

Andreas Friederich Ursinus:

Da jedes Tages Licht

Kantate zum Neujahrsfest



Evangelisch-Lutherische
Kirche in Norddeutschland

Die Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“

ist im Rahmen des deutsch-dänischen EU-Projekts „Musik und Religion zwischen Rendsburg und Ribe / Musik og religion mellem Rendsburg og Ribe“ begründet worden, das 2013–2015 unter Leitung der Schleswig-Holsteinischen Landesmuseen Schloss Gottorf im Rahmen des Förderprogramms Interreg IV A durchgeführt wird.

Sie flankiert zugleich das Verbundprojekt der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Norddeutschland, das unter dem Titel „Luthers Norden: Kulturwirkungen der Reformation im Norden erforschen und vermitteln“ einen Beitrag zum 500. Jahrestag der Reformation Martin Luthers (2017) leistet.

Die Notenreihe hat das Ziel, Musikwerke aus den Gebieten zwischen Nord- und Ostsee in wissenschaftlich fundierten Ausgaben für die musikalische Praxis zu erschließen.

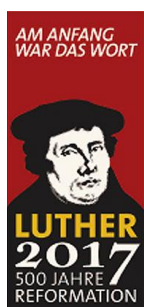
Diese Notenausgabe ist im Internet erhältlich unter:

<http://www.nordkirche.de/nordkirche/kirchenmusik/noten-download.html>



INTERREG4A
SYDDANMARK-SCHLESWIG-K.E.R.N.

Europäischer Fonds für regionale Entwicklung
Europäische Union • Investition in Ihre Zukunft



Musikwissenschaftliches Seminar

Diese Edition entstand zugleich in Kooperation mit:



**Museumsverbund
Nordfriesland**



Andreas Friederich Ursinus

1699–1781

Da jedes Tages Licht

Kantate zum Neujahrsfest

für Sopran solo,
Oboe, Violine und Orgel

Herausgegeben von Konrad Küster
Erstausgabe

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Der Landeskirchenmusikdirektor
Hamburg 2014

Inhalt

Vorwort	7
---------	---

Kritischer Bericht	12
--------------------	----

Edition

1. A giusto tempo	14
-------------------	----

2. Recitativo	16
---------------	----

Da jedes Tages Licht
Zu dir, o Seele, spricht,
Auf, du sollt Gott ein Halleluja singen!
Wie solltest du ihm heute nicht
Besonders Dank und Opfer bringen,
Dass er den ersten Tag im Jahre wieder bracht?
Den Tag, den er zur Quelle macht,
Dass sich ein Segen draus ergieße,
Der durch das ganze Jahr
Auf Land und Leute fließe.
So lege nun für seine Füße
Ihm Preis und Ehre dar:
Es krönt sich dieser Tag mit unsers Jesu Namen;
In Jesu spricht auch Gott zu allen Ja und Amen.

3. Aria	18
---------	----

Rühret euch, ihr süßen Saiten,
Auf, gesamter Freuden Ton!
Dringt hinauf vor Gottes Thron,
Unsre Wünsche auszubreiten,
Wie sie seiner Güte denken
Und sich ihm zum Opfer schenken.
Ach, er schenkt durch seinen Sohn
Uns dagegen
Allen Segen
Heuer und in künftgen Zeiten.

4. Recitativo	25
---------------	----

Nun, Gott, der Allerschöpfung, gebe
Dass unser König und sein Haus im Segen lebe,
Gott gieße seinen Geist der Gnaden

Auf sein geheiligt Haus,
Auf unser Zion aus,
Dass ihm kein Irrgeist möge schaden.
Er gebe uns auch solcher Männer Lehr,
Die uns aus seinem Wort
Immerfort
Vermahnung, Lehr und Trost gewähr.
Gerechtigkeit und Friede küssen sich, dass Güt und Treu
Des Landes Kron vor Welt und Himmel sei.
Es müsse Amt und Stand in Lust und Jauchzen stehen!
O Herr, lass Feld und Au mit Früchten schwanger gehen:
Dass jedermann mit Ruh in seiner Hütte wohne!
Die Stadt des Herrn, du wertest Tundern du!
Gott ströme Glück und Heil und Gnade auf dir zu!
Doch gib ihm wiederum ein dankbarlich Gemüte
Vor alle seine Güte.

5. Aria

27

Gott sei gelobt für alles Gute
Wormit er uns bisher gekrönt.
Er sei gelobt für seinen Segen
Und vor den Schirm auf unsern Wegen,
Vor seinen Schutz, vor seine Treu.
Das Herze stimmt dem Munde bei,
Der heut zu seinem Ruhm ertönt.

Vorwort

Kantatenkunst „norddeutscher Organisten“?

Die so genannte norddeutsche Orgelkunst (d. h.: auch weitere Gebiete insbesondere des westlichen Ostseeraumes einschließend) äußerte sich im 17. Jahrhundert neben einer imposanten Solo-Orgelmusik noch in einer zweiten charakteristischen musikalischen Gattung: dem geringstimmigen Geistlichen Konzert. Seine besonderen Eigenheiten ergeben sich sowohl aus architektonischen Bedingungen als auch aus der hohen Qualifikation der beteiligten Tastenmusiker: An den Orgeln konnten nur kleine Ensembles Aufstellung finden, denn es ist eng auf den Orgelemporen dieser Kirchen. Diejenigen Musiker, die der entsprechend interessierte Organist mit sich dorthin nehmen konnte, mussten deshalb ebenso gut und gewandt musizieren können wie er selbst; nur dies ermöglichte es in einer befriedigenden Weise, eine eigene musikalische Kunstform zu etablieren.

Selbstverständlich konnten hier in großer Zahl Geistliche Konzerte auch des weiteren europäischen Kontextes genutzt werden. Kompositionen jedoch, die für diese Musizierform geschrieben wurden, unterscheiden sich in der Abstimmung auf diese Musizierbedingungen strukturell von anderen Repräsentanten des Geistlichen Konzerts – etwa ähnlich, wie sich dies für die Sonderstellung relativ früher Werke dieser Gattung beschreiben lässt: die *Symphoniae sacrae II* von Heinrich Schütz (1647)¹, für die das Musizieren am Hof des dänischen Kronprinzen Christian in Nykøbing (Falster) Ausgangspunkt war. Schütz' virtuose Führung der Sing- und Instrumentalstimmen ist anders als in den Stücken der 1629 in Italien publizierten *Symphoniae sacrae I*, ebenso aber anders als in den wenig später (teils aus schon deutlich älteren Beständen) zusammengetragenen *Symphoniae sacrae III* (1650). Der Eindruck des Modernen, der der Sammlung von 1647 anhaftet, ist letztlich von diesen „virtuosen“ Möglichkeiten abhängig. „Norddeutsches“ Geistliches Konzert ist insofern eine eigene musikalische Traditionslinie, die sich eigenständig neben den weiteren Formen der geistlichen Ensemblesmusik weiterentwickelte (auch neben den groß besetzten, wie sie etwa im Werk Dieterich Buxtehudes zu finden sind – die insofern nicht die beengten räumlichen Aufstellungsverhältnisse direkt neben den Orgel-Spieltischen in musikalische Chancen umgemünzt haben).

Bislang musste es den Anschein haben, als sei diese Kunst bald nach 1700 zum Erliegen gekommen. Wer in der Zeit nach dem Tod Nicolaus Bruhns' (1697) und Dieterich Buxtehudes (1707) sollte sie weiter gepflegt haben? Ähnlich aber wie die Techniken der Choralbearbeitung und der Toccaten-Kunst in jüngerem Musizieren organisch überführt werden konnten², blieb auch jene charakteristische Kunst des Geistlichen Konzerts lebendig. Warum auch nicht: Weder die beruflichen noch die sozialen noch die liturgischen Bedingungen änderten sich um 1700/20 so grundlegend, dass mit einem Verschwinden zu rechnen wäre.

Hier kommt dem vorliegenden Werk von Andreas Friederich Ursinus eine Kronzeugenfunktion zu. Ursinus, zwischen 1725 und seinem Tod 1781 Organist in Tondern (Tønder)³ und

¹ Vgl. zu diesen Grundlagen Konrad Küster, Vorwort zu: Heinrich Schütz, *Symphoniae sacrae II*, Opus 10, Stuttgart 2012 (Stuttgarter Schütz-Ausgabe, Bd. 11), Vorwort, S. XX.

² Peter Gerritz, *Choralvorspiele aus der Rendsburger Orgeltabulatur (1724)*, Hamburg 2013 (= MNO 1), vgl. http://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/1_Gerritz_Choralvorspiele.pdf; *Das Husumer Orgelbuch von 1758. Praeludien, Fugen und Concerten für die Orgel mit Pedal. Sammlung Bendix Friedrich Zinck mit Werken aus dem Alten Land, dem Land Kehdingen und Schleswig-Holstein*, hrsg. von Konrad Küster, Stuttgart 2001.

³ Zu Details vgl. das Vorwort zu: Andreas Friederich Ursinus, *Heilig heißt Gott, der Vater, Sohn und Geist*, Hamburg 2014 (= MNO 15); <http://www.nordkirche.de/nordkirche/kirchenmusik/noten-download.html>.

damit an jenem Ort die musikalische Schlüsselpersönlichkeit, arbeitete mit genau denselben Komponenten, die auch jenes regional typische Geistliche Konzert auszeichneten – sogar in manchen Punkten noch präziser, als sich dies für diese älteren Repräsentanten sagen lässt:

- Die eine Singstimme, die besetzt ist, wird unzweifelhaft virtuos geführt. Dieser Part unterscheidet sich insofern von typischer Kantorenkunst: Nichts an ihm ließe sich mit einem typischen Lateinschul-Ensemble verbinden; viel eher sind die typischen Musizierformen der zeitgenössischen Oper gefordert, die sich teils im Rezitativ auswirkt, vielleicht noch mehr in den Ansprüchen an melismatischen Gesang in den Arien (Parallelführung mit Instrumenten im Rahmenteil, ausgedehnte Melodiebögen im Binnenteil).
- Der Singstimme treten zwei Instrumente entgegen: neben der Oboe, einem der modernen Instrumente des frühen 18. Jahrhunderts, ein Violinpart, über dessen Besetzung eigens nachgedacht werden muss (siehe unten).
- Der Generalbasspart lässt sich nur auf einer Orgel ausführen; ein Cembalo kommt nicht in Betracht, und ebenso lassen sich keine Melodieinstrumente (Violoncello, Fagott) mit hinzuziehen. Auch dies muss näher betrachtet werden.

So hat man eine Komposition vor sich, die – mutmaßlich mit vier Personen besetzt – den idealen Besetzungsrahmen eines Geistlichen Konzerts ausfüllt, und zwar auch hinsichtlich der interpretatorischen Ansprüche. Zugleich handelt es sich aber um eine typische, moderne Kirchenkantate der Zeit: mit Rezitativen und Da-capo-Arien, die beide bis in Details zeigen, wie weit der Komponist mit Strukturen der zeitgenössischen Oper vertraut war.

Ein Stück weit mag das Resultat an die Werke in Georg Philipp Telemanns *Harmonischem Gottesdienst* (1725/26, II: 1731/32) erinnern. Diese Kompositionen waren für das Musizieren kleinerer Kirchen und für den Hausgebrauch bestimmt⁴; in der Regel sind sie weniger virtuos und deutlich kürzer, als Ursinus dies (ebenso wie mehrere Generationen älterer Berufsvertreter derselben Region) im Blick hatte, und beschränken sich auf die Mitwirkung nur eines Melodieinstruments.

Liturgische Stellung

Der Text des Werkes ist auf Neujahr bezogen und hat – im Kontext der speziellen pietistischen Kultur Tonderns um 1730⁵ – eine klare Anbindung an dieses geistesgeschichtliche Milieu. Im ersten Rezitativ wendet sich der Text an die Seele, die ihrerseits Gott zu loben habe; dieser spricht „in Jesu ... zu allen ja und amen“. Doch diese Ausrichtung lässt sich auch überbewerten: Gerade an Neujahr, das im Kirchenjahr als Fest der Beschneidung (und somit Namensgebung) Jesu behandelt wird, ist eine Fokussierung auf den Namen nichts Unerwartetes.

Zugleich steht auch die ‚Neujahrssituation im engeren Sinne‘ im Fokus: die Bitte um ein gutes Jahr, die ganz besonders auch die Bitte für die Obrigkeit einschließt, hier also den dänischen König. Um welchen es sich handelte, ist von der Datierung des Werkes abhängig: Am 12. Oktober 1730 starb in Odense Frederik IV., zu dessen Familie der Tonderner Propst, Johann Hermann Schrader, in jüngeren Jahren eine engere Beziehung gehabt hatte (er war damals Hofmeister der Königstochter Charlotte Amalie)⁶; die Nachfolge auf dem Königsthron übernahm Christian VI.,

⁴ Vgl. Titelfaksimile in: Georg Philipp Telemann, *Der Harmonische Gottesdienst [...]*, Hamburg 1725/26, Teil I: Neujahr bis Reminiscere, hrsg. von Gustav Fock (Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke, 2), Kassel und Basel 1953, S. X.

⁵ Wie oben, Anm. 3.

⁶ http://www.denstoredanske.dk/Dansk_Biografisk_Leksikon/Kirke_og_tro/Præst/Johann_Hermann_Schrader.

dessen ausgeprägt pietistische Einstellungen einen nicht minder konkreten geistigen Brückenschlag ermöglichten. Welcher der beiden Könige gemeint war, ist aus den Formulierungen nicht abzulesen – und ebenso wenig, ob Schrader der Dichter des Textes war.

Dessen Komponenten stehen denjenigen nahe, die aus Neujahrskantaten Bachs bekannt sind. Auch in Bachs Leipziger Kantate „Singet dem Herrn ein neues Lied“ BWV 190 (Neujahr 1724) findet sich ein Fürbitte-Rezitativ: Gott möge „alle treue Lehrer“ segnen, und „Fried und Treu“ mögen sich „in unsern Grenzen küssen“; und „er gieß auch über jedes Haus in unsrer Stadt die Segensquellen aus“. Bachs späterer Textdichter Picander formuliert zu Neujahr 1729 („Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm“, BWV 171, Nr. 5): „Wir bitten, Herr, in deinem Namen, Sprich: ja! darzu, sprich: Amen, amen.“ Dies zeigt, wie vieles in den Formulierungen der Tonderner wie der Leipziger Neujahrskantaten zeittypischer Topos ist. Umso wichtiger ist aber zu sehen, wo sich die Argumentationsmuster unterscheiden. Sämtliche der Neujahrstexte Bachscher Kantaten sind auf eine direkte Zwiesprache der Gläubigen mit Gott ausgerichtet; dass diese mittelbar durch Jesus und durch die Seele erfolge, kann somit als Unterschied gegenüber den eher orthodoxen Anschauungen im Umfeld Bachs gesehen werden.

Überlieferung und Datierung: Andreas Grimm in Rostock

Die Vokalwerke Ursinus’ blieben ausschließlich in Quellen erhalten, die in Mecklenburg und Vorpommern entstanden. Neben denen des Kantors Franz Daniel Limpricht in Wismar, Grabow und Güstrow ist ein mit 1731 datiertes Manuskript aus Greifswald zu erwähnen, das der spätere Danziger Johanniskantor Johann Christian Weinholtz⁷ in dieser früheren Schaffensphase abgeschrieben hatte, schließlich aber eine Manuskriptgruppe, die auf den Rostocker Kantor Andreas Grimm zurückgeht. Alle diese Quellen (mit Ausnahme der Greifswalder) gelangten über den Musiksammler Johann Jacob Heinrich Westphal in den Besitz François-Joseph Fétis’ und werden heute in der Bibliothek des Conservatoire royal/Koninklijk Conservatorium in Brüssel verwahrt⁸.

Grimm stammte aus Malchin und hatte sich zum Wintersemester 1716/17 an der Universität Rostock immatrikuliert⁹; 1722 wurde er in Rostock Kantor zunächst an St. Nikolai, seit 1740 an St. Jacobi und wurde 1744 in das Kantorat in Stralsund berufen¹⁰. Von seiner Hand sind zwei Neujahrskantaten Ursinus’ überliefert (neben dem vorliegenden Werk noch die größer besetzte Kantate „Durch Trauren und durch Plagen“, Ms. 975); in der Ursinus-Überlieferung übernimmt er vor allem mit einem dritten Manuskript eine Schlüsselstellung ein, weil dieses Werk exakt datierbar ist, die Abschrift obendrein eine besondere Nähe Grimms zu Ursinus belegt und Grimm sie mit seinem Namenszug versehen hat.

⁷ Daten nach Jerzy Marian Michalk, „Es ist eyn ander welt, vnd gehet anders zu: Evangelische Kantoren und Kantorate im Danzig des 18. Jahrhunderts“, in: Joachim Kremer und Walter Werbeck (Hrsg.), *Das Kantorat des Ostseeraums im 18. Jahrhundert: Bewahrung, Ausweitung und Auflösung eines kirchenmusikalischen Amtes*, Berlin 2007 (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft, 15), S. 167–197, hier S. 189.

⁸ Wie Anm. 3.

⁹ Vgl. <http://matrikel.uni-rostock.de/id/100020276> (letzter Abruf: 13.07.2014).

¹⁰ Zu Rostock St. Nikolai vgl. Ernst Praetorius, „Mitteilungen aus norddeutschen Archiven über Kantoren, Organisten, Orgelbauer und Stadtmusiker älterer Zeit bis ungefähr 1800“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 7 (1905/06), S. 204–252, hier S. 220; zu St. Jacobi: Karl Heller, „Die ‚große oder so genannte Stapelsche PassionsMusic‘ von 1722 und die Tradition der Passionsaufführungen in Rostock“, in: Kremer/Werbeck (wie Anm. 6), S. 105–126, hier S. 110. Zu Stralsund Beate Bugenhagen, „Andere Zeiten erfordern andere Einrichtungen“ – Kantor und Musikdirektor in Stralsund nach 1750“, in: ebd., S. 141–153, besonders S. 146–148.

Es handelt sich um ein Mammutwerk, das Ursinus aus Anlass der Feierlichkeiten zum 200. Jahrestag des Augsburger Bekenntnisses (25. Juni 1730) komponiert hat¹¹. Das Werk, das in seinem Fürbittenteil (dem vorletzten Satz) sich über 115 Takte hinweg in spezifischen Worten an das dänische Königshaus und die Tonderner Stadtoberen wendet, ließ sich somit (anders als das vorliegende) nicht in einen anderen Herrschaftskontext übertragen; trotzdem schrieb Grimm es ab. Und nicht nur dies: Die Autorenangabe geht aus einer Signetform hervor: Das „A“ und „F“ des Vornamens sind in Spiegelung verdoppelt und ineinander verschränkt; sie stehen über dem „V“, mit dem die Namensschreibweise „Vrsino“ beginnt. Diese Zierform mag Grimm aus dem Vorlagemanuskript übernommen haben – vermutlich also einem Autograph des Komponisten, da sich das Problem der ortstypischen Zuspitzung für jeden Musikerkollegen ebenso darstellte wie für ihn und das Abschreiben eines Werkes mit einstündiger Aufführungsdauer allein wegen des Zeitaufwands kaum attraktiv gewesen sein kann.

Dass Grimm sich dadurch nicht schrecken ließ, ermöglicht nun überaus wertvolle historische Zugänge zu Ursinus. Grimm muss das Werk in enger zeitlicher Nähe zum Jubelfest nicht nur kennen gelernt, sondern auch abgeschrieben haben: Es ist auf die Glaubensfeier ausgerichtet, die insofern (obendrein) nur bedingt wiederholbar war. Wollte er es dennoch in Rostock erklingen lassen? Vielleicht ist also die Entstehung der Kopie direkt 1730 anzusetzen. Dann stellte sich die Frage, ob Grimm die Manuskripte der beiden Neujahrskantaten nicht zum gleichen Zeitpunkt angelegt haben sollte. Folglich wären alle diese Werke spätestens 1730 komponiert worden – oder eben kurz danach, wenn Grimms Abschrift der Jubelmusik entsprechend später entstanden wäre.

Klar ist jedoch, dass Grimm das Manuskript der hier vorliegenden Neujahrskantate in seiner Rostocker Zeit benutzt hat. Im zweiten Rezitativ wendet sich der Originaltext an den „König“, also einen dänischen; Grimm übernimmt dies, streicht es durch und fügt statt dessen, für den mecklenburgischen Kontext korrekt, „Hertzog“ ein. Wenig später ist er aufmerksamer: Dort, wo ein Städtenamen einzutragen ist, schreibt er von vornherein „Rostock“ – in der Jubiläumsmusik steht in analoger Situation hingegen „Tundern“. Dies hat zwei Konsequenzen, als erste eben die, dass Grimm das Manuskript zwischen 1722 und 1744 geschrieben haben muss (während er in Rostock wirkte), und als zweite die, dass hier in der Edition die Namensform „Tundern“ in den Text eingesetzt wird.

Doch die zeitliche Bestimmung für die Entstehung des Werks muss selbstverständlich auch Ursinus' Schaffensumstände in den Blick nehmen; frühestens für 1726 ist von ihm eine Neujahrskantate für Tondern entstanden. Und damit stellt sich die Frage, wie ein Rostocker Musiker, der seit 1722 eine Stellung in der Stadt bekleidete, mit dem Schaffen eines Musikers in Kontakt kam, der ab 1725 in Tondern wohnte. Sie stammten nicht aus der gleichen Gegend (Ursinus war in Thüringen geboren) und waren nicht Studienkollegen; Ursinus ist in der Rostocker Matrikel nicht nachzuweisen (auch nicht unter einer deutschen Namensform wie Beer/Bähr). Ob sie beide einem Netzwerk angehörten, das um 1720 etwa an der Hamburger Oper entstand, ist nicht ersichtlich. Die Frage muss somit hier offen bleiben; unvermeidlich ist aber die Feststellung, dass es solche größeren Netzwerke gegeben haben muss, die auch im Raum der Nord- und Ostseeküste einen derartigen Musikalienaustausch tragen konnten.

Zur Instrumentalbesetzung

Grimm hat in seiner Partitur die Singstimme nicht bezeichnet; angesichts der Schlüsselung bereitet die Bestimmung jedoch keinerlei Probleme. Das gilt noch mehr für das Holzblasinstrument:

¹¹ Edition im Rahmen von MNO in Vorbereitung (Stand Juli 2014).

Eingangs als „Hautb.“ benannt, schreibt Grimm zur ersten Arie „Oboe“. Zur Schlussarie finden sich keinerlei Stimmangaben; doch auch hier lässt sich die Situation problemlos per Analogieschluss klären.

Schwieriger ist der Umgang mit den beiden anderen Stimmen, und zwar aus unterschiedlichen Gründen. Die zweite Instrumentalstimme bezeichnet Grimm zu Beginn – sprachlich fragwürdig – als „Violono unisoni“; offensichtlich jedoch ist das zweite Wort ein nachträglicher Zusatz. Demnach sah er die Werkbesetzung anders als Ursinus: Der Singular muss auf diesen, die Interpretationsanweisung auf jenen zurückgehen. Und ebenso wie Grimm im Fürbitten-Rezitativ nur einmal den Fehler machte, die geopolitischen Zusammenhänge wörtlich abzuschreiben, hat er vorausschauend gehandelt, als er die Partitur für die Arie Nr. 3 einrichtete: Dort steht, zugleich sprachlich unverfänglich, von vornherein „Viol: unis:“ im Partiturvorsatz, und zwar so, dass das erste Wort den oberen Teil des Notensystems ‚belegt‘, das zweite den unteren.

Auch dies spricht also nicht gegen die Annahme, dass Ursinus zunächst mit einer solistischen Violine gerechnet habe. Eine solistische Besetzung wirkt obendrein deutlich plausibler als eine chorische: Die Koordination im Parallelvortrag kleiner Notenwerte und ebenso das Lagenspiel in der Schlussarie bereiteten im früheren 18. Jahrhundert zweifellos größere Probleme für eine Unisono-Führung als nach den Orchesterreformen z. B. der Mannheimer Schule. Warum Grimm sich dennoch für die chorische Besetzung entschied, kann und muss hier offen bleiben; dass er (als Kantor in Mecklenburg) es überhaupt tat, mag jedoch eine andere Annäherung an die Kantatenkunst zeigen als die, die sein Organistenkollege an der Nordsee unzweifelhaft im Sinn hatte.

Diese Unterschiede potenzieren sich noch im Hinblick auf die Continuo-Behandlung. Die einzige Stimmbezeichnung, die hierfür Grimm gibt, findet sich im Partiturvorsatz der Arie Nr. 3: „Cembalo“. Gerade dieser Satz lässt sich aber auf einem Cembalo nicht spielen: Schon im 5. Takt sind im Continuoart zwei Stimmen eingezeichnet, und zwar unter einer bewegten Führung (parallel zu den Melodieinstrumenten) eine Halteton-Folge. Diese ist mit „pedal[iter]“ bezeichnet. Zwar wäre theoretisch der Einsatz eines Pedalcembalos denkbar; aber er wäre nicht sinnvoll, da auch auf einem solchen ein Halteton nicht zur Geltung gebracht werden kann. Also verweist Grimms Bezeichnung „Cembalo“ eher auf „Basso continuo“, vielleicht sogar grundsätzlich auf „Tasteninstrument“, nicht aber auf das „Kielklavier“.

Wie aber steht es dann um die Mitwirkung eines Violoncellos oder Fagotts? Hier ist ein Blick in den Schluss des Binnenteils der Arie Nr. 5 erhellend: Die „Continuo“-Linie wird dort (für das Spiel des Tastenmusikers mit der linken Hand) bis zum a¹ geführt, das auf dem zeitgenössischen Fagott und dem Violoncello nicht erreichbar gewesen sein kann.

Folglich geht es hier allein um ein Manualiter-Spiel der Orgel, das an den bezeichneten Stellen um ein Pedaliter-Spiel ergänzt werden konnte. Auch dies gibt dem Werk (und dem Werkansatz Ursinus’ insgesamt) ein eigenes Gepräge: Denn offensichtlich hat er das Continuo-Spiel viel eher auch von den obligaten Funktionen des Manualspiels her begriffen, als etwa ein Secco-Rezitativ es vermuten lässt. Immer wieder (und wiederum auch weitergehend als der Continuoart in Telemanns *Harmonischem Gottesdienst*) öffnet sich der Orgelpart, der eigentlich tatsächlich nur Arbeitsgrundlage für das Continuospiel ist, zu charakteristischen Figurationen; und gerade in den zweistimmig notierten Abschnitten der Arie Nr. 3 bezieht sich die Bezifferung ausdrücklich auf die obere, bewegte Stimme.

So klären sich die Anforderungen und Charakteristika dieser „Musik für vier Solisten“ umfassend: in einer Organisten-Kantate des „norddeutschen“ Traditionsraumes, mit der um 1730 die Ideen des Geistlichen Konzerts in demjenigen der zeitgenössischen Opern- und Kantatenkunst fortgeführt erscheinen.

Kritischer Bericht

Die Quelle

Partiturschrift von der Hand Andreas Grimms (Rostock), Brüssel, Bibliothèque „Conservatoire royal – Koninklijk Conservatorium“, Sammlung Fétis No. 976. Oben rechts paginiert (nur dort: 13–19), 8 beschriebene Seiten, Hochformat.

Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt. Die Edition wurde 2008 in einer Kooperation mit dem Museumsverbund Nordfriesland vorbereitet, der Notentext damals von Sven Hinz (Freiburg) vorläufig erfasst; auch ihnen gebührt ein herzlicher Dank.

Auf S. 13 Werktitel:

α / ω *Cantata Festo Novi Anni.* *di*

A: F: Ursing

Oben links neben der Mitte Signaturangabe „N^o 976. g.“ Sauber rastriert (allerdings vermutlich nicht mit Lineal), in der Regel 16 Systeme (S. 15: 20 S. 16: 18); Akkoladeneintragung von vornherein auf den zu erwartenden Inhalt der jeweiligen Seite ausgerichtet. S. [20]: 12 Systeme, davon die unteren vier nicht benutzt (heute Bibliotheksstempel); darunter etwa ein Drittel der Seite unbenutzt. Taktstriche freihändig gezogen.

Abweichende originale Schlüsselung:

Canto: c_1

Einzelanmerkungen

T. St. Zeichen: Bemerkung

1. *A giusto tempo*

1	V	Stimmbezeichnung „Violino [!] unisoni“; offensichtlich jedoch „unisoni“ nachträglich hinzugesetzt
1	Org.	Angabe „a giusto tempo.“ hier (daher in T. 1 keine Pause notiert)
2	Ob.	1: ergänzt, analog zu T. 5 und T. 18; orig. Ganze Pause
5	V	1–3: Artikulationszeichen ergänzt (vgl. T. 2, T. 18, T. 21)
6	Org.	7: Vorzeichen als Überschreibung; über dem System wiederholt
9	Ob.	1–6: orig. unter einem einzigen Bindebogen; an die vorherigen Takte angepasst
18	Ob.	4: als Halbe Pause notiert, ebenso V, T. 19,4 und 22,4
23	Ob	12: zuerst h^1 notiert, überschrieben
26	Org.	7ff.: Bindebögen ergänzt (so auch in T. 8). 9: Bezifferung „6“ orig. bereits zu 7
27	Ob.	1–3: orig. fis^1 - g^1 - a^1 ; vermutlich Schreibfehler

2. *Recitativo*

9	C	1–4: Rastralfehler; untere 2 Notenlinien ineinander geflossen; 3 und 4 mit Buchstabenzusatz „c e“
10	C	4–5: orig. Achtel
13	C	2: Die Fermate verweist vermutlich darauf, dass hier nachschlagend kadenziert werden soll
26		Am Akkoladenende Vermerk „Aria seq.“

3. *Aria*

1	V	bezeichnet als „Viol: unis.“; vgl. das Vorwort
3	Org.	4: Bezifferung „6“ ohne Hochalteration
13	C	3ff.: untextiert (kein „Faulenzer“); bis T. 14,1
14	V	5: Custos verweist auf Unisono-Führung mit der Oboe (der restliche Takt leer)
15	C	7: zuerst e ² , Notenkopf überschrieben, Zusatz „d“
16	C	10–16: zuerst eine Terz höher eingetragen (g ₂ -Schlüssel wie Instrumente), Überschreibung
23	Ob., V	2ff: Notenköpfe verdickt; zwischen den Notensystemen mit Tabulaturbuchstaben klar gestellt
25	V	5: Custos verweist auf Unisono-Führung mit der Oboe
31	Org.	4: Bezifferung „4“ ohne Tiefalteration
32	Org.	5: Bezifferung bereits bei 4
35	V	1: Custos verweist auf Unisono-Führung mit der Oboe (wieder vorhanden: letzte Note in T. 36)
36	V, Org.	Am Taktende Vermerk „finis“ (V) bzw. „fin.“ (Org.)
37	Ob.	Vermerk „tacet 34 tact“
40	Org.	auf großflächiger Wischspur (1 urspr. e?)
58	Org.	3: Bezifferung außerdem „#“
62	Org.	1: Bezifferung unten orig. „4“ (offensichtlich Fehllese)

4. *Recitativo*

3	C	1–2: urspr. textiert „König“; gestrichen, ersetzt durch „Hertzog“. An dieser Stelle spiegelt das Manuskript also noch die dänische Orientierung der Vorlage; vgl. aber T. 23
17	Org.	kein Haltebogen am Akkoladenende (allerdings in 18 für den Akkoladenübergang vorhanden)
23	C	6–7: in der Vorlage „Rostock“. Die Schreibweise „Tundern“ in Anlehnung an die Festkantate von 1730 eingesetzt, vgl. das Vorwort

5. *Aria Vivace*

3	Ob.	3: orig. Viertelpause
4	Org.	Artikulation ergänzt (vgl. T. 8)
7	Org.	1: Keil ergänzt (im Original ist die Stelle durch die Generalbassziffer besetzt)
14	C	4–5: Textierung „wormit“, ebenso T. 33 und 44; angepasst jeweils an die übrigen Formulierungen („womit“)
17	Ob.	keine Eintragung
22	C	1–4: mit Bindebogen (abweichend von den Nachbartakten; vermutlich in der Abschrift analog zu Ob. punktuell eingesetzt)
23	Ob.	3–4: zuerst gebalkt, der Balken gestrichen
36	C	1–4: Bindebogen zunächst nur 1–3; Verlängerung angesetzt
44	C	4–5: textiert „wormit“
73	C	untextiert (kein „Faulenzer“); bis 74,1
74	Ob.	2: orig. fis ¹
78	Org.	im c ⁴ -Schlüssel notiert (bis 80 Ende); in T. 78 Beischrift „Tenor“
79	V	5: orig. nur Viertelpause

Da jedes Tages Licht

1. A giusto tempo

6 6

7

Ob.

V.

Org.

6 5 6 7 6 7 6 5 6 5
4 3 4 4 4 4 3 4 3

12

Ob.

V.

Org.

6 5 # # # # 6 6 5 # 6 # 6 6 5 #

17

Ob.

V.

Org.

6 # 6

23

Ob.

V.

Org.

7 6/4 6/4 5/3 7 6/4 6 6

27

Ob.

V.

Org.

6 6/4 6 6/4 6 5 7 6/5 6/4 # 6/5

2. Recitativo

Canto

Da je-des Ta-ges Licht zu dir, o See-le, spricht: Auf, auf, auf, du sollt Gott ein

Organo

6 6 6 5 $\sharp$ 6

C.

Hal - le - lu - ja sin-gen! Wie sol - lest du ihm heu - te nicht be - son - ders Dank und Op - fer

Org.

7 $\sharp$ 6 # 7 $\sharp$

C.

7
brin gen, dass er den ers - ten Tag im Jah-re wie-der bracht? Den Tag, den er zur Quel - le

Org.

6 $\sharp$ 6 3 7 $\flat$

C.

10
macht, dass sich ein Se - gen draus er - gie-ße, der durch das gan - ze Jahr auf Land und Leu - te

Org.

6 # 6 4 5 3

Arioso

13

C. flie - ße. So le - ge nun für sei - ne Fü - ße ihm Preis und Eh - re dar: Es

Org.

6

6

16

C. krönt sich die - ser Tag mit un - sers Je - su

Org.

6

 $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$

6

 $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{5}$

7

18

C. Na-men; in Je - su spricht auch Gott zu al - len ja, ja und

Org.

6

 7^b $7^{\#}$

6

 $7^{\#}$

6

6

 $\frac{6}{5}$

6

6

 $\frac{6}{5}$

21

C. a - men, ja, Gott spricht ja, ja, Gott spricht a - men, a - - - men, in

Org.

 $\frac{4}{2}$

6

6

 $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{3^{\#}}$

6

6

6

7

24

C. Je - su spricht auch Gott zu al - len ja und a - men.

Org.

6

 $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$

6

 $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$

6

6

6

 $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$

6

3. Aria

Oboe
 Violino
 Canto
 Organo

6 6 5
 4 4 3

6 6 5
 4 4 3

6 6 5
 4 4 3

4
 Ob.
 V.
 Org.

Ped. 6 6 6 6 6 6 6

7
 Ob.
 V.
 C.
 Org.

Rüh ret euch, ihr sü - ßen — Sai-ten, rüh-ret euch, rüh ret euch,

6 6 6 6 6 6 5
 4 4 3

4 5 6
 2 4

10

Ob.

V.

C.

Org.

rüh-ret euch, ihr sü - ßen__ Sai - ten, rüh-ret euch, rüh-ret euch,

$\frac{4}{2}$ $\frac{7}{4}$
 $\frac{2}{2}$

12

Ob.

V.

C.

Org.

auf, ge-sam-ter Freu - den__ Ton_____, auf, ge-sam-ter Freu - den__

7 6 6 6

14

Ob.

V.

C.

Org.

Ton, rüh-ret euch, ihr__ sü - ßen Sai - ten, auf, ge -

6 6 # $\frac{4+}{2}$ 6 6

16

Ob.

V.

C.

Org.

sam - - - - - ter Freu - den

6 6 6 # 6 6 #

18

Ob.

V.

C.

Org.

Ton, rü - hret

6 6 6 6 6 6 6 5 6 5

20

Ob.

V.

C.

Org.

euch, rü h ret euch, ihr sü ßen Sai - ten, ihr sü - ßen Sai-ten, ihr sü - ßen Sai-ten,

7 6 5 4 3

23

Ob.

V.

C.

Org.

auf, ge-sam-ter Freu - den__ Ton_____, auf, ge-sam-ter Freu - den__

7 6 6

25

Ob.

V.

C.

Org.

Ton, auf, ge - sam - ter Freu - den__ Ton, auf, ge -

7 6 6 6 #

27

Ob.

V.

C.

Org.

sam - - - - - ter Freu-den Ton.

Ped. 6 6 6 6 6 6 5 4 3

30

Ob.

V.

C.

Org.

6 6 5
4 4 3

6 6 5
4 4 3

3 6 5
4 4 #

33

Ob.

V.

C.

Org.

Ped.

6 6

36

Ob.

V.

C.

Org.

Dringt hin-auf vor Got-tes Thron, dringt hin-auf vor Got-tes

6 6 6 5
4 4 3

Fine

6 # 6 #

40

Ob.

V.

C.

Org.

Thron, un - sre Wün sche aus - zu - brei - - - - -

6 # # 6 5 4 2

45

Ob.

V.

C.

Org.

- - ten, wie sie sei - ner Gü - te den - ken und sich ihm zum Op - fer schen - ken,

6 5 6 5

50

Ob.

V.

C.

Org.

und sich ihm zum Op - - - - - fer schen - ken.

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

56

Ob.

V.

C.

Org.

Ach, er schenkt durch sei-nen Sohn uns da -

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

61

Ob.

V.

C.

Org.

ge - gen al - len Se - gen heu - er und in künft-gen Zei - - -

6 5⁺ 5⁺ 4 6 5⁺ 6 5⁺ 6 5⁺ 7 5⁺
4 # # 2 # # # # # #

66

Ob.

V.

C.

Org.

- - - - - ten.

6 7 4⁺ 6 6 6 5⁺
4⁺ b 2 #

Da capo

4. Recitativo

Canto

Nun, Gott der Al - ler - höchs - te ge - be, dass un - ser Kö - nig und sein Haus in Se - gen

Organo

6

C.

4

le - be, Gott gie - ße sei - nen Geist der Gna - den auf sein ge - hei - ligt Haus, auf

Org.

6 6 5 $\sharp$

C.

7

un - ser Zi - on aus, dass ihm kein Irr - geist mö - ge scha - den. Er ge - be uns auch

Org.

6

C.

10

sol - cher Män - ner Lehr, die uns aus sei - nem Wort im - mer - fort Vermah - nung, Lehr und Trost ge -

Org.

5 6 6 6

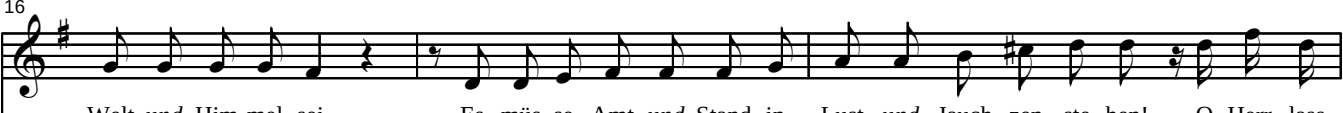
13

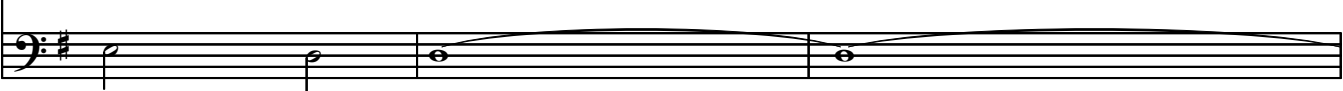
C. 

Org. 

$\frac{4}{2}$ 6

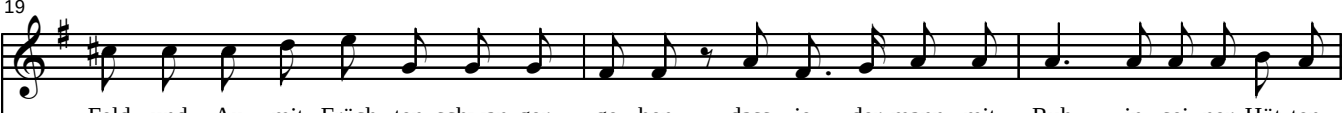
16

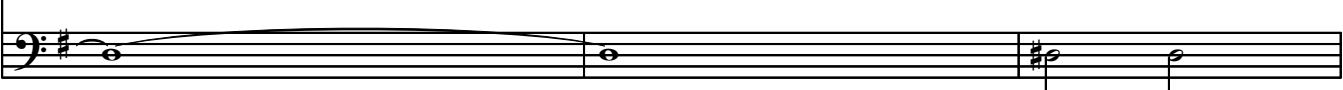
C. 

Org. 

6

19

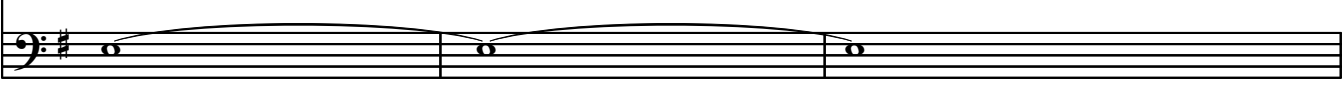
C. 

Org. 

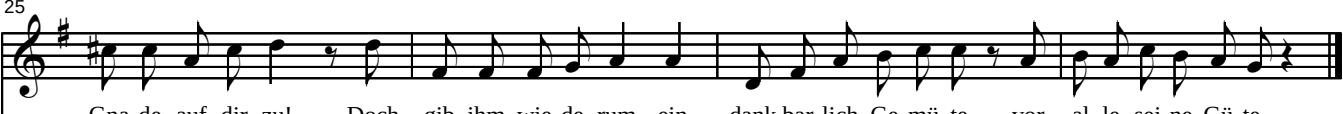
$\frac{7}{4}$
2

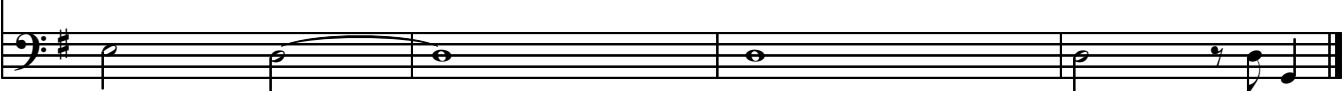
22

C. 

Org. 

25

C. 

Org. 

6 7

5. Aria Vivace

Oboe

Violino

Canto

Organo

Ob.

V.

C.

Org.

6 4 7 6 5 7 6 7

2 4 3 # 6 #

5

7 7 6

9

p

Gott sei ge - lobt für al - les

6 7 6 7 6 6 4 6

2 2

14

Ob.

V.

C.

Org.

Gu-te, wo-mit er uns bis - her ge - krönt, wo-mit er

6 5 7 6 #

4 3 #

18

Ob.

V.

C.

Org.

uns bis - her ge - krönt

7 6 7

#

22

Ob.

V.

C.

Org.

, wo - mit er uns bis - her ge - krönt.

6 6

26

Ob.

V.

C.

Org.

Gott sei ge - lobt

6 5 6 # 5 6 7 5 6 7 5 6 7 #

30

Ob.

V.

C.

Org.

, Gott sei ge - lobt für al - les Gu - te, wor-mit er

5 6 7 # 6 5 6 5 6 5 6 5

34

Ob.

V.

C.

Org.

uns bis - her ge - krönt, wor mit er uns bis - her ge -

7 # 7 6 7

38

Ob.

V.

C.

Org.

krönt

41

Ob.

V.

C.

Org.

Gott sei ge - lobt für al - les Gu - te, wor-mit er

6 7 7 6 6 6

45

Ob.

V.

C.

Org.

uns bis - her ge - krönt.

6 6 7♯ 3♯ 7♯

49

Ob.

V.

C.

Org.

7 # 6 7 # 6 5 6 7 6 7

53

Ob.

V.

C.

Org.

Er sei — ge — lobt für sei — nen — Se — gen

Fine

57

Ob.

V.

C.

Org.

und vor — den Schirm auf un — sern — We — gen, vor sei — nen

6 # # 6 4

61

Ob.

V.

C.

Org.

Schutz, vor sei - ne Treu, vor sei - nen Schutz, vor sei - ne Treu.

6 6 # 6 7 #

65

Ob.

V.

C.

Org.

Das Her ze stimmt dem Mun - de bei, das Her - ze,

6 7 # 6 # 6 6

70

Ob.

V.

C.

Org.

das Her - ze stimmt dem Mun - de bei, stimmt dem Mun - de

6 6 # # 6 # 6 4 7 #

74

Ob.

V.

C.

bei, der heut zu sei - nem Ruhm er - tönt

Org.

6 4 6 4+ 2 6 6 6 4 5 6 7 6

[illegible]

81

Ob.

V.

C.

Org.

der heut zu sei - nem Ruhm er - tönt.

7 # 6 4 5 # 6 4 7 # 6 4+2 6 6 6 4 5 #

Dal segno

Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO)

Wiedergegeben wird der Notentext der „besten“ Quelle (zumeist ist jedoch nur eine einzige erhalten geblieben). Eingriffe in den Notentext beschränken sich auf Korrekturen echter Schreib- oder Druckfehler bzw. Details der graphischen Darstellung.

Die Werke werden in originaler Tonart ediert. Die originale Vorzeichnung bleibt gewahrt (z. B. d-Moll ohne Vorzeichen etc.). Sofern z. B. choralgebundene Orgelwerke in Tonarten des aktuellen Gesangbuches transponiert werden, findet sich die Originalversion im Hauptteil, die Transposition im Anhang der jeweiligen Ausgabe.

Die originale Taktart wird nur dann nicht beibehalten, wenn ihre Angaben missverständlich sind (z. B. 3/2 für einen 3/1-Takt; dies jedoch wird kommentiert). Ist in Stücken des früheren 17. Jahrhunderts erkennbar, dass ein Komponist als Deklamationseinheit Halbe wählte, wird ein Allabreve-Takt in eine 4/2-Struktur überführt.

Taktstriche werden nach moderner Praxis gesetzt (ggf. werden Besonderheiten im Kritischen Bericht genannt). Anstelle von schmuckvollen Schlussnoten findet sich im letzten Takt einer Komposition eine Note lediglich des Wertes, der diesen Takt auffüllt.

Die originale Partituranordnung wird beibehalten. Dynamische Angaben werden in moderne Zeichen übertragen; Textzusätze werden im originalen Wortlaut wiedergegeben.

Singstimmen werden in moderner Schlüsselung wiedergegeben (Violinschlüssel, oktavierender Violinschlüssel, Bassschlüssel). Die originale Schlüsselung wird jeweils im Kritischen Bericht genannt.

Instrumentalstimmen werden nach Möglichkeit in den originalen Schlüsseln wiedergegeben. In Einzelfällen finden sich nähere Details im Kritischen Bericht.

Der Generalbass wird nicht ausgesetzt. Die Bezifferung entstammt der Vorlage; sie wird in originaler „Schichtung“ (ggf. also „3“ über „5“) wiedergegeben und nicht ergänzt, sondern lediglich (wenn sie offensichtlich falsch ist) korrigiert. Details werden im Kritischen Bericht wiedergegeben.

Gesangstexte erscheinen in moderner Orthographie und Interpunktion. Allerdings bleibt der originale Lautstand gewahrt (z. B. alt „gläuben“ statt neu „glauben“, „besprützen“ statt „bespritzen“ etc.). Ergänzungen (auch: bei Abkürzungen und „Faulenzern“ für Textwiederholung) werden kursiv wiedergegeben.

Bis ins 17. Jahrhundert sind Alterationen häufig nur mit Diesis (#) und Be (b) erfolgt. Diese Zeichensetzung wird moderner Praxis angepasst: Grundsätzlich wird zusätzlich (ohne eigenen Nachweis) das Auflöseseichen verwendet, und zwar auch in Generalbassbezifferungen (statt original *b* über einer Note A steht also das Auflöseseichen, um die Verwendung der kleinen Terz C zu bezeichnen, entsprechend bei Hochalteration von B im g-Moll-Akkord ein Auflöseseichen anstelle von original „#“).

Warnakzidentien werden nur sparsam hinzugefügt; sie stehen in Klammern. Artikulationsangaben entstammen der Vorlage; sie werden nicht frei hinzugefügt. Ergänzte Halte- und Bindebögen werden gestrichelt dargestellt, ergänzte Noten in Kleindruck.

Angaben im Kritischen Bericht folgen dem Muster „Takt“ – „Stimme“ – „Zeichen: Bemerkung“. Dargestellt wird, wie sich die Vorlage vom wiedergegebenen Notentext unterscheidet. Die gezählten „Zeichen“ sind Noten oder Pausen der Neuedition.