staff begins with a whole note G3, followed by half notes: A3, B3, C4, B3, A3, G3.

IV
CHristum wir sollen loben schon



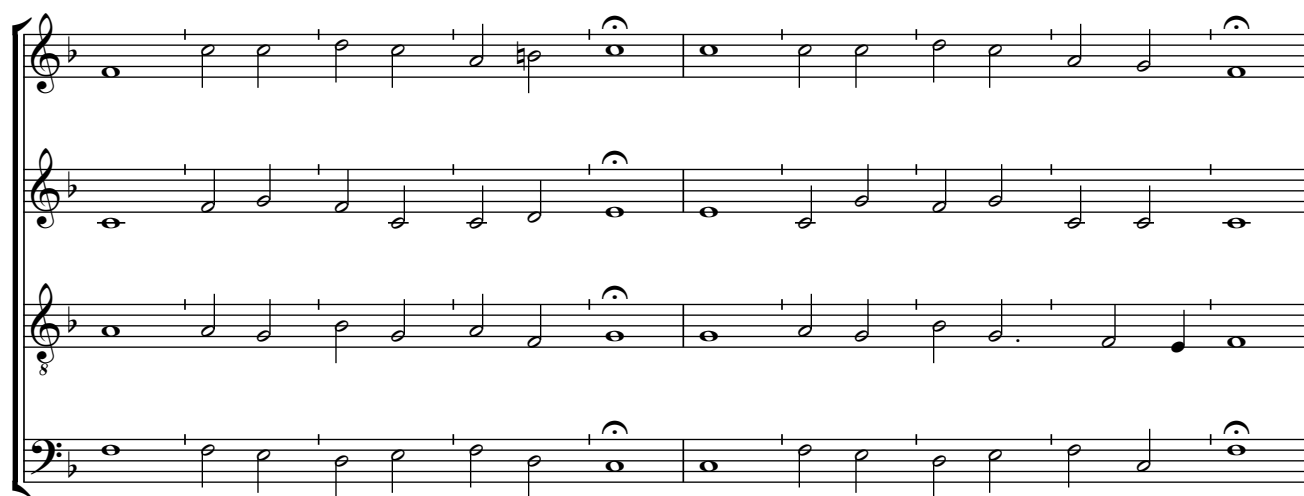


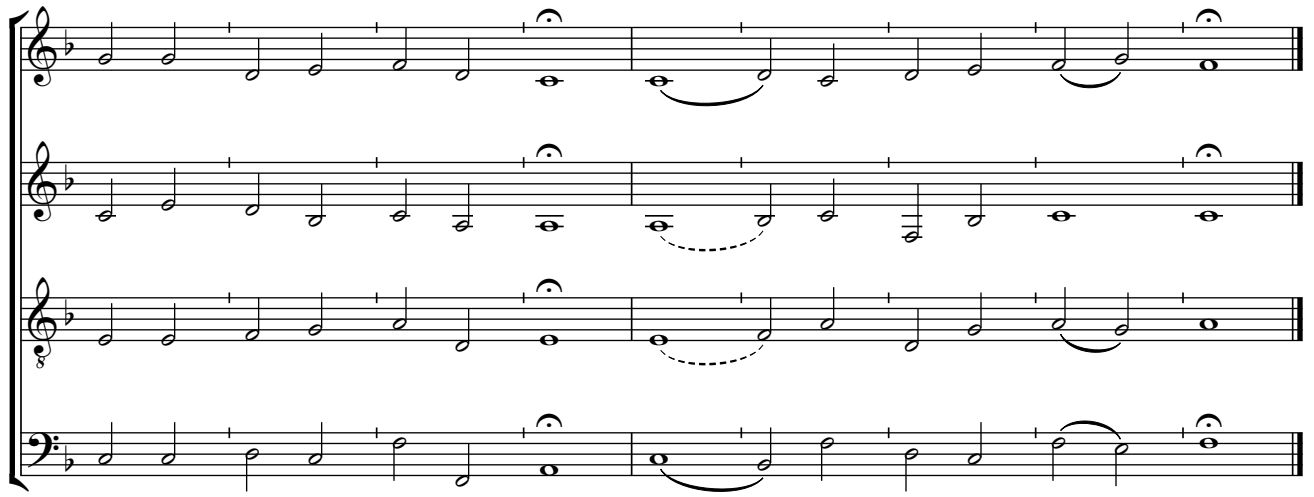
V
VOm himmel hoch da komm ich her



VI

DEr tag der ist so freudenreich





VII
ERMuntre dich mein schwacher geist



VIII
Lobt GOtt ihr Christen alle gleich



IX
PUer natus in Betlehem

The first system of the musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is written in a simple, homophonic style with quarter and half notes. The first staff begins with a whole rest, followed by a series of quarter notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The second staff begins with a whole rest, followed by a series of quarter notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The third staff begins with a whole rest, followed by a series of quarter notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The fourth staff begins with a whole rest, followed by a series of quarter notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The system concludes with a double bar line.

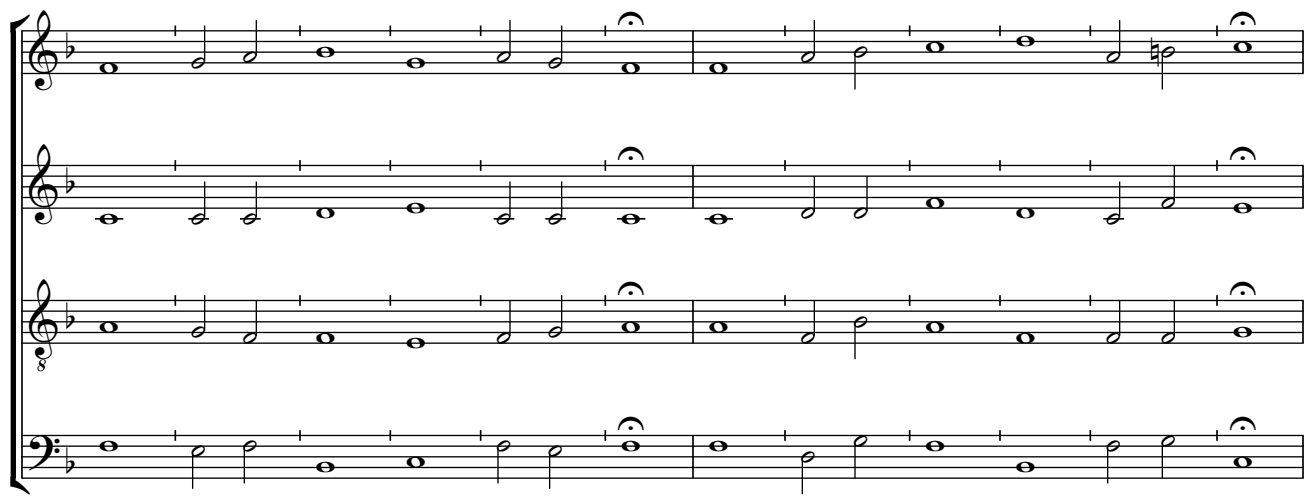
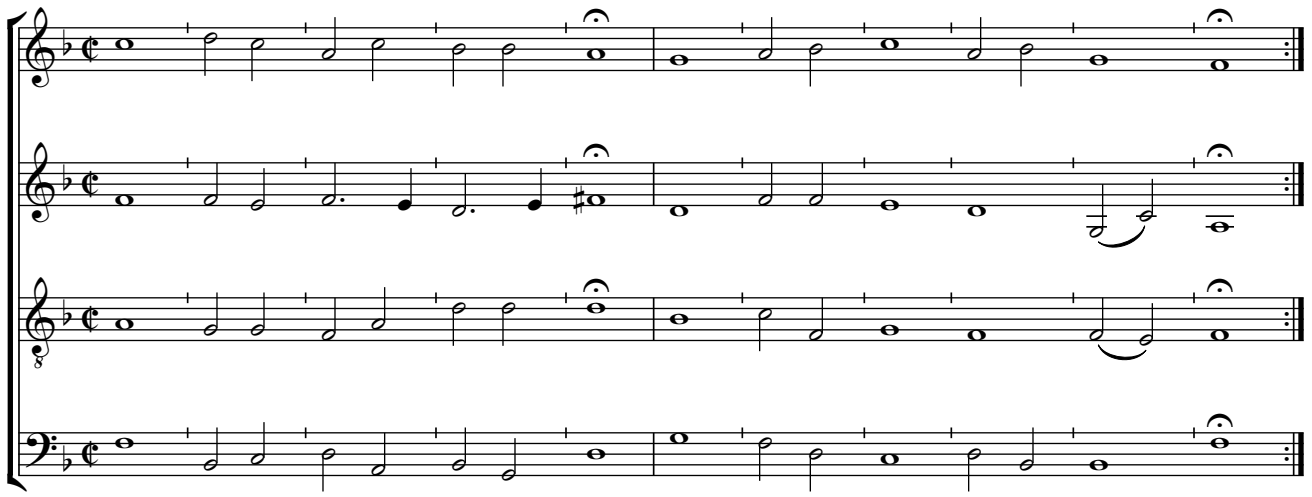
The second system of the musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is written in a simple, homophonic style with quarter and half notes. The first staff begins with a quarter note B-flat, followed by a series of quarter notes: A, G, F, E, D, C, B-flat, A. The second staff begins with a quarter note B-flat, followed by a series of quarter notes: A, G, F, E, D, C, B-flat, A. The third staff begins with a quarter note B-flat, followed by a series of quarter notes: A, G, F, E, D, C, B-flat, A. The fourth staff begins with a quarter note B-flat, followed by a series of quarter notes: A, G, F, E, D, C, B-flat, A. The system concludes with a double bar line.

X
Ich freue ich in dir

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in treble clef with an 8va marking, and the bottom is in bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The music features a series of eighth and quarter notes, with some measures containing beamed eighth notes. There are repeat signs (double bar lines with dots) after the second measure of each staff.

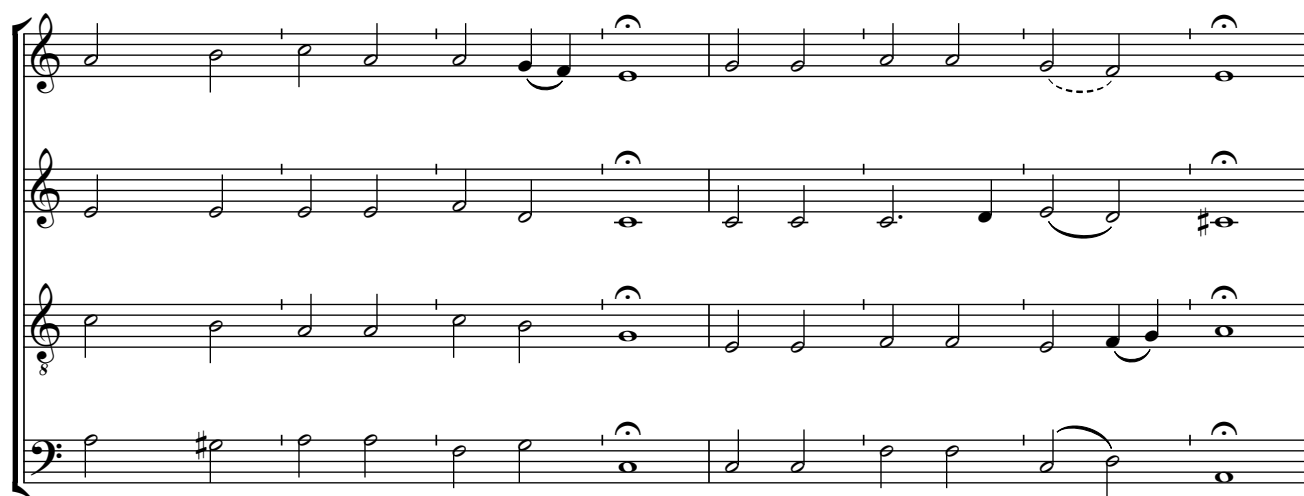
The second system of the musical score consists of four staves, continuing the composition from the first system. It maintains the same instrumentation and key signature. The musical notation includes various note values and rests, with repeat signs at the end of each staff.

XI
O GROSSER GOTT wir danken dir



XII

Christus der uns selig macht.



A musical score for four staves, likely a piano and voice arrangement. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The melody is primarily in the upper staves, with the bass staff providing a harmonic accompaniment. The score concludes with a double bar line.

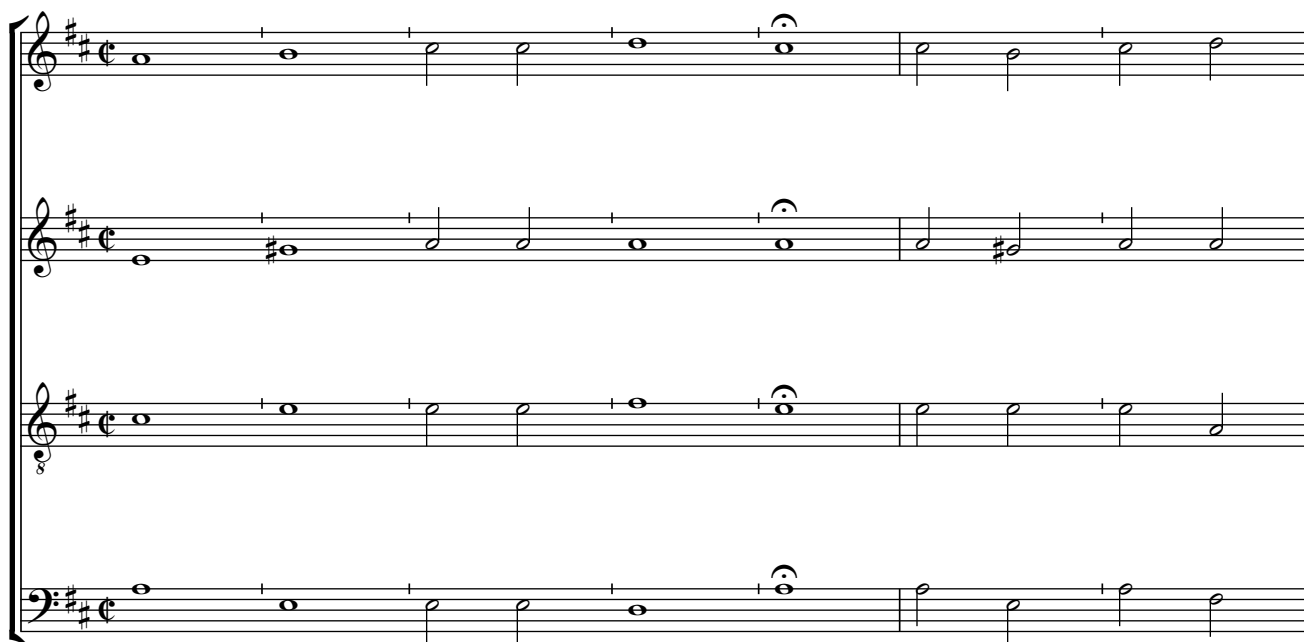
XIII
O Wir armen sündler!



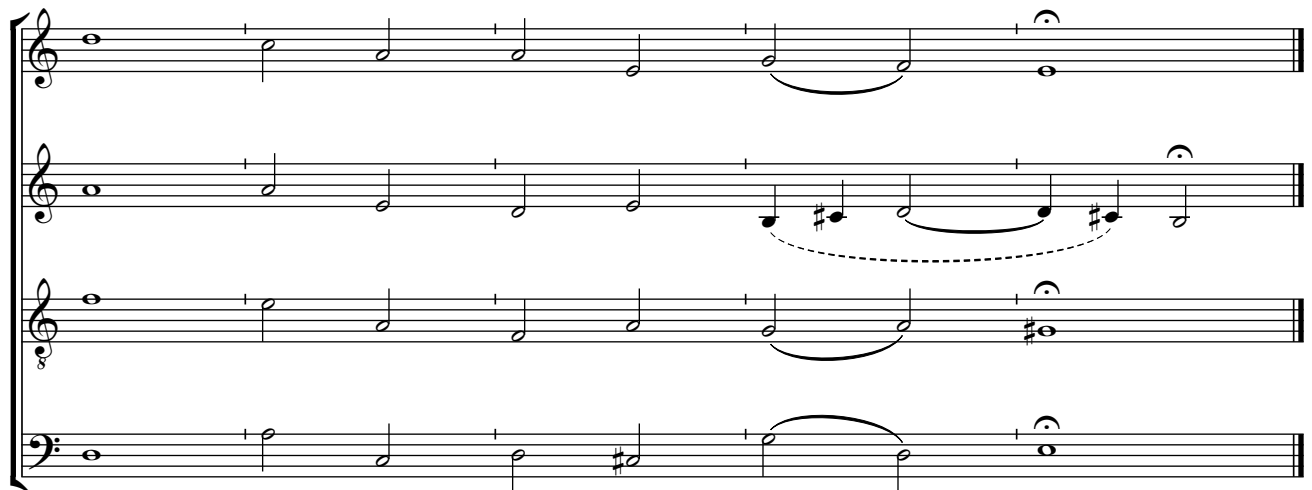
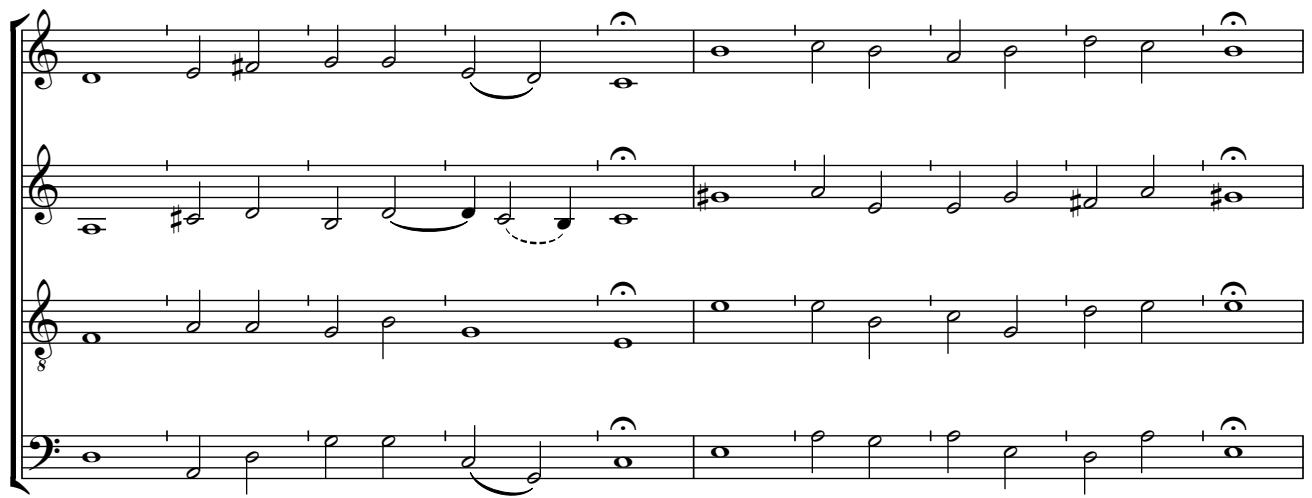
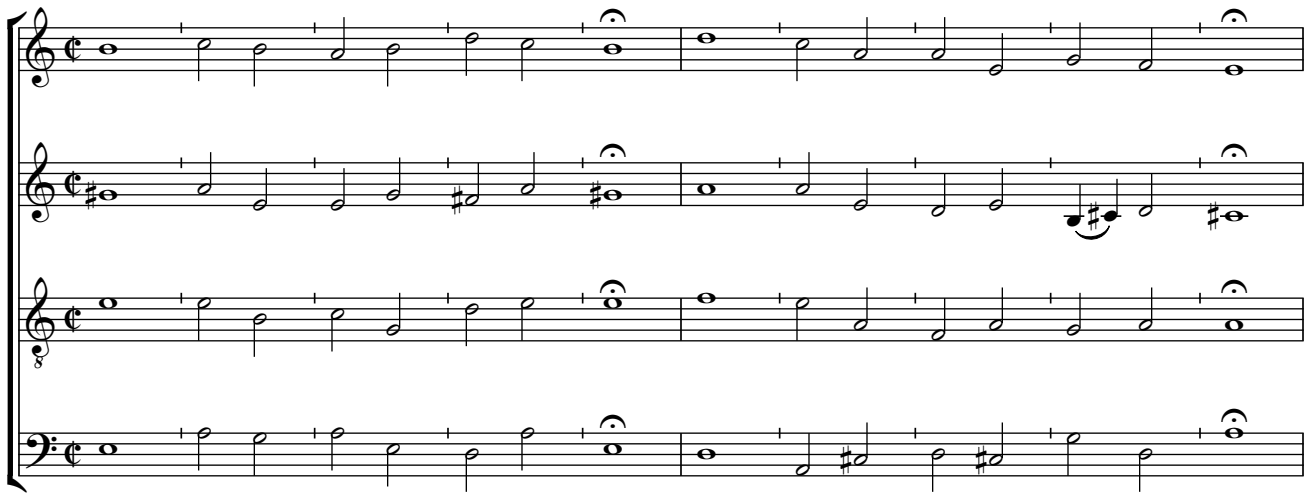
XIV
O Lamm Gottes unschuldig



XV
CHriste | du lamm GÖttes



XVI
DA JESUS an dem creutze stund



XVII
Wenn meine sünd mich kräncken



XVIII

JEsu | meines lebens leben

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melody of eighth and quarter notes, ending with a double bar line and repeat dots. The second staff is also in treble clef with the same key and time signature, featuring a similar melodic line. The third staff is in treble clef with the same key and time signature, providing a harmonic accompaniment. The fourth staff is in bass clef with the same key and time signature, providing a bass line. All staves end with a double bar line and repeat dots.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melody of eighth and quarter notes, ending with a double bar line and repeat dots. The second staff is also in treble clef with the same key and time signature, featuring a similar melodic line. The third staff is in treble clef with the same key and time signature, providing a harmonic accompaniment. The fourth staff is in bass clef with the same key and time signature, providing a bass line. All staves end with a double bar line and repeat dots.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melody of eighth and quarter notes, ending with a double bar line and repeat dots. The second staff is also in treble clef with the same key and time signature, featuring a similar melodic line. The third staff is in treble clef with the same key and time signature, providing a harmonic accompaniment. The fourth staff is in bass clef with the same key and time signature, providing a bass line. All staves end with a double bar line and repeat dots.

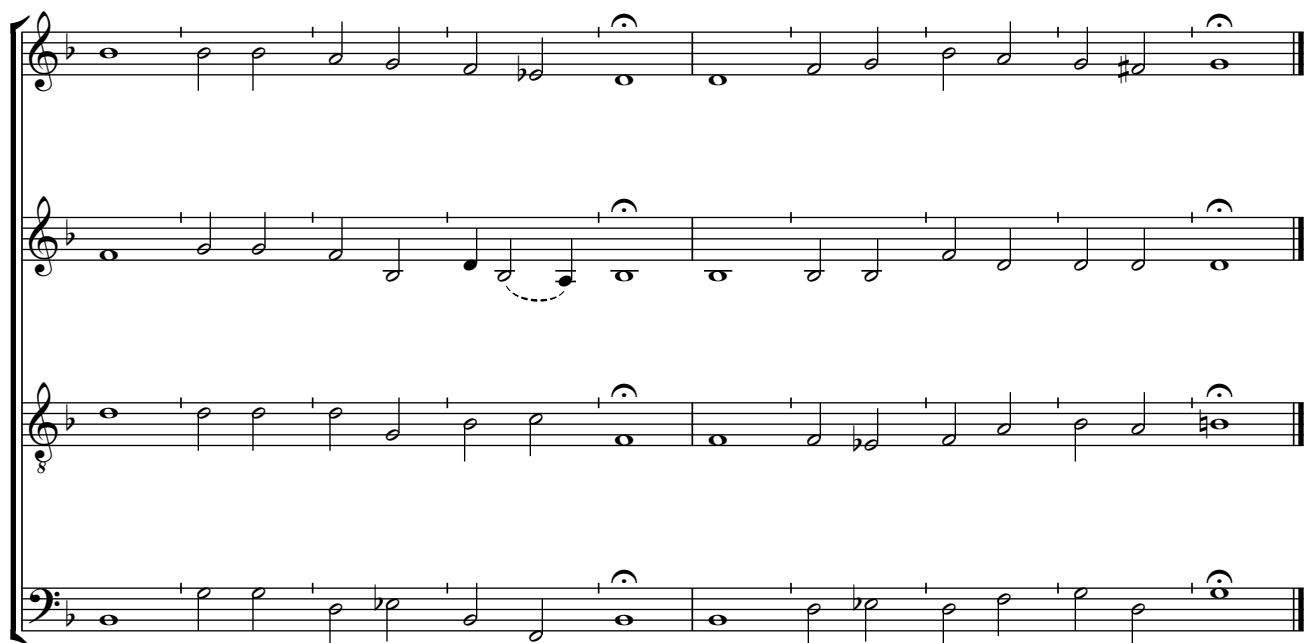
XIX
O Traurigkeit! O hertzeleid!



XX
Jesu | der du meine seele



XXI
Die propheten han prophezeyt



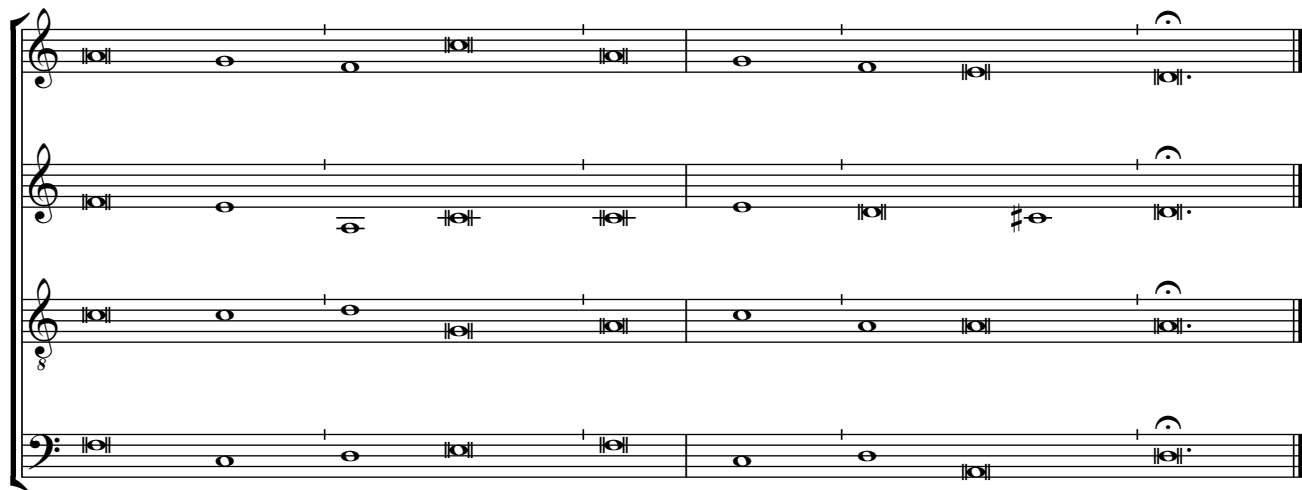
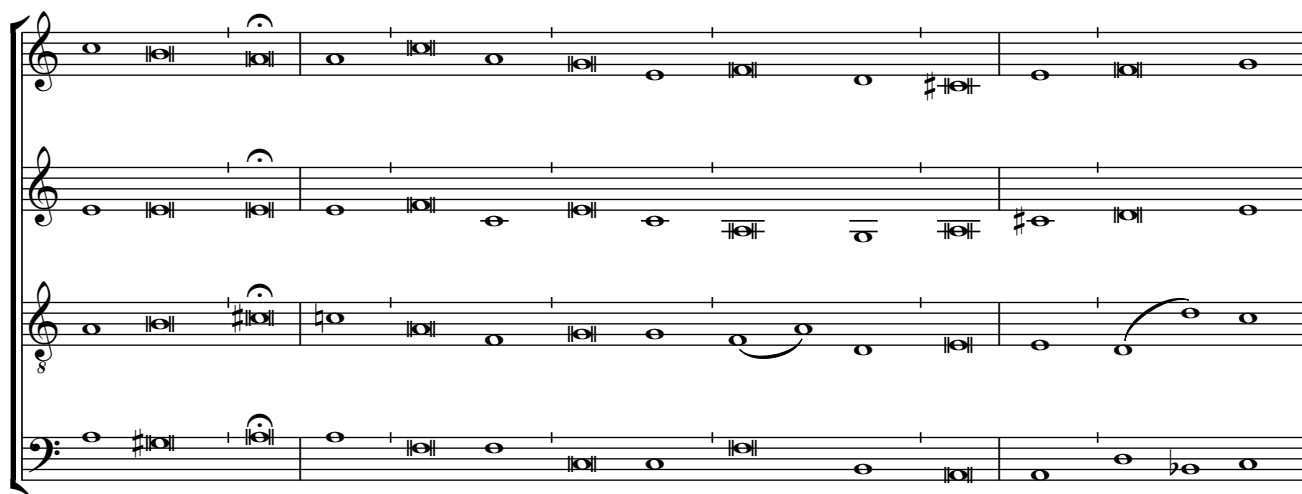
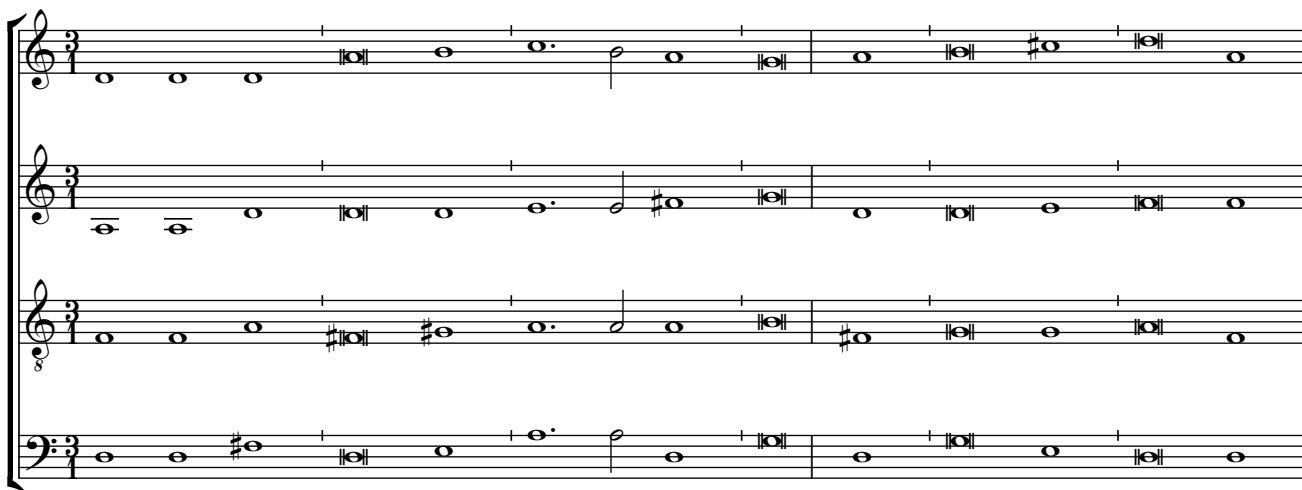
XXII
Christ lag in todes banden

The first system of musical notation consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features various note values including half notes, quarter notes, and eighth notes, with some notes beamed together. There are also rests and a final double bar line with repeat dots.

The second system of musical notation consists of four staves, continuing the piece. It follows the same instrumental arrangement as the first system. The notation includes a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the staves, ending with a double bar line and repeat dots.

The third system of musical notation consists of four staves, continuing the piece. It follows the same instrumental arrangement. The notation includes a variety of rhythmic patterns and melodic lines across the staves, ending with a double bar line and repeat dots.

XXIII
ERschienen ist der herrlich tag



XXIV
CHrist ist erstanden



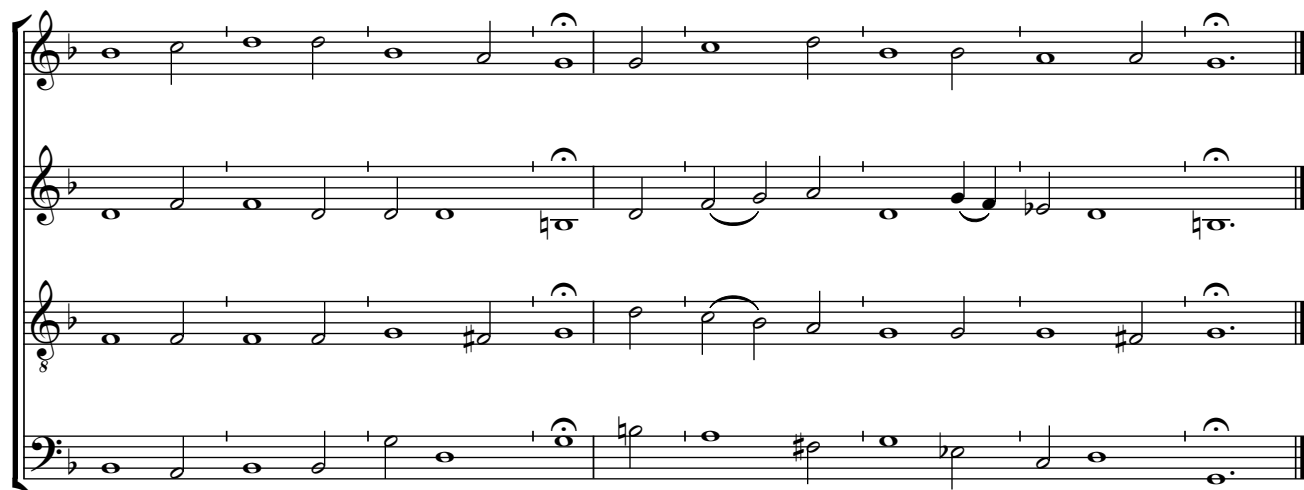


XXV
JEsus Christus unser heyland

The first system of the musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody is written on the top staff, with a dashed line indicating a slur over the final two measures. The accompaniment is written on the bottom staff, with a dashed line indicating a slur over the final two measures. The middle two staves provide harmonic support with various note values and rests.

The second system of the musical score consists of four staves, continuing the composition from the first system. It maintains the same key signature (one flat) and time signature (common time). The melody continues on the top staff, and the accompaniment continues on the bottom staff. The middle two staves continue to provide harmonic support. The system concludes with a double bar line.

XXVI
JEsus Christus wahr GOTTes Sohn



XXVII
O Tod, wo ist dein Stachel nun



XXVIII
Jesus | meine zuversicht



XXIX
Nun freut euch lieben Christen gemein



XXX
KOmm heiliger Geist | HErre GOtt

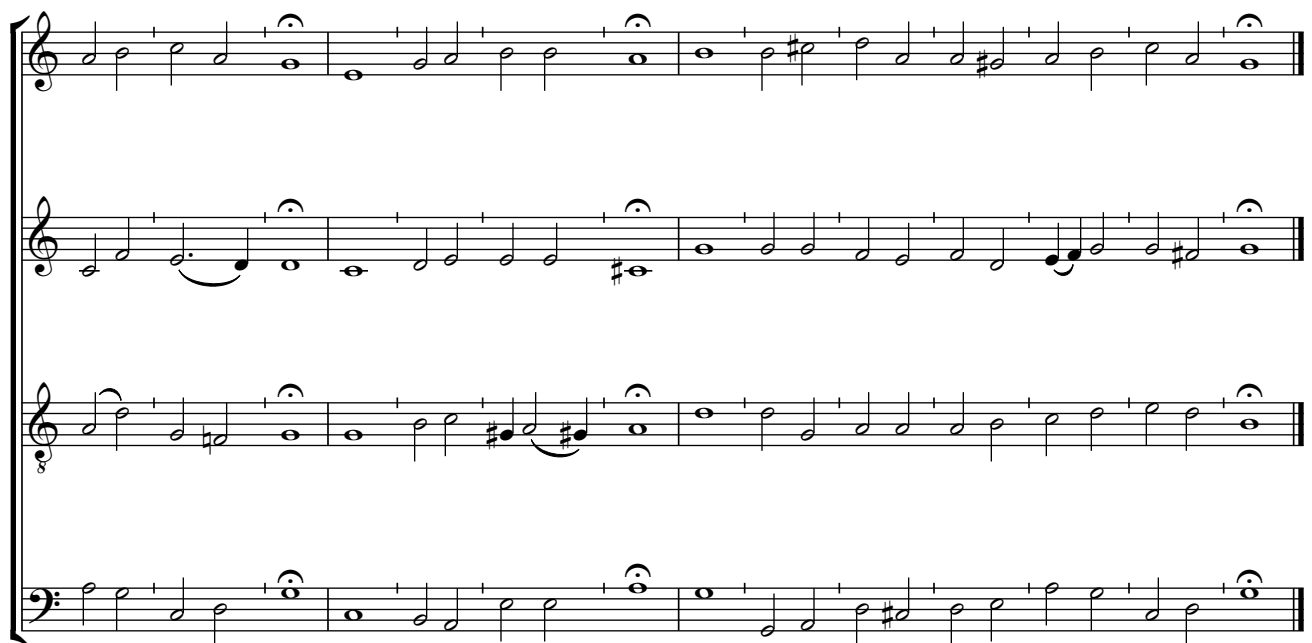


A musical score for four staves, likely a string quartet, featuring a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score consists of four staves, each with a treble or bass clef. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The music is written in a single system, with a large brace on the left side grouping all four staves. The notation includes various note values (quarter, eighth, and half notes), rests, and accidentals (sharps and naturals). The piece concludes with a double bar line and repeat dots on the final measure of each staff.

XXXI
NUn bitten wir den heiligen Geist



XXXII
HERR GOtt dich loben wir



XXXIII
GOTT der Vater wohn uns bey

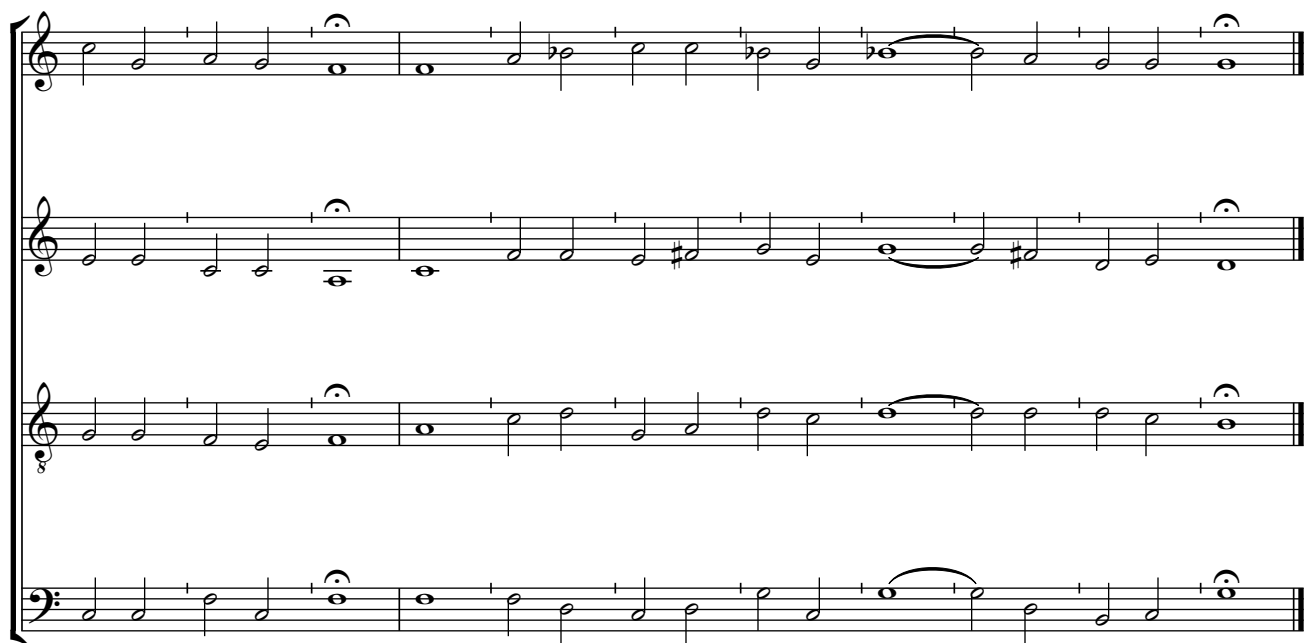
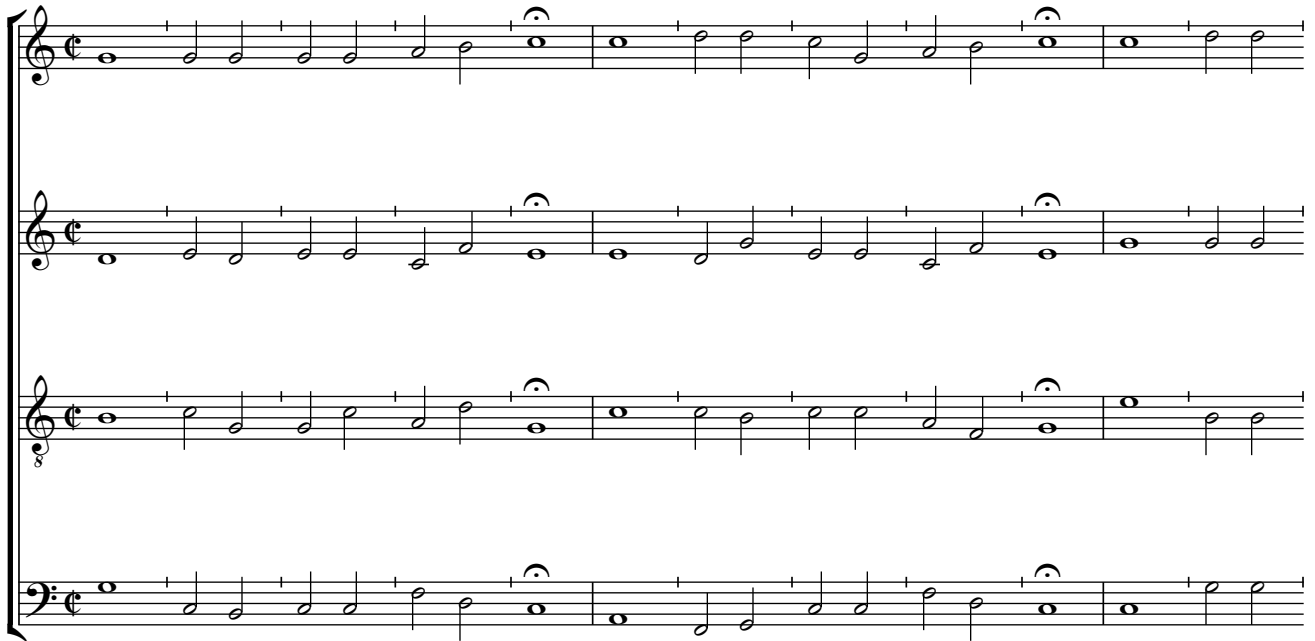




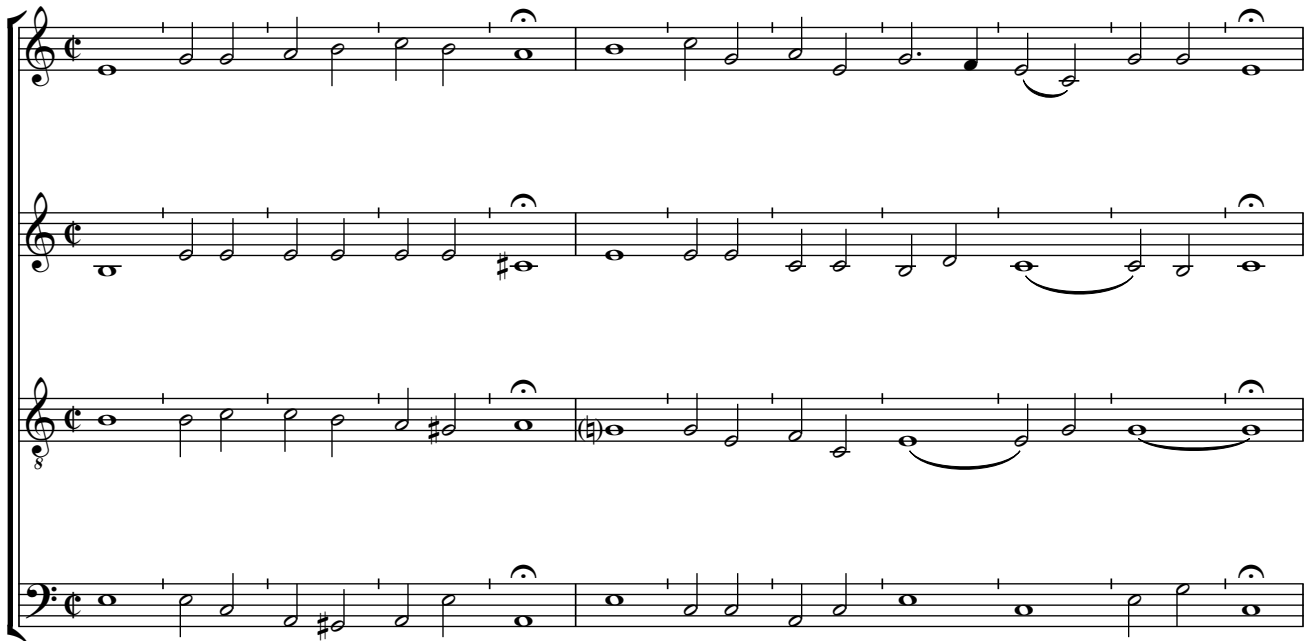
XXXIV
Es woll uns GOTT genädig seyn



XXXV
DIß sind die heiligen zehn gebot



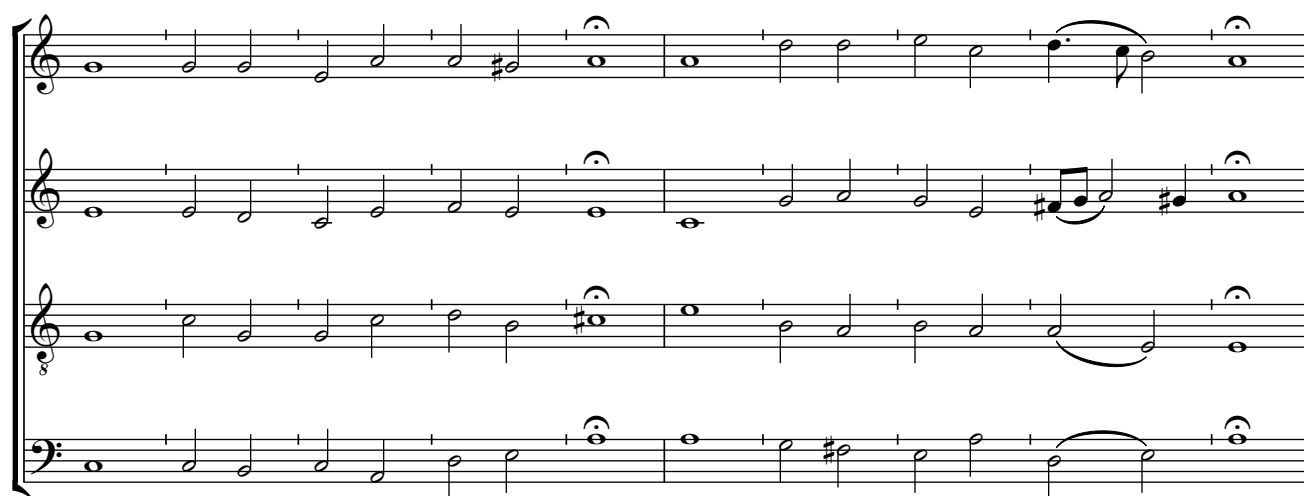
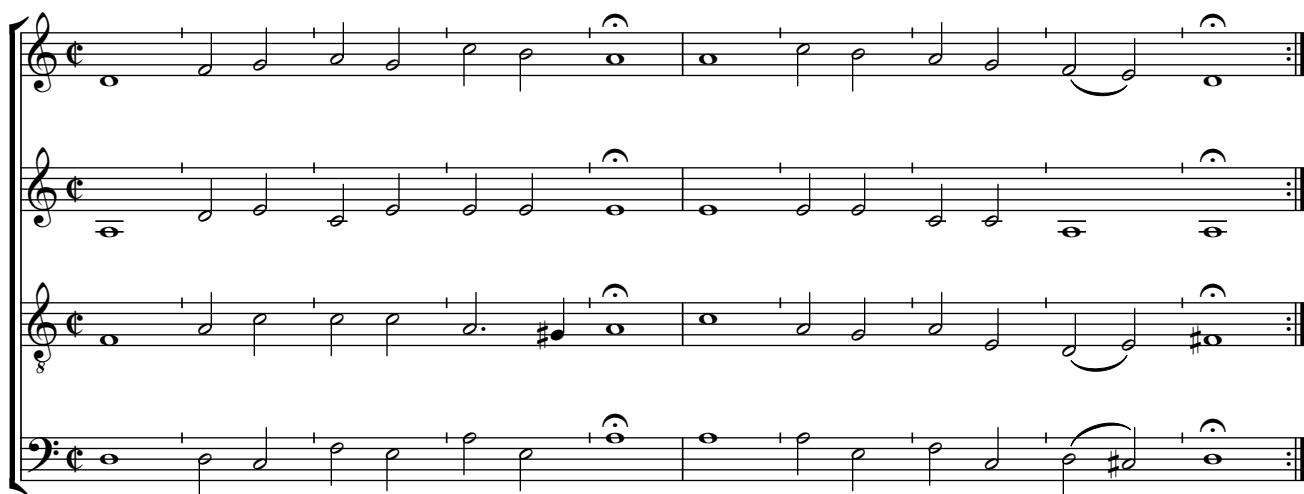
XXXVI
Mensch wilt du leben seliglich



XXXVII
Vater unser im himmelreich

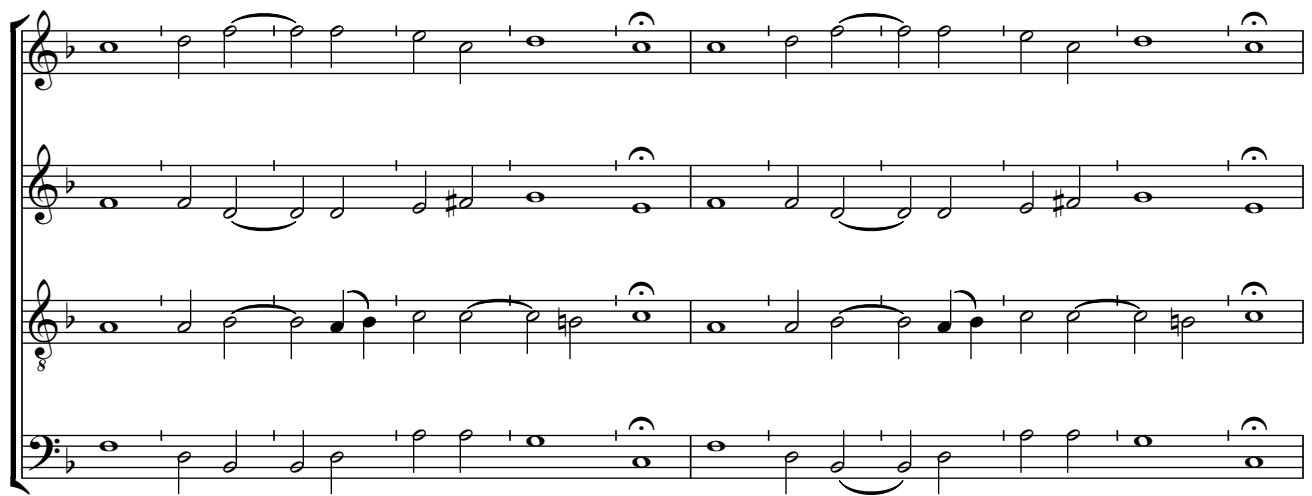
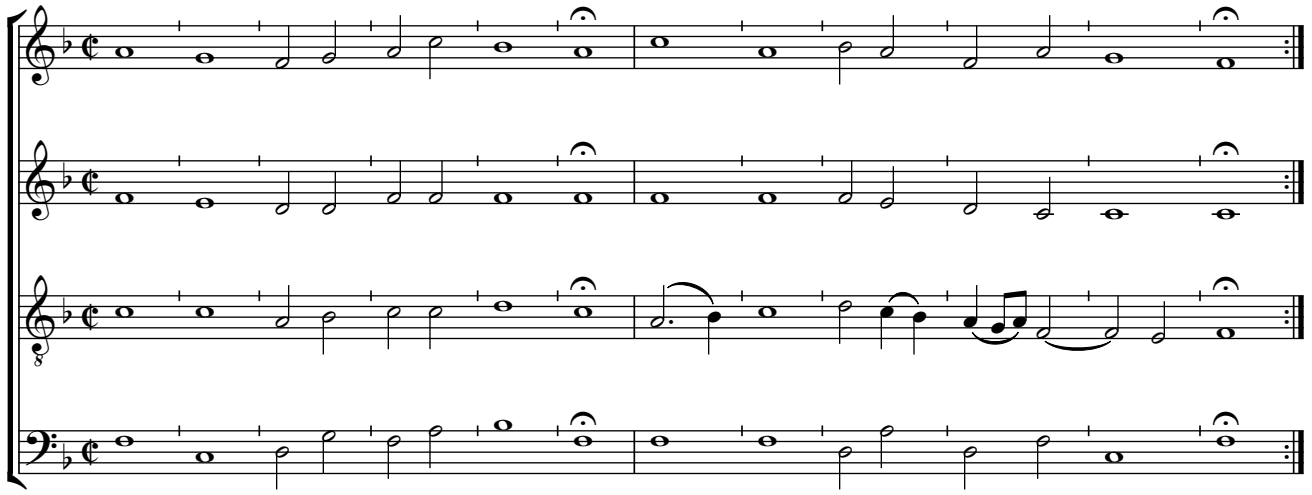


XXXVIII
CHrist unser HErr zum jordan kam

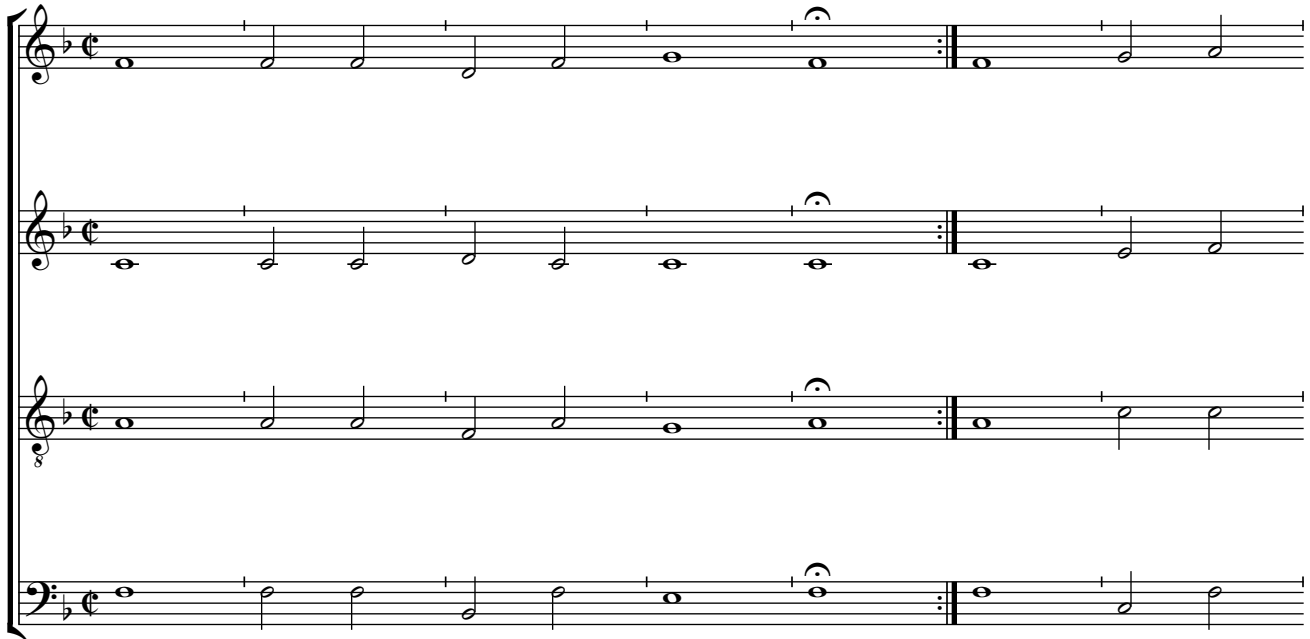




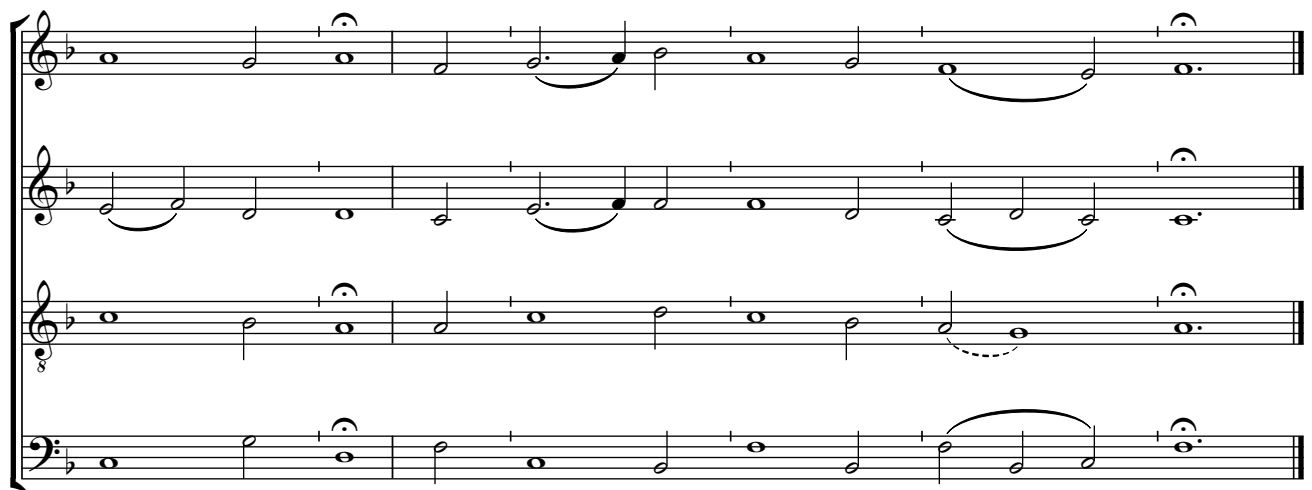
XXXIX
SChmücke dich | o liebe seele!



XL
O JESU meine wonne



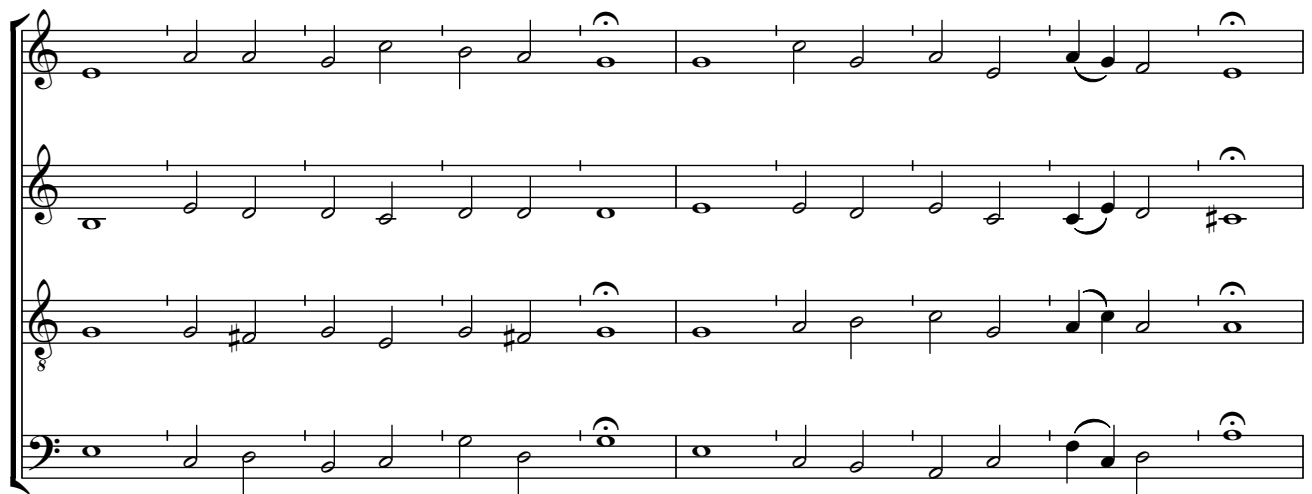
XLI
O Jesu / dir sey ewig danck



XLII
Von allen menschen abgewandt



XLIII
ERbarm dich mein / o HERre GOTT



XLIV
O HERRE GOTT / begnade mich





XLV
AUs tieffer noht schrey ich zu dir

The first system of musical notation consists of four staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music is written in a simple, melodic style with various note values including quarter, eighth, and half notes, as well as rests. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The second system of musical notation also consists of four staves, maintaining the same instrumentation and key signature as the first system. The musical notation continues the melody and accompaniment, featuring similar note values and rests. The system ends with a double bar line and repeat dots.

XLVI
ALlein zu dir | HERR JESU Christ



XLVII
ACh GOtt und HErr

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in treble clef with a soprano and alto clef respectively, and the bottom staff is in bass clef. The music is in 4/4 time and features a mix of whole, half, and quarter notes, with some notes marked with a fermata. A dashed line indicates a slur over the final two measures of the second staff.

The second system of the musical score consists of four staves, continuing the composition from the first system. It maintains the same instrumentation and notation style, with a mix of note values and fermatas. A dashed line indicates a slur over the final two measures of the top staff.

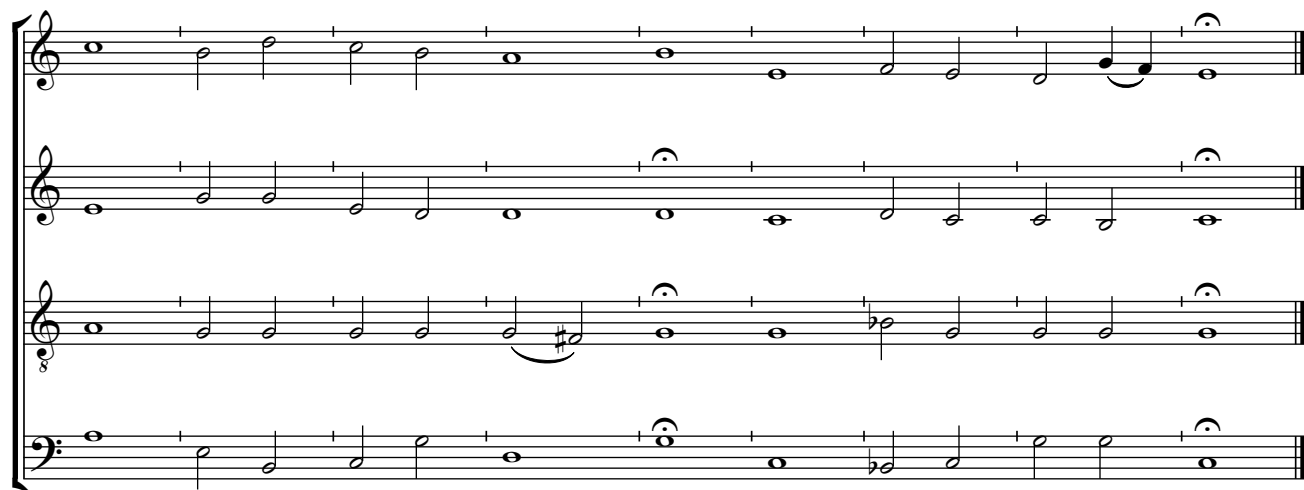
XLVIII
ACh was soll ich sündler machen?



IL
HERR | straff mich nicht in deinem zorn



L
ACh GOtt ich muß dies klagen



LI
HErr | nicht schicke deine rache



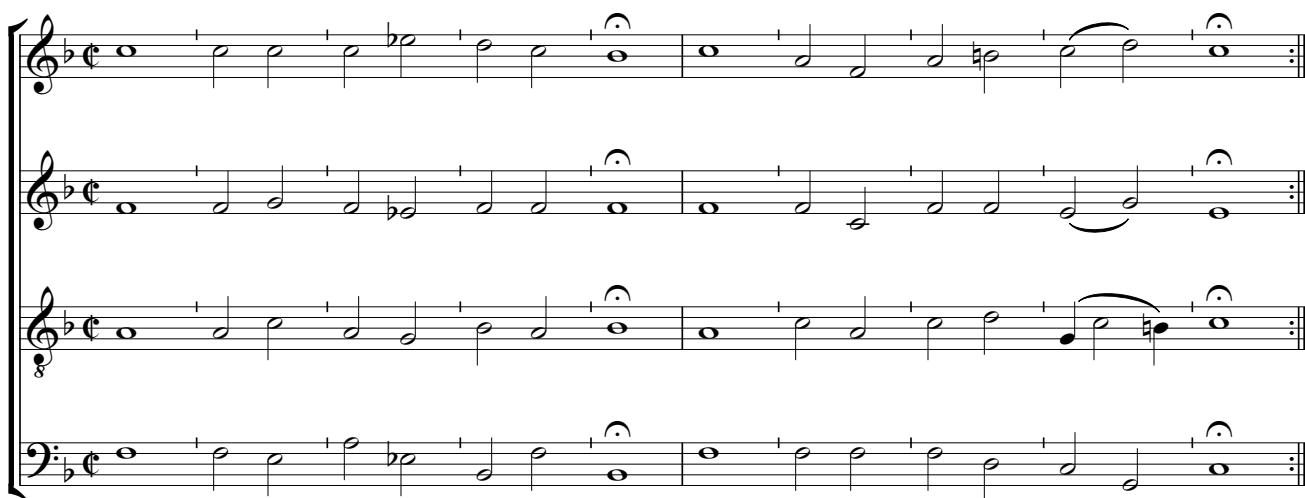
LII
HERR ich habe mißgehandelt



LIII
DUrch Adams fall ist gantz verderbt



LIV
ES ist das heyl uns kommen her



LV
Wend ab deinen zorn



LVI
HErr Christ der einig GOTTes Sohn





LVII
Nun lob mein seel den HErrn



The first system of musical notation consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#). The first staff contains a series of eighth and quarter notes, ending with a half note. The second staff features a melodic line with a slur over a group of notes and a dashed line indicating a continuation or a specific phrasing. The third staff continues the harmonic support with quarter and half notes. The bottom staff provides a bass line with quarter and half notes.

The second system of musical notation also consists of four staves, with the same clef and key signature as the first system. The top staff shows a melodic line with a slur and a dashed line. The second staff continues the melodic development with a slur and a dashed line. The third staff provides harmonic support with quarter and half notes. The bottom staff continues the bass line with quarter and half notes.

LVIII
Was lobes solln wir dir

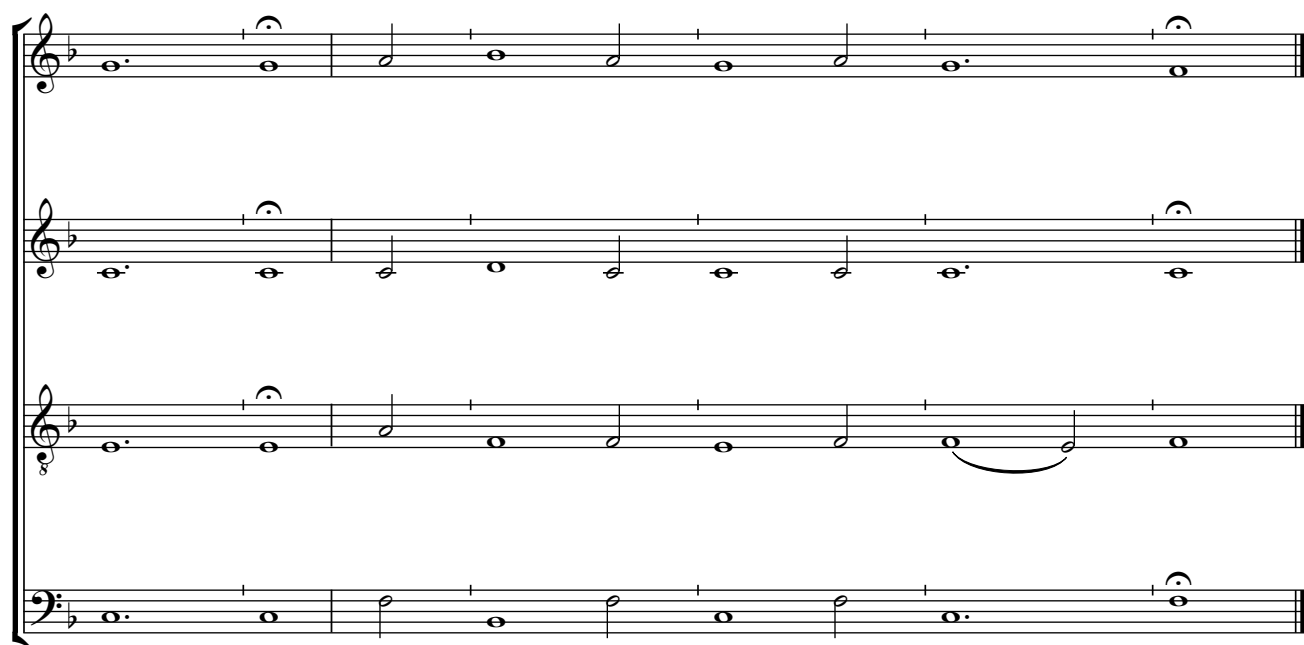
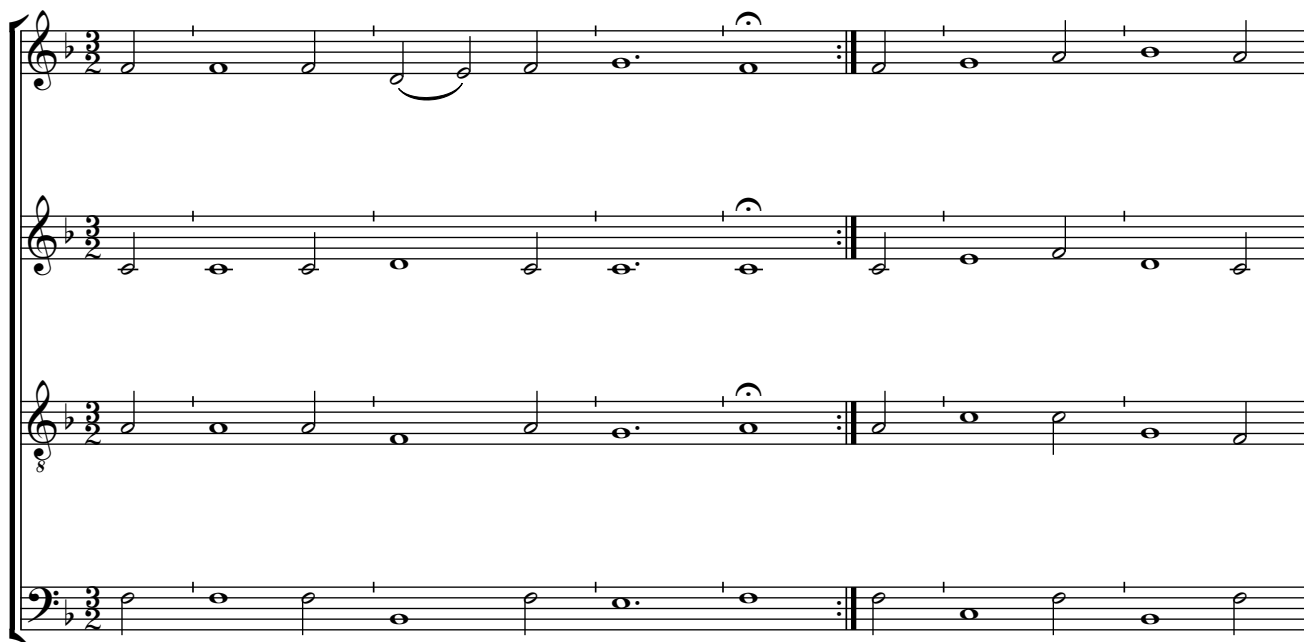
The first system of the musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody is written in a simple, homophonic style. The first staff begins with a half rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The second staff begins with a half rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The third staff begins with a half rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The fourth staff begins with a half rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody is written in a simple, homophonic style. The first staff begins with a half rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The second staff begins with a half rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The third staff begins with a half rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The fourth staff begins with a half rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The system concludes with a double bar line.

LIX
LObet den HErrn



LX
NUn last uns Gott dem Herren



LXI
Solt ich meinen GOtt nicht singen

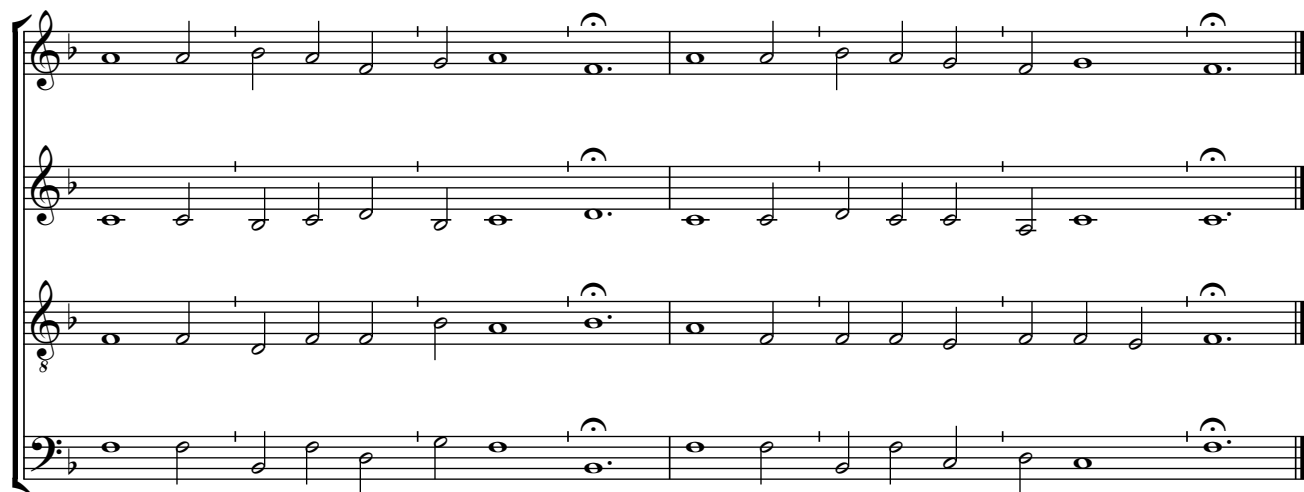
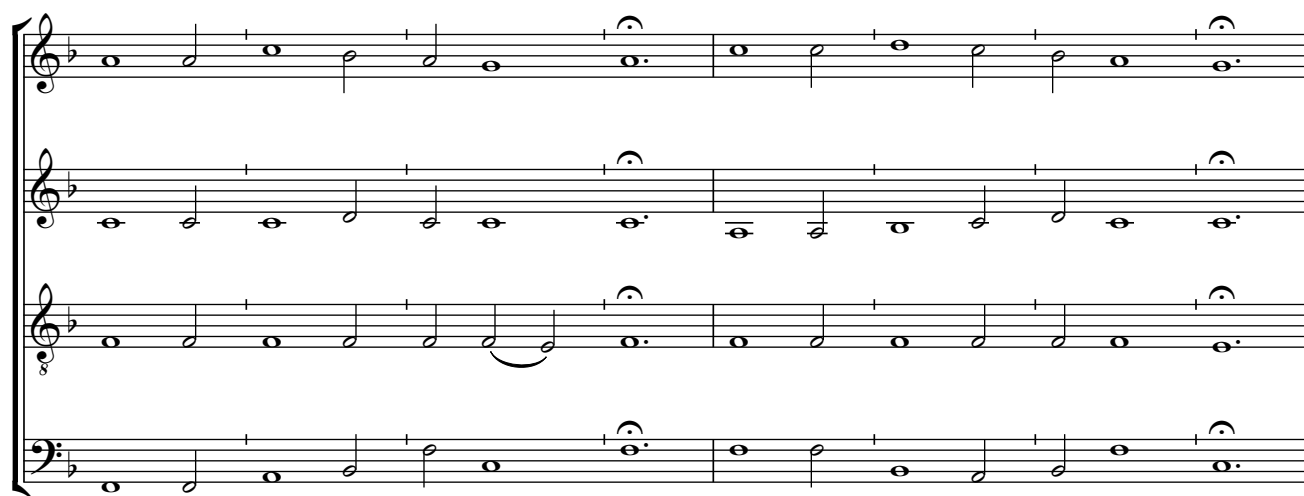
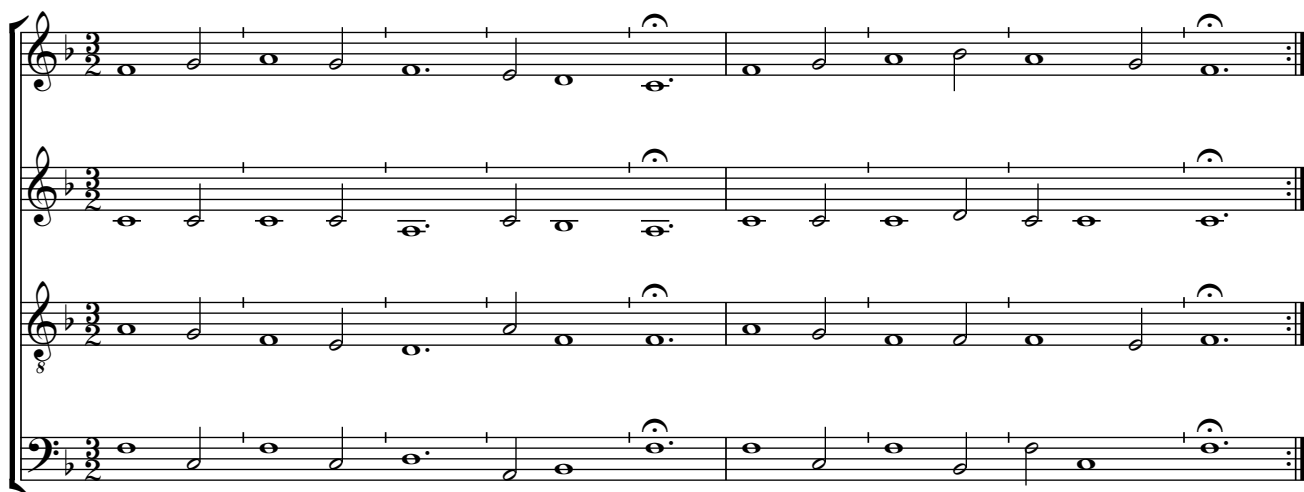


Four staves of musical notation in G major (one sharp). The notation is as follows:

- Staff 1 (Treble Clef):** G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (half), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (half), D4 (half), C4 (half).
- Staff 2 (Treble Clef):** G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (half), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (half), D4 (half), C4 (half).
- Staff 3 (Treble Clef):** G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (half), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (half), D4 (half), C4 (half).
- Staff 4 (Bass Clef):** G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (half), A3-G3 (beamed eighth notes), F#3 (quarter), E3 (half), D3 (half), C3 (half).

The music concludes with a final double bar line on each staff.

LXII
WOl dem | der sich fürcht und scheuet



LXIII
Ich ruff zu dir | HErr JESu Christ



LXIV
Jesu / meine freude



LXV
WOHL dem / der in GOtts furchten steht

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a common time signature. The second staff is a treble clef with a common time signature. The third staff is a treble clef with a common time signature. The fourth staff is a bass clef with a common time signature. The music is written in a simple, homophonic style with a mix of eighth and sixteenth notes, and rests.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a common time signature. The second staff is a treble clef with a common time signature. The third staff is a treble clef with a common time signature. The fourth staff is a bass clef with a common time signature. The music continues with similar notation to the first system, including various note values and rests.

LXVI
O GOtt / du frommer GOtt!

The first system of musical notation consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a simple, homophonic style with a common time signature. The melody is primarily composed of quarter and eighth notes, with some rests. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The second system of musical notation also consists of four staves, with the same clef arrangement as the first system. The melody continues with similar rhythmic patterns, including quarter and eighth notes. The system ends with a double bar line and repeat dots.

LXVII
O Jesu Christ / mein schönstes licht

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The melody is primarily composed of half notes and whole notes, with some quarter notes. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The second system of musical notation continues the piece with four staves in the same clef arrangement. It features a mix of half, quarter, and eighth notes. A notable melodic line appears in the second staff, featuring a sequence of eighth notes. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The third system of musical notation is the final system on the page, consisting of four staves. It continues the melodic and harmonic development with various note values, including some beamed eighth notes in the second staff. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

LXVIII
Nicht so traurig / nicht so sehr



LXIX
Wenn wir in höchsten nöthen seyn



LXX
IN dich hab ich gehoffet HErr



LXXI
WARum betrübst du dich mein hertz

First system of musical notation (measures 1-10). It consists of four staves: a vocal line in treble clef and three piano accompaniment staves (treble, alto, and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a mix of half, quarter, and eighth notes, with some measures containing rests.

11

Second system of musical notation (measures 11-18). It continues the four-staff format from the first system. The melody in the vocal line and the harmonic support in the piano accompaniment are consistent with the previous system.

19

Third system of musical notation (measures 19-26). This system concludes the piece, with all four staves ending on a final whole note chord. The notation includes double bar lines at the end of each staff to indicate the finality of the piece.

LXXII

Mag ich unglück nicht wider=stahn

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. All staves are in the key of C major (one sharp, F#). The first staff has a melody with eighth and quarter notes. The second staff has a melody with eighth and quarter notes, including a trill on the second measure. The third staff has a melody with eighth and quarter notes, including a trill on the second measure. The fourth staff has a bass line with quarter and half notes. The score is for a four-part setting of the song.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth staff is in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is simple and repetitive, with a double bar line and repeat dots indicating a chorus or verse structure. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the first staff.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth staff is in bass clef. The music is written in 4/4 time. The melody is simple and consists of whole and half notes. The lyrics are written below the staves.

The Rose Tree
The Rose Tree
The Rose Tree
The Rose Tree

A musical score consisting of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff contains a melody with a dotted half note, a quarter note, and a half note, followed by a quarter note, a half note, and a dotted half note. The second staff contains a melody with a dotted half note, a quarter note, and a half note, followed by a quarter note, a half note, and a dotted half note. The third staff contains a melody with a dotted half note, a quarter note, and a half note, followed by a quarter note, a half note, and a dotted half note. The fourth staff contains a melody with a dotted half note, a quarter note, and a half note, followed by a quarter note, a half note, and a dotted half note.

LXXIII
Wer nur den lieben GOtt läßt walten

The first system of the musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music is written in a simple, homophonic style. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one flat. The melody is composed of eighth and quarter notes, with a final half note. The second staff follows a similar pattern. The third staff includes an octave sign (8) below the first measure. The fourth staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The second system of the musical score also consists of four staves, continuing the melody and accompaniment from the first system. The notation remains consistent with the first system, featuring treble and bass clefs, a key signature of one flat, and common time. The melody continues with eighth and quarter notes, and the accompaniment provides a steady harmonic support. The system ends with a double bar line and repeat dots.

LXXIV
VOn GOtt will ich nicht lassen

The first system of the musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music features a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign (double bar line with two dots) after the first measure of each staff. The melody is primarily in the upper register, with some lower notes in the bass staff.

13

The second system of the musical score consists of four staves, continuing from the first system. The notation is consistent with the first system, featuring a key signature of one flat and common time. The melody continues across the staves, with a repeat sign (double bar line with two dots) after the first measure of each staff. The music concludes with a final double bar line.

LXXV
Auf meinen lieben GOTT



LXXVI
BEfieh! du deine wege

First system of musical notation, measures 1-10. It consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The melody is primarily in the Treble and Alto staves, with the Bass staff providing a harmonic foundation. Measure 10 ends with a double bar line and repeat dots.

11

Second system of musical notation, measures 11-19. It consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The melody continues from the previous system. Measure 19 ends with a double bar line and repeat dots.

20

Third system of musical notation, measures 20-28. It consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The melody continues from the previous system. Measure 28 ends with a double bar line and repeat dots.

LXXVII
O Grosser GOtt von macht



LXXVIII
DU frieden=fürst / HERR JEsu Christ

The first system of the musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music is written in a simple, homophonic style with quarter and half notes. The first staff begins with a whole rest, followed by a series of quarter notes. The second and third staves follow a similar pattern, with the third staff starting with an eighth rest. The bottom staff begins with a whole rest, followed by a series of quarter notes. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The second system of the musical score consists of four staves, continuing the melody from the first system. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature remains one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music continues with quarter and half notes, maintaining the homophonic texture. The second staff includes a sharp sign (#) before the final note of the first measure. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

LXXIX
WAs mein GOtt will / das gescheh allzeit

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). It contains two measures of music, ending with a double bar line and repeat dots. The second and third staves are piano accompaniment in treble clef, also in common time and one sharp. The fourth staff is the piano accompaniment in bass clef, in common time and one sharp. The music is written in a simple, homophonic style with whole and half notes.

11

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef, continuing from the first system. It contains two measures of music, ending with a double bar line and repeat dots. The second and third staves are piano accompaniment in treble clef, continuing from the first system. The fourth staff is the piano accompaniment in bass clef, continuing from the first system. The music is written in a simple, homophonic style with whole and half notes.

21

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef, continuing from the second system. It contains two measures of music, ending with a double bar line and repeat dots. The second and third staves are piano accompaniment in treble clef, continuing from the second system. The fourth staff is the piano accompaniment in bass clef, continuing from the second system. The music is written in a simple, homophonic style with whole and half notes.

LXXX
SO wünsch ich nun ein gute nacht

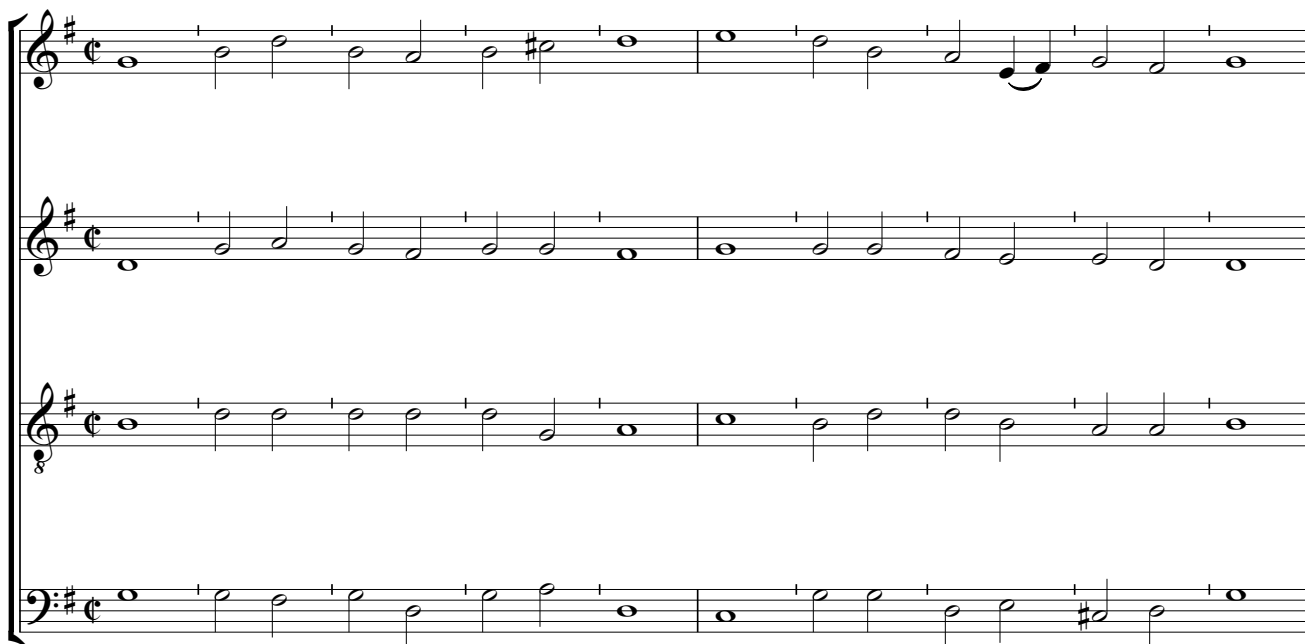
The first system of the musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music is written in a simple, homophonic style with whole and half notes. The first staff begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth notes. The second staff begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth notes. The third staff begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth notes. The fourth staff begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth notes. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The second system of the musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music is written in a simple, homophonic style with whole and half notes. The first staff begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth notes. The second staff begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth notes. The third staff begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth notes. The fourth staff begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth notes. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

LXXXI
WAs kan uns kommen an für noht



LXXXII
O Vater deine sonne scheint



LXXXIII
Ach GOtt vom himmel sieh darein



LXXXIV
ES spricht der unweisen mund wol



LXXXV
Ein feste burg

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in treble clef with an 8va marking, and the bottom is in bass clef. The music is in common time (C). The first staff begins with a whole note, followed by a half note, then a quarter note, and a half note. The second staff begins with a whole note, followed by a half note, then a quarter note, and a half note. The third staff begins with a whole note, followed by a half note, then a quarter note, and a half note. The fourth staff begins with a whole note, followed by a half note, then a quarter note, and a half note. The system ends with a double bar line.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in treble clef with an 8va marking, and the bottom is in bass clef. The music is in common time (C). The first staff begins with a whole note, followed by a half note, then a quarter note, and a half note. The second staff begins with a whole note, followed by a half note, then a quarter note, and a half note. The third staff begins with a whole note, followed by a half note, then a quarter note, and a half note. The fourth staff begins with a whole note, followed by a half note, then a quarter note, and a half note. The system ends with a double bar line.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in treble clef with an 8va marking, and the bottom is in bass clef. The music is in common time (C). The first staff begins with a whole note, followed by a half note, then a quarter note, and a half note. The second staff begins with a whole note, followed by a half note, then a quarter note, and a half note. The third staff begins with a whole note, followed by a half note, then a quarter note, and a half note. The fourth staff begins with a whole note, followed by a half note, then a quarter note, and a half note. The system ends with a double bar line.

LXXXVI
ERhalt uns HERR bey deinem wort



LXXXVII
GOTT hat das evangelium



LXXXVIII
Wär GOtt nicht mit uns diese zeit

First system of musical notation, measures 1-10. It consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music is written in a simple, homophonic style with whole and half notes.

11

Second system of musical notation, measures 11-18. It consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music continues with whole and half notes.

19

Third system of musical notation, measures 19-26. It consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music continues with whole and half notes.

LXXXIX
WO GOTT der HERR nicht bey uns hält



XC
O HERre GOTT / dein göttlich wort



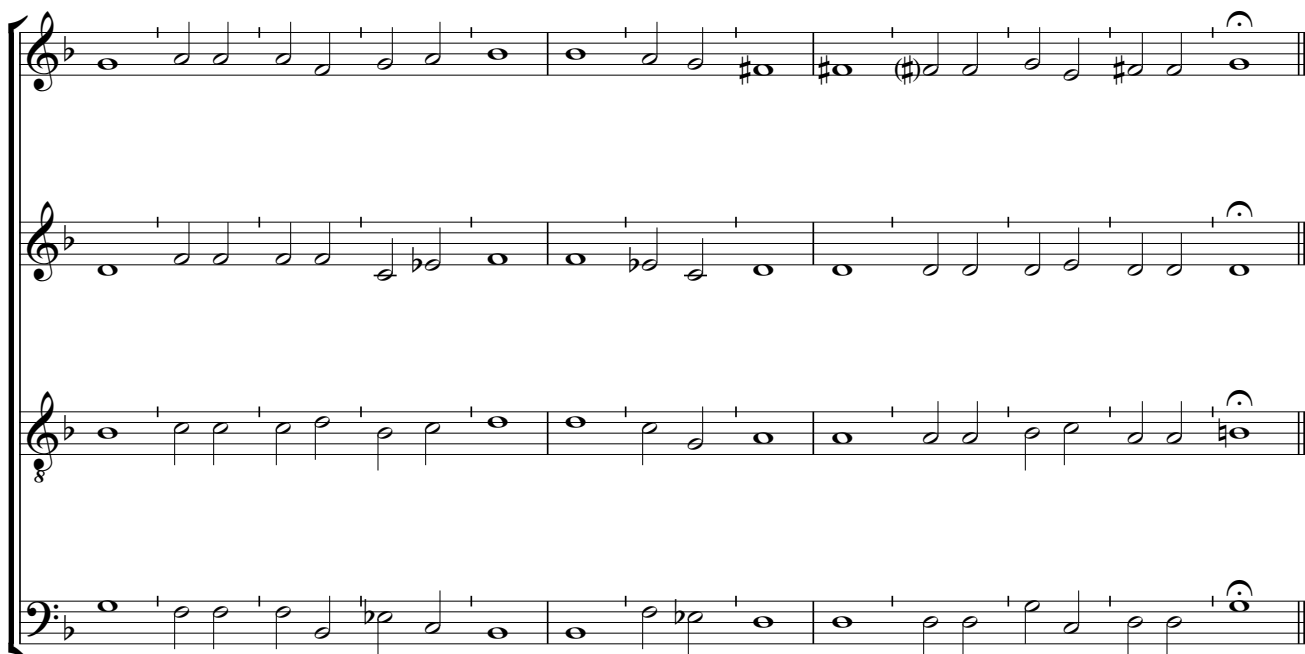
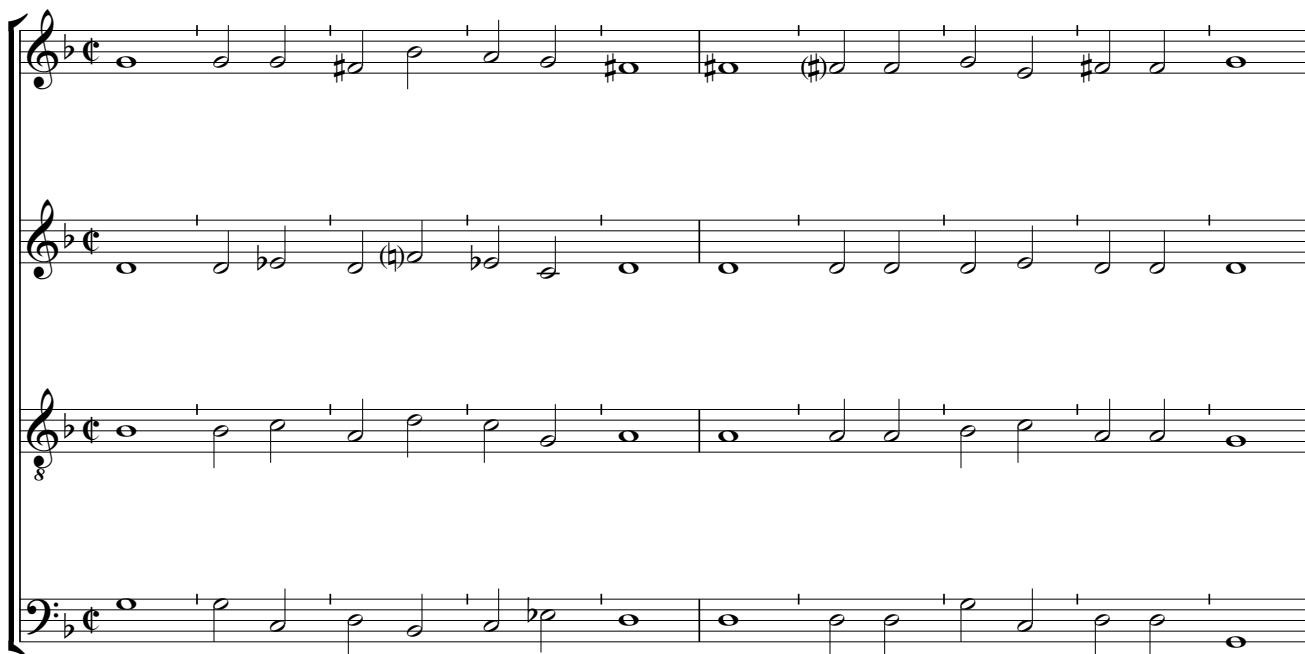
XCI
Herr JESu Christ ich weiß gar wohl

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a common time signature and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a half rest, followed by a series of eighth and quarter notes, ending with a half note. The second staff is a vocal line in treble clef, also in common time and one sharp key signature. It begins with a half rest, followed by eighth and quarter notes, and ends with a half note. The third staff is a vocal line in treble clef, starting with a common time signature and a key signature of one sharp. It begins with a half rest, followed by eighth and quarter notes, and ends with a half note. The fourth staff is a bass line in bass clef, starting with a common time signature and a key signature of one sharp. It begins with a half rest, followed by eighth and quarter notes, and ends with a half note.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a common time signature and a key signature of one sharp. It begins with a half rest, followed by eighth and quarter notes, and ends with a half note. The second staff is a vocal line in treble clef, starting with a common time signature and a key signature of one sharp. It begins with a half rest, followed by eighth and quarter notes, and ends with a half note. The third staff is a vocal line in treble clef, starting with a common time signature and a key signature of one sharp. It begins with a half rest, followed by eighth and quarter notes, and ends with a half note. The fourth staff is a bass line in bass clef, starting with a common time signature and a key signature of one sharp. It begins with a half rest, followed by eighth and quarter notes, and ends with a half note.

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a common time signature and a key signature of one sharp. It begins with a half rest, followed by eighth and quarter notes, and ends with a half note. The second staff is a vocal line in treble clef, starting with a common time signature and a key signature of one sharp. It begins with a half rest, followed by eighth and quarter notes, and ends with a half note. The third staff is a vocal line in treble clef, starting with a common time signature and a key signature of one sharp. It begins with a half rest, followed by eighth and quarter notes, and ends with a half note. The fourth staff is a bass line in bass clef, starting with a common time signature and a key signature of one sharp. It begins with a half rest, followed by eighth and quarter notes, and ends with a half note.

XCII
Ich hab mein sach GOTT heimgestellt



XCIII
Wenn mein stündlein vorhanden ist

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef. The second and third staves are piano accompaniment in treble clef, with an 8-measure rest at the beginning of the third staff. The bottom staff is the piano accompaniment in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The system concludes with a double bar line and repeat dots.

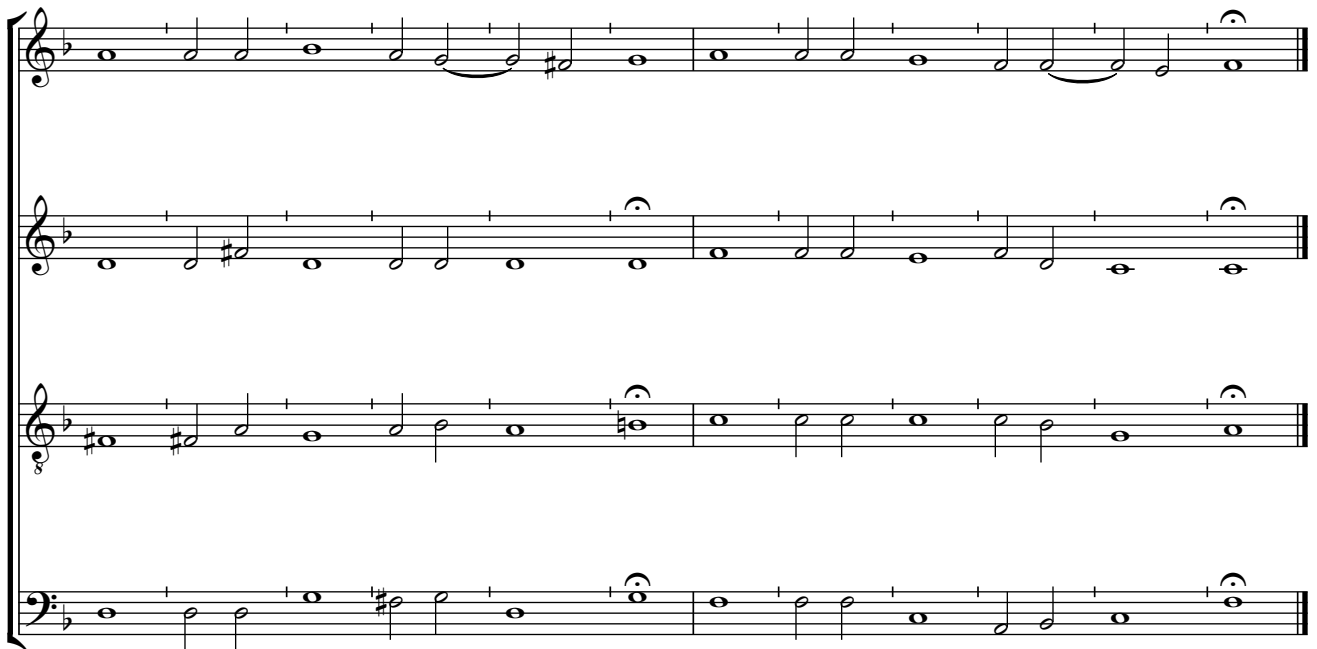
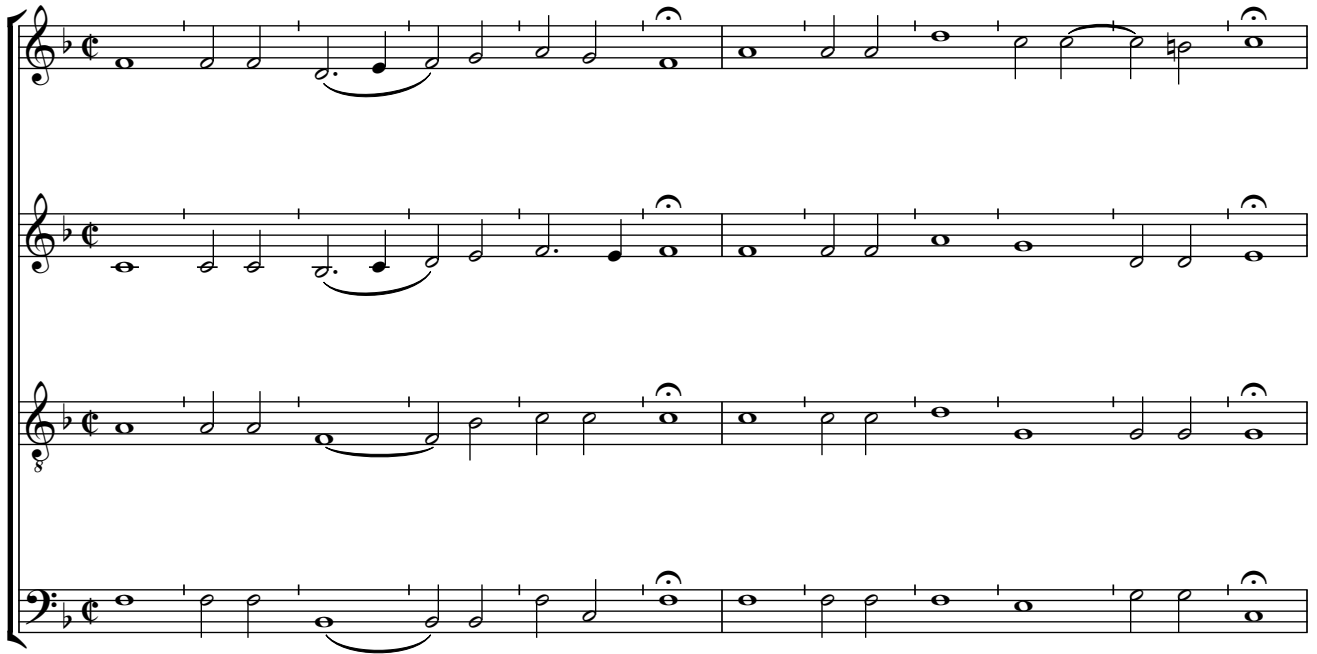
11

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef. The second and third staves are piano accompaniment in treble clef, with an 8-measure rest at the beginning of the third staff. The bottom staff is the piano accompaniment in bass clef. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

19

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef. The second and third staves are piano accompaniment in treble clef, with an 8-measure rest at the beginning of the third staff. The bottom staff is the piano accompaniment in bass clef. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

XCIV
HERR JESU Christ | wahr mensch und GOTT



XCV
Hertzlich lieb hab ich dich / o HERR





First system of a musical score, consisting of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes) and rests, with some notes beamed together. The system concludes with a double bar line.

38



Second system of the musical score, starting at measure 38. It also consists of four staves (three treble, one bass). The notation continues with similar note values and rests as the first system. The system ends with a double bar line.

XCVI
HERR JESU Christ / meines lebens=licht

The first system of the musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/2. The music is written in a simple, homophonic style with whole and half notes. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/2 time signature. The second staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/2 time signature. The third staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/2 time signature. The fourth staff begins with a bass clef, a key signature of two flats, and a 3/2 time signature. The music is written in a simple, homophonic style with whole and half notes. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/2 time signature. The second staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/2 time signature. The third staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/2 time signature. The fourth staff begins with a bass clef, a key signature of two flats, and a 3/2 time signature.

The second system of the musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/2. The music is written in a simple, homophonic style with whole and half notes. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/2 time signature. The second staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/2 time signature. The third staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/2 time signature. The fourth staff begins with a bass clef, a key signature of two flats, and a 3/2 time signature. The music is written in a simple, homophonic style with whole and half notes. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/2 time signature. The second staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/2 time signature. The third staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/2 time signature. The fourth staff begins with a bass clef, a key signature of two flats, and a 3/2 time signature.

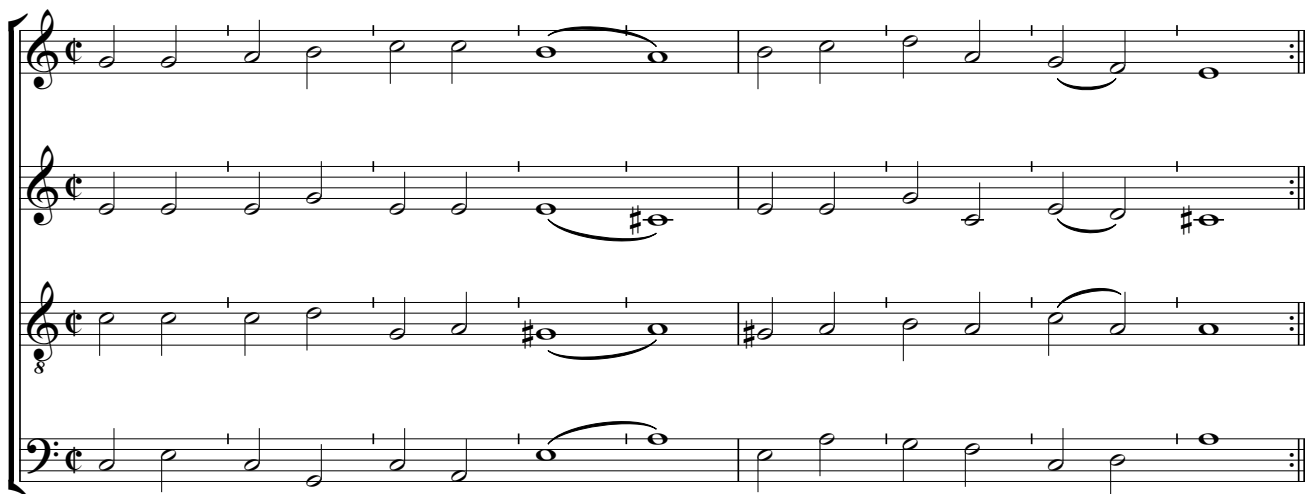
XCVII
Hertzlich thut mich verlangen

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in treble clef with a 3/8 time signature, and the bottom is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music is written in a simple, homophonic style with quarter and eighth notes, and rests. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in treble clef with a 3/8 time signature, and the bottom is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music continues with quarter and eighth notes, and rests. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in treble clef with a 3/8 time signature, and the bottom is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music continues with quarter and eighth notes, and rests. The system ends with a double bar line and repeat dots.

XCVIII
Mitten wir im leben sind



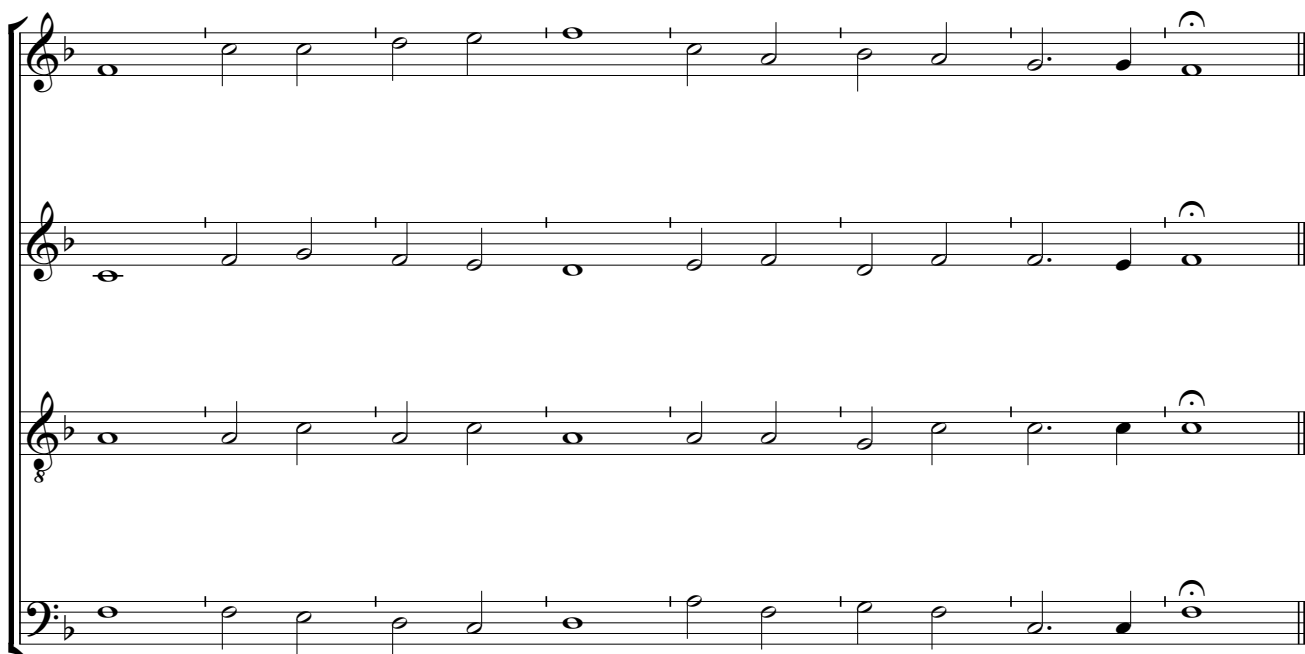
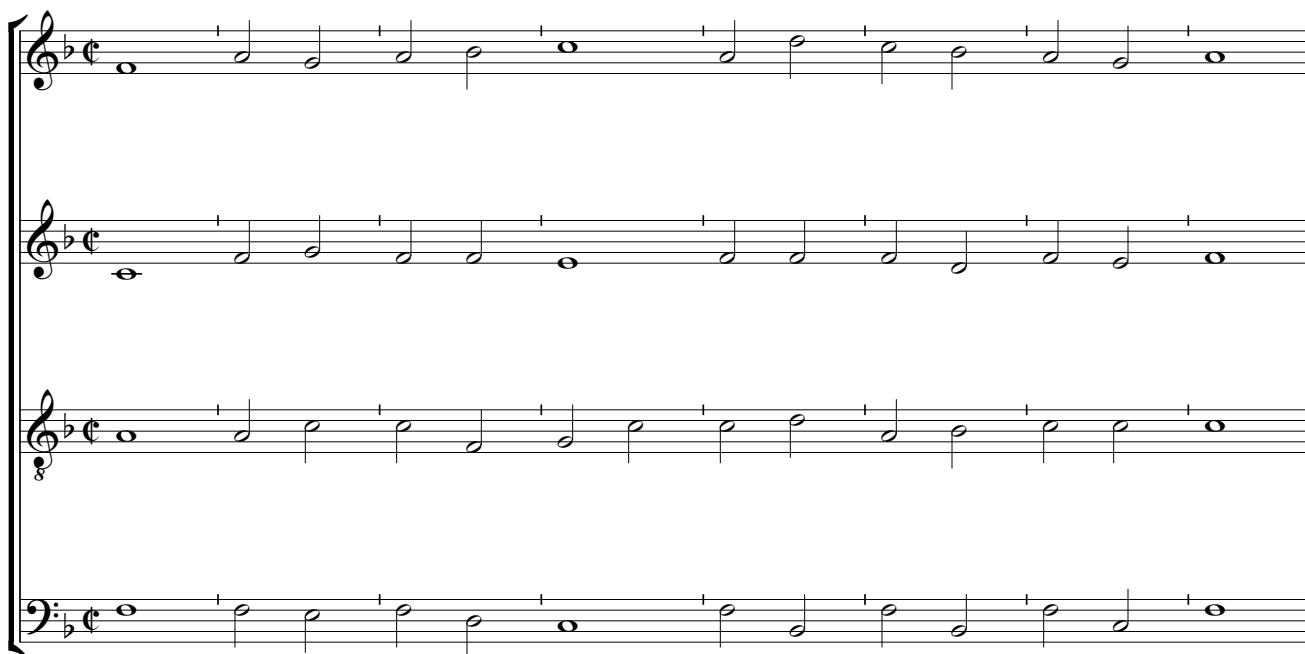
A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for four staves: three treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody is primarily in the treble clefs, with the bass clef providing a harmonic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and a repeat sign.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for four staves, each with a treble clef. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a common time signature (C). The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with some rests. The lyrics "The Rose Tree" are written below the first staff, and "The Rose Tree" is written below the second staff. The score is presented in a clean, black-and-white format.

IC
Mit fried und freud ich fahr dahin



C
Christus der ist mein leben



CI
O GOtt wer wird von diesem leib

First system of musical notation (measures 1-10). It consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The music is in common time (C) and features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The key signature is one flat (B-flat).

11

Second system of musical notation (measures 11-20). It consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The music continues with similar rhythmic patterns, including some measures with rests and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) in measure 19.

21

Third system of musical notation (measures 21-30). It consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The music continues with similar rhythmic patterns, including some measures with rests and a key signature change to three flats (B-flat, E-flat, and A-flat) in measure 25.

CII
ES ist gewißlich an der zeit

The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music is written in a simple, homophonic style. The first measure contains a series of eighth and quarter notes, while the second measure features a similar pattern with a final half note. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The second system of musical notation continues the piece with four staves. It maintains the same key signature and time signature as the first system. The musical notation follows a similar pattern of eighth and quarter notes across two measures, ending with a double bar line and repeat dots.

The third system of musical notation completes the piece with four staves. It follows the same key signature and time signature. The musical notation continues the pattern of eighth and quarter notes across two measures, ending with a double bar line and repeat dots.

CIII
Wacht auf / ihr Christen alle

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains two measures of music. The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, containing two measures. The third staff is in treble clef with the same key signature and time signature, containing two measures. The fourth staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing two measures. The music is written in a simple, homophonic style with whole and half notes.

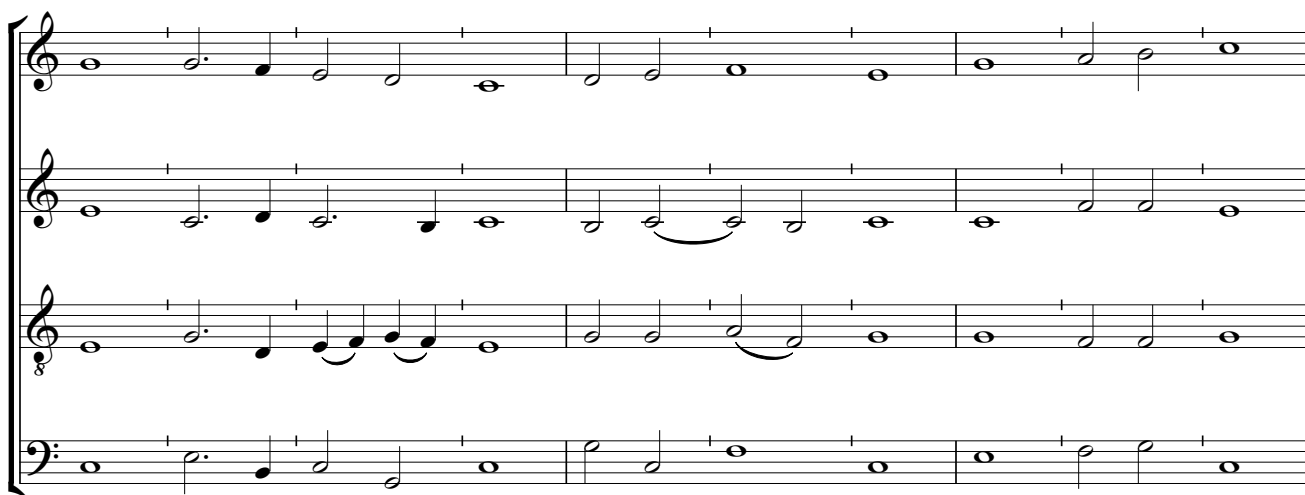
The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains two measures of music. The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, containing two measures. The third staff is in treble clef with the same key signature and time signature, containing two measures. The fourth staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing two measures. The music is written in a simple, homophonic style with whole and half notes.

17

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains two measures of music. The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, containing two measures. The third staff is in treble clef with the same key signature and time signature, containing two measures. The fourth staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing two measures. The music is written in a simple, homophonic style with whole and half notes.

A musical score consisting of four staves, all in G major (one sharp). The first three staves use treble clefs, and the fourth uses a bass clef. The music is written in a common time signature. The first staff begins with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5, then a half note D5 with a sharp sign, followed by a half rest, a half note E5, a half note D5, a half note C5, a half note B4, a half note A4, a half note G4, and a whole note G4 with a fermata. The second staff begins with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5, then a half note D5, a half note C5, a half note B4, a half note A4, a half note G4, a half note F#4, a half note E4, and a whole note G4 with a fermata. The third staff begins with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5, then a half note D5, a half note C5, a half note B4, a half note A4, a half note G4, a half note F#4, a half note E4, and a whole note G4 with a fermata. The fourth staff begins with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5, then a half note D5, a half note C5, a half note B4, a half note A4, a half note G4, a half note F#4, a half note E4, and a whole note G4 with a fermata.

CIV
Wacht auf! rufft uns die stimme





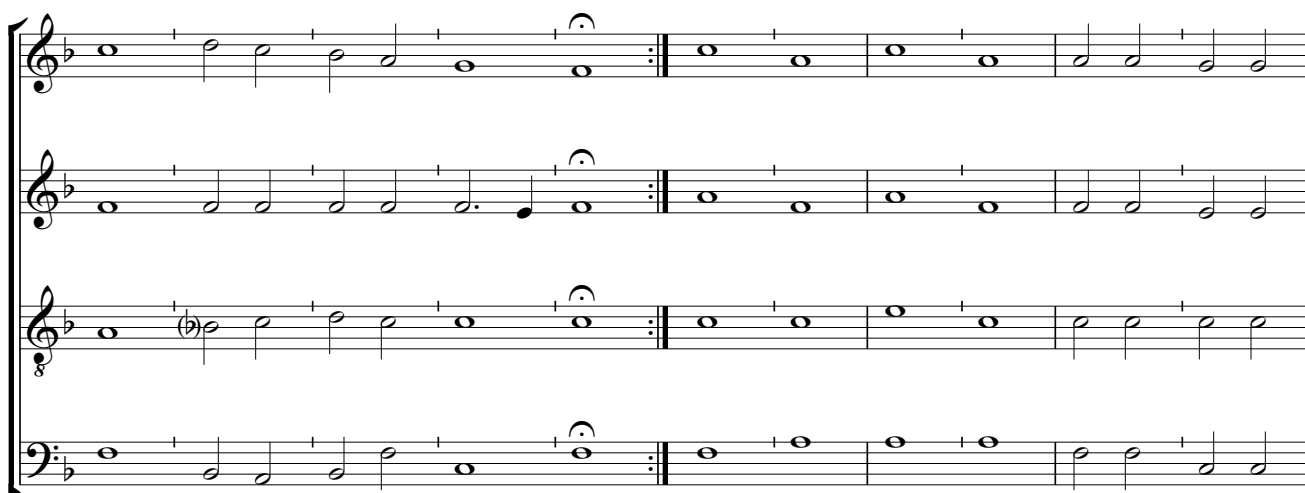
CV
O Göttes stadt! o güldnes licht

The first system of musical notation consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music features a mix of half notes, quarter notes, and eighth notes, with some measures containing rests. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The second system of musical notation consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music continues with various note values and rests, maintaining the melodic and harmonic structure. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The third system of musical notation consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music concludes with a final cadence, marked by a double bar line.

CVI
Wie schön leucht uns der morgenstern



CVII
O Ewigkeit du donner=wort!

First system of musical notation, measures 1-8. The score is written for four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music features a mix of half notes, quarter notes, and eighth notes, with some measures containing rests.

Second system of musical notation, measures 9-17. The score continues for the four staves. Measure 9 is marked with a '9' above the staff. The music includes repeat signs (double bar lines with dots) in measures 12, 15, and 16, indicating repeated rhythmic patterns.

Third system of musical notation, measures 18-25. The score continues for the four staves. Measure 18 is marked with an '18' above the staff. The music concludes with a final double bar line in measure 25. The notation includes various note values and rests, with some measures featuring longer note values like half notes.

CVIII
GOTT des himmels und der erden

The first system of the musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music is written in a simple, homophonic style, featuring a series of quarter and half notes. The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a 3/4 time signature. The second and third staves also begin with a treble clef, a sharp sign, and a 3/4 time signature. The fourth staff begins with a bass clef, a sharp sign, and a 3/4 time signature. The music concludes with a double bar line and repeat dots.

The second system of the musical score consists of four staves, continuing the melody from the first system. The top three staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music continues with a series of quarter and half notes, maintaining the homophonic style. The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a 3/4 time signature. The second and third staves also begin with a treble clef, a sharp sign, and a 3/4 time signature. The fourth staff begins with a bass clef, a sharp sign, and a 3/4 time signature. The music concludes with a double bar line and repeat dots.

CIX
Singen wir aus hertzen=grund



CX
DER tag hat sich geneiget

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melody with a dotted half note at the end. The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a similar melodic line. The third staff is in treble clef with the same key signature and time signature, showing a different melodic line. The fourth staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a bass line. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melody with a dotted half note at the end. The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a similar melodic line. The third staff is in treble clef with the same key signature and time signature, showing a different melodic line. The fourth staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a bass line. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melody with a dotted half note at the end. The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a similar melodic line. The third staff is in treble clef with the same key signature and time signature, showing a different melodic line. The fourth staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a bass line. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

CXI
Werde munter mein gemüthe



CXII
NUn ruhen alle wälder



CXIII
WARum solt ich mich denn grämen?



CXIV
GEh aus mein hertz



CXV
WARum solt ich mich denn grämen?

156



CXVI
GEh aus mein hertz



Kritischer Bericht

Der Edition liegen die drei im Archiv der Hansestadt Lübeck verwahrten Stimmbücher mit den Signaturen 0132 (Diskant), 0133 (Alt) und 0134 (Tenor) im Bestand 06.1-1 St. Marien (alte Archiv-Signatur I3 14, 15 und 16) mit der vorläufigen Nummerierung 107, 108 und 109 zugrunde: D-LÜsa, 6.1-1 St. Marien 107-109, ehemals »4 dicke, in Pergament gebundene Bücher, enthaltend eine große Anzahl 4stimmiger Choräle – für Sopr. Alt. Ten. & Baß. (Vollständig).«,¹ von denen nur drei erhalten sind:

D-LÜsa, 6.1-1 St. Marien 107

[190] Seiten r + v, unpaginiert mit der Aufschrift »Diskant« in Bleistift auf der Titelseite in Pergament und der vierfachen Aufschrift »Discant« auf der Einbandrückseite (in Blei). Einbandrückseite und die Rückseite der Einband-Hinterseite tragen den Adressstempel des Archivs der Hansestadt Lübeck.

D-LÜsa, 6.1-1 St. Marien 108

[195] Seiten r + v, unpaginiert mit der Aufschrift »Alt« in Bleistift und dem alten Archivvermerk auf der Titelseite in Pergament: »STAATSARCHIV LÜBECK | Archiv der Marienkirche: III. Bücher | No. 14-17. Coralbuch [sic], Pergamentbd. | handschriftl.« sowie der Ziffer »20555« und der Aufschrift »Alt« auf der Einbandrückseite (in Blei). Der Band weist zwei Schmutztitelseiten auf.

D-LÜsa, 6.1-1 St. Marien 109

[189] Seiten r + v, unpaginiert mit der Aufschrift »Tenor« in Bleistift auf der Titelseite in Pergament und zweifach »Tenor« auf der Einbandrückseite (in Blei). Auf der Einbandrückseite findet sich makuliert ein Entwurf des Chorals Nr. 3 »Mit ernst / o menschen=kinder« mit der (irrtümlichen) Ordnungsnummer 4 und dem Incipit des Texts der vier Verse zum jeweils wiederholten Stollen.

Im diesem Stimmbuch fehlt offensichtlich die Seite vor [7]: Auf die linke Seite des Chorals Nr. 8 folgt unmittelbar die rechte Seite von Choral Nr. 10 mit der dazugehörigen Ordnungszahl.

Grundsätzlich standardisiert wurden neben der Notation in moderner Schlüsselung und der Anpassung des zeittypischen Gebrauchs von Versetzungszeichen die Bevorzugung von Punktierungen gegenüber den in der Sammlung stärker vertretenen

1 D-LÜsa, 6.1 St.-Marien 3: *Verzeichniß der Bücher, Schriften, Zeichnungen, Musikalien etc. des Archivs der St. Marien-Kirche, eingerichtet von H. Jimmerthal, Organist und Werkmeister der St. Marien-Kirche 1860*, S. 17 (Unterstreichung im Original).

Überbindungen. Bindebögen wurden in der Regel an die Vorgaben der Diskantstimme angeglichen. Grundsätzlich wurden ausnotierte Stollenwiederholungen zugunsten von Wiederholungszeichen getilgt; eine Ausnahme bilden Auszierungen bei ausnotierten Wiederholungen wie bei Nr. 154 (LXVI).

Die Sammlung weist viele Doubletten auf, vgl. die Übersicht im Inhaltsverzeichnis des Lübeckischen Gesangbuchs (im Anhang). Wiedergegeben ist jeweils der Bezugschoral mit der Angabe »In eigener Melodey« oder im Fall einer Vakanz das erste Auftreten des Choralatzes in den Stimmbüchern.

Die Bassstimme wurde unter Zuhilfenahme von Künstlicher Intelligenz im Sommersemester 2024 ergänzt von Henrik Schuld im Rahmen seines Master-Projekts »Computergestützte Rekonstruktion von fragmentarisch überlieferten Choralbüchern Johann Jacob Pagendarms« an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz (Hochschule für Musik).

Einzelanmerkungen

2 (II) MEine seel erhebt den HERren

T. 9 A Angleichung Halbe statt zwei Viertel (vgl. D und T)

4 (III) GElobet seyst du JEsu Christ

T. 18 T Angleichung an D und A: Zwei Viertel und Halbe (statt Halbe und zwei Viertel in Ms).

5 (IV) CHristum wir sollen loben schon

T. 3–4 D Verdopplung der Notenwerte (Angleichung an A und T).

T. 6–7 D Verdopplung der Notenwerte (Angleichung an A und T).

7 (VI) DER tag der ist so freudenreich

T. 39 T Ms notiert *g*, angepasst zu *a*.

11 (VII) Ermuntre dich mein schwacher geist

Taktstrichsetzungen an D angeglichen.

14 (VIII) Lobt GOTT ihr Christen alle gleich

T. 5 A, T Rhythmus in A und T an D angeglichen.

T. 5 A, T Rhythmus in A und T an D angeglichen.

T. 13 A Ms notiert punktierte Halbe und drei Viertel, angeglichen an D zu vier Halben.

T. 15 A *g*¹ ergänzt.

T. 16 A Punktierung ergänzt.

T. 20 D Fermate (getilgt, vgl. A und T).

15 (IX) PUer natus in Betlehem

T. 8 T Ms notiert keinen Taktstrich, Angleichung an D und A.

16 (X) Ich freue mich in dir

T. 3 T Ms notiert Punktierung, angepasst an D und A.

T. 8 A Ms notiert halbe Note, angepasst an D.

26 (XIII) O Wir armen sündner!

T. 4 D Ms notiert keinen Taktstrich, angeglichen an A und T.

T. 11 T Ms notiert Taktstrich, angeglichen an D und A.

T. 29f. T Notenwerte verdoppelt (Angleichung an D).

T. 32 A Notenwerte verdoppelt (Angleichung an D).

T. 32–35 T Notenwerte verdoppelt (Angleichung an D).

T. 35 A Notenwerte verdoppelt (Angleichung an D).

27 (XIV) O Lamm Gottes unschuldig

T. 4f. T Notenwerte halbiert (Angleichung an D und A).

T. 6f. A Notenwerte verdoppelt (Angleichung an D).

T. 6–10 A Schlüsseltausch (Alt- statt Tenorschlüssel), korrigiert.

T. 23 A Notenwerte verdoppelt (Angleichung an D).

T. 25 T Ms notiert Brevis, Angleichung an D und A.

28 (XV) CHriste /du lamm GOTTes

T. 8 A Überbindung aufgehoben (vgl. D).

34 (XVII) WENN meine sünd mich kräncken

T. 9 A Notenwerte halbiert (Anpassung an D)

35 (XVIII) JESu / meines lebens leben

Ms notiert die Wiederholung des Stollens aus.

T. 2 A Kreuz vor dem *d* ergänzt.

T. 4 D Ms notiert keinen Taktstrich, angeglichen an A und T.

T. 7 T Ms notiert letzte Viertel als zwei gebundene Achtel.

T. 9 T Ms notiert letzte Viertel als zwei gebundene Achtel.

T. 24 A, T Ms notiert letzte Note als Brevis, angeglichen an D.

42 (XX) JESu / der du meine seele

T. 24 A Ms notiert Brevis, angeglichen an D.

44 (XXII) Christ lag in todes banden

T. 9 T Ms notiert Ganze, angeglichen an Halbe von D und A.

46 (XXIV) CHrist ist erstanden

- T. 17 A Ms notiert am Taktende Fermate und Taktstrich, angeglichen an D.
T. 36 A Ms notiert am Taktende Taktstrich, angeglichen an D.
T. 59 A Ms notiert am Taktende Taktstrich, angeglichen an D.

51 (XXVIII) JEsus / meine zuversicht

- T. 26 D, T Ms notiert Brevis, angeglichen an A.
T. 26 T unleserlich, c^1 ergänzt.

55 (XXIX) Nun freut euch lieben Christen gemein

Vollständig erhaltener Choralatz: Tenor aus Nr. 292 / Bass aus Nr. 55.
D und A sind in beiden Nummern identisch.

65 (XXXII) HERR GOTT dich loben wir

- T. 14 A Ms notiert b , angepasst zu Auflösungszeichen.

67 (XXXIII) GOTT der Vater wohn uns bey

- T. 50 A, T Ms notiert zwei Halbe mit Fermaten, Rhythmus an D angeglichen.

76 (XXXV) DIß sind die heiligen zehn gebot

- T. 1 D Ms notiert zwei gebundene Halbe, zusammengefasst zu einer ganzen Note.

77 (XXXVI) MEnsch wilt du leben seliglich

- T. 11 T Verdopplung auf Brevis.
T. 24 D Verdopplung auf Brevis.

86 (XXXVIII) Christ unser HErr zum jordan kam

- T. 6 T h , korrigiert zu c^1 .

94 (XL) O JESU meine wonne

- T. 13 D zweite Takthälfte Doppelnotation $f^1 - a^1$ (a^1 getilgt, vgl. Zahn 159).

100 (XLIV) O HERre GOTT /begnade mich

- T. 3 A c^1 , korrigiert zu d^1 .
T. 9 A Bindebogen (getilgt, vgl. D).

101 (XLV) AUst tieffer noht schrey ich zu dir

Ms notiert den Satz ohne Vorzeichen, dafür mit Versetzungszeichen.

102 (XLVI) ALlein zu dir / HERR JESU Christ

- T. 21f. D/T Notenwerte halbiert (Angleichung an A).
T. 22 A Im Ms. $f^1 - f^1$, korrigiert zu $e^1 - e^1$.

- T. 23 A Im Ms. g^1 – g^1 , korrigiert zu f^1 – f^1 .
T. 24 A Einfügung von e^1 .

104 (XLVII) Ach Gott und Herr

- T. 10 A Notenwerte verdoppelt (Angleichung an D und T).
T. 21 T Notenwerte verdoppelt (Angleichung an D und A).

105 (XLVIII) Ach was soll ich sündler machen?

- T. 7f. D Alternativstimme in anderer Schrift im Ms.

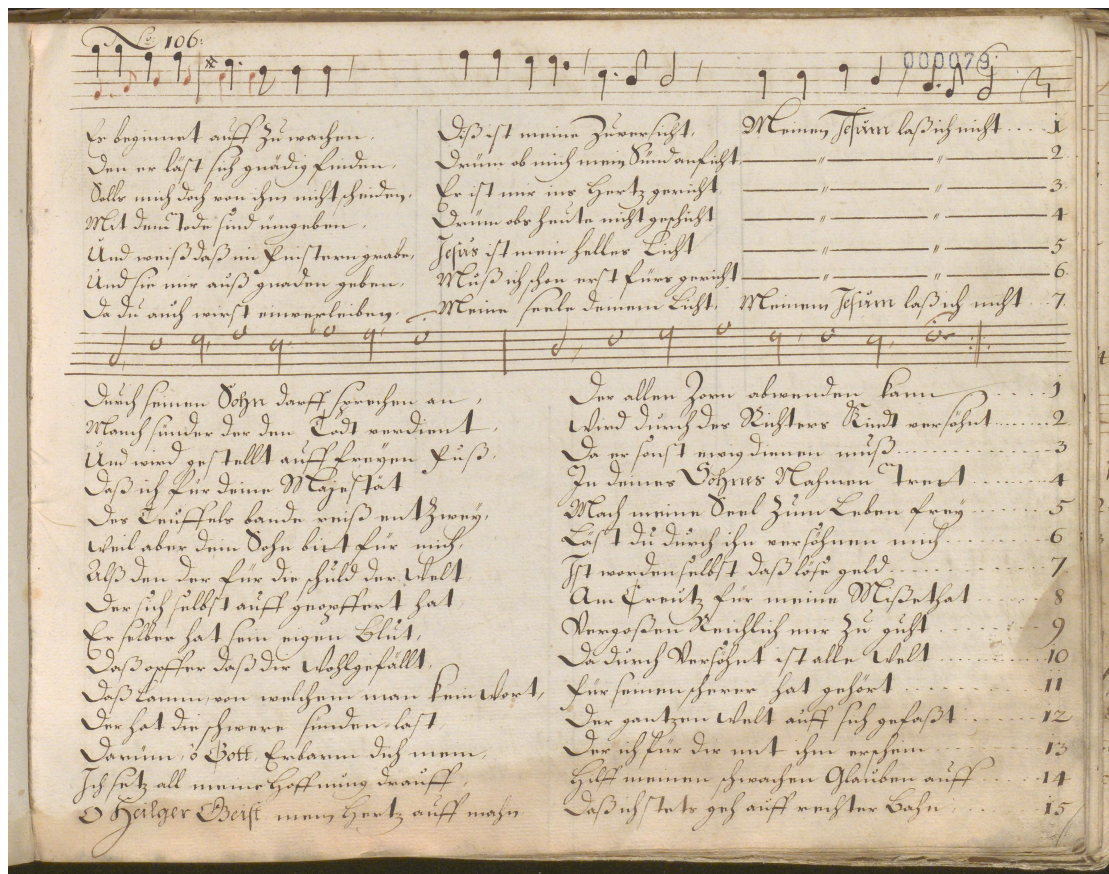


Abbildung 1: D-Lüsa, 6.1–1 St. Marien 107, S. [79]r:

»Ach was soll ich sündler machen?« (Diskant).

- T. 9 D Zz. 4: Sopran im Ms korrigiert zu von c^2 zu h^1 .

108 (IL) HERR / straff mich nicht in deinem zorn

- T. 5 undeutliche Auftaktnotation.
T. 13 T undeutliche Auftaktnotation.
T. 16 D undeutliche Auftaktnotation.

124 (LVI) HErr Christ der einig GOTTes Sohn

- T. 6 T # ergänzt (Angleichung an Wiederholung des Stollens, T. 15).
T. 26 A Notenwerte halbiert (Angleichung an D).

127 (LVII) Nun lob mein seel den HErren

- T. 14f. A Notenwerte halbiert (Angleichung an D).
T. 30 A Ms notiert Ganze, angepasst zu Halber.

128 (LVIII) WAs lobes solln wir dir

- T. 10 D Notenwerte verdoppelt (angeglichen an A und T).
T. 16 D Ms notiert Brevis, angeglichen an Ganze aus T.

130 (LIX) LObet den HErren

- T. 7 D Fermate nur in A und T (ergänzt).
T. 7 D Ms notiert punktierte Halbe, angeglichen an Halbe aus A und T.
T. 8 A Ms notiert Ganze als Auftakt, angeglichen an Viertel aus D und T.
T. 13 T $a - h - c^1$: Ms notiert zwei Achtel – Viertel, Angleichung an D und T.
T. 14 D Fermate nur in A und T (ergänzt).
T. 18 D Fermate nur in A und T (ergänzt).

134 (LXI) Solt ich meinen GOTT nicht singen

Vorzeichen im D entfernt, Versetzungszeichen aus A und T übernommen.

156 (LXV) Wohl dem / der in GOTTs furchten steht

- T. 1 T Erste Note Halbe statt Ganze; vgl. D und A.

167 (LXVII) O Jesu Christ / mein schönstes licht

Um alle 16 Strophen abbilden zu können, notiert das Ms den Choral doppelt.

176 (LXIX) WEnn wir in höchsten nöthen seyn

Ms notiert den Satz ohne Vorzeichen.

- T. 19 A eingeschobenes *fis*¹.

179 (LXXI) WArum betrübst du dich mein hertz

Ms notiert den Satz ohne Vorzeichen.

181 (LXXII) Mag ich unglück nicht wider=stahn

- 14 D zwei übergebundene Halbe statt Ganze.
19 T Bindebogen (getilgt).
31 A eine Ganze anstelle von zwei Halben.
32 D a^1 als Zielton getilgt.

195 (LXXVI) BEfieh! du deine wege

T. 10 Fermate nur in T

198 (LXXVIII) DU frieden=fürst / HERR JEsu Christ

Ms notiert die Wiederholung des Stollens aus.

T. 4 D Achtel-Ornament statt Viertel im ersten Stollen, hier angepasst an A.

T. 9 Fermate nur in D und T

200 (LXXIX) WAs mein GOtt will / das gescheh allzeit

T. 10 Fermate nur in D und T

T. 14 T Ganze statt zwei Halbe (nach Tilgung *fis* – *h*)

201 (LXXX) SO wünsch ich nun ein gute nacht

Ms notiert den Satz ohne Vorzeichen, dafür mit Versetzungszeichen.

T. 4 A Durchgang *e'* nur im zweiten Stollen.

T. 5 Fermate nur in A und T

201 (LXXXI) WAs kan uns kommen an für noht

Ms notiert den Satz ohne Vorzeichen, dafür mit Versetzungszeichen.

221 (LXXXII) O Vater deine sonne scheint

Ms notiert den Satz ohne Vorzeichen, dafür mit Versetzungszeichen.

224 (LXXXIII) Ach GOtt vom himmel sieh darein

T. 10 Fermate nur in A und T

T. 25 Fermate nur in A und T

225 (LXXXV) EIn feste burg

T. 3 T *fis* statt *f*, angeglichen (vgl. D und A)

T. 12 D Schlussnote Halbe statt Ganze, angeglichen (vgl. A und T)

T. 13 A im Ms Halbe *e'*, angeglichen (vgl. D)

T. 13 T im Ms *a – a | h*, angeglichen (vgl. D).

T. 29 Fermate nur in D und T.

228 (LXXXVII) GOTT hat das evangelium

T. 15 A *f'* getilgt.

245 (XCI) HErr JEsu Christ ich weiß gar wohl

T. 10 Fermate nur in D und T.

247 (XCII) ICH hab mein sach GOTT heimgestellt

T. 9 A *es'* (getilgt, vgl. D); cvgl. T. 21.

250 (XCIV) HERR JESU Christ/ wahr mensch und GOTT

- T. 6 T *b*, korrigiert zu *c¹*.
T. 24 A, T Ms notiert Brevis, angeglichen an D.

251 (XCV) Herzlich lieb hab ich dich / o HERR

- T. 3 D *g¹-f¹* in Halben, korrigiert zu Viertel; vgl. T. 8.
T. 9 D Punktierung nur in A und T.
T. 14 Fermate nur in A und T.
T. 25 Fermate nur in A.

253 (XCVI) HERR JESU Christ / meines lebens=licht

- T. 9 Fermate nur in A und T.

254 (XCVII) Herzlich thut mich verlangen

- T. 9 Fermate nur in D.
T. 20 T zweite Takthälfte Halbe *g* ergänzt, vgl. Nr. 37.

256 (XCVIII) Mitten wir im leben sind

- T. 39 T *h* fehlt.

260 (IC) Mit fried und freud ich fahr dahin

- T. 12 S Bogen über den ganzen Takt, verkürzt; vgl. A und T.

261 (C) Christus der ist mein leben

- T. 16 Fermate nur in D und T.

267 (CII) ES ist gewißlich an der zeit

- T. 10 Fermate nur in D und A.

268 (CIII) Wacht auf / ihr Christen alle

Ms notiert den Satz ohne Vorzeichen, dafür mit Versetzungszeichen.

- T. 3 D zweite Halbe eigentlich *h¹*, vgl. Zahn 5372a.
T. 4 A MS *d¹*; korrigiert (vgl. D, T).
T. 4 T MS *h*, korrigiert (vgl. D).
T. 5 A erster Ton (*d¹*) fehlt, ergänzt (vgl. D, T).

269 (CIV) Wacht auf! rufft uns die stimme

- T. 4 T Synkope in der Stollenwiederholung ohne Achtel-Formulierung.
T. 9 T Einschub eines überzähligen Takts *c¹-c¹* (getilgt).
T. 14 A Synkope nur in der Stollenwiederholung notiert.
T. 15 T *f* statt *fis* (vgl. D).
T. 35 A Takt fehlt; Ergänzung vgl. T. 12.

274 (CV) O Gottes stadt! o güldnes licht

T. 5 Fermate nur in A und T.

T. 23 Fermate nur in T.

275 (CVI) Wie schön leucht uns der morgenstern

T. 14 Fermate nur in D und A.

277 (CVII) O Ewigkeit du donner=wort!

T. 8 T 2. Halbe im Ms *g*, korrigiert zu *a*; vgl. T. 3 bzw. A.

T. 25 Fermate nur in D und T.

281 (CVIII) GOTT des himmels und der erden

Ms notiert den Satz ohne Vorzeichen, dafür mit Versetzungszeichen.

T. 4 Fermate nur in D.

T. 16 Fermate nur in D und T.

285 (CIX) SIngen wir aus hertzen=grund

A ist für 285 nicht notiert; vgl. 204 bzw. 213 und 214.

287–289

T vacat (trotz der Angabe auf S. [181]v): Offensichtlich fehlt vor S. [181] eine Seite.

290 (CX) DEr tag hat sich geneiget

T. 8 A überzähliger Takt eingeschoben (punktierte Halbe d^1 – Viertel c^1 | – e^1),
getilgt.

T. 8 Fermate nur in D und Wiederholung des Stollens in A.

T. 24 T Bindebogen im Ms auf T. 25, versetzt.

T. 25 A / T fehlender Takt, ergänzt (vgl. T. 24 bzw. D).

293 (CXI) WErde munter mein gemüthe

T. T. 11 Fermate nur in A.

294 (CXII) NUn ruhen alle wälder

Ms notiert den Satz ohne Vorzeichen, dafür mit Versetzungszeichen.

301 (CXIII) WArum solt ich mich denn grämen?

T. 4 Fermate nur in D und A.

T. 11 Fermate nur in T.

T. 16 Fermate nur in A.

Das *Lübeckische Gesang-Buch* und die Sätze Johann Jacob Pagendarms. Eine Konkordanz

LGB: *Lübeckisches Gesang-Buch*, Lübeck 1703.

Zahn: Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 6 Bde. (1889–1893), Nachdruck Hildesheim 1963.

Kursiv markiert sind Choralatz-Doubletten.

i>

Nr.	Nr. LGB	Titel	Hinweis Melodie	Seite LGB	Zahn	Anmerkung	identisch mit
Von der Menschwerdung Jesu Christi.							
I	1	NUn komm der heyden heiland		1	1174		
II	2	MEine seel erhebt den HERren		1	7372		71 GElobet sey der HERR
	3	MIt ernst / o menschen=kinder	Mel. Von GOtt will ich.	1		vgl. 188	
Von der Geburt Jesu Christi.							
III	4	GElobet seyst du Jesu Christ	In bekannt. Melodey.	2	1947		
IV	5	CHristum wir sollen loben schon		2	297		
V	6	VOm himmel hoch da komm ich her	In bekannt. Melodey.	3	346		13 VOm himmel kam der engel 18 DAs alte jahr vergangen ist 192 ICh will so lang ich lebe
VI	7	DEr tag der ist so freudenreich	Mel. Ein kindel. so löbel.	3	7869		8 EIn kindelein so löbelich
	8	EIn kindelein so löbelich	In bekannt. Melodey.	4		vgl. 7	
	9	IN dulci júbilo		4		VACAT	
	10	NUn singet und seydt froh	In gleicher Melodey.	5		vgl. 9	10 NUn singet und seydt froh
VII	11	ERMuntre dich mein schwacher geist	In eigener Melodey.	5	5741		56 DU lebens=fürst / HErr Jesu C. 194 DU bist ein mensch / das weist du
	12	IM finstern stall / o wunder groß!	Mel. In dich hab ich etc.	5		vgl. 178	
	13	VOm himmel kam der engel=schaar	In bekannter Melodey.	6		vgl. 6	
VIII	14	Lobt GOtt ihr Christen alle gleich	In bekannt. Melodey.«]	6	198		137 ICh singe dir mit hertz und mund
IX	15	PUer natus in Betlehem		7	192b		
X	16	Ich freue mich in dir	Mel. O GOtt du from.	7	5145		

Nr.	Nr. LGB	Titel	Hinweis Melodie	Seite LGB	Zahn	Anmerkung	identisch mit
Vom neuen Jahr.							
	17	<i>Helfft mir GOtts güte preisen</i>	<i>Mel. Von GOtt wil etc.</i>	8		<i>vgl. 188</i>	
	18	<i>DAs alte jahr vergangen ist</i>	<i>Mel. Das alte Jahr ver.</i>	8		<i>vgl. 6</i>	
	19	<i>Nun treten wir ins neue jahr</i>	<i>Mel. Vater unser im.</i>	8		<i>vgl. 83</i>	
	20	<i>Warum machet solche Schmertzen</i>	<i>Mel. Zion klagt mit.</i>	9		<i>vgl. 142</i>	
XI	21	O GROSSER GOtt wir dancken dir	Mel. An wasser=flüssen	9	7663		39 Ein Lämmlein geht und trägt die 150 HErr GOtt der du erforschest m. 151 HILff GOTT wie hat die eitelkeit
	22	<i>ACH JEsu / dessen treu</i>	<i>Mel. O GOtt du from.</i>	10		<i>vgl. 157</i>	
	23	<i>O JEsu süß wer dein gedenckt</i>	<i>Mel. Erschienen ist der.</i>	11		<i>vgl. 45</i>	
	24	<i>GOtt dir sey ewig preiß und ruhm</i>	<i>Mel Christ uns. Hr zum</i>	12		<i>vgl. 86</i>	
Vom Leyden und Sterben JEsu Christi.							
XII	25	Christus der uns selig macht	In bekannter Melodey.	12	6285		31 LAß mir alle wochen seyn 182 SCHwing dich auf zu deinem GOtt 33 SIEh an ums armen sündler
XIII	26	O Wir armen sündler!	In bekannter Melodey	13	8187		
XIV	27	O Lamm Gottes unschuldig	In bekannter Melodey.	13	4361a		
XV	28	CHRiste / du lamm GÖttes	Kürtzer.	14	58		
	29	<i>Hertzliebster JEsu was hast du verbrochen</i>	<i>Mel. Wend ab deinen</i>	14		<i>vgl. 123</i>	
XVI	30	DA JEsus an dem creutze stund	In bekannter Melodey.	15	1706		
	31	<i>LAß mir alle wochen seyn</i>	<i>Mel. Christus der uns</i>	15		<i>vgl. 25</i>	
	32	<i>JEsu / deine heilge wunden</i>	<i>Mel. Freu dich sehr etc.</i>	16		<i>vgl. 142</i>	
	33	<i>SIEh an ums armen sündler</i>	<i>Mel. O wir armen. etc.</i>	16		<i>vgl. 26</i>	
XVII	34	WENN meine sünd mich kräncken	Mel. Hilff GOtt / daß	17	4330b		
XVIII	35	JEsu / meines lebens leben	Mel. JEsu der du meine	18	6796* ≠ 42		
XIX	36	O Traurigkeit! O hertzeleid!	In bekannter Melodey.	19	1915		93 ICH trete frisch zu GÖttes tisch 118 O Angst und leid!
	37	<i>O haupt voll blut und wunden</i>	<i>Mel. Hertzlich thut mich.</i>	19		<i>vgl. 254</i>	
	38	<i>Sey mir tausendmahl gegrüsset</i>	<i>Mel. Zion klagt mit angst</i>	20		<i>vgl. 142</i>	
	39	<i>Ein Lämmlein geht und trägt die schuld</i>	<i>Mel. An wasserflüssen.</i>	20		<i>vgl. 21</i>	
	40	<i>ACH HERR wie schrecklich ist dein grimm</i>	<i>Mel. Kommt her zu mir</i>	22		<i>vgl. 145</i>	
	41	<i>Wir dancken dir / HERR JEsu Christ</i>	<i>Mel. Christ der du bist d.</i>	22		<i>vgl. 289</i>	

Nr.	Nr. LGB	Titel	Hinweis Melodie	Seite LGB	Zahn	Anmerkung	identisch mit
XX	42	Jesu / der du meine seele		23	6804		187 HErr / dir trau ich all mein tage 212 JESU / allerliebster bruder 252 ALle menschen müssen sterben
XXI	43	Die propheten han prophezeyt	In eigener Melodey.	24	316		
Von der Aufferstehung JESU Christi.							
XXII	44	Christ lag in todes banden	In bekannter Melodey.	24	7012a		
XXIII	45	ERschienen ist der herrlich tag	In bekannt. Melodey.	25	1743		23 O Jesu süß wer dein gedenckt 54 Nun freut euch GOTTes kinder all 57 Wlr dancken dir HErr Jesu Christ 139 HEut ist des HERren ruhetag 53 Christ fuhr gen himmel
XXIV	46	CHrist ist erstanden	In bekannt. Melodey.	26	8584		
XXV	47	JESUS Christus unser heyland	In bekannter Melodey.	26	1978		
XXVI	48	Jesus Christus wahr GOTTes Sohn		26	5420b		
	49	<i>Ihr Christen / seht / daß ihr ausfegt</i>	<i>Mel. Wo GOtt der Hr.</i>	26		<i>vgl. 230</i>	
XXVII	50	O Tod, wo ist dein Stachel nun	Mel. Nun freut euch	27	4427		58 Auf Christi Himmelfahrt allein 69 O Heiligste Dreyeinigkeit 107 Ich will von meiner missethat 135 HERR unser GOTT wenn ich betr. 146 Kommt her zu mir spricht GOTTes 149 WENN einer alle ding verstünd 159 HErr wer wird in der hütten dein 185 Mein GOTT ich schreye für und für 209 GOTT der du die menschen kind 218 HErr sey gelobt aus hertzen=g. 276 O Gott, wer dieses Leben wohl 292 Ich danck dir / Vater / daß du hast
XXVIII	51	Jesus / meine zuversicht	Mel. Mein. JEs. laß ich.	28	3465		
	52	<i>GOtt sey gedanckt zu iederzeit</i>	<i>Mel. In dich hab ich geh.</i>	28		<i>vgl. 178</i>	

Nr.	Nr. LGB	Titel	Hinweis Melodie	Seite LGB	Zahn	Anmerkung	identisch mit
Von der Himmelfahrt Jesu Christi.							
	53	Christ fuhr gen himmel	In bekant. Melodey.	29		vgl. 46	
	54	Nun freut euch Gottes kinder all	Mel. Erschien. ist der h.	29		vgl. 45	
XXIX	55	NUn freut euch lieben Christen gemein	In bekannter Melodey.	30	4427	≠ 50	292 Ich danck dir / Vater / daß du h.
	56	DU lebens=fürst / HErr Jesu Christ	Mel. Ermuntre dich etc.	31		vgl. 11	
	57	Wir dancken dir HErr Jesu Christ	Mel. Erschienen ist der	32		vgl. 45	
	58	Auf Christi himmelfahrt allein	Nun freut euch lieben etc.	33		vgl. 50	
Vom Heiligen Geist.							
XXX	59	KOmm heiliger Geist / HErre GOtt	In bekannter Melodey.	33	7445a		
XXXI	60	NUn bitten wir den heiligen Geist	In bekannter Melodey.	33	2029a		
	61	KOmm heiliger Geist	In bekannter Melodey.	33		VACAT	
	62	O Du allersüßte freude!	Mel. Zion klagt mit etc.	34		vgl. 142	
	63	Zeuch ein zu deinen thoren	Mel. Helfft mir Gotts etc.	35		vgl. 188	
	64	O Heilger Geist / kehr bei uns ein	Mel. Wir schön leucht etc.	35		vgl. 275	
Von der Heiligen Drey=Einigkeit.							
XXXII	65	HERR GOtt dich loben wir		36		8652	
	66	Allein GOTT in der höh sey ehr	In bekannt. Melodey	37		VACAT	
XXXIII	67	GOTT der Vater wohn uns bey	In bekannter Melodey.	37	8507		
XXXIV	68	Es woll uns GOTT genädig seyn	In bekannter Melodey.	38	7247		
	69	O Heiligste Dreyeinigkeit	Mel. Nun freut euch lieb.	38		vgl. 50	
Am Tage der Heimsuchung Mariæ.							
	70	MEin hertz und seel den HErren hoch	In eigener Melodey.	39		VACAT (nur Diskant)	
Am Tage Johannis des Täuffers.							
	71	GElobet sey der HERR	Mel. Meine Seel erhebt.	40		vgl. 2	

Nr.	Nr. LGB	Titel	Hinweis Melodie	Seite LGB	Zahn	Anmerkung	identisch mit
Am Michaelis=Fest.							
	72	<i>Ehr und danck sey dir gesungen</i>	<i>Mel. Solt ich meinen.</i>	40		vgl. 134	
	73	<i>O GOtt der du aus hertzen=grund</i>	<i>Mel. Es ist das heyl uns.</i>	41		vgl. 122	
	74	<i>HErr GOTT dich loben alle wir</i>	<i>Mel. Hr. J. C. meins leb.l.</i>	42		vgl. 253	
Vom Catechismo.							
	75	<i>LEhr mich / o Herr/ du treuer GOTT</i>	<i>Mel. O Herre Gott begn.</i>	43		vgl. 100	
Von den Heil. Zehen Geboten.							
XXXV	76	<i>DIß sind die heiligen zehn gebot</i>	<i>In bekannter Melodey.</i>	44	1951		270 ES sind die zeichen nunmehr da
XXXVI	77	<i>MEsch wilt du leben seliglich</i>	<i>Kürtzer singt mans also:</i>	44	1956		
	78	<i>HErr deine rechte und gebot</i>	<i>Mel. Von all. Menschen.</i>	45		vgl. 98	
Vom Glauben.							
	79	Wir gläuben all an einen GOtt	In bekant. Melodey.	46		VACAT	
	80	<i>O GOttes Sohn HERR Jesu Christ</i>	<i>Mel. Es ist das heyl uns.</i>	46		vgl. 122	
	81	<i>O Meine Seel erhebe dich</i>	<i>Mel Christ unser HErr.</i>	47		vgl. 86	
Vom Gebet und Vater Unser.							
	82	<i>O Vater unser GOtt! es ist</i>	<i>Mel. Wär GOtt nicht.</i>	48		vgl. 229	
XXXVII	83	<i>Vater unser im himmelreich</i>	<i>In bekannter Melodey.</i>	49	3561		19 Nun treten wir ins neue jahr 173 ACh GOTT! wie manches herzel. 177 Nimm von uns HErr du treuer 233 HErr der du gnad und hülff v. 234 HErr der du gnad und hülff v. 241 GOtt Vater denck an Christi tod 258 O Mensch bedencke stets dein E. 272 DIß ist doch ja die letzte zeit 291 ICh danke dir / liebereicher GOtt
	84	<i>O Vater / der du gegen mir</i>	<i>Mel. Aus tieffer noht.</i>	50		vgl. 101	
	85	<i>GOtt unser Vater / der du bist</i>	<i>Mel. Wär GOtt nicht.</i>	51		vgl. 229	

Nr.	Nr. LGB	Titel	Hinweis Melodie	Seite LGB	Zahn	Anmerkung	identisch mit
Von der Heil. Tauffe.							
XXXVIII	86	CHrist unser HErr zum jordan kam	In eigener Melodey	52	7246		81 O Meine Seel erhebe dich 87 O GOTT! da ich gar keinen rath 168 O Gott / mein schöpffer
	87	<i>O GOTT! da ich gar keinen rath</i>	<i>[In voriger Melodey.</i>	53		<i>vgl. 86</i>	
	88	<i>GOTT Vater / Sohn und heilger Geist</i>	<i>Mel. Es ist das heyl uns.</i>	53		<i>vgl. 122</i>	
Vom Heil. Abendmahl.							
	89	JESUS Christus unser Heyland	In bekannter Melodey.	54		VACAT	
XXXIX	90	SChmücke dich / o liebe seele!	In eigener Melodey.	55	6923		
	91	GOTT sey gelobet und gebenedeyet	In bekannter Melodey.	56		VACAT	
	92	<i>O JESU / du mein bräutigam</i>	<i>Mel. HErr JEsu Christ.</i>	56		<i>vgl. 250</i>	
	93	<i>Ich trete frisch zu GOTTes tisch</i>	<i>Mel O traurigkeit / O</i>	56		<i>vgl. 36</i>	
XL	94	O JESU meine wonne	Mel. Nun laßt uns GOTT	57	159		
	95	<i>Wie wohl hast du gelabet</i>	<i>Mel. Nun lob mein seel</i>	58		<i>vgl. 127</i>	
	96	<i>HErr JESU dir sey preiß</i>	<i>Mel. Wie schön leucht etc.</i>	59		<i>vgl. 275</i>	
XLI	97	O JEsu / dir sey ewig danck	Mel. Allein GOTT in der	59	4457		
Von der Busse.							
XLII	98	VOn allen menschen abgewandt	In eigener Melodey.	60	4461		78 HErr deine rechte und gebot
XLIII	99	ERbarm dich mein / o HErre GOTT	In bekannter Melodey.	61	5851		222 ACh GOTT wie schrecklich ist
XLIV	100	O HErre GOTT / begnade mich	In eigener Melodey.	61	8451		75 LEhr mich / o Herr/ du treuer G.
XLV	101	AUs tieffer noht schrey ich zu dir	In bekannt. Melodey.	62	4438		219 HErr straff uns nicht in dei=nem z. 84 O Vater / der du gegen mir 112 O HErr mein GOTT ich hab zwar dich 136 MEin GOTT und könig deine güt 208 DU weinst für Jerusalem
XLVI	102	Allein zu dir / HERR JESU Christ	In bekannt. Melodey.	62	7292b		
	103	<i>HErr JEsu Christ / du höchstes gut</i>	<i>Mel. Hr. JEs. Chr. ich</i>	63		<i>vgl. 245</i>	
XLVII	104	ACh GOTT und HErr	In bekannt. Melodey.	63	2050		
XLVIII	105	ACh was soll ich sündler machen?	In bekannter Melodey.	64	3573b		
	106	<i>KEin grösser trost kan seyn in schmerz</i>	<i>Mel. Hr. J. Chr. meins</i>	64		<i>vgl. 253</i>	
	107	<i>Ich wil von meiner missesthat</i>	<i>Mel. Nun freut euch l.</i>	65		<i>vgl. 50</i>	

Nr.	Nr. LGB	Titel	Hinweis Melodie	Seite LGB	Zahn	Anmerkung	identisch mit
IL	108	HERR / straff mich nicht in deinem zorn	In bekannter Melodey.	66	4606a		170 ACh treuer GOTT / barmhertzig
	109	<i>O JESU Christe Gottes Sohn!</i>	<i>Mel. Wo Gott der Herr</i>	67		<i>vgl. 230</i>	
L	110	ACh Gott ich muß dies klagen	Mel. Hertzl. thut mich	68	5385a	≠ 254	115 ACh Herr / mich armen sünd
	111	<i>Für gericht / HERR JESU</i>	<i>Mel. Hertzlich lieb hab</i>	69		<i>vgl. 251</i>	
	112	<i>O Herr mein Gott ich hab zwar dich</i>	<i>Mel. Aus tieffer noht.</i>	69		<i>vgl. 101</i>	
	113	<i>Wo sol ich fliehen hin</i>	<i>Mel. Auf meinen lieben</i>	70		<i>vgl. 193</i>	
LI	114	Herr nicht schicke deine rache	In eigener Melodey.	70	3302		189 Ich will meine stimm erheben
	115	<i>Ach Herr / mich armen sünd</i>	<i>In bekannt. Melodey.</i>	71		<i>vgl. 110</i>	
LII	116	HERR ich habe mißgehandelt	In eigener Melodey	72	3695		
	117	<i>Wie so sehr mein hertz entsetzet</i>	<i>Mel. Zion klagt mit etc.</i>	73		<i>vgl. 142</i>	
	118	<i>O Angst und leid!</i>	<i>Mel. O traurigkeit etc.</i>	74		<i>vgl. 36</i>	
	119	<i>Ich armer sünd komm zu dir.</i>	<i>Mel. Was mein Gott.</i>	74		<i>vgl. 200</i>	
	120	<i>Was kan ich doch für danck</i>	<i>Mel. O Gott du from.</i>	75		<i>vgl. 157</i>	

Von der Rechtfertigung.

LIII	121	Durch Adams fall ist ganz verderbt	In bekannter Melodey.	76	7549		180 Barmhertzger Vater / höchster G.
LIV	122	ES ist das heyl uns kommen her	In bekannter Melodey.	76	4430		73 O Gott der du aus herten=grund
							80 O Gottes Sohn HERR Jesu Christ
							88 GOTT Vater Sohn und heilger G.
							152 Was wilt du armer erden=kloß
							163 Das elend weist du Gott allein
							166 Wir menschen sind zu dem / o
							Gott
							205 ACh wie elend ist unser zeit
LV	123	Wend ab deinen zorn	In eigener Melodey.	78	967		29 Hertzliebster Jesu was hast du v.
LVI	124	Herr Christ der einig Gottes Sohn	In eigener Melodey.	78	4297a		164 All Obrigkeit Gott setzet
	125	<i>Wenn dein hertzliebster Sohn o Gott</i>	<i>Mel. Ach Gott vom h.</i>	78		<i>vgl. 224</i>	286 Herr Gott / nun sey gepreiset
	126	<i>Herr ich bekenn von herten=grund</i>	<i>Mel. Mag ich unglück.</i>	79			

Von der Dancksagung.

LVII	127	Nun lob mein seel den Herren		80	8245		95 Wie wohl hast du gelabet
LVIII	128	Was lobes solln wir dir	In bekannter Melod.	80	1733		
	129	Nun dancket alle Gott		81		VACAT	

Nr.	Nr. LGB	Titel	Hinweis Melodie	Seite LGB	Zahn	Anmerkung	identisch mit
LIX	130	LOBet den HERren	In bekannt. Melodey.	81	975		
	131	<i>DAs ist fürwahr ein köstlich ding</i>	<i>Me. Wenn wir in höch.</i>	81		vgl. 176	
LX	132	NUn last uns Gott dem Herren	Mel. Wach auf mein h.	82	156		133 Nun lasst uns GOTTes güte
	133	<i>NUn lasst uns GOTTes güte</i>	<i>In voriger Melodey.</i>	82		vgl. 132	
LXI	134	SOLt ich meinen GOTT nicht singen	Mel. Lasset uns den Hrn.	83	7886		72 Ehr und danck sey dir gesungen
	135	<i>HERR unser GOTT wenn ich betracht</i>	<i>Mel. Nun freut euch lie.</i>	84		vgl. 50	
	136	<i>MEin GOTT und könig deine güt</i>	<i>Mel. Aus tieffer noht.</i>	85		vgl. 101	
	137	<i>Ich singe dir mit hertz und mund</i>	<i>Mel. Lobt Gott ihr Chr.</i>	86		vgl. 14	
	138	<i>Ich wil / o Vater / allezeit</i>	<i>Mel. Wie schön leucht.</i>	86		vgl. 275	
	139	<i>HEut ist des HERren ruhetag</i>	<i>Mel. Erschienen ist der.</i>	87		vgl. 45	
Vom Christlichen Leben und Wandel.							
	140	<i>Kommt laßt euch den Herren lehren</i>	<i>Mel. Zion klagt mit etc.</i>	88		vgl. 142	
	141	<i>WOl dem / der GOTT stets fürcht und liebt</i>	<i>Mel. Hr. Jesu Chr. wahr</i>	89		vgl. 250	
LXII	142	WOl dem / der sich fürcht und scheuet	Mel. Wie nach einer etc.	90	6543		20 Warum machet solche Schm. 32 Jesu deine heilige wunden 38 Sey mir tausendmahl begrüßet 62 O Du allersüßte freude! 117 Wie so sehr mein hertz entsetlet 140 Kommt laßt euch den Herren l. 169 GOTT mein Vater zehl in gnaden 175 Zion klagt mit angst und schm. 184 Treuer GOTT ich muß dir klagen 210 Weg mein hertz mit den ged. 211 Hilff unser HErr in allen dingen 255 Freu dich sehr o meine seele
	143	ALlein auf Gott setz dein vertraun	In bekannter Melodey.	91		VACAT	
	144	<i>Hertzallerliebster GOTT</i>	<i>Mel. O Gott du frommer</i>	92		vgl. 157	
LXIII	145	Ich ruff zu dir HErr Jesu Christ	In bekannter Melodey.	93	7400		40 ACh HERR wie schrecklich ist d.
	146	<i>KOMmt her zu mir spricht GOTTes Sohn</i>	<i>In bekannt. Melodey.</i>	93		vgl. 50	
	147	<i>GOTT sagt daß die nur seelig seyn</i>	<i>Mel. Ach GOTT vom h.</i>	94		vgl. 224	
	148	<i>Hilff mir mein GOTT</i>	<i>Mel. O Herre Gott dein.</i>	95		vgl. 238	
	149	<i>WENN einer alle ding verstünd</i>	<i>Mel. Nun freut euch lie.</i>	96		vgl. 50	
	150	<i>HErr GOTT / der du erforschet mich</i>	<i>Mel. An wasser=flüssen.</i>	96		vgl. 21	
	151	<i>Hilff GOTT wie hat die eitelkeit</i>	<i>In voriger Melodey.</i>	97		vgl. 21	

Nr.	Nr. LGB	Titel	Hinweis Melodie	Seite LGB	Zahn	Anmerkung	identisch mit
	152	WAs wilt du armer erden=kloß	Mel. Es ist das heyl.	98		vgl. 122	
	153	O Vater der barmhertzigkeit	Mel. Ach GOtt vom h.	99		vgl. 224	
LXIV	154	JEsu / meine freude	In bekannt. Melodey.	100	8032		
	155	HErr / allerhöchster GOtt	Mel. O GOtt du from.	100		vgl. 157	
LXV	156	WOhl dem / der in GOtts furchten steht	In eigener Melodey.	101	7792		
LXVI	157	O GOtt / du frommer GOtt!	In bekannter Melodey.	101	5206b	ut supra [155]	22 ACh JEsu / dessen treu 120 WAs kan ich doch für danck 144 Hertzallerliebster GOtt 155 HErr / allerhöchster GOtt 190 Willt du dir meine seel 215 GROß ist / o treuer GOtt 235 GOTT Vater / Sohn und Geist 236 GOtt Vater höre doch 257 DU bist die zuflucht / GOtt
	158	O JEsu, JEsu GOttes sohn	Mel. Wie schön leuchtet	102		vgl. 275	
	159	HErr wer wird in der hütten dein	Mel. Nun freut euch etc.	102		vgl. 50	
	160	Schau / lieber GOtt / wie meine feind	Mel. Ach GOtt vom H.	103		vgl. 224	
	161	ACh treuer GOTT ich ruff zu dir	Mel. Es ist gewißlich an	104		vgl. 267	
	162	ACh höchster GOtt! verleihe mir	Mel. O HERre GOtt.	105			
	163	DAs elend weist du GOtt allein	Mel. Es ist das heyl uns.	106		vgl. 122	
	164	All Obrigkeit GOtt setzet	Mel. HErr Christ der etc.	107		vgl. 124	
	165	Ich weiß mein GOTT / daß all mein thun	Mel. In dich hab g.	108		vgl. 178	
	166	WIr menschen sind zu dem / o GOtt	Mel. Es ist das heyl uns	109		vgl. 122	
LXVII	167	O Jesu Christ / mein schönstes licht	Mel. Ich ruff zu dir. Hr.	110	7400		
	168	O GOtt / mein schöpffer / elder fürst	Mel. Christ unser HErr.	111		vgl. 86	
Creutz= und Trost=Lieder.							
	169	GOTT mein Vater zehl in gnaden	Mel. Wie nach einer w.	112		vgl. 142	
	170	ACh treuer GOTT / barmhertzigs hertz	Mel. Herr straf mich n.	113		vgl. 170	
	171	WAs wilt du dich betrüben	Mel. Helfft mir Gotts.	114		vgl. 188	
	172	TRaur nicht so sehr mein hertz und sinn	Mel In dich hab ich ge.	115		vgl. 178	
	173	ACh GOTT! wie manches hertzeleid	Mel. Vater uns. im H.	116		vgl. 83	
LXVIII	174	Nicht so traurig / nicht so sehr	In eigener Melodey.	117	3355		
	175	Zion klagt mit angst und schmerzen	Mel. Wie nach einer w.	118		vgl. 142	

Nr.	Nr. LGB	Titel	Hinweis Melodie	Seite LGB	Zahn	Anmerkung	identisch mit
LXIX	176	WENN wir in höchsten nöthen seyn	In bekannt. Melodey.	118	394		131 DAs ist fürwahr ein köstlich ding 296 VOr deinen thron tret ich hiemit
	177	<i>Nimm von uns / HErr / du treuer GOTT</i>	<i>Mel. Vater unser im h.</i>	119		<i>vgl. 83</i>	
LXX	178	IN dich hab ich gehoffet HErr	In bekannt. Melodey.	119	2459		12 IM finstern stall o wunder groß! 52 GOTT sey gedanckt zu iederzeit 165 ICH weiß mein GOTT / daß all m. 172 TRaur nicht so sehr mein hertz
LXXI	179	WARum betrübst du dich mein hertz	In bekannter Melodey	120	1689		
	180	<i>BARmhertzger Vater / höchster GOTT</i>	<i>Mel. Durch adams fall</i>	121		<i>vgl. 121</i>	
LXXII	181	Mag ich unglück nicht wider=stahn	In bekannter Melodey.	122	8113		126 HErr ich bekenn von hertzen=g.
	182	<i>SChwing dich auf zu deinem GOTT</i>	<i>Mel. Christus der uns.</i>	122		<i>vgl. 25</i>	
	183	<i>ACH lieben Christen seydt getrost</i>	<i>Mel. Wo GOTT der Hr.</i>	123		<i>vgl. 230</i>	
	184	<i>Treuer GOTT / ich muß dir klagen</i>	<i>Mel. Wie nach einer W.</i>	124		<i>vgl. 142</i>	
	185	<i>Mein GOTT ich schreye für und für</i>	<i>Mel. Nun freut euch l.</i>	125		<i>vgl. 50</i>	
LXXIII	186	WER nur den lieben GOTT läßt walten	In bekannt. Melodey.	126	2781		266 WER weiß / wie nahe mir mein e.
	187	<i>HErr / dir trau ich all mein tage</i>	<i>Mel. Jesu der du meine</i>	126		<i>vgl. 42</i>	
LXXIV	188	VON GOTT will ich nicht lassen	In bekannter Melod.	128	5264b		3 MIt ernst / o menschen=kinder 17 Helfft mir GOTts güte preisen 63 Zeuch ein zu deinen thoren 171 Was wilt du dich betrüben 223 WIr haben itzt vernommen 273 Wie lieblich sind dort oben
	189	<i>ICH wil meine stimm erheben</i>	<i>Mel. HErr nicht schicke</i>	128		<i>vgl. 114</i>	
	190	<i>Wilt du dir meine seel</i>	<i>Mel. O Gott du frommer</i>	129		<i>vgl. 157</i>	
	191	<i>GOTT ist mein licht / er ist mein heyl</i>	<i>Mel. Wo Gott der Herr</i>	129		<i>vgl. 230</i>	
	192	<i>ICH will so lang ich lebe</i>	<i>Mel. Vom Himmel hoch</i>	130		<i>vgl. 6</i>	
LXXV	193	AUF meinen lieben GOTT	In bekannter Melodey.	131	2164		
	194	<i>DU bist ein mensch / das weist du wohl</i>	<i>Mel. Ermuntre dich m.</i>	132		<i>vgl. 11</i>	
LXXVI	195	BEfiehle du deine wege	In eigener Melodey.	133	5388		
	196	<i>GOTT unter deinem schirm</i>	<i>O GOTT du frommer.</i>	134		<i>vgl. 157</i>	
LXXVII	197	O Grosser GOTT von macht	In eigener Melodey.	135	5106		
LXXVIII	198	DU frieden=fürst / HERR JEsu Christ	In bekannter Melodey.	136	159		
	199	<i>ICH hab in GOTtes herz und sinn</i>	<i>Mel. Was mein GOTT</i>	137		<i>vgl. 200</i>	
LXXIX	200	WAS mein GOTT will das gescheh allzeit	In bekannter Melod.	138	7568		119 ICH armer sündler komm zu dir. 199 ICH hab in GOTtes herz und sinn 203 WER GOTT vertraut hat wohl

Nr.	Nr. LGB	Titel	Hinweis Melodie	Seite LGB	Zahn	Anmerkung	identisch mit
LXXX	201	SO wünsch ich nun ein gute nacht	In bekannt Melodey.	138	2766		
LXXXI	202	WAs kan uns kommen an für noht	In bekannter Melodey.	139	4429a		
	203	WER GOTT vertraut / hat wohl gebaut	Mel. Was mein G. wil.	140		vgl. 200	
	204	ZWeyerley bitt ich von dir	Mel. Singen wir aus.	140		vgl. 285	
	205	ACH wie elend ist unser zeit	Mel. Es ist das heyl etc.	140		vgl. 122	
	206	DU hast gesagt o treuer Gott	Mel. Ach GOTT vom H.	140		vgl. 224	
	207	DER arme Lazarus da tag	Mel Ach lieben Christen	141		vgl. 230	
	208	DU weinst für Jerusalem	Mel. Allein zu dir Herr	142		vgl. 102	
	209	GOTT / der du die menschen kind	Mel. Nun freut euch l.	143		vgl. 50	

210	WEg / mein hertz / mit den gedancken	Mel. Wie nach einer W.	143		vgl. 142	
211	Hilff unser HErr / in allen dingen	Mel. Zion klagt mit A.	144		vgl. 142	
212	JESU / allerliebster bruder	Mel. Jesu der du meine	145		vgl. 42	
213	Auf den nebel folgt die sonn	Mel. Singen wir aus	146		vgl. 285	

Zu Kriegs= Pest= Wetter= und Donner=Zeiten.

	214	Treuer wächter Israel	Mel. Singen wir aus h.	147		vgl. 285	
	215	GRoß ist / o treuer GOTT	Mel. O Gott du from.	148		vgl. 157	
	216	ACH GOTT wir treten hier für dich	Mel. Wo Gott der Hr.	149		vgl. 237	
	217	ACH GOTT! es lieget uns im sinn	In voriger Melodey.	149		vgl. 237	
	218	HErr / sey gelobt aus hertzen=grund	Mel. Nun freut euch l.	150		vgl. 50	
	219	HErr straff uns nicht in dei=nem zorn	Mel. Aus tieffer noht.	151		vgl. 101	
	220	GErechter GOTT / uns liegt im sinn	Mel. Es ist gewißlich an	151		vgl. 267	
LXXXII	221	O Vater deine sonne scheint	Mel. Herr Jes. Chr ich	152	4529a		
	222	ACH GOTT wie schrecklich ist	Mel. Erbarm dich mein	153		vgl. 99	
	223	WIr haben itzt vernommen	Mel. Von GOTT will.	153		vgl. 188	

Von der Christlichen Kirchen.

LXXXIII	224	ACH GOTT vom himmel sieh darein	In bekannt. Melodey.	154	4431	125 147 149 153 160 206	WENN dein hertzliebster Sohn o G. GOTT sagt daß die nur seelig s. WENN einer alle ding verstünd O Vater der barmhertzigkeit Schau / lieber GOTT / wie meine f. DU hast gesagt o treuer Gott
---------	-----	---------------------------------	----------------------	-----	------	--	--

Nr.	Nr. LGB	Titel	Hinweis Melodie	Seite LGB	Zahn	Anmerkung	identisch mit
LXXXIV	225	ES spricht der unweisen mund wol	In bekannt. Melodey.	155	4429a	231	O Treuer heyland JESU Christ
LXXXV	226	Ein feste burg	In bekannter Melod.	155	7377b		
LXXXVI	227	ERhalt uns HERR bey deinem wort	In eigener Melodey.	156	350	237	O JESU Christe wahres licht
LXXXVII	228	GOTT hat das evangelium	In bekannt. Melodey.	156	1788		
LXXXVIII	229	Wär GOTT nicht mit uns diese zeit	In bekannter Melodey	157	4434	82	O Vater unser GOTT! es ist
						85	GOTT unser Vater / der du bist
LXXXIX	230	WO GOTT der HERR nicht bey uns hält	In bekannt. Melodey.	157	4441a	49	Ihr Christen seht daß ihr a.
						109	O JESU Christe GOTTes Sohn!
						183	ACH lieben Christen seydt getrost
						191	GOTT ist mein licht er ist mein h.
						207	DER arme Lazarus da tag
						216	ACH GOTT wir treten hier für dich
						217	ACH GOTT! es lieget uns im sinn
	231	O Treuer heyland JESU Christ	Mel. Es spricht der un.	158		vgl. 225	
	232	Die deutsche Litaney.		159		VACAT	
	233	HErr der du gnad und hülf verheißt	Mel. Vater uns. im h.	160		vgl. 83	
	234	HErr der du gnad und hülf verheißt	Kürtzer in voriger Mel.	161		vgl. 83	
	235	GOTT Vater / Sohn und Geist	Mel. O Gott du from.	162		vgl. 157	
	236	Gott Vater höre doch	Mel. O Gott du from.	163		vgl. 157	
	237	O JESU Christe wahres licht	Mel. Erhalt uns HErr.	165		vgl. 227	
XC	238	O HErr GOTT / dein göttlich wort	In eigener Melodey	165	5690		148 Hilff mir mein GOTT
							162 ACH höchster GOTT! verleihe mir
	239	KYrie! Gott Vater in ewigkeit	In bekannter Melod.	166		VACAT	
	240	O Vater! Allmächtiger Gott	In voriger Melodey.	166		VACAT	
	241	Gott Vater denck an Christi tod	Mel. Vater unser im h.	166		vgl. 83	
Vor und nach der Predigt.							
	242	HERR JESU Christ dich zu uns wend	In bekannt. Melodey.	166		VACAT	
	243	Liebster JEsu / wir sind hier	In bekannt. Melodey.	166		VACAT	
	244	NUn / GOTT lob / es ist vollbracht	In voriger Melodey.	167		VACAT	

Nr.	Nr. LGB	Titel	Hinweis Melodie	Seite LGB	Zahn	Anmerkung	identisch mit
Vom Tod und Sterben.							
XCI	245	HErr JEsu Christ ich weiß gar wohl	Mel. Hr. J. Christ du.	167	4486		103 HErr JEsu Christ / du höchstes gut 246 O GOTT wenn ich bey mir betracht
	246	<i>O GOTT wenn ich bey mir betracht</i>	<i>In voriger Melodey.</i>	168		<i>vgl. 103</i>	
XCII	247	Ich hab mein sach GOTT heimgestellt	In bekannter Melod.	168	1678		
	248	Ich bin ja / HERR / in deiner macht	In eigener Melodey.	169		VACAT	
XCIII	249	WENN mein stündlein vorhanden ist	In eigener Melodey.	170	4482a		265 NUn sey getrost und unbetrübt
XCIV	250	HERR JESU Christ/ wahr mensch und G.	Mel. O Jes. du mein Br.	171	423		92 O JESU / du mein bräutigam 141 WO! dem / der GOTT stets fürcht 111 FUr gericht / HERR JESU
XCV	251	HERtzlich lieb hab ich dich / o HERR	In bekannt. Melodey.	171	8326		
	252	<i>ALle menschen müssen sterben</i>	<i>In bekannter Melodey.</i>				
			<i>Jesu der du meine seele</i>	172		<i>vgl. 42</i>	
XCVI	253	HERR JESU Christ / meines lebens=licht	In eigener Melodey.	172			74 HErr GOTT dich loben alle wir 106 KEin grösser trost kan seyn 284 DU heiligste Dreyeinigkeit 37 O haupt voll blut und wunden 303 Ich bin bey GOTT in gnaden
XCVII	254	HERtzlich thut mich verlangen	In bekannt. Melodey.	173	5385a		
	255	<i>Freu dich sehr / o meine seele</i>	<i>Mel. Zion klagt mit A.</i>	174		<i>vgl. 142</i>	
XCVIII	256	MItten wir im leben sind	In bekannter Melod.	175	8502		
	257	<i>DU bist die zuflucht / GOTT</i>	<i>Mel. O GOTT du from.</i>	175		<i>vgl. 157</i>	
	258	<i>O Mensch / bedencke stets dein End</i>	<i>Mel. Vater unser im h.</i>	176		<i>vgl. 83</i>	
	259	NUn laßt uns den leib begraben	In bekannt. Melodey.	177		VACAT	
IC	260	MIt fried und freud ich fahr dahin	In bekannt. Melodey.	178	3986		
C	261	Christus der ist mein leben	In bekannter Melodey.	178	132		
	262	O Wie seelig seyd ihr doch ihr frommen	In eigener Melodey.	178		VACAT	
CI	263	O GOTT wer wird von diesem leib	Mel. Mein wallfahrt.	179	5704a		
	264	<i>MEin GOTT / ich habe mir</i>	<i>Mel. Auf meinen lieben</i>	180		<i>vgl. 193</i>	
	265	<i>NUn sey getrost und unbetrübt</i>	<i>Mel. Wenn mein stündl.</i>	181		<i>vgl. 249</i>	
	266	<i>WER weiß / wie nahe mir mein ende?</i>	<i>Mel. Wer nur den lieb.</i>	181		<i>vgl. 186</i>	
Vom Jüngsten Gericht.							
CII	267	ES ist gewißlich an der zeit	In bekannter Melod.	182	4429a		161 ACh treuer GOTT ich ruff zu dir 220 GEREchter GOTT uns liegt im s.
CIII	268	WACHt auf / ihr Christen alle	In bekannter Melod.	183	5372a		

Nr.	Nr. LGB	Titel	Hinweis Melodie	Seite LGB	Zahn	Anmerkung	identisch mit
CIV	269	Wacht auf! rufft uns die stimme	In eigener Melodey.	183	8405		
	270	ES sind die zeichen nunmehr da	Mel. Dis sind die heil.	184		vgl. 76	
	271	OB ich einschlaffe oder wach	Mel. Christ uns. Hr. z.	185		vgl. 86	
	272	DIß ist doch ja die letzte zeit	Mel. Vater unser im h.	186		vgl. 83	
Vom Himmel und Hölle.							
	273	Wie lieblich sind dort oben	Mel. Von Gott will ich	187		vgl. 188	
CV	274	O GOTTes stadt! o güldnes licht	In eigener Melodey.	188	5789		
CVI	275	Wie schön leucht uns der morgenstern	In bekannter Melodey	190	8405		64 O Heilger Geist / kehr bei uns ein 96 HErr JESU dir sey preiß 138 ICH wil / o Vater / allezeit 158 O Jesu, Jesu GOTTes sohn
	276	O Gott, wer dieses Leben wohl	Mel. Nun freut euch l.	190		vgl. 50	
CVII	277	O Ewigkeit du donner=wort!	In eigener Melodey.	191	5820		
Morgen= Tisch= und Abend=Gesänge.							
	278	Ich danck dir lieber HERre	In bekannt. Melodey.	193		VACAT	
	279	Ich danck dir schon Durch deinen Sohn	In bekannter Melod.	193		VACAT	
	280	Aus meines hertzens grunde	In bekannter Melod.	194		VACAT	
CVIII	281	GOTT des himmels und der erden	In bekannter Melod.	194	3614		
	282	In dieser morgenstund wil ich dich loben	Mel. Wend ab deinen z.	195		VACAT	
	283	Wach auf mein hertz und singe	In bekannt. Melodey.	196		VACAT	
	284	DU heiligste Dreyeinigkeit	Mel. Herr JEs. Chr. m.	196		vgl. 253	
CIX	285	Singen wir aus hertzen=grund	In bekannt. Melodey	196	4816		204 ZWeyerley bitt ich von dir 213 Auf den nebel folgt die sonn 214 Treuer wächter Israel
	286	HErr GOTT / nun sey gepreiset	Mel. HErr Christ der.	197		vgl. 124	
	287	GOTT wir dancken deiner güt	In bekannter Melod.	197			
	288	CHriste / der du bist tag und licht	In bekannter Melod.	197			
	289	Christ / der du bist der helle tag	In voriger Melodey.	198			41 Wir dancken dir / HErr JEsu
CX	290	DER tag hat sich geneiget	In bekannter Melodey	198	5420b		
	291	Ich danke dir / liebereicher GOTT	Mel. Nimm von uns Hr.	199		vgl. 83	
	292	Ich danck dir / Vater / daß du hast	Mel. Nun freut euch.	199		vgl. 50	
CXI	293	WERde munter mein gemüthe	In bekannt. Melodey.	200	6551		

Nr.	Nr. LGB	Titel	Hinweis Melodie	Seite LGB	Zahn	Anmerkung	identisch mit
CXII	294	NUn ruhen alle wälder	In bekannt. Melodey.	201	2293b		298 IN allen meinen thaten
	295	UNsre müden augen=lieder	Mel. Zion klagt mit etc.	202		vgl. 175	
	296	VOr deinen thron tret ich hiemit	Mel. Wenn wir in h.	202		vgl. 176	

Reise=Lieder

297	Gott im nahmen Jesu Christi	Mel. Ach lieben Christ.	203		VACAT
298	IN allen meinen thaten	Mel. Nun ruhen alle w.	204		vgl. 294
299	IN deinem nahm'n / auf dein geheiß	Mel. Hr. J. Chr. wahr.	204		VACAT
300	ALLmächtiger und starcker Gott	Mel. Wenn wir in höchst.	205		VACAT

Zugabe.

CXIII	301	WARum solt ich mich denn grämen?	In seiner eigenen Mel.	206	6461	
CXIV	302	GEh aus mein hertz	Mel. Kommt her zu mir	206	2496c	
	303	Ich bin bey Gott in gnaden	Mel. Hertzl. thut mich.	207		vgl. 254

* Zu Nr. 35:

Bemerkung im Stimmbuch D (S. [28]r): »Diese Melodey ist der Gemeinde nicht recht bekannt, man singe es nach der Melodey: Jesu der du meine Seele N 42.«
Tatsächlich entspricht die hier überlieferte Melodie keiner der von Zahn übermittelten Varianten, sondern am ehesten einer Variante von 6796.