Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 17

Andreas Friederich Ursinus:

Durch Trauren und durch Plagen

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

INTERREG 4A
SYDDANMARK-SCHLESWIG-K.E.R.N.
Europäischer Fonds für regionale Entwicklung
Europäische Union · Investition in Ihre Zukunft

AM ANFANG WAR DAS WORT
LUTHER 2017
500 JAHRE REFORMATION

LANDESMUSEEN GOTTORF

UNI FREIBURG
Musikwissenschaftliches Seminar

Diese Edition entstand zugleich in Kooperation mit:

Museumsverband Nordfriesland

Conservatoire ROYAL de Bruxelles

Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 17

Andreas Friederich Ursinus

1699–1781

Durch Trauren und durch Plagen

Kantate zum Neujahrsfest

für 3 Clarini, 2 (Block-)Flöten, Oboe, 2 Violinen, 2 Violen,
Sopran, Tenor, Bass, vierstimmigen Chor
und Generalbass

Herausgegeben von Konrad Küster
Erstausgabe

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Der Landeskirchenmusikdirektor
Hamburg 2015

Inhalt

Vorwort 7

Kritischer Bericht 10

Edition

1. Sinfonia – Choral – Sinfonia 13

Durch Trauren und durch Plagen,
Durch Not, durch Angst und Pein,
Durch Hoffnung und durch Klagen,
Durch manchen Sorgenstein
Bin ich, Gottlob, gedrungen,
Dies Jahr ist hingelegt,
Dir, Gott , sei Lob gesungen,
Mein Herze wird erregt.

2. Recitativo Tenore 22

So ist dann abermal ein Teil von unsrer Zeit,
Ein Jahr, wie eine Glut verrauchet.
Der dunkle Schlund der tiefen Ewigkeit,
Woraus es wie ein Qualm hervorgehauchet,
Hat es schon wiederum in den bejahrten Schoß,
Der grund- und bodenlos
Unwiederbringlich eingeschlungen.
Wie eine Flamm in ihrer Leucht
Mit unzerteilten Trieb aus ihrer Glut Gemach die andere verdringt
Und diese wiederüm die folgende verschlingt.
So hat ein Augenblick den andern auch verdrungen,
Ein Tag den andern Tag, das vor'ge dieses Jahr;
Dies ist der schnellen Stunden Brauch.
Dass aber uns nicht auch der Zeiten strenge Glut
Durch mancherlei Gefahr längst unterdrückt
Noch mit sich fortgerissen,
Ist einzig deine Gnad, o Herr! der Tage,
Wovor wir dich unendlich preisen müssen:
Wie ich dir Lob und Dank in tiefster Ehrfurcht sage.

3. Aria Canto 24

Wesen, das nicht nur die Zeiten
Und die Ewigkeit erhält,
Nein, aus der Vollkommenheiten
Selbst die Glut der Ewigkeiten
Wie ein kleines Fünklein fällt
Und des Größe doch nur Güte,
Dich verehret mein Gemüte.

4. Recitativo Basso 29

Wie manchen unter uns hat das verstrichne Jahr
Auch leider! leider! Gut und Blut genommen,
Indem er in der Brandgefahr
In höchsten Nöten ist gekommen;
dass uns doch insgesamt die Flamme nicht gestört
Und unser Hab und Gut verzehrt,
Dass diesen nicht die Flut, dass jenen nicht der Brand
Sein Gut hier eingeschluckt, dort Lodern ausgefressen,
Dies alles hast du, Gott, wie kann man's g'nug ermessen,
Von uns so gnädig abgewandt.

5. Corale 30

1. Nun lasst uns gehn und treten
Mit Singen und mit Beten
Zum Herrn, der unser Leben
Bis hieher Kraft gegeben.

2. Dann wir von treuen Müttern
In schweren Ungewittern
Die Kindlein hier auf Erden
Mit Fleiß bewahret werden.

3. Also und auch nicht minder
Lässt Gott ihn seine Kinder,
Wenn Not und Trübsal blitzen
In seinem Schoße sitzen.

6. Recitativo Basso 33

Es hat bei so viel Feur und Regen
Uns deiner Gnaden Sonnenschein
zugleich auch angeblickt:
Es hat ein Wohlfahrtstau uns nicht allein
Durch deiner Güte milden Segen
Bald hier, bald dort erquickt.
Nein, du hast gar den Becher deiner Lust
Uns und den Unsrigen sehr reichlich eingeschenket
Und oft mit Wollust unsre Brust
Als wie mit einem Strom getränket.

7. Aria Soprano 34

Ewiger Ursprung unendlicher Liebe,
Seligstes Wesen, vollkommenstes Gut.
Mein vor Erkenntlichkeit wallendes Blut
fühlet der Dankbarkeit freudige Triebe,
Dass ich mit entzückten Mut
Deinem Erbarmen ein Opfer anzünde.
Sinnen und Seufzer sind Zunder und Winde,
Ehrfurcht und Andacht sind Weihrauch und Glut. [*Da capo]*

8. Coro – Soprano – Coro 44

1. Jesu, weil in dir allein
Und in keinem andern Namen
Aller Welt Geschlecht und Samen
Ewig soll gesegnet sein,
Ach, so wollest du von Neuen
Uns dies Jahr in dir erfreuen.

2. Segne noch viel liebe Jahr
Kirch und Schul an diesem Orte,
Gib Verstand zu deinem Worte
Und erhalt uns den Altar,
Dass wir deine süße Lehren
Stets mit Nutzen mögen hören.

3. Gib den werten Obernstand
Fried und Ruh in allen Stücken,
Rat und Tat lass wohlgelücken,
Schütz uns auch vor Krieg und Brand,
Lass den Nährstand glücklich treiben
Und im Flor und Segen bleiben.

4. Dann so wollen wir mit Fleiß
Dir mit dankbarem Gemüte
Vor die Liebe, vor die Güte
Immer singen Lob und Preis.
Lob und Preis sei deinem Namen,
Du erwünschter Weibessamen.

Vorwort

Ursinus – ein Resümee

Andreas Friederich Ursinus[1], 1699 in Thüringen geboren, war von 1725 bis zu seinem Tod 1781 Organist an der Kristkirke in Tønder (Christkirche in Tondern). Auf diese Weise begleitete er die theologischen Umbrüche jener Zeit: die Pionierstellung für den schleswig-holsteinischen und dänischen Pietismus, die von Johann Hermann Schrader als Propst und von Hans Adolph Brorson als örtlichem dänischem Prediger ausging (bevor dieser nach Ribe zog und dort schließlich Bischof wurde). In Schraders richtungweisendem Gesangbuch von 1731 und Brorsons Dichtungen (eng mit dem Liedzugang Schraders verbunden) fanden diese Ideen einen ungemein breitenwirksamen Ausdruck: bestimmend für das historische Schleswig-Holstein in den folgenden Generationen, aus der Gesangbuchpraxis Dänemarks bis heute nicht wegzudenken.

Unter den Vokalwerken Ursinus', die sich – im Wesentlichen in zeitgenössischen mecklenburgischen Quellen – in Brüssel erhalten haben, sind zwei Werke, die einen klaren Bezug zu Neujahr haben. Eines der Stücke ist eine reine Sopran-Solokantate[2]; das hier vorliegende Werk hat zwar gleichfalls eine „sopran-lastige" Anlage, zeigt aber zugleich einen völlig anderen Aufführungs-Ansatz.

Eine Kantate als Spiegel städtischer Musikkultur

Zweifellos hatte Ursinus also Kontakt zu einer gewandten Sopranistin (aufgrund der *tessitura* handelte es sich kaum um einen männlichen Interpreten; und die Verfügbarkeit eines Knabensoprans vermag diese Dichte der Sopranaufgaben wohl nicht zu erklären). Die Tenor- und Bass-Soli beschränken sich auf Rezitative; Alt-Soli sind in Ursinus' Werken kaum je vorgesehen. Unter den Singstimmen-Anteilen sind ferner relativ einfache, weil homophon geführte Chorsätze – eine Aufgabe, die zweifellos auch von Schülern der städtischen Lateinschule gemeistert werden konnte. Für deren Ausbildung war Ursinus selbst nicht verantwortlich, sondern der Kantor der Schule: zu Ursinus' Zeit zunächst Barthold Petersen, der schon 1708 als Adjunkt in die Stellung eingerückt war und 1737/38 starb (insofern auch er ein Begleiter des großen pietistischen Aufblühens), später Johann Andreas Kruckenberg, der den Posten vermutlich bis 1778 inne hatte – ein Thüringer Landsmann Ursinus', aus Jena stammend[3].

Der Vokalapparat ist insofern überschaubar. Wesentlich komplizierter ist die Lage, wenn man das Instrumentarium in den Blick nimmt. Im ersten Satz sind ein normal anmutendes Streicherensemble mit 2 Violinen und Viola besetzt, von dem die Solo-Oboe begleitet wird; im Werkverlauf zeigt sich jedoch, dass das tiefste dieser Streichinstrumente viel eher die erste von zwei Violen ist. Im Rückblick über das Werk gesprochen, ist im Schlusssatz von den Instrumenten des Anfangssatzes nur diese „erste" Viola übrig geblieben; hinzugekommen ist nicht nur die zweite

---

1 Vgl. Konrad Küster, Vorwort zu: Andreas Friederich Ursinus, *Heilig heißt Gott, der Vater, Sohn und Geist* (Hamburg 2014; Online-Edition unter: http://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/15-Ursinus_Heilig.pdf, = MNO 15), S. 5 finden sich Informationen über die biographisch-lokalhistorischen Hintergründe.

2 Andreas Friederich Ursinus, *Da jedes Tages Licht*, Hamburg 2014 (MNO 16); als Online-Edition unter: http://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/16_Ursinus_DaJedesTages.pdf.

3 Angaben zu den Kantoren nach: Aabenraa, Landsarkivet for Sønderjylland, Tønder byarkiv Nr. 518 (kantorer, organister 1631ff.).

Viola, sondern auch ein dreistimmiges Trompeten-Ensemble. In die erste Sopran-Arie treten ferner für gerade einmal 35 Takte zwei (Block-)Flöten ein, die dort Musizierpartner der Solo-Oboe sind. Kurz: Dem Werk „fehlt" anscheinend die innere Geschlossenheit – wenn man die Besetzung in den Blick nimmt.

Selbstverständlich ist nicht davon auszugehen, dass die zehn verschiedenen Instrmentalstimmen von zehn verschiedenen Interpreten gespielt wurden. Insofern wäre eine „Werk"-Vorstellung, die diese instrumentale Geschlossenheit postulierte, kein tauglicher Ansatz, um die Komposition zu verstehen. Viel hilfreicher erscheint, dass es im 17. Jahrhundert etwa zum normalen Werkumgang gehörte, punktuell Violenstimmen oder Tuttistimmen hinzuzusetzen: Besetzung war insofern ortsabhängig und bot beim Transport an einen anderen Ort die Herausforderung, einen Werkgrundbestand, der auf die Bedingungen des Kompositions-Ortes ausgerichtet war, ad hoc auf andersartige örtliche Bedingungen abzustimmen. Folglich resultieren daraus zwei Fragen: Warum hat Ursinus die Besetzung so zugeschnitten? Und wie lässt sich mit ihr in einer modernen Aufführungssituation umgehen?

Tønder verfügte über ein Stadtmusiker-Ensemble, dessen Mitglieder zweifellos – wie man dies aus Bachs Leipzig kennt[4] – sämtliche erforderlichen Instrumente beherrschen mussten. Die maximale Zahl an Begleitstimmen beträgt fünf; mehr Spieler benötigte man also (theoretisch) nicht. Wie lässt sich dies realisieren?

Der Spieler der 1. Viola mag sowohl im Anfangs- als auch im Schlusssatz dieses Instrument gespielt haben; die Interpreten der beiden Violin- und der Oboenstimme aus der Eröffnung müssten also eine Rolle dabei übernommen haben, die Trompetenstimme und die zweite Viola zu übernehmen. Und während der Oboist vermutlich immer dann, wenn dieses Instrument gefragt war, auch tatsächlich Oboe spielte, müsste man die Flötisten der ersten Sopranarie vermutlich unter den Interpreten der Streicherstimmen aus dem Eingangssatz suchen.

Wie die genaue Aufgabenverteilung geregelt war, ist nicht zu erkennen – und für den Werkumgang nicht entscheidend: Spielte also der Oboist am Werkende die Viola II: weil er ohnehin auch Streichinstrumente beherrschen musste? Oder war er zugleich einer der Trompeter? Waren die unterschiedlichen Anblastechniken ausschlaggebend: so, dass keiner der Trompeter etwa auch eine der Flöten gespielt hätte (die dann also von denen übernommen wurden, die im Schlusssatz die Violenstimmen übernahmen)?

Jedenfalls: Geht man von der „Stadtpfeifer-Universalität" aus, wäre Ursinus' Ziel eine Farbigkeit gewesen, die die Potentiale seiner Musizierpartner nicht überforderte; diese Potentiale aber hat er demnach umfassend ausgeschöpft. Nur die Idee, eine Spezialisierung der Instrumentalisten als grundlegend anzusehen, führt also dazu, dass man die Besetzung als „irgendwie sonderbar" empfinden kann.

Realisierungsmöglichkeiten

Selbstverständlich lässt sich das Werk in der originalen Besetzung musizieren. Jede Veränderung hat natürlich Auswirkungen auf die Klangvielfalt des Werkes, und zwar nicht nur in der Idiomatik, sondern auch in den Klangspektren. Sehr weitgehend können speziellere Bläserstimmen von den Violinisten gespielt werden; die Flöten in der 1. Sopranarie sind jedoch auch in der Oktavlage auf den Vokalsolo- und den Oboenpart abgestimmt. Der Oboe lässt sich eine der Trompetenstimmen übertragen, ebenso einer Violine; eine Violine kann sehr weitgehend auch die 1. Viola

[4] Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze (Hrsg.), *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs: Kritische Gesamtausgabe*, Leipzig und Kassel 1963 (Bach-Dokumente I), S. 147f. (1745).

des Schlusssatzes übernehmen – unter Verlust der dunkleren Klangfarbe, die in Ursinus' Original angelegt ist.

Wie gesagt: Das ideale Klangbild entsteht in Ursinus' originaler Werkanlage. Es gehört aber zum normalen Umgang mit kirchlicher Ensemblemusik des früheren 18. Jahrhunderts, dass man in ihr noch nicht der instrumentalen Spezialisierung begegnet – die, von den Höfen ausgehend, sich direkt in einen Stellenplan überführen lassen. Für die Stadtpfeifer-Universalität und die so weitgehende Ausschöpfung ihrer Klangpotentiale ist Ursinus' vorliegendes Werk eine Art Lehrstück.

Neujahrs-Theologie

Die Neujahrs-Idee, die sich in dem von Ursinus vertonten Text äußert, steht zwischen Jahresrückblick und der Erwartung des Kommenden. Der speziellen theologischen Situation in Tønder entsprechend, leitet sich zu Werkbeginn die Erwartung aus dem „Trauren und Plagen" der Vergangenheit her; „Erwartung" heißt insofern, dass das Herz erregt sei. Das Trauren, so erklärt das erste Rezitativ, leitet sich von dem Grundgefühl her, wie endlich alles Leben doch sei – und wie beständig die Plagen; nur die Gnade Gottes schafft also Anlass zur Hoffnung.

Konkreter wird der Text des Bassrezitativs: Im Sinne eines kollektiven Jahresrückblicks werden „höchste Nöte" des irdischen Lebens angesprochen – zu denen in der ausgesetzten Natur-Lage der Tønder-Marsch selbstverständlich auch Sturmflut gehört. Doch auch der Dank derer, die von derlei Bedrängnissen verschont worden sind, kommt in diesem Jahresrückblick vor. Damit ist die letzte Etappe schon vorbereitet: Denn im Vertrauen auf Gottes Hilfe wird auch das neue Jahr gelingen.

Auf diese Weise wird im Text des Werkes ein großer Bogen durch die Neujahrs-Glaubenswelt geschlagen, durchaus im Sinne einer „Erweckung des Einzelnen", wie diese hinter dem Tonderner Pietismus gesehen werden muss. Wer der Dichter des Textes war, lässt sich gleichwohl nicht bestimmen.

Überlieferung

Die Abschrift ist sehr sorgfältig. Dennoch regen sich Zweifel an ihrer textlichen Qualität – vor allem in allgemeineren Aspekten. So wirkt kaum glaublich, dass die Originalbesetzung Ursinus' von einem Cembalo ausging; hier liegt entweder ein anderes Verständnis tastenmusikalischen Spiels zugrunde (demzufolge die Orgel am „Zielort" der Partitur nicht in Betracht kam) oder aber ein anderes terminologisches (demzufolge etwa auch noch um 1800 „Cembalo" mit „Klavierinstrument" gleichzusetzen war). Dieses Bewusstsein kann aber für Ursinus – als Organisten – kaum angenommen werden. Insofern zeigt sich, dass der Kopist eine Einrichtung für seine eigenen Zwecke anstrebte.

Ebenso ist die Partituranordnung des Werkes nicht schlüssig: Die (Block-)Flöten in der Arie Nr. 3 sind wohl nur deshalb unter der Oboe eingezeichnet, weil dem Kopisten sich die Schlüsselbedeutung des Oboenparts beim Schreiben schon stärker ins Bewusstsein eingegraben hatte. Offensichtlich arbeitete er ausgehend von einem Stimmensatz; anders sind weder die Platzprobleme am Ende des Eingangschores noch die irrtümliche Deutung des Ritornellschlusses der Arie Nr. 7 erklärlich. Satztechnisch und „partiturmäßig" setzt im Hinblick auf Nr. 3 also eine Veränderung der Werkwiedergabe an.

Kritischer Bericht

Die Quelle

Partiturabschrift von der Hand Andreas Grimms (Rostock)[5], Brüssel, Bibliothèque „Conservatoire royal – Koninklijk Conservatorium", Sammlung Fétis No. 975. Oben rechts paginiert (nur auf ungeraden Seiten: 1–11), 12 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. 1 Werktitel:

α / ω *Concerto festo Novi anni. â 4 Voc: 1. Oboe. 2.Violini 1 Braccio*
con Cembalo di A: F: Ursino

Oben links neben der Mitte Signaturangabe „*N*[o] *975. g.*" Sauber rastriert (allerdings vermutlich nicht mit Lineal), 18–20 Systeme (S. 11: 15, darunter Text); Akkoladeneintragung von vornherein auf den zu erwartenden Inhalt der jeweiligen Seite ausgerichtet. Taktstriche freihändig gezogen.

Abweichende originale Schlüsselungen:

Canto:	c_1
Alto:	c_3
Tenore:	c_4

Einzelanmerkungen

Nr. 1: Coro

T.	**St.**	**Zeichen: Bemerkung**
		Taktvorzeichnung Grimms: durchstrichener Halbkreis
1	B.c.	Stimmangabe „Cembalo" im Hinblick auf Ursinus' Dienststellung kaum original; mindestens als „continuo" zu verstehen, eher als „Organo"
8	Va1	mit Bindebögen: undeutlich, 1–12 als gebundene Vier-Achtel-Gruppen zu verstehen, danach 14–16 (ohne 13)
10	Va1	Bindebögen unter 2–3, 6–7, 10–11
13	V1	bis 16: keine Eintragung. in T. 13 Custos für 1, danach „unisoni con oboe"
17		Vermerk „adagio" unter V1 und über Bc
21ff.	C	Texteintragung nur hier; innerhalb des homophonen Satzes zweifellos stellvertretend für alle anderen Stimmen
23	Bc	3: Bezifferung orig. „5"; offensichtlicher Irrtum
40		Vermerk „Vivace." über Ob.
	Bc	bis 41: Platzprobleme bei der Eintragung (Sechzehntel-Bewegung)
		Am Satzende Vermerk „Recitat: Seq."

5 Zu diesem vgl das Vorwort zu: Ursinus (wie Anm. 2), S. 9f.

Nr. 2: Recitativo Tenore

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
		Taktvorzeichnung Grimms: durchstrichener Halbkreis
30	T	7: Fermate ergänzt (analog zu Bc)

Nr. 3: Aria Soprano

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
	Fl.1	im g_1-Schlüssel notiert – demnach als Blockflöten aufzulösen
	Fl.2	
		Oboe als höchster Part notiert
1	Fl.2	3ff. (bis T. 4, 5): keine Eintragung; offensichtlich unisono-Führung mit Fl.1
7	Bc	3: Bezifferung unten orig. „5b“, offensichtlicher Irrtum; vgl. auch T. 44
17	Fl.2	4ff: (bis T. 5): wie 1
21	Ob	ohne Dehnungspunkt (vorhanden in 23)
30	Ob	4: urspr. d^2; Notenkopf verdickt, Buchstabenzusatz „e“
31	Fl.2	1–6: über der Notengruppe ein gepunkteter Bindebogen
38	Fl.2	Bis 45: Eingetragen im System Canto (letzte Akkolade der Seite; durch den Canto nur der 1. Takt anderweitig benötigt. – 39–41: keine Eintragung; lediglich ein Custos in 39,1 verweist auf ein Mitspielen des Parts der Fl.1
45	Fl.1	orig. ohne Fermate; ergänzt

Nr. 4: Recitativo Basso

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
		Taktvorzeichnung Grimms: durchstrichener Halbkreis
17	B	2: orig. ohne Fermate; ergänzt

Nr. 5: Choral

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
1	V	in einem einzigen System notiert, darüber „Violini unisoni“
	Va	nicht eigens notiert; gewonnen aus dem Vermerk „Braccio con Cembalo Unisono“; dies jedoch zwingend als Oktavierung aufzufassen
		Textierung der 1. Strophe unter C, der zweiten unter A, der dritten zwischen T und B
5–8	Bc	Platzprobleme: Taktstriche nach rechts abgelenkt, um mehr Platz für die Notation zu schaffen; daraufhin als Rechtsneigung des Partituruntersatzes notdürftig ausgeglichen
17–19	B	Im Freiraum (kein Textuntersatz) Vermerk „3. mahl repet.“

Nr. 6: Recitativo Basso

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
		Taktvorzeichnung Grimms: durchstrichener Halbkreis. Keine Überschrift, keine Stimmangaben; dennoch als eigener Satz behandelt, da das Rezitativ Nr. 4 einen eindeutigen Abschluss hat.
13	B	3: orig. ohne Fermate; ergänzt

Nr. 7: Aria Sopran

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
		Violinen in einem System zusammengefasst; Vorsatz „Viol: unisono“
	C	laut Stimmenvorsatz „Tenor ou Soprano“; Schlüsselung jedoch c_1, somit offensichtlich Änderung des Kopisten (d. h. entgegen der im Vorwort umschriebenen „Sopranlastigkeit“)
16	C	Beim Kopieren – im Anschluss an Ob, V 1/2, Va – den Einsatz bereits zur Ultima des Ritornells in T. 15 eingetragen. Das Problem wurde beim Eintragen der B.c.-Stimme deutlich; daher die Taktstriche (auch für den hinzuzufügenden Takt) durch Umlenkung korrigiert.
70	Bc	2: über der Pause Bezifferung „7“
77	C	Fermate (für Da-capo-Schluss) bereits hier
100	V	Abgesehen vom Custos h^1 zu 100,1 keine Eintragung (bis 104); der Custos verweist auf das Mitspielen des Parts der Ob
141	V	bis 146: wie 100–104 (Custos e^2)
163	C	2: Vermerk „adagio“
164		Nach Taktende Vermerk „da capo“ hinter Ob/V bzw. „da Capo“ hinter C/Bc

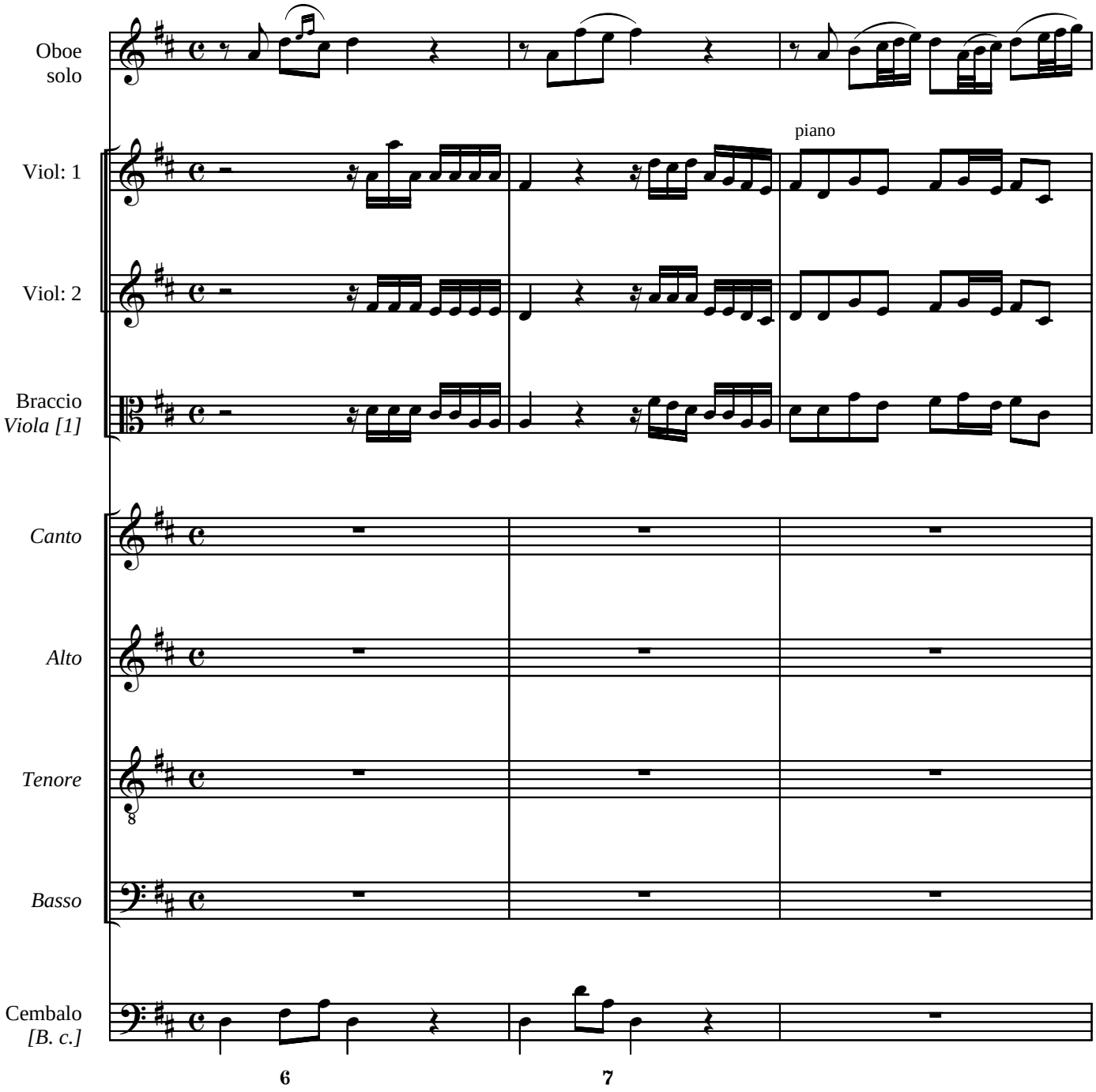
Nr. 8: Aria Voci Tutti

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
		Stimmbezeichnungen erst zur 3. Akkolade (T. 9) eingetragen
		Überschrift ferner *„Vers. 1 & 4./.“* – verweisend auf die Wiederholung der Musik zu Strophe 1 mit dem Text zu Strophe 4
1ff.	B	Textierung der 1. Strophe nur hier – im homophonen Satz stellvertretend für die übrigen Stimmen – eingetragen
9		Über Cl.3 und unter B.c. „*Ritornello*“. Über der Schlüsselung zu Cl.1, Va.1 und Va.2 sowie unter B.c. „segno“ zur Wiederholung am Werkschluss. Daraufhin in den Singstimmen-Systemen zu T. 10–14: „*Vers*: 4 wird zum Beschluß nach dem obigen *Tutti* abgesungen [Textwiedergabe im Zeilenfall], am Ende „./. *Rittorn: claud:“*
19		Zusatz-Überschrift „*Vers: 2: & 3:*“
	Va 1, 2	Bis T. 26 in einem einzigen System notiert, Zusatz „*Braccii unisoni*“.
27		Ende der Notation mit 4 Custoden für die Va.1, den beiden Schluss-Achteln des C und dem Custos für Bc (Custoden verweisend auf die Musik in T. 9). Danach im System der Va.1/2 „*Repetatur Ritornello dal segno* ./.“ bzw. „*Ritornello: dal Segno*.“ im System B.c.
		Unter der Akkolade „*Vers:* 3 nach der *Ritornell*: aber wie die letzte *Arie* V: 2“ zuzüglich Textwiedergabe; an diese anschließend „./. Repet. Rittorn.	NB. Hierauff schließt der 4. *Vers:* u. die	*Ritornell.* macht das *Final:*“ Diese Aufführungsanweisungen in der vorliegenden Edition komplett ausgeführt.

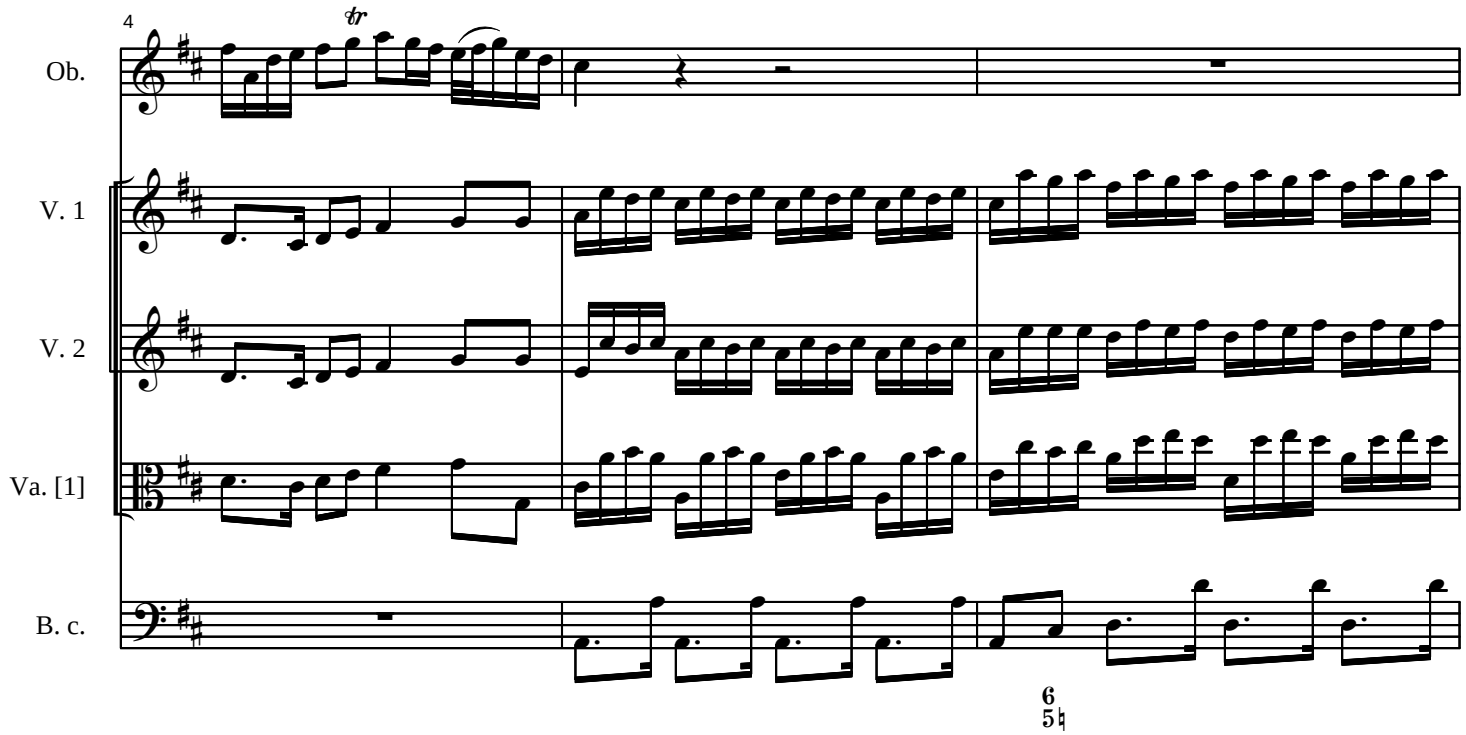
Durch Trauren und durch Plagen

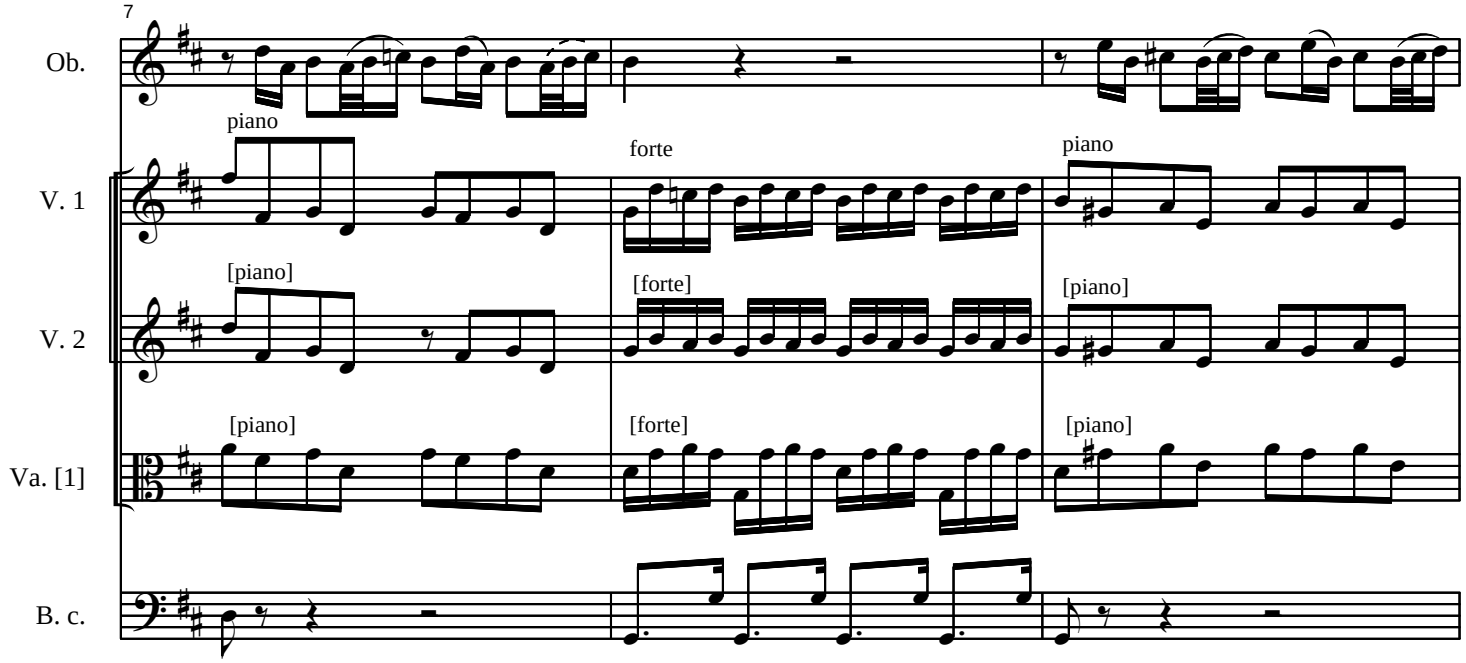
Andreas Friederich Ursinus

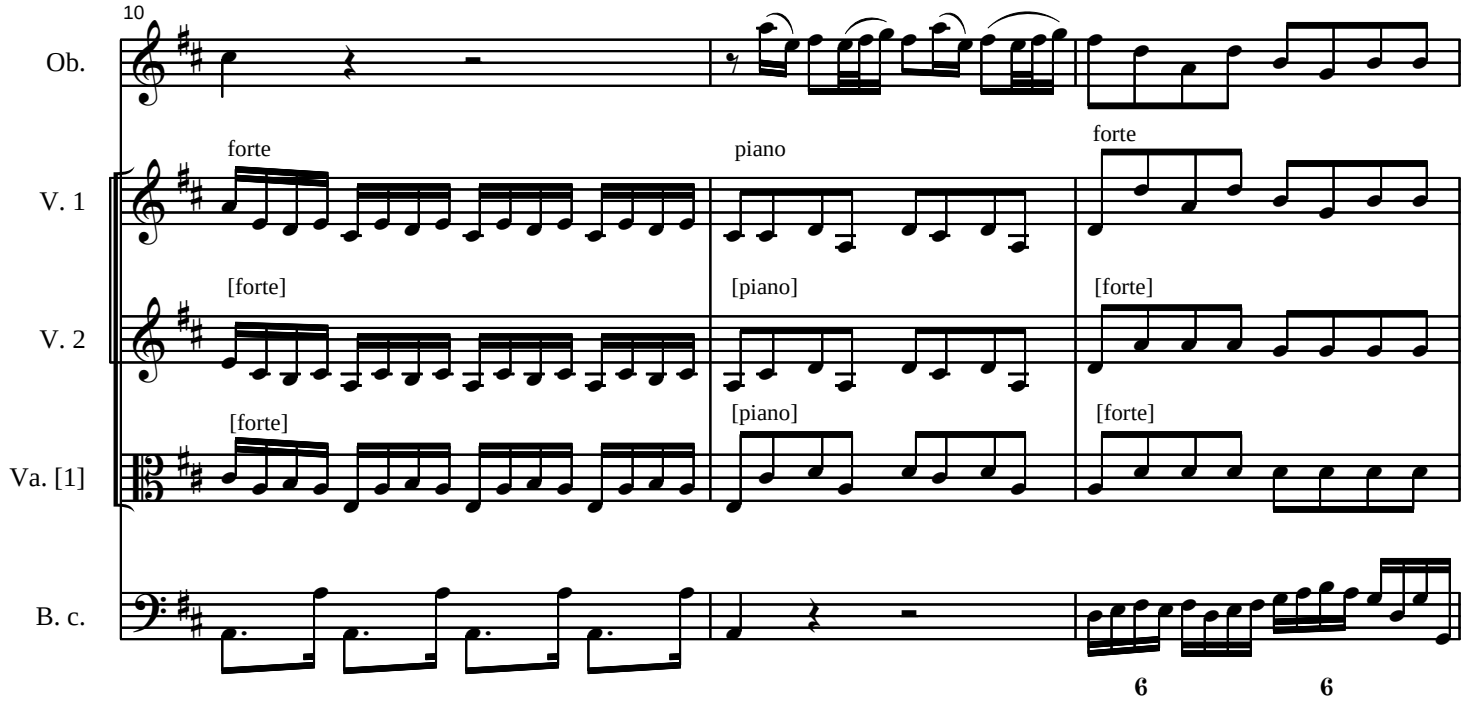
[1. Corale]

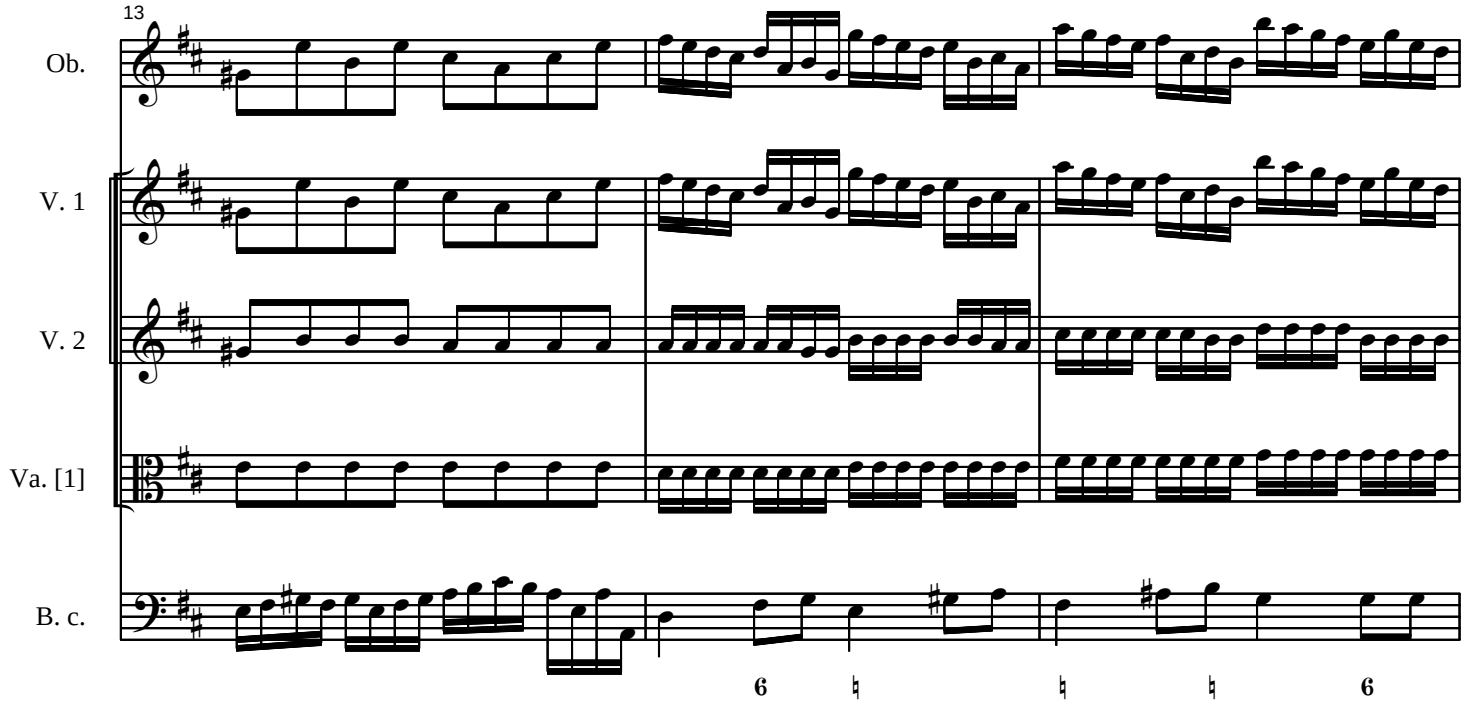


© 2015 Konrad Küster

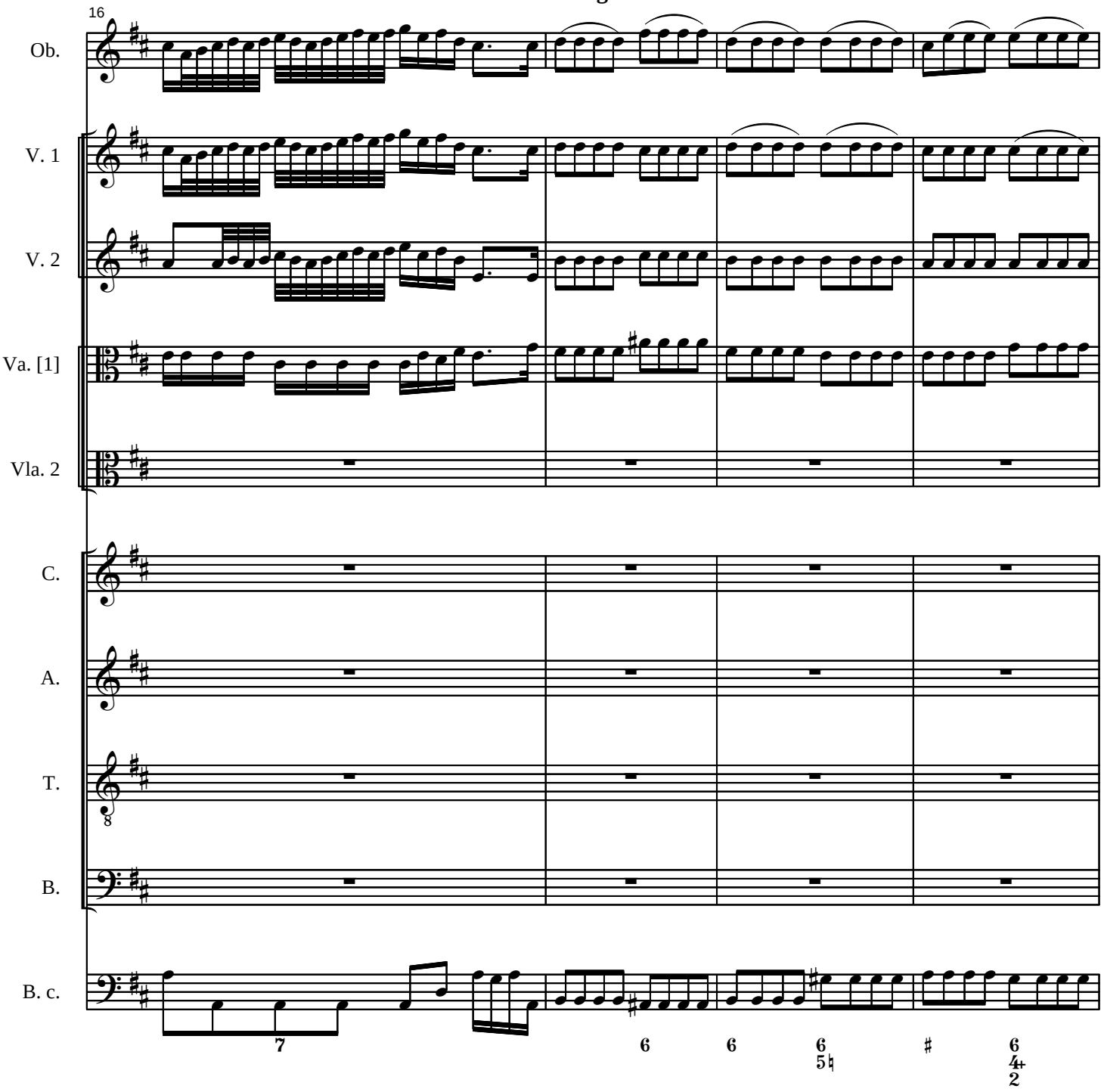

4
Ob.
V. 1
V. 2
Va. [1]
B. c.
tr
6
5♮

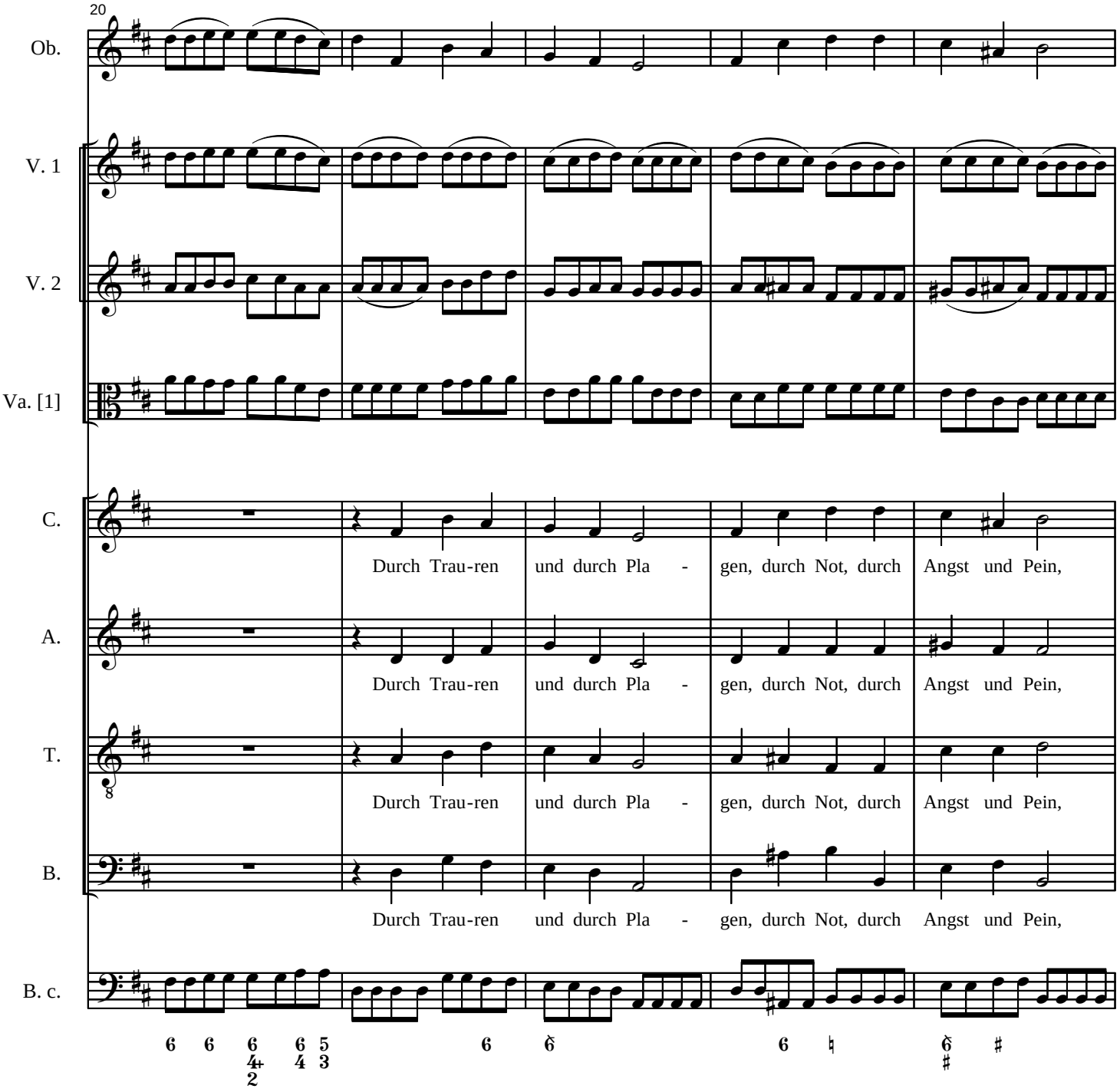

7
Ob.
V. 1
V. 2
Va. [1]
B. c.
piano
forte
piano
[piano]
[forte]
[piano]
[piano]
[forte]
[piano]

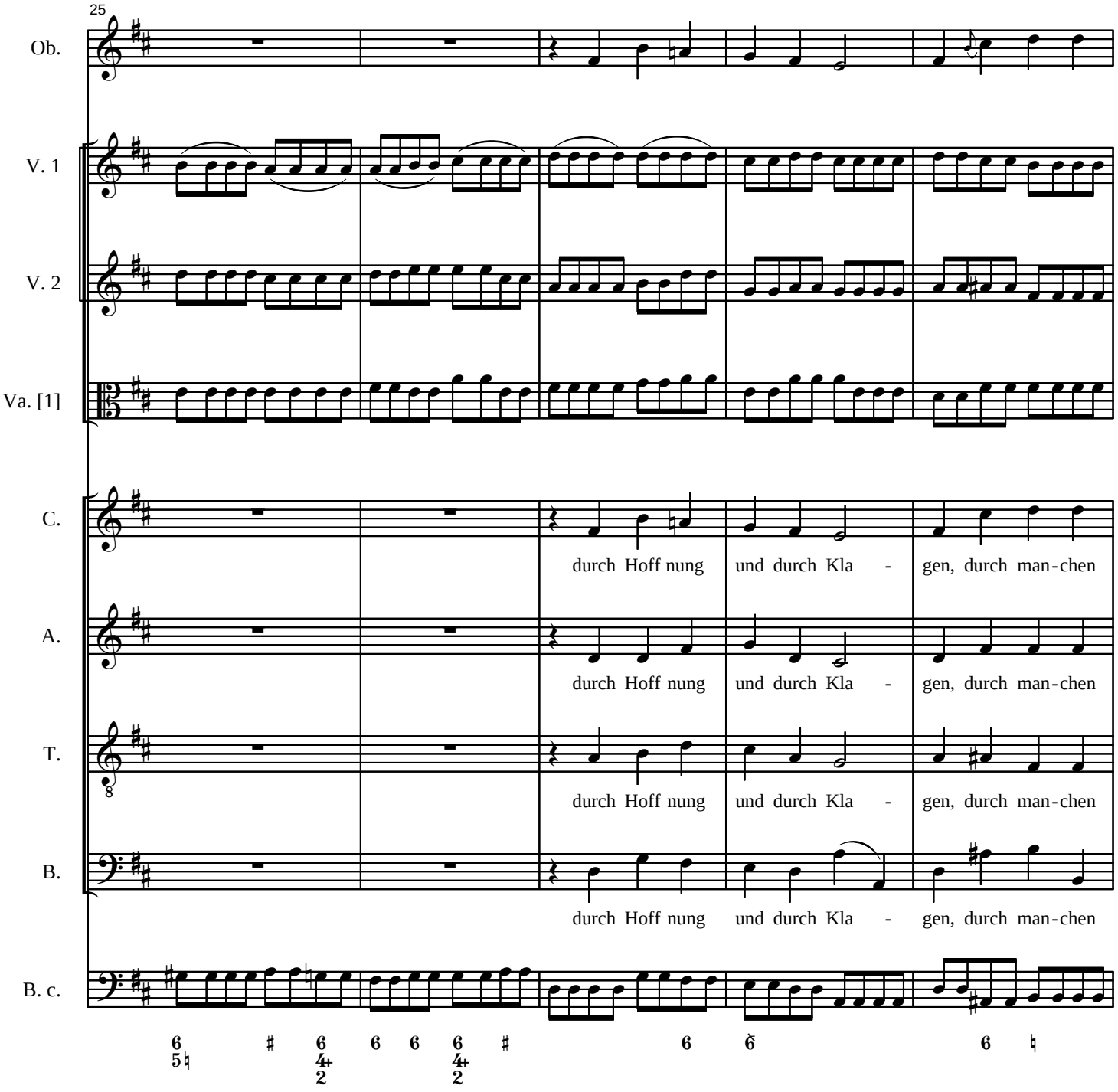

10
Ob.
V. 1
V. 2
Va. [1]
B. c.
forte
piano
forte
[forte]
[piano]
[forte]
[forte]
[piano]
[forte]
6
6

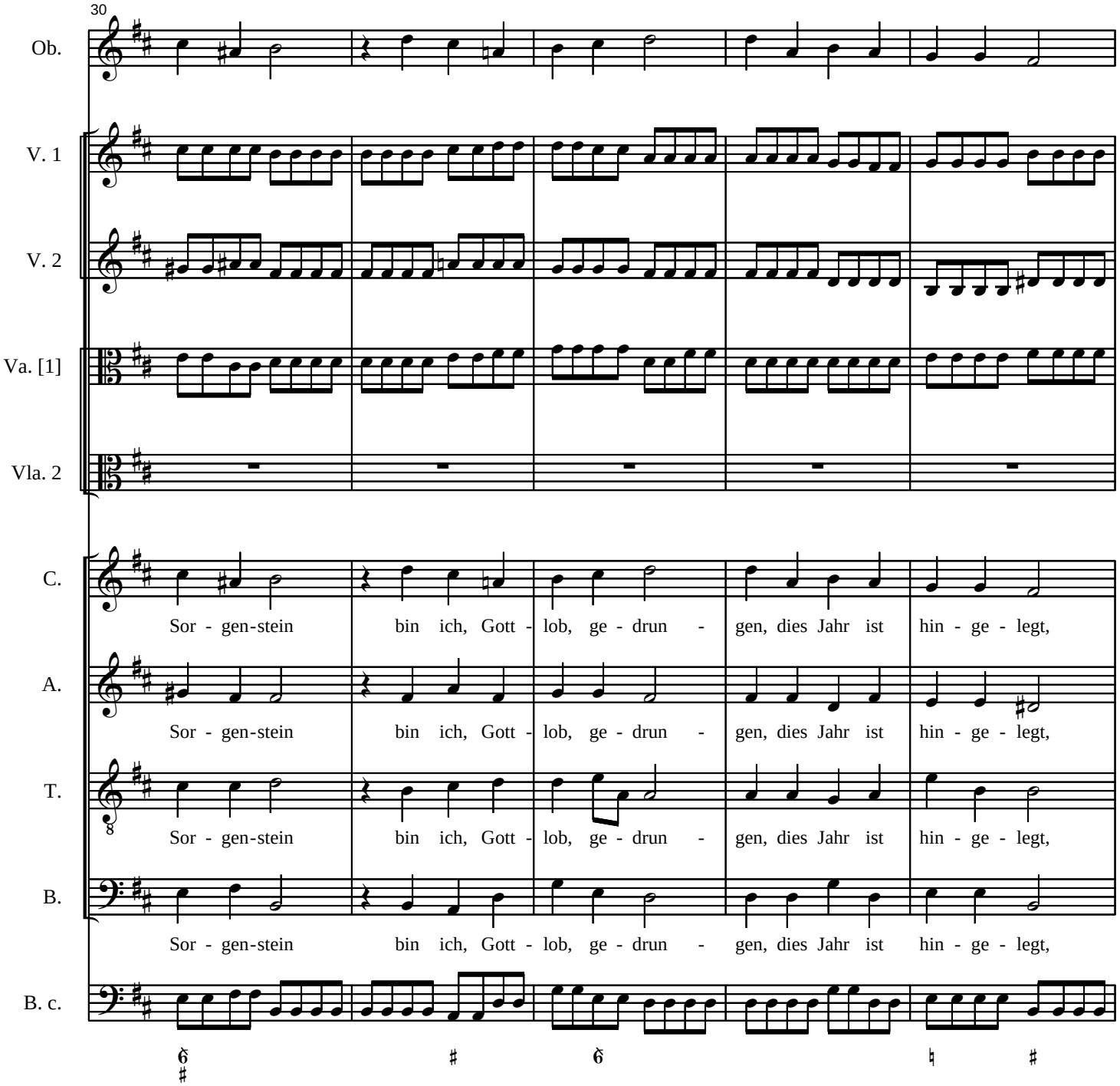

13
Ob.
V. 1
V. 2
Va. [1]
B. c.
6
♮
♮
♮
6

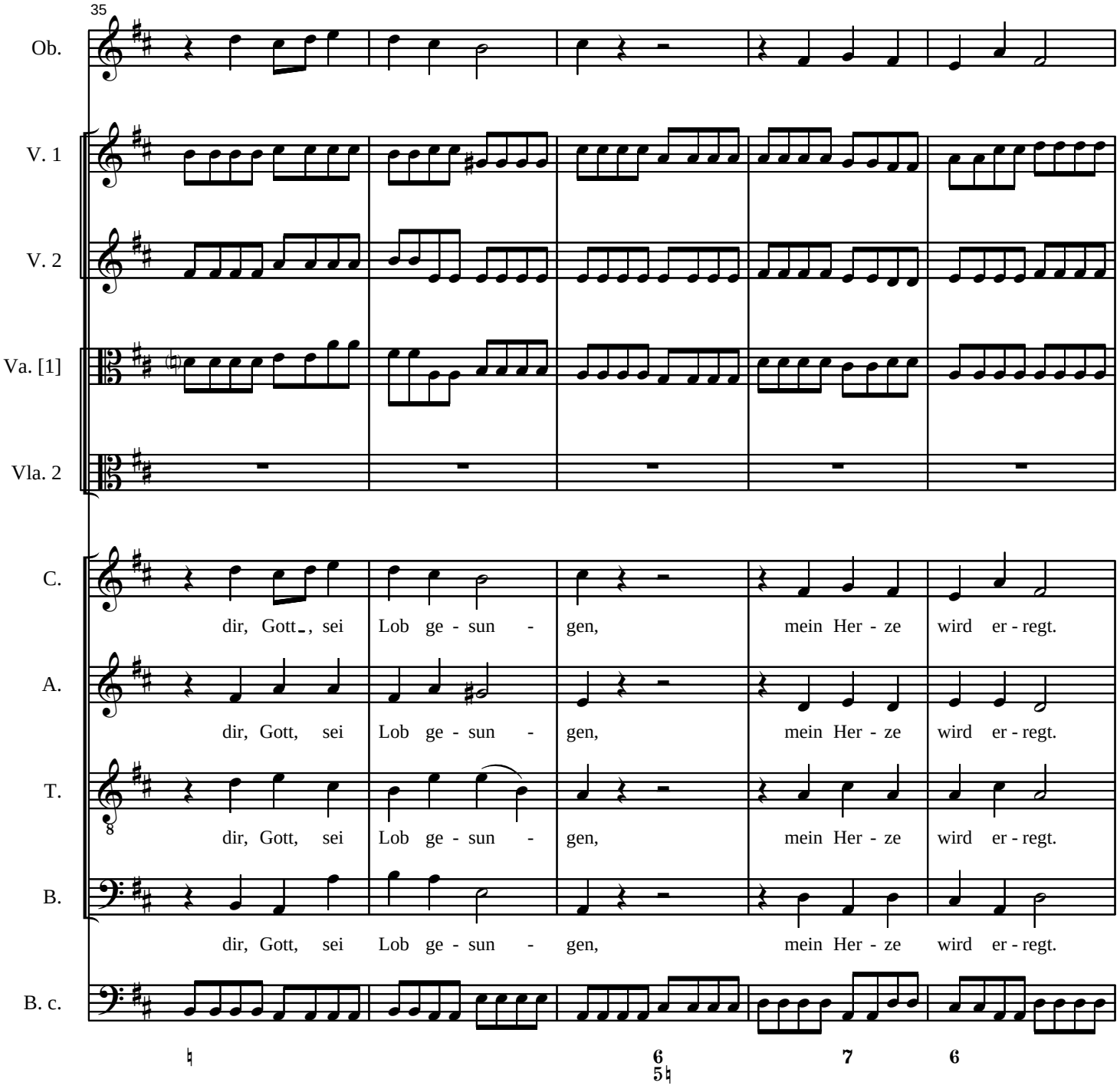
Adagio



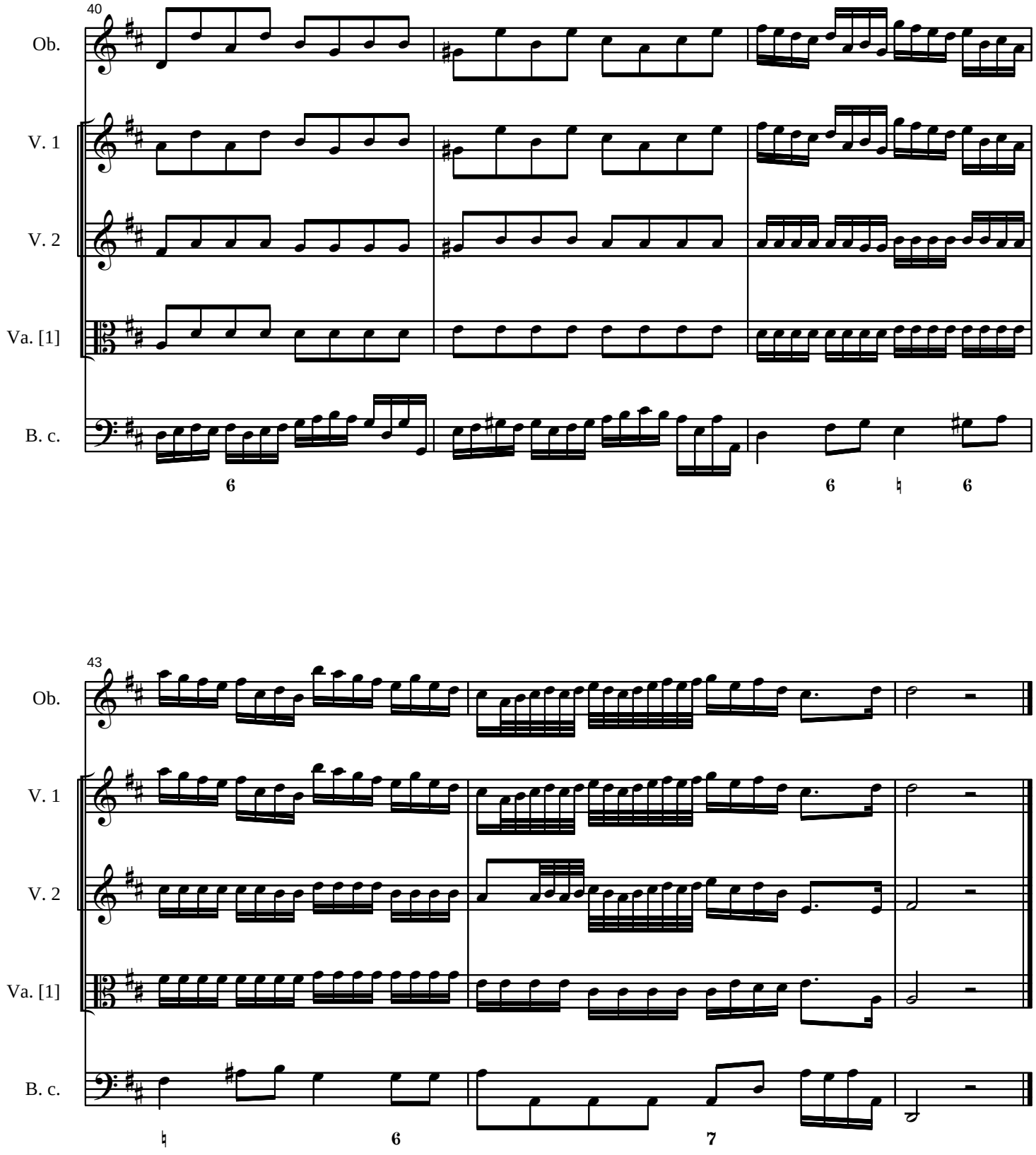

20
Ob.
V. 1
V. 2
Va. [1]
C.
Durch Trau-ren und durch Pla - gen, durch Not, durch Angst und Pein,
A.
Durch Trau-ren und durch Pla - gen, durch Not, durch Angst und Pein,
T.
Durch Trau-ren und durch Pla - gen, durch Not, durch Angst und Pein,
B.
Durch Trau-ren und durch Pla - gen, durch Not, durch Angst und Pein,
B. c.


25
Ob.
V. 1
V. 2
Va. [1]
C.
durch Hoff nung und durch Kla - gen, durch man-chen
A.
durch Hoff nung und durch Kla - gen, durch man-chen
T.
durch Hoff nung und durch Kla - gen, durch man-chen
B.
durch Hoff nung und durch Kla - gen, durch man-chen
B. c.

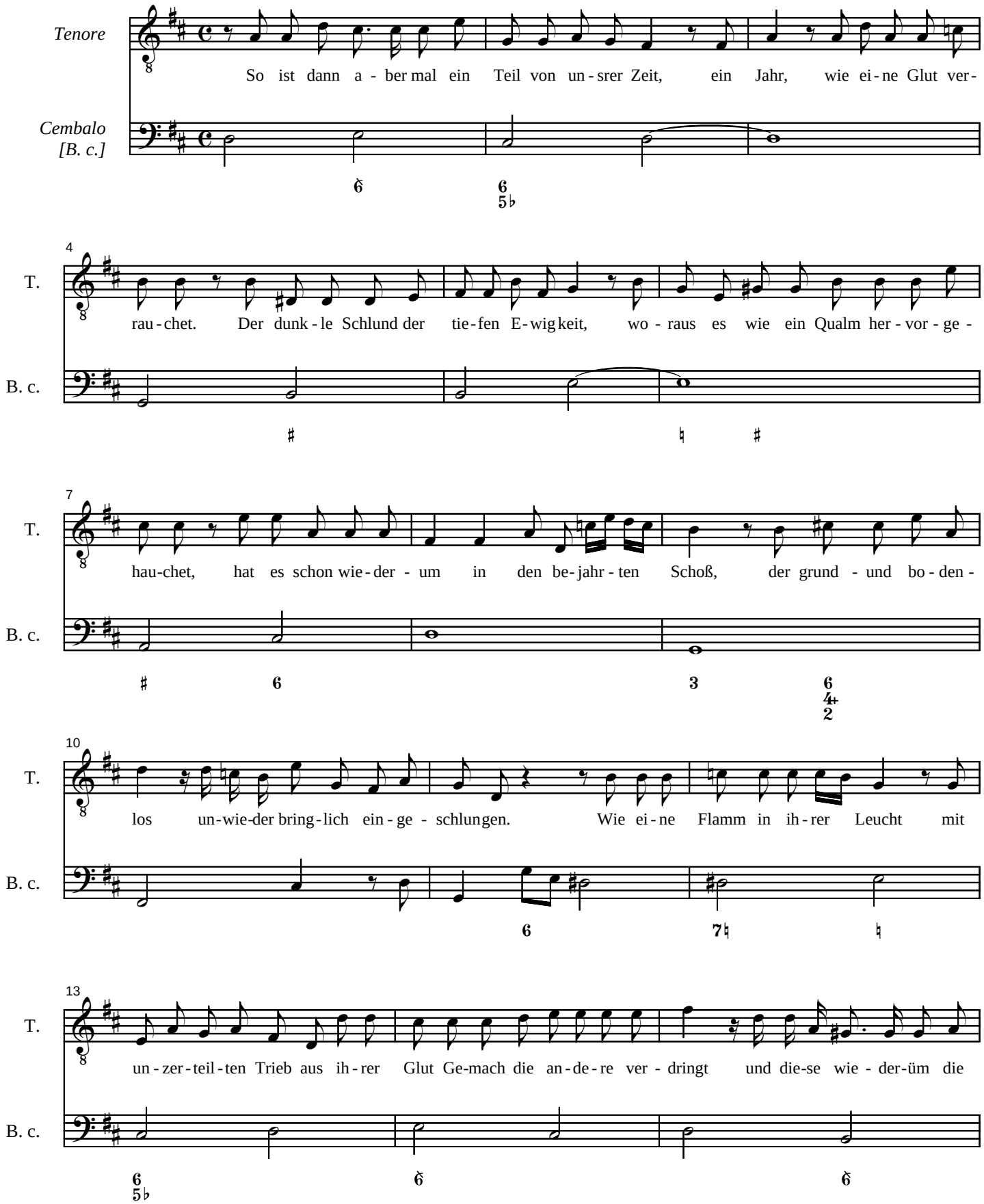

30
Ob.
V. 1
V. 2
Va. [1]
Vla. 2
C.
Sor - gen-stein bin ich, Gott - lob, ge - drun - gen, dies Jahr ist hin - ge - legt,
A.
Sor - gen-stein bin ich, Gott - lob, ge - drun - gen, dies Jahr ist hin - ge - legt,
T.
Sor - gen-stein bin ich, Gott - lob, ge - drun - gen, dies Jahr ist hin - ge - legt,
B.
Sor - gen-stein bin ich, Gott - lob, ge - drun - gen, dies Jahr ist hin - ge - legt,
B. c.

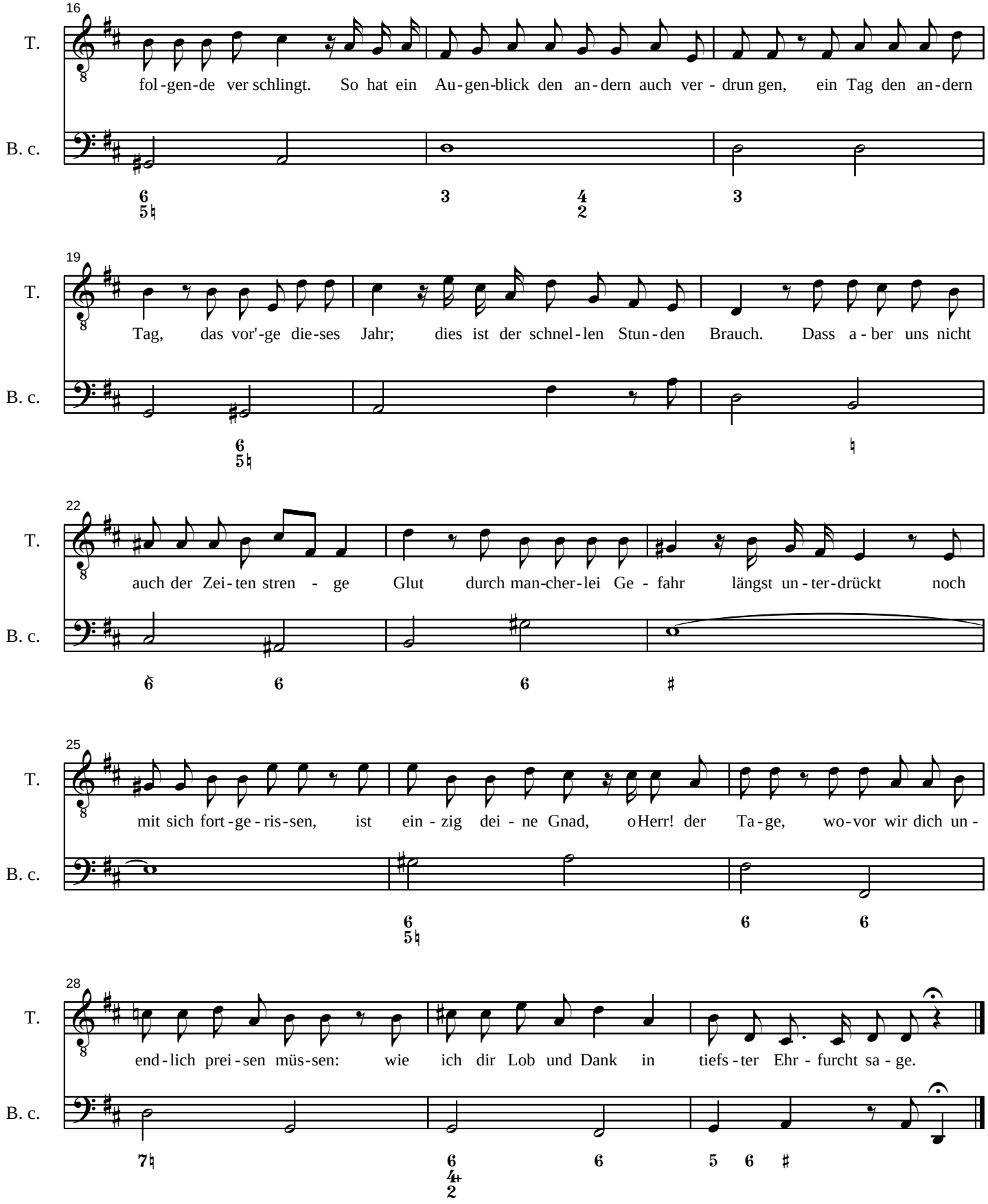

35
Ob.
V. 1
V. 2
Va. [1]
Vla. 2
C.
dir, Gott, sei Lob ge - sun - gen, mein Her - ze wird er - regt.
A.
dir, Gott, sei Lob ge - sun - gen, mein Her - ze wird er - regt.
T.
dir, Gott, sei Lob ge - sun - gen, mein Her - ze wird er - regt.
B.
dir, Gott, sei Lob ge - sun - gen, mein Her - ze wird er - regt.
B. c.
6
5
7
6

Vivace

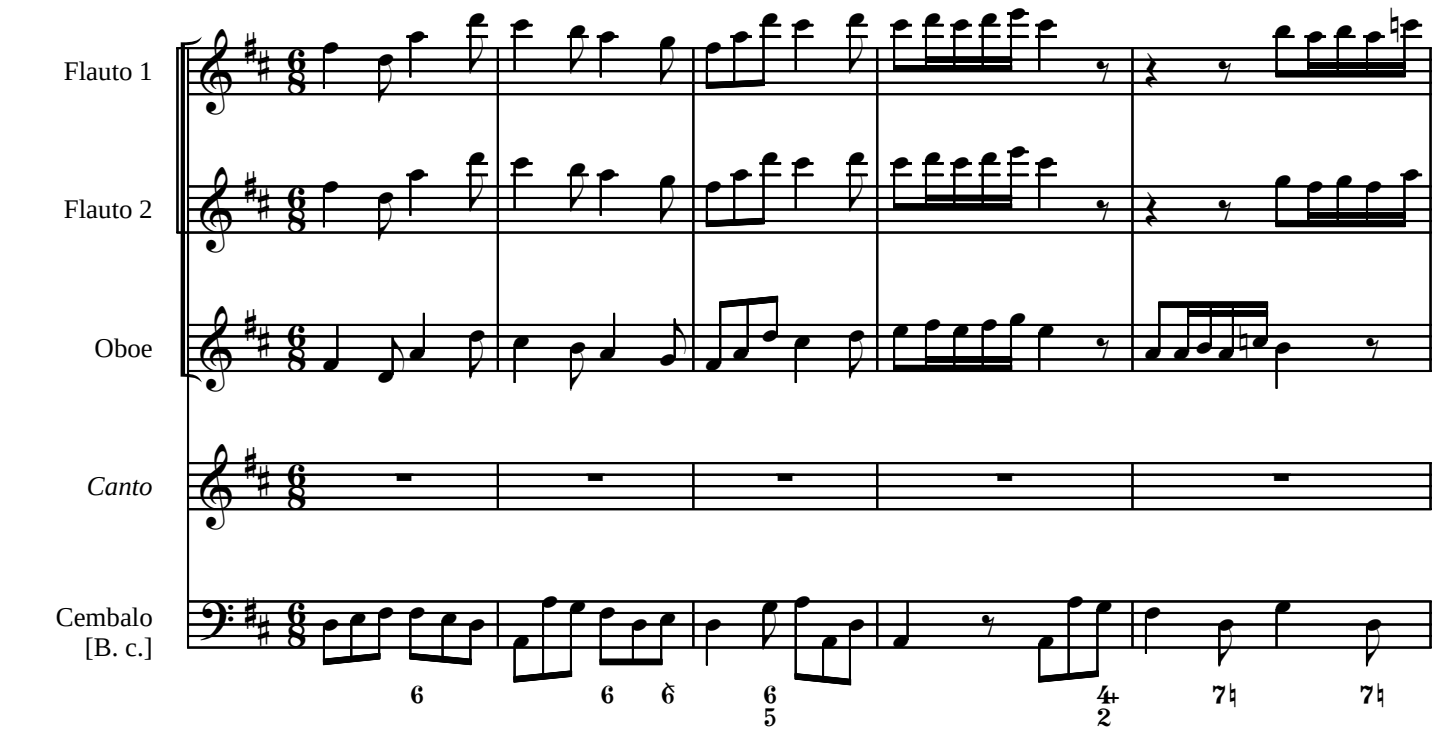


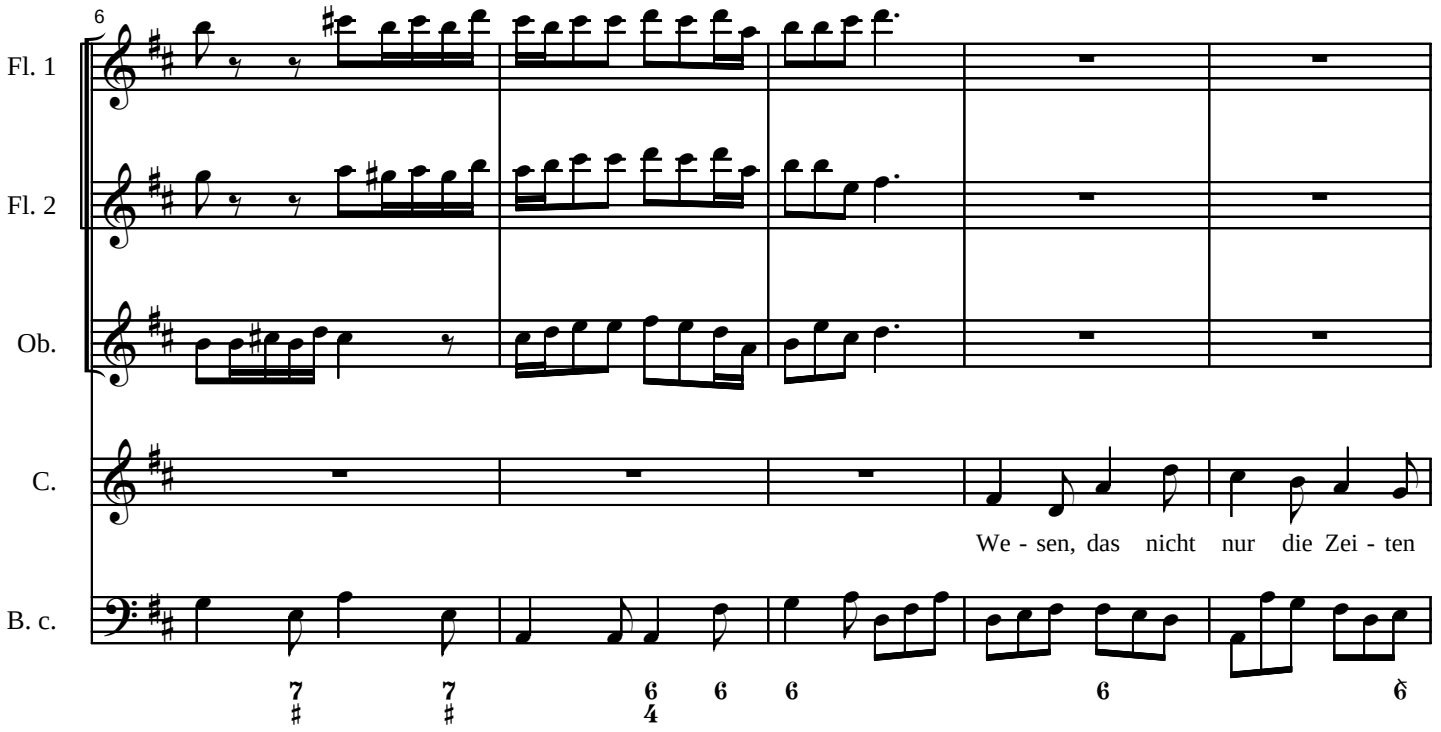
[Nr. 2] Recitat:

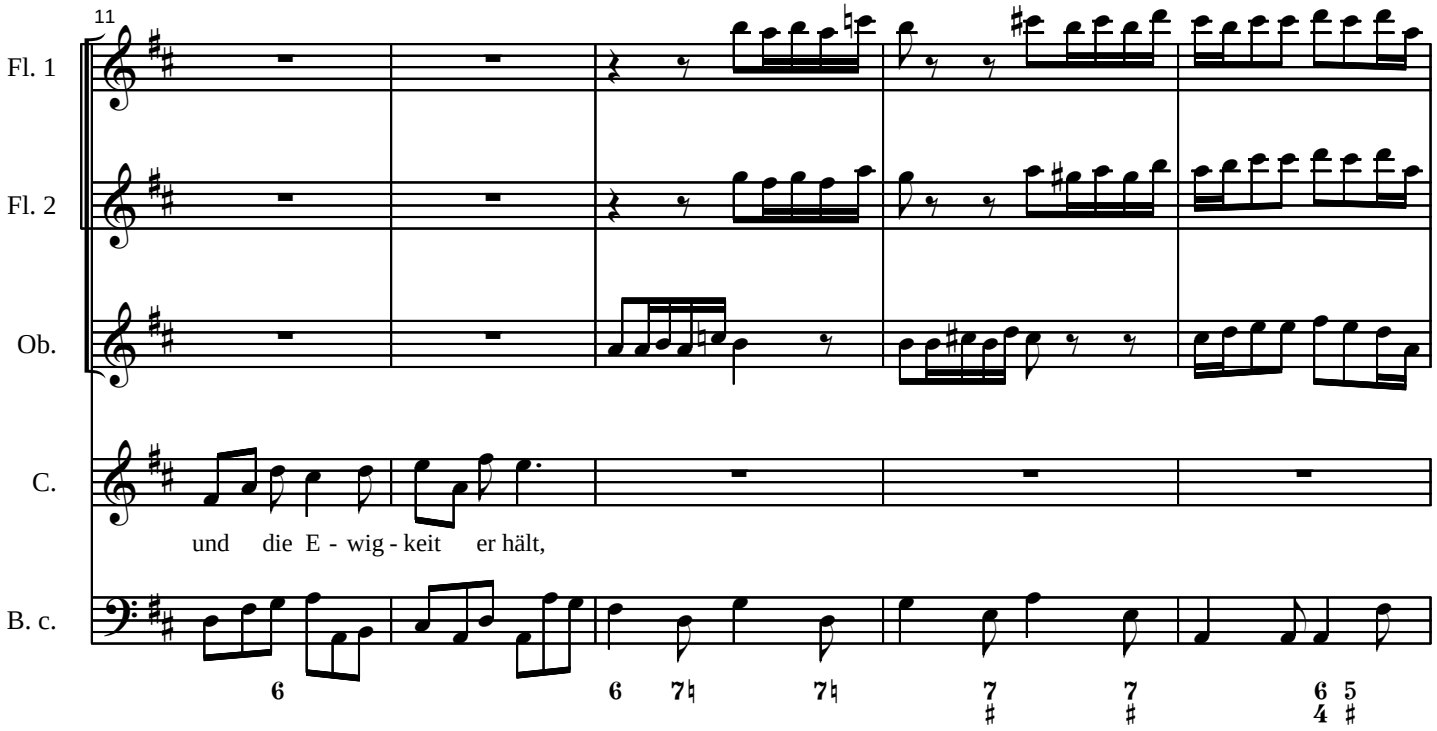

Tenore
So ist dann a - ber mal ein Teil von un - srer Zeit, ein Jahr, wie ei - ne Glut ver -
Cembalo [B. c.]
4
T.
rau - chet. Der dunk - le Schlund der tie - fen E - wig keit, wo - raus es wie ein Qualm her - vor - ge -
B. c.
7
T.
hau - chet, hat es schon wie - der - um in den be - jahr - ten Schoß, der grund - und bo - den -
B. c.
10
T.
los un - wie - der bring - lich ein - ge - schlungen. Wie ei - ne Flamm in ih - rer Leucht mit
B. c.
13
T.
un - zer - teil - ten Trieb aus ih - rer Glut Ge - mach die an - de - re ver - dringt und die - se wie - der - üm die
B. c.

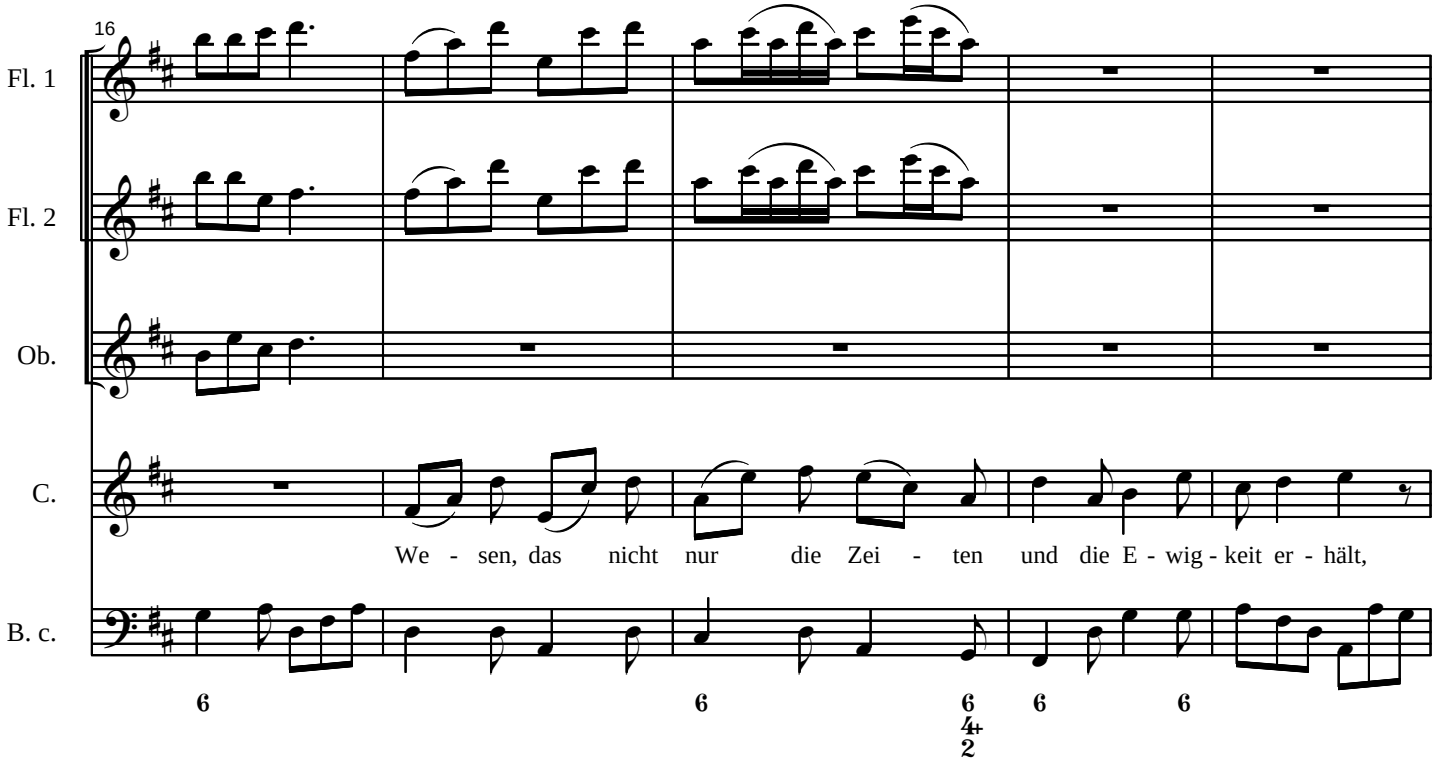

16
T.
B. c.
fol-gen-de ver schlingt. So hat ein Au-gen-blick den an-dern auch ver - drun gen, ein Tag den an-dern
19
Tag, das vor'-ge die-ses Jahr; dies ist der schnel-len Stun-den Brauch. Dass a - ber uns nicht
22
auch der Zei-ten stren - ge Glut durch man-cher-lei Ge - fahr längst un-ter-drückt noch
25
mit sich fort-ge-ris-sen, ist ein - zig dei - ne Gnad, o Herr! der Ta-ge, wo-vor wir dich un -
28
end-lich prei-sen müs-sen: wie ich dir Lob und Dank in tiefs-ter Ehr - furcht sa - ge.

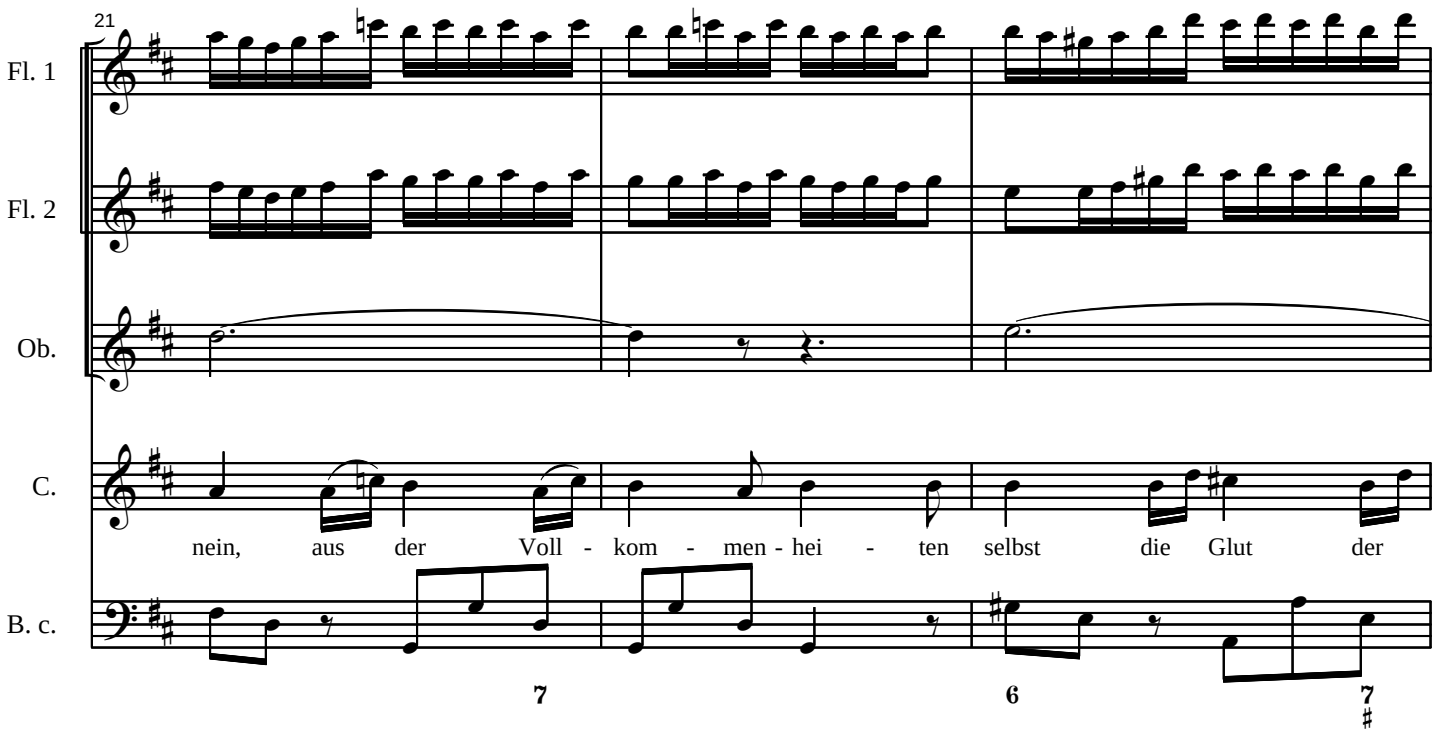
[4. Aria Canto]

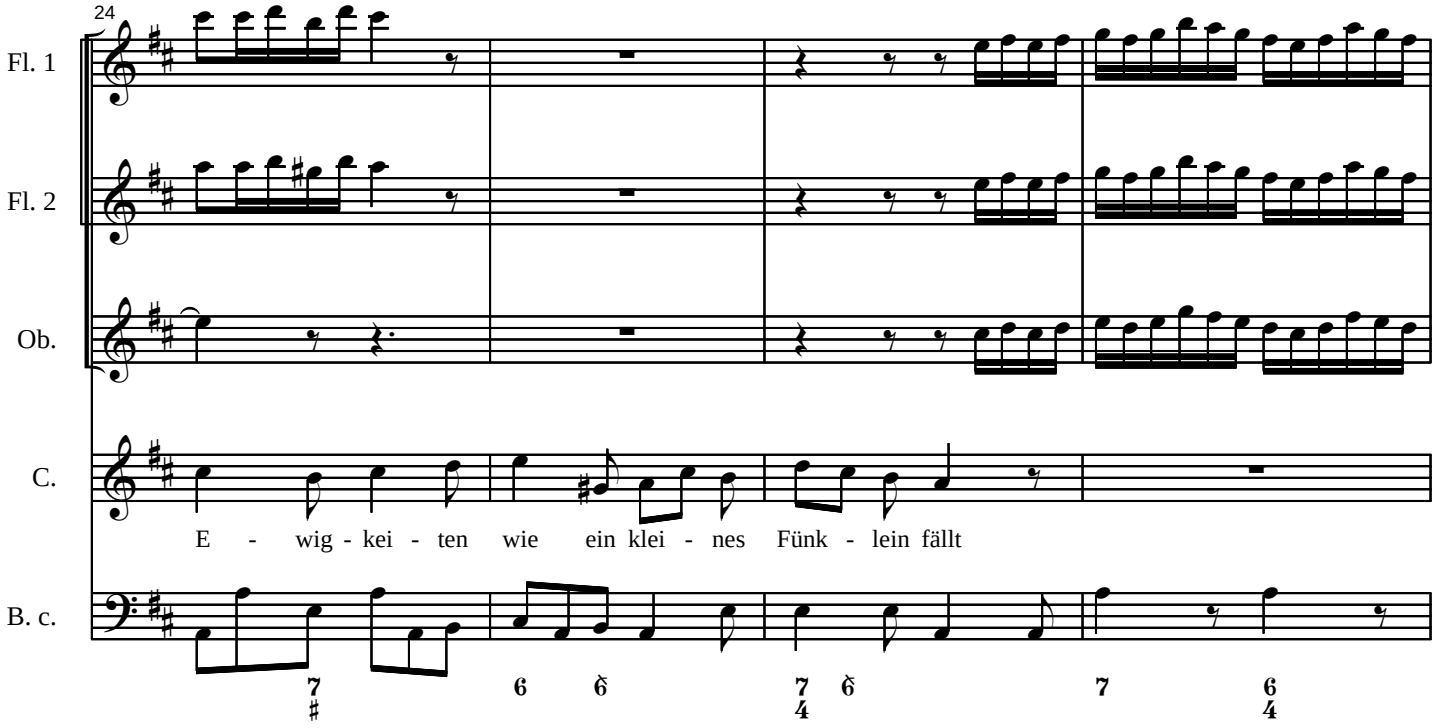

Flauto 1
Flauto 2
Oboe
Canto
Cembalo
[B. c.]

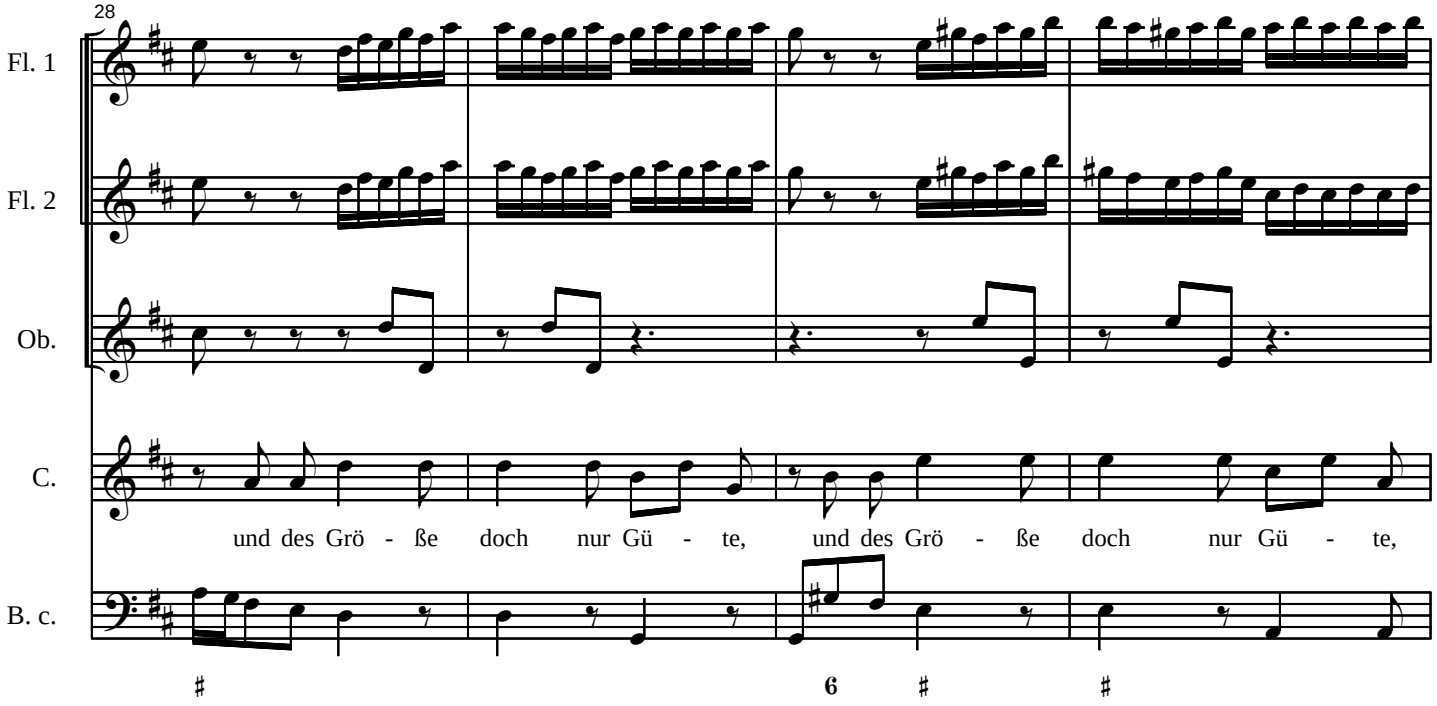

6
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
C.
B. c.
We - sen, das nicht nur die Zei - ten

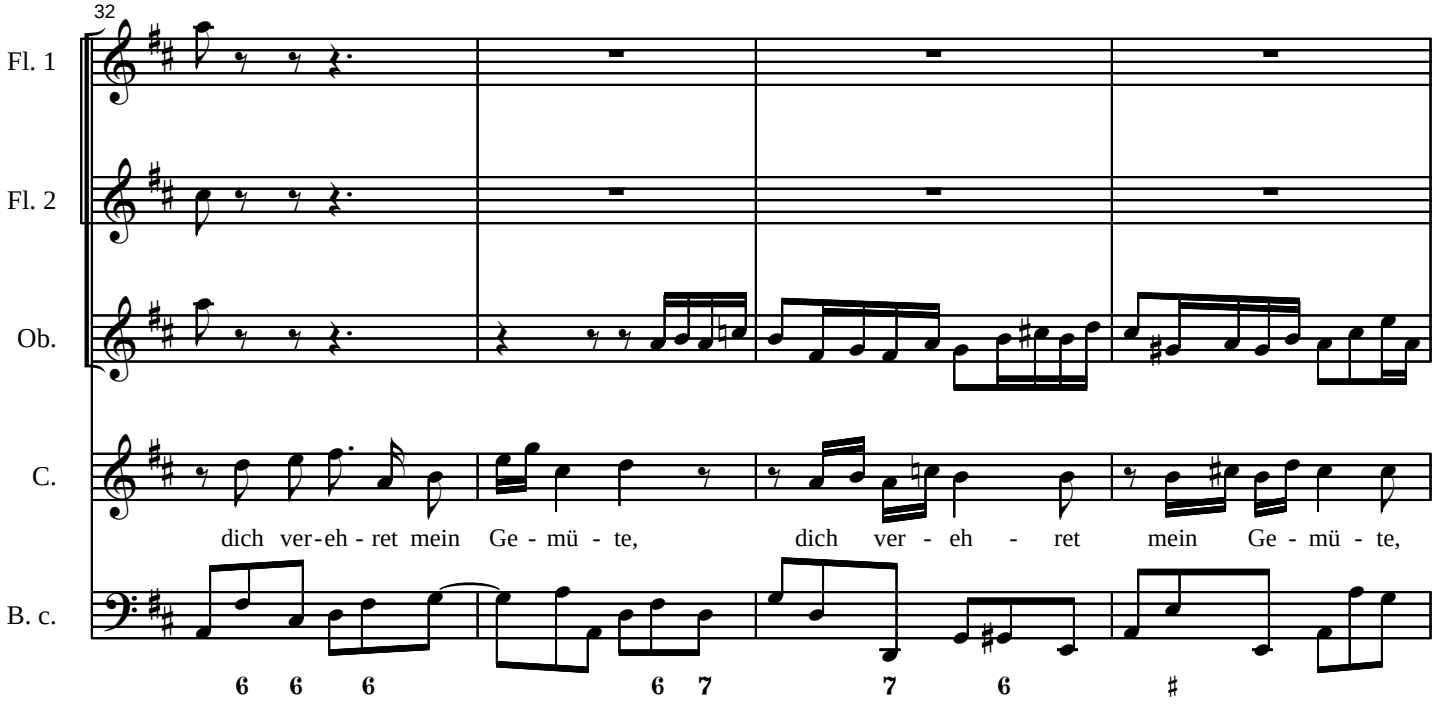

11
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
C.
und die E - wig - keit er hält,
B. c.

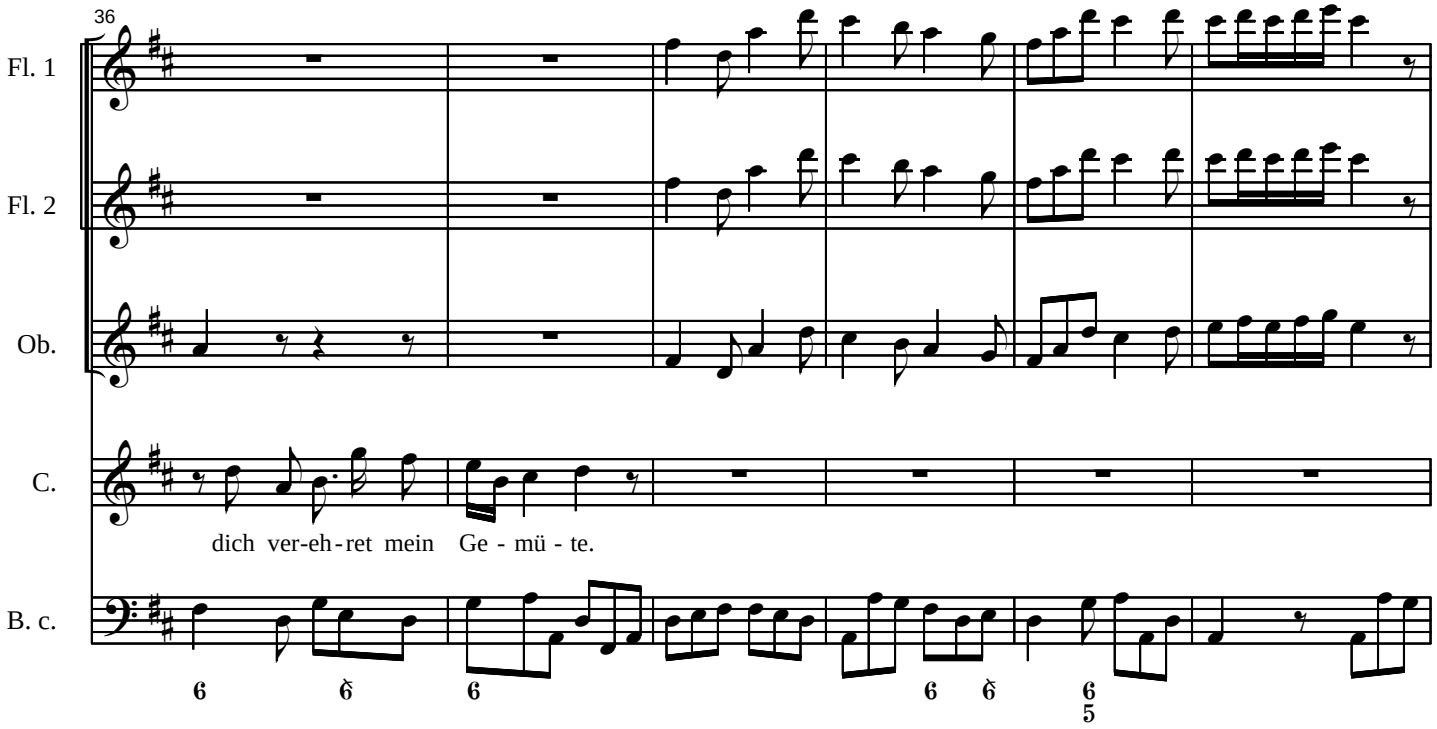

16
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
C.
We - sen, das nicht nur die Zei - ten und die E - wig - keit er - hält,
B. c.

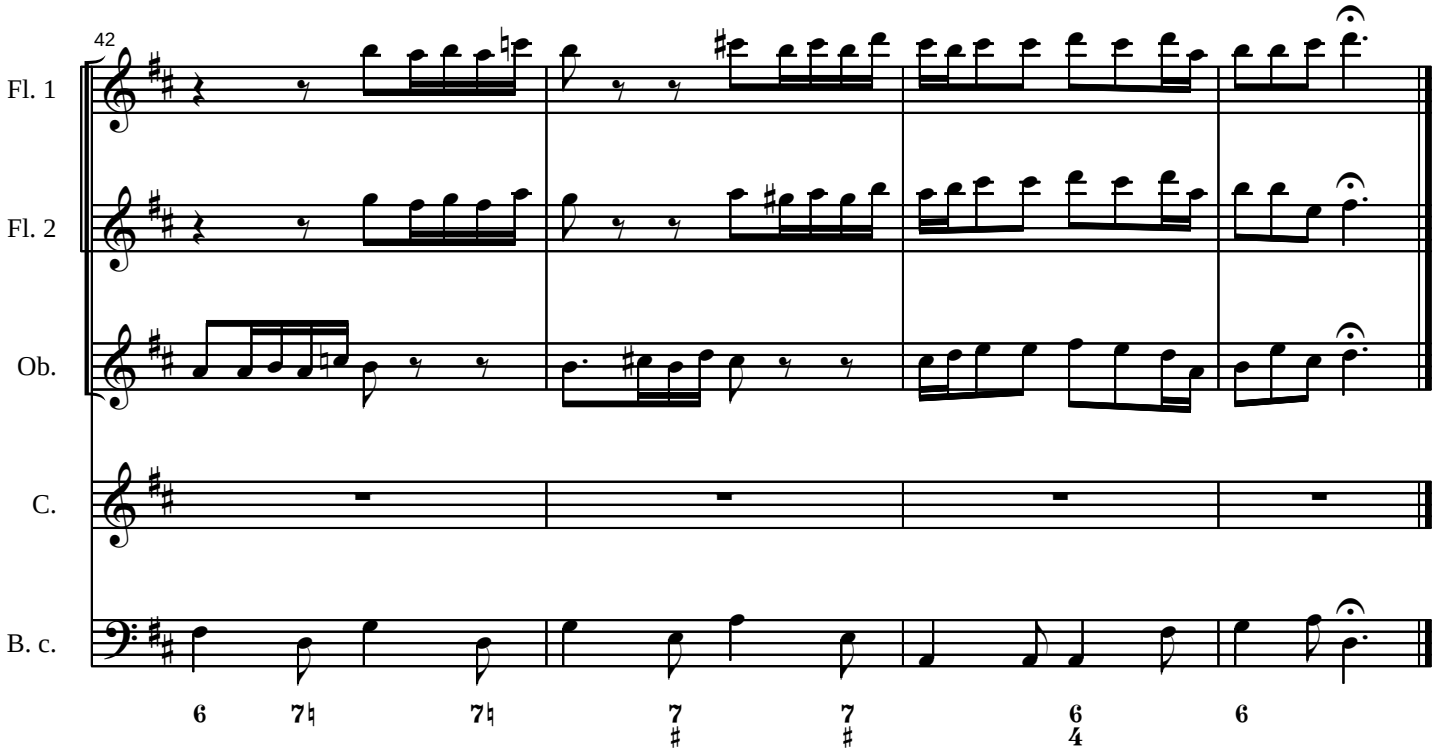

21
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
C.
nein, aus der Voll - kom - men - hei - ten selbst die Glut der
B. c.
7
6
7
♯


24
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
C.
E - wig - kei - ten wie ein klei - nes Fünk - lein fällt
B. c.
7
♯
6
6
♭
7
4
6
♭
7
6
4

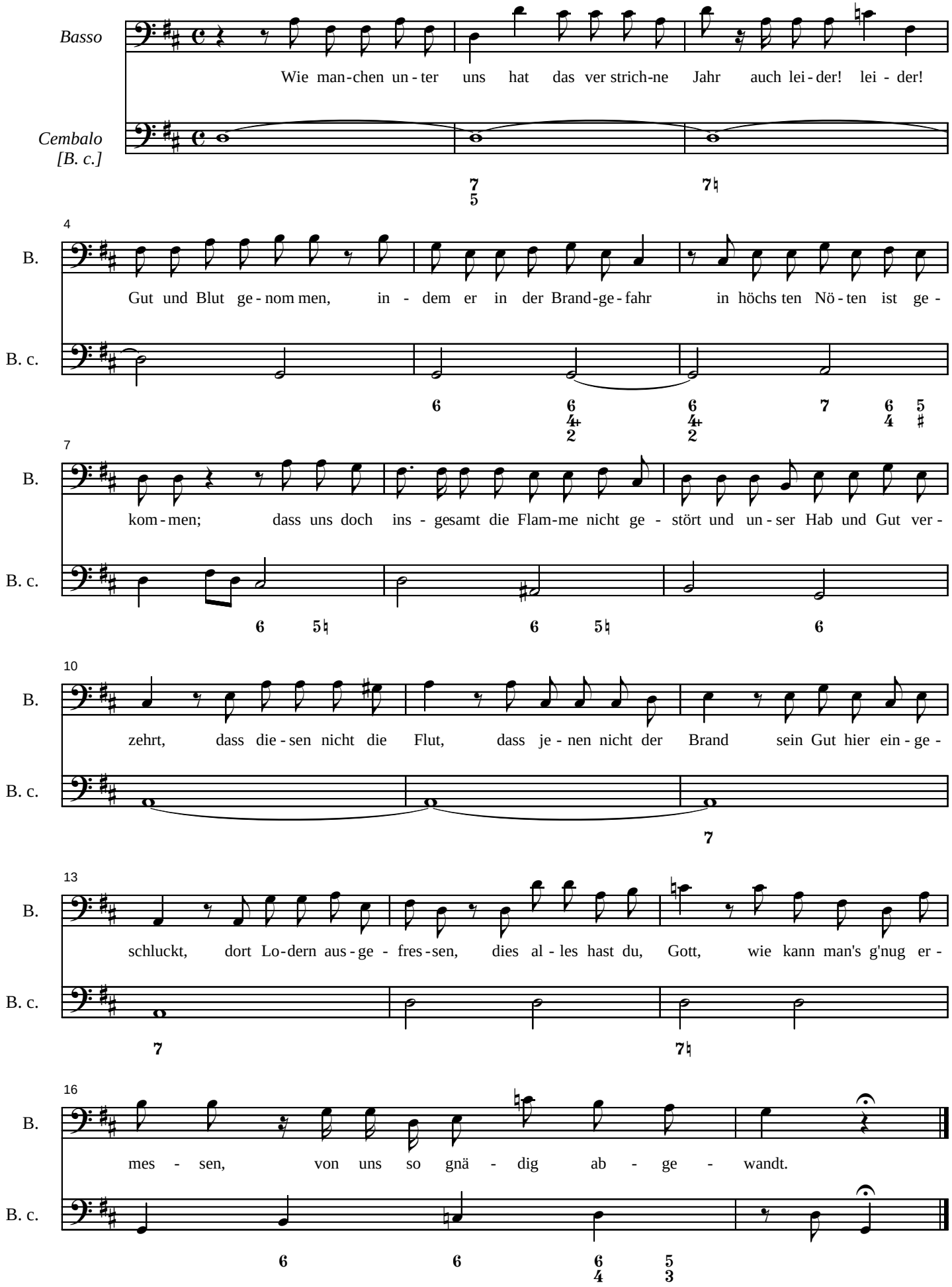

28
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
C.
und des Grö - ße doch nur Gü - te, und des Grö - ße doch nur Gü - te,
B. c.
6 #


32
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
C.
dich ver-eh - ret mein Ge - mü - te, dich ver - eh - ret mein Ge - mü - te,
B. c.
6 6 6 6 7 7 6 #

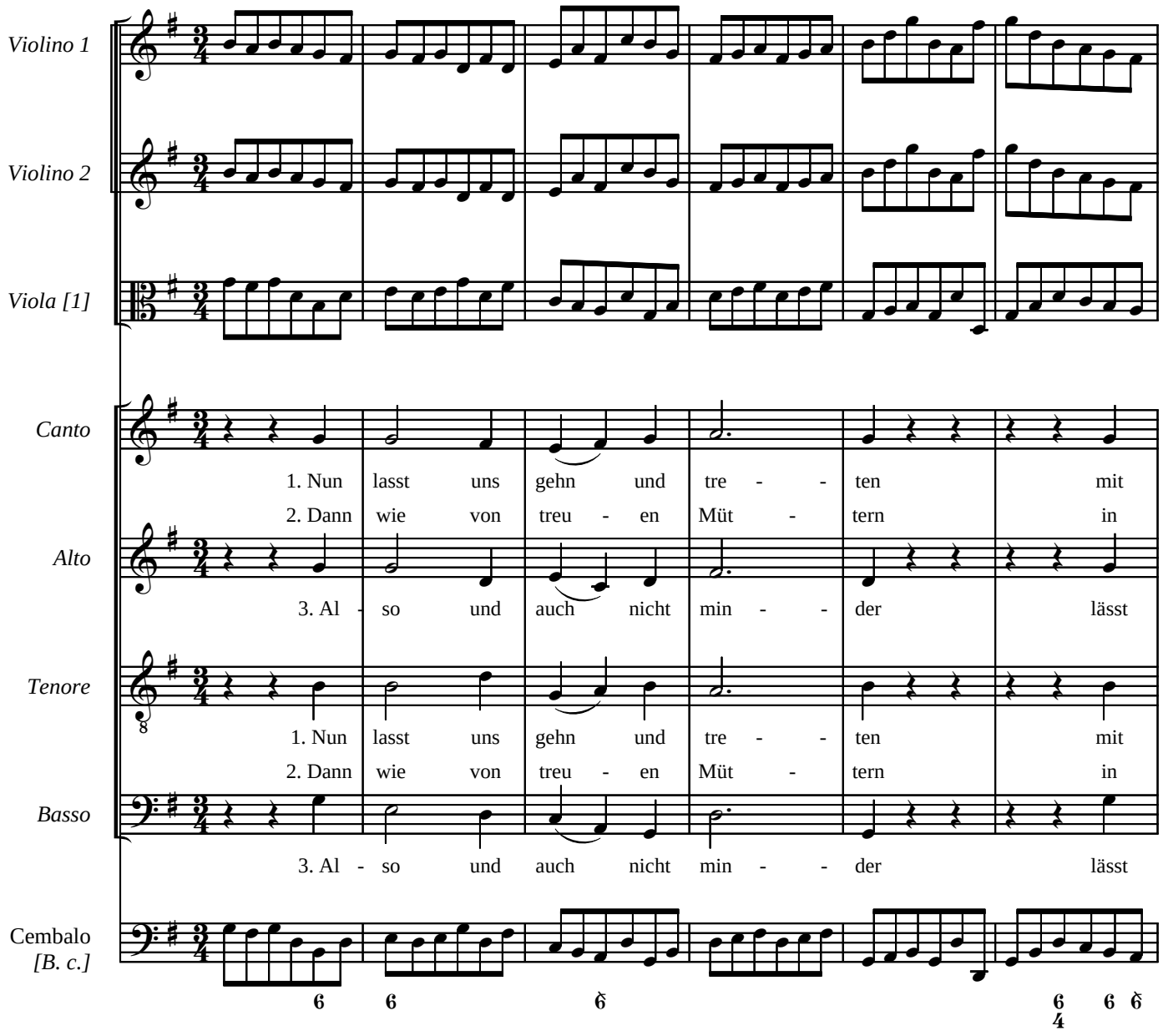

36
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
C.
dich ver-eh-ret mein Ge - mü - te.
B. c.

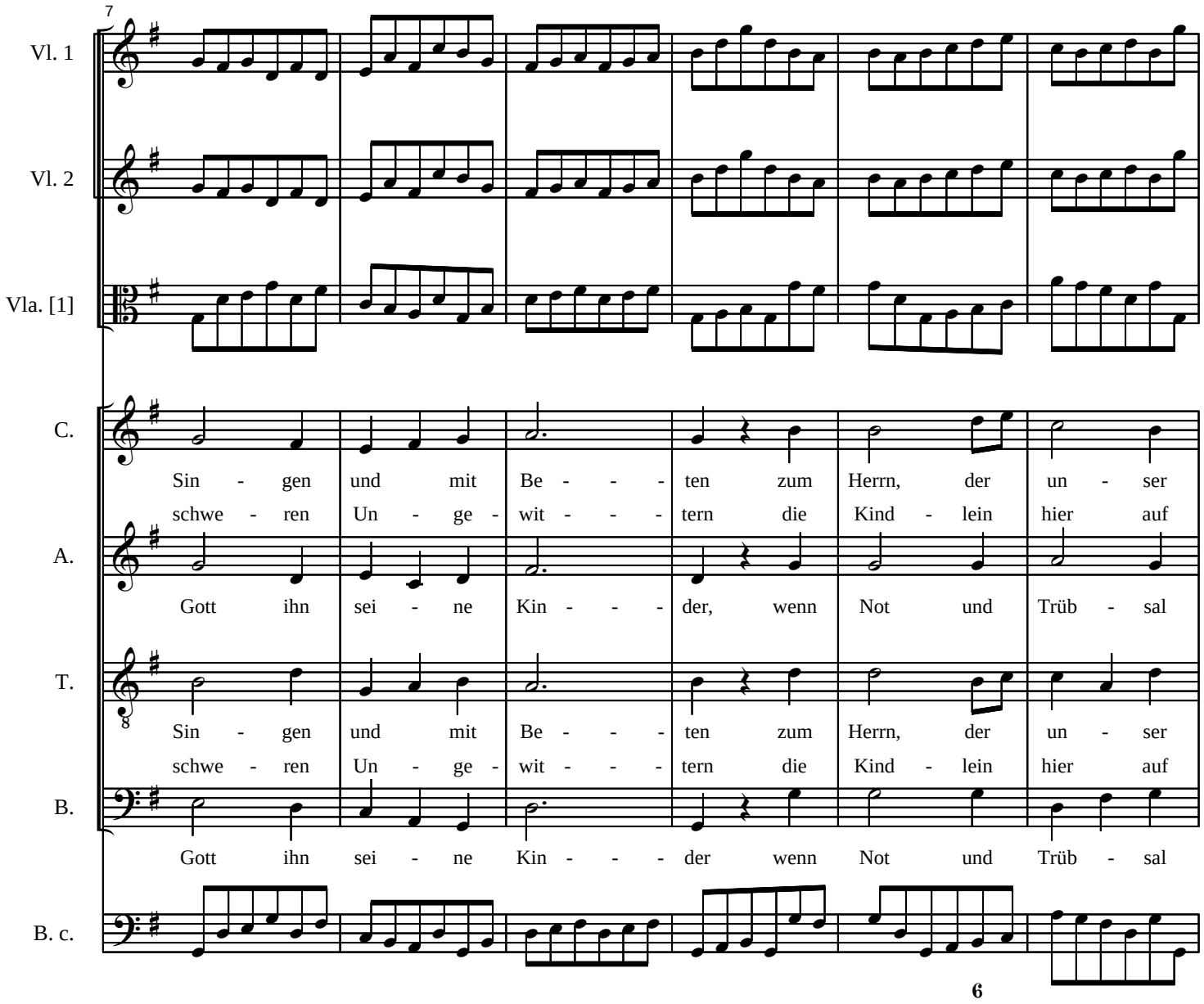

42
Fl. 1
Fl. 2
Ob.
C.
B. c.

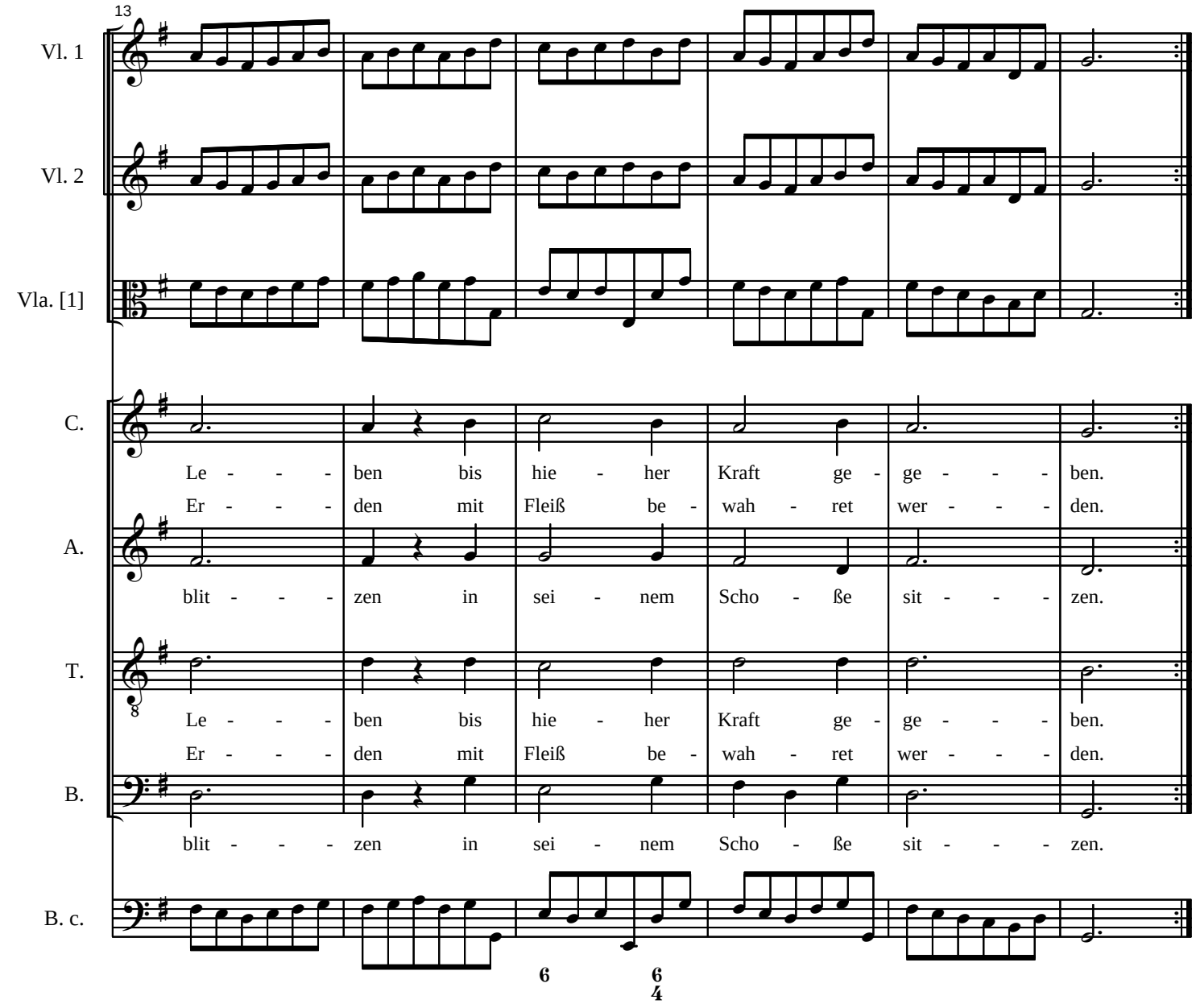
[4.] Recit: [Basso]



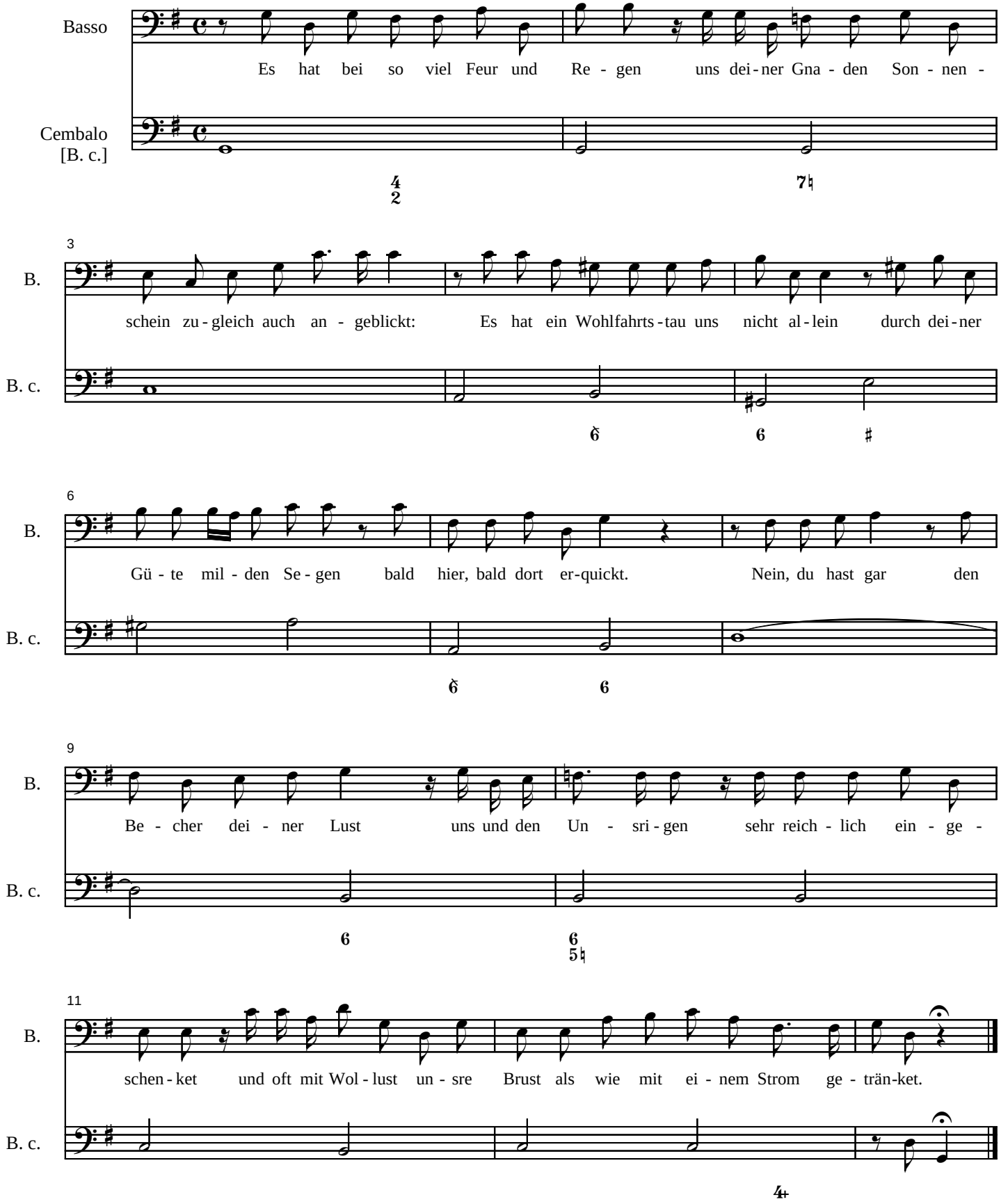
[5.] Choral Tutti Vs: 1.2.3.



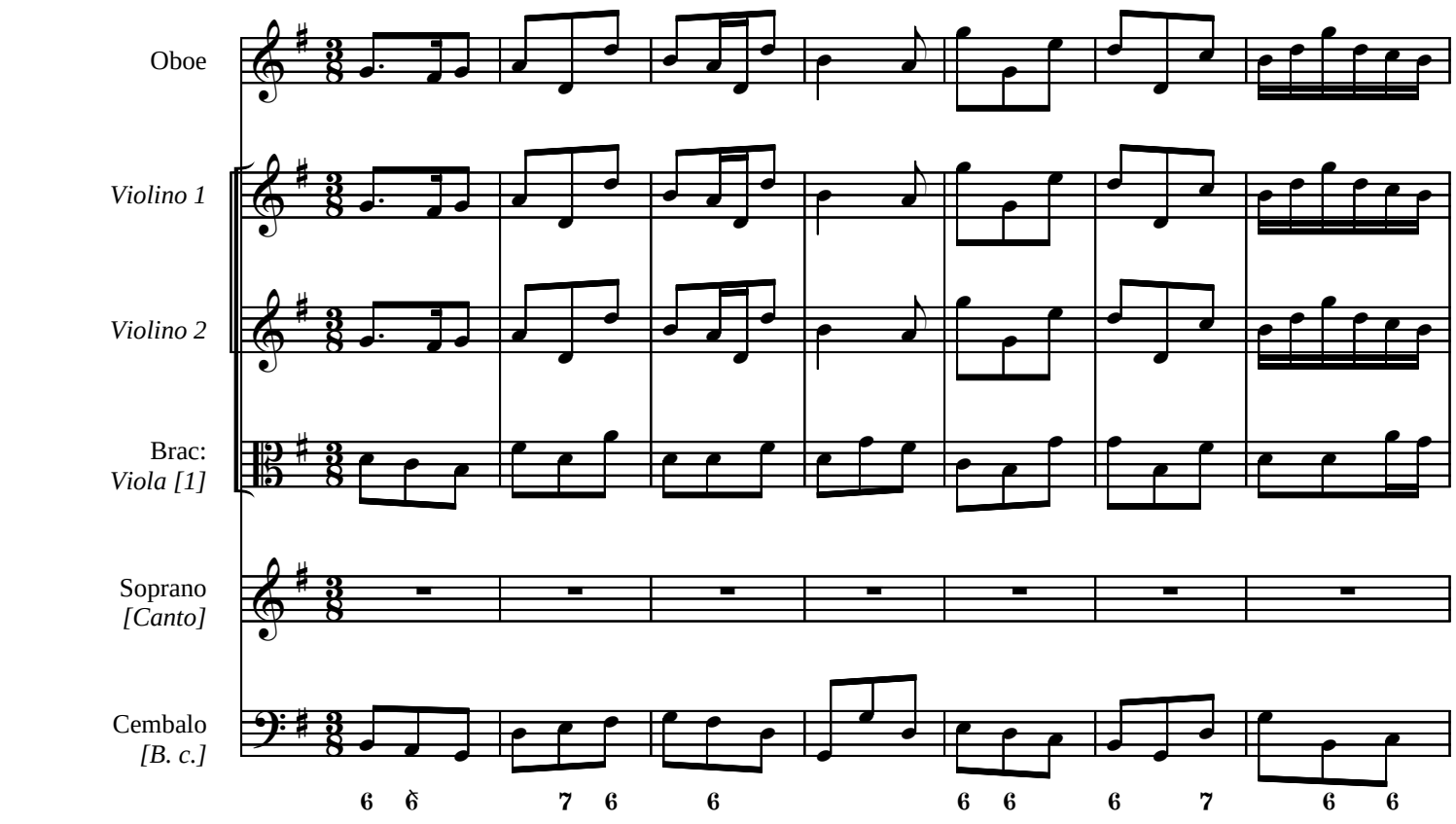

7
Vl. 1
Vl. 2
Vla. [1]
C.
Sin - gen und mit Be - - - ten zum Herrn, der un - ser
schwe - ren Un - ge - wit - - - tern die Kind - lein hier auf
A.
Gott ihn sei - ne Kin - - - der, wenn Not und Trüb - sal
T.
Sin - gen und mit Be - - - ten zum Herrn, der un - ser
schwe - ren Un - ge - wit - - - tern die Kind - lein hier auf
B.
Gott ihn sei - ne Kin - - - der wenn Not und Trüb - sal
B. c.
6

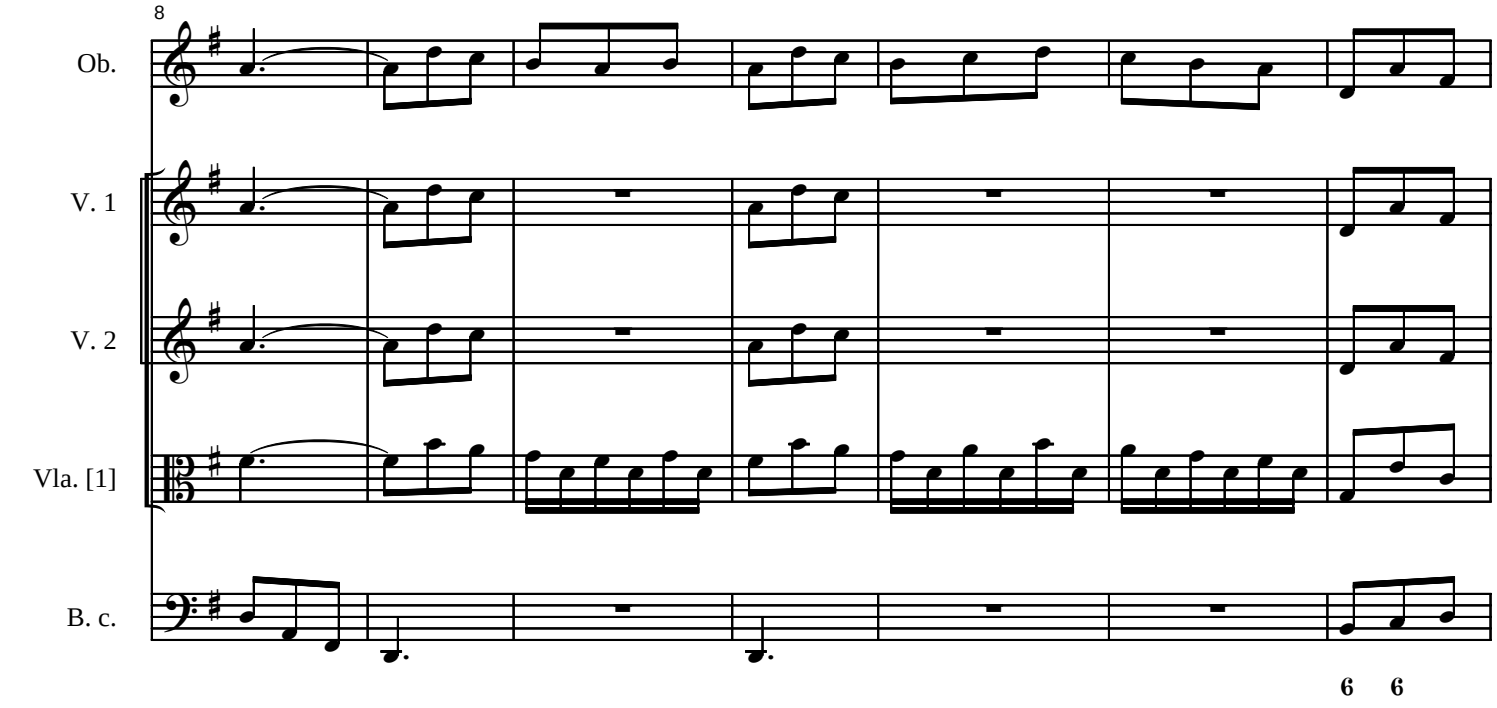

13
Vl. 1
Vl. 2
Vla. [1]
C.
Le - - - ben bis hie - her Kraft ge - ge - - - ben.
Er - - - den mit Fleiß be - wah - ret wer - - - den.
A.
blit - - - zen in sei - nem Scho - ße sit - - - zen.
T.
Le - - - ben bis hie - her Kraft ge - ge - - - ben.
Er - - - den mit Fleiß be - wah - ret wer - - - den.
B.
blit - - - zen in sei - nem Scho - ße sit - - - zen.
B. c.
6
6/4

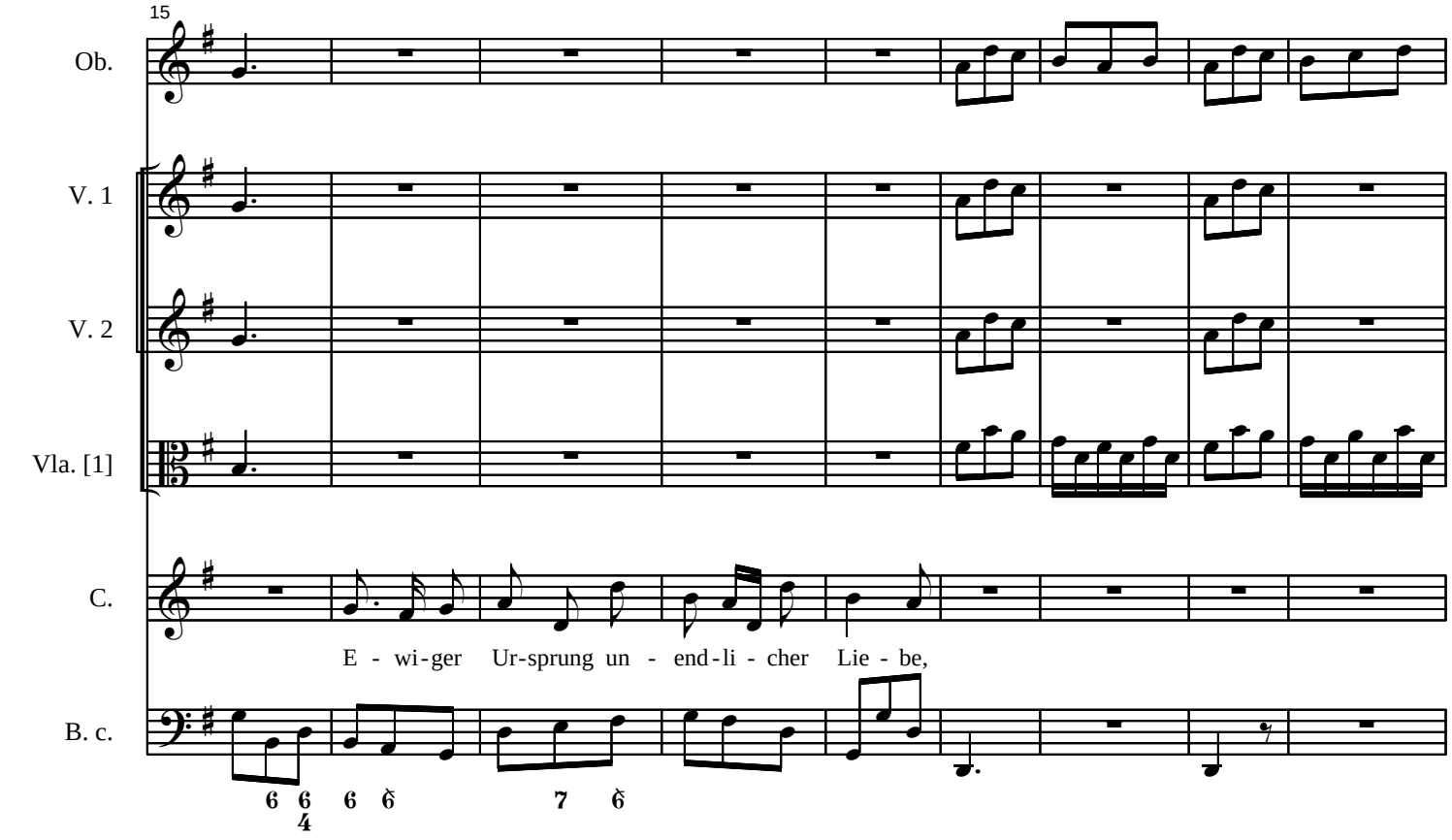
[Nr. 6] Recitat:

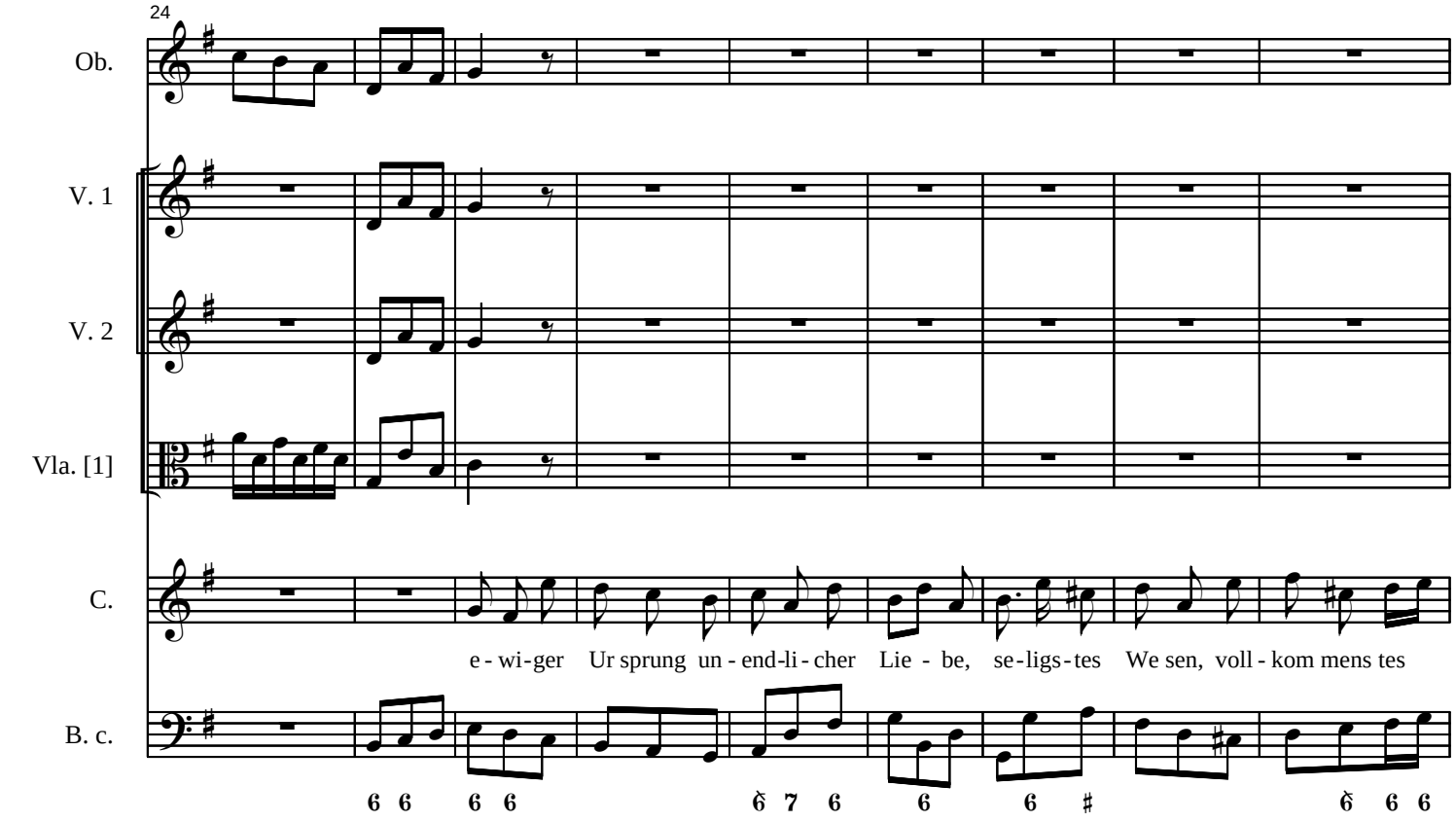

Basso
Es hat bei so viel Feur und Re - gen uns dei - ner Gna - den Son - nen -
Cembalo
[B. c.]
3
B.
schein zu - gleich auch an - geblickt: Es hat ein Wohlfahrts - tau uns nicht al - lein durch dei - ner
B. c.
6
B.
Gü - te mil - den Se - gen bald hier, bald dort er-quickt. Nein, du hast gar den
B. c.
9
B.
Be - cher dei - ner Lust uns und den Un - sri - gen sehr reich - lich ein - ge -
B. c.
11
B.
schen - ket und oft mit Wol - lust un - sre Brust als wie mit ei - nem Strom ge - trän-ket.
B. c.

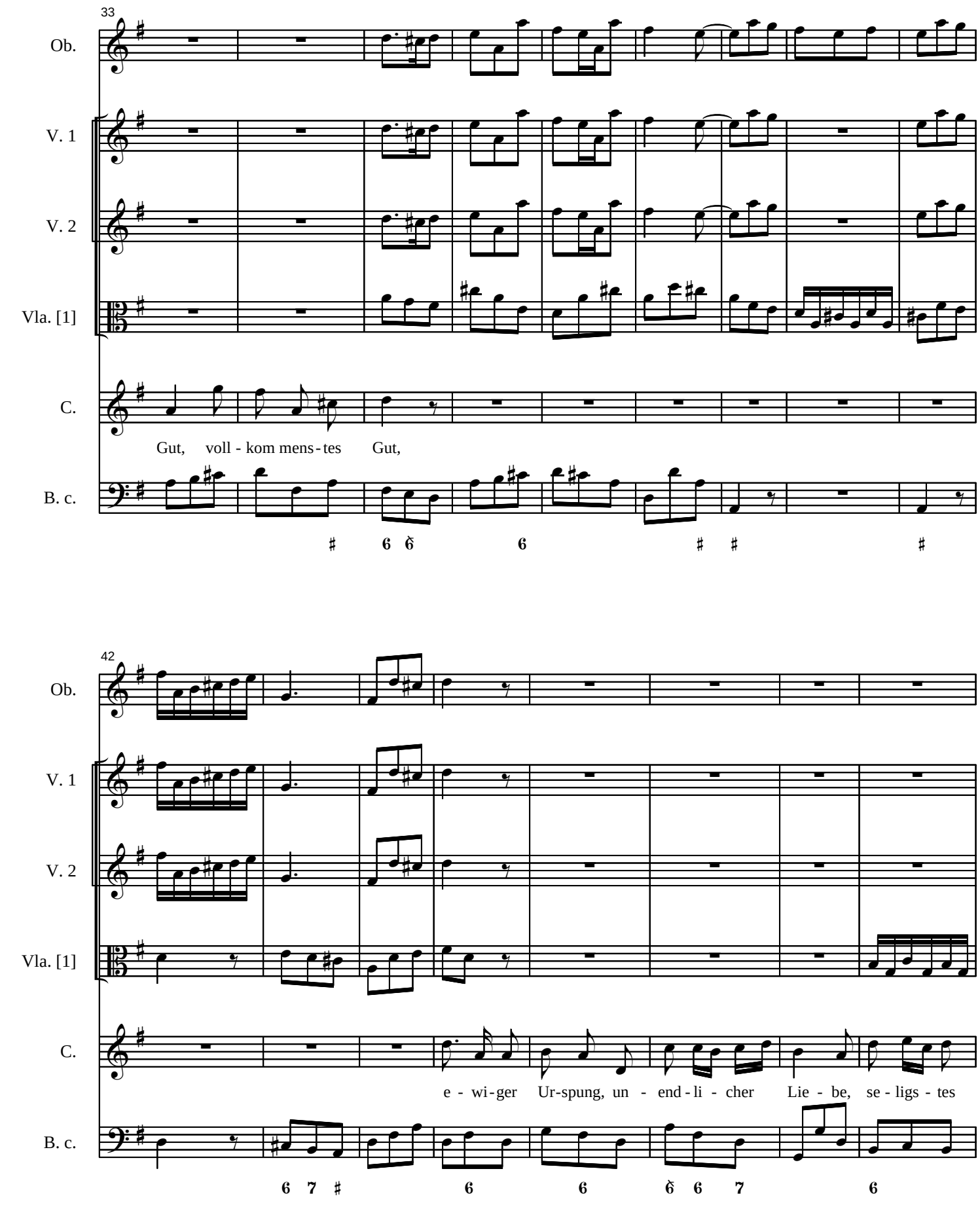
[7. Aria Canto]

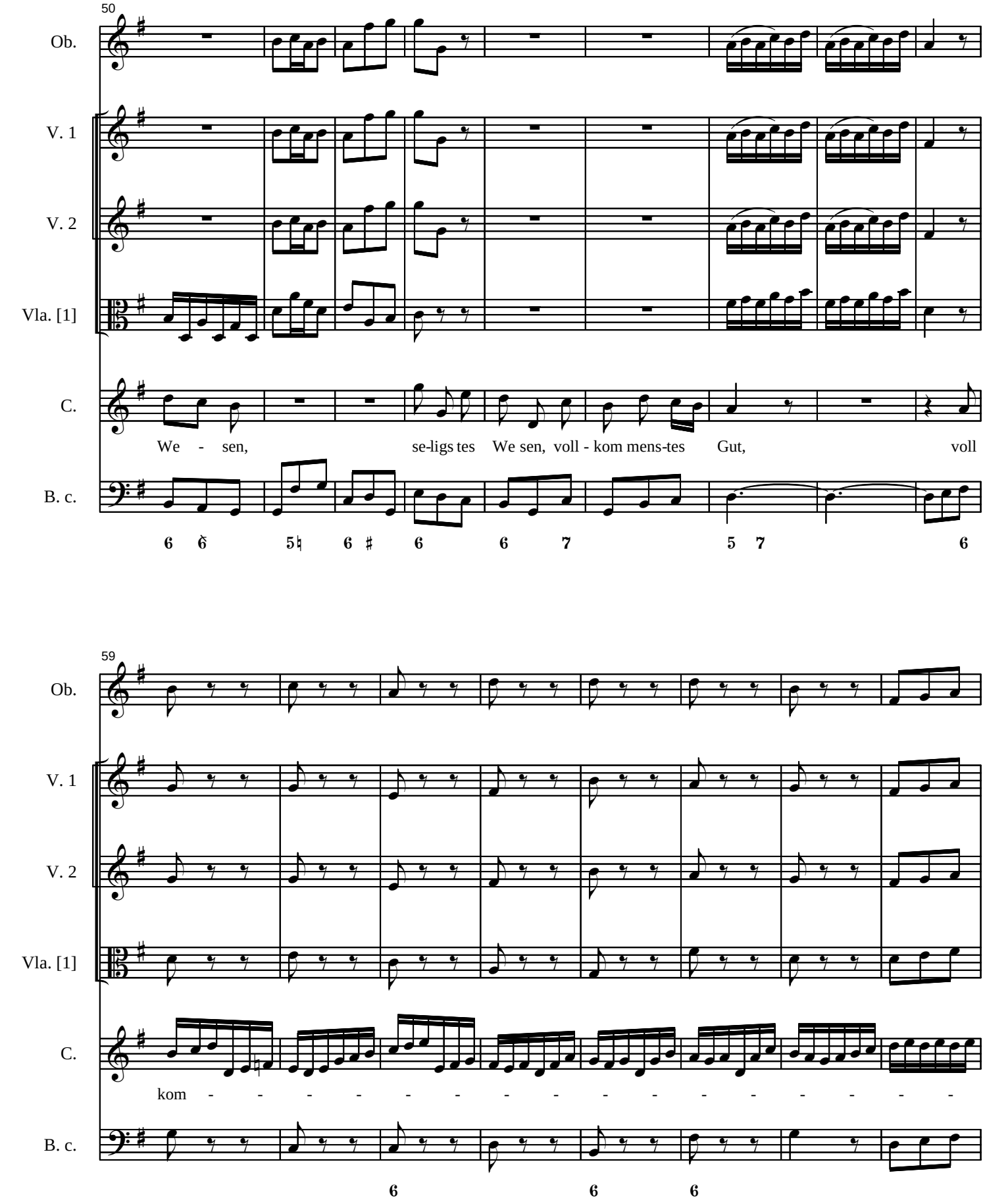

Oboe
Violino 1
Violino 2
Brac:
Viola [1]
Soprano
[Canto]
Cembalo
[B. c.]
6 6 7 6 6 6 6 6 7 6 6

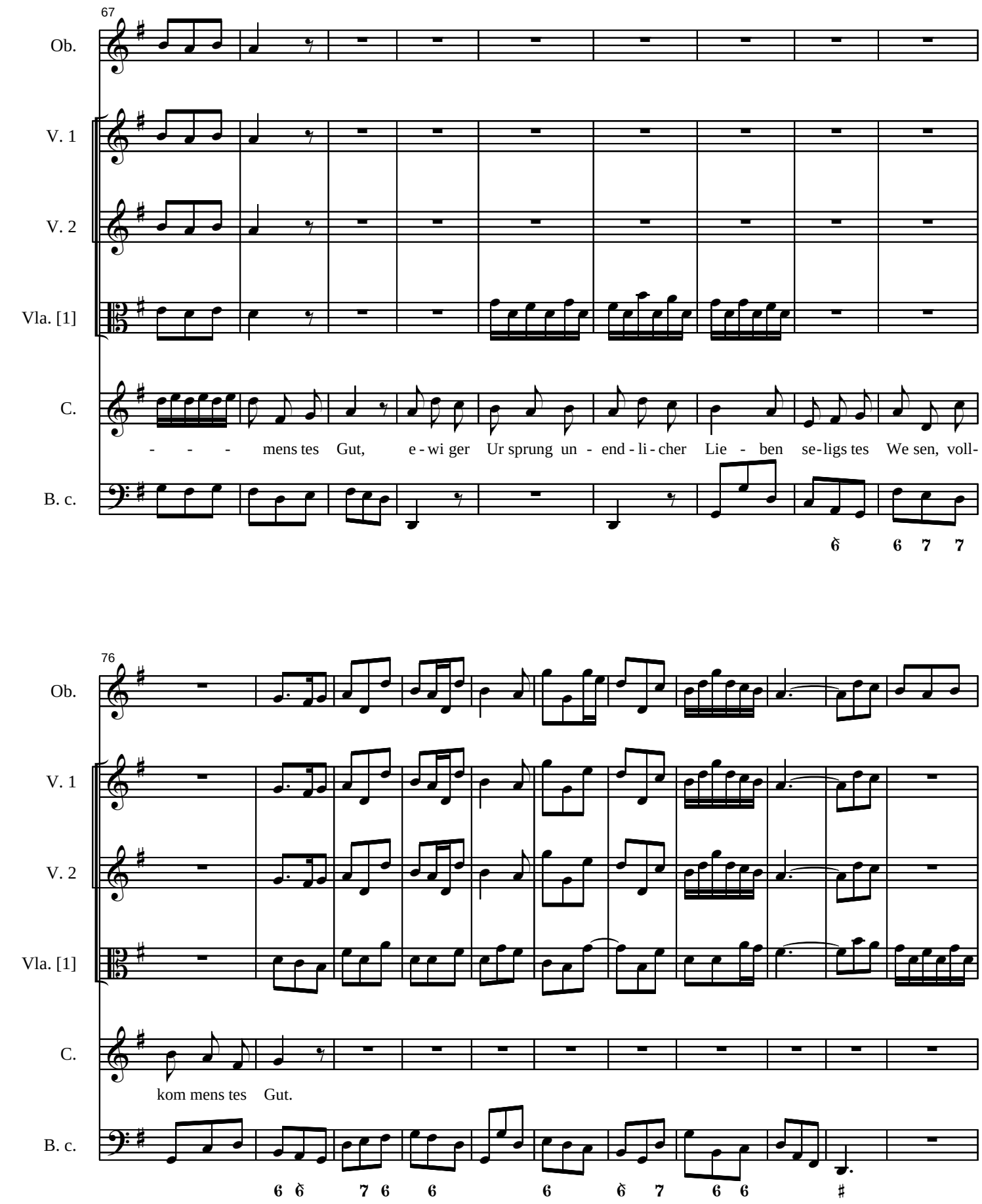

8
Ob.
V. 1
V. 2
Vla. [1]
B. c.
6 6

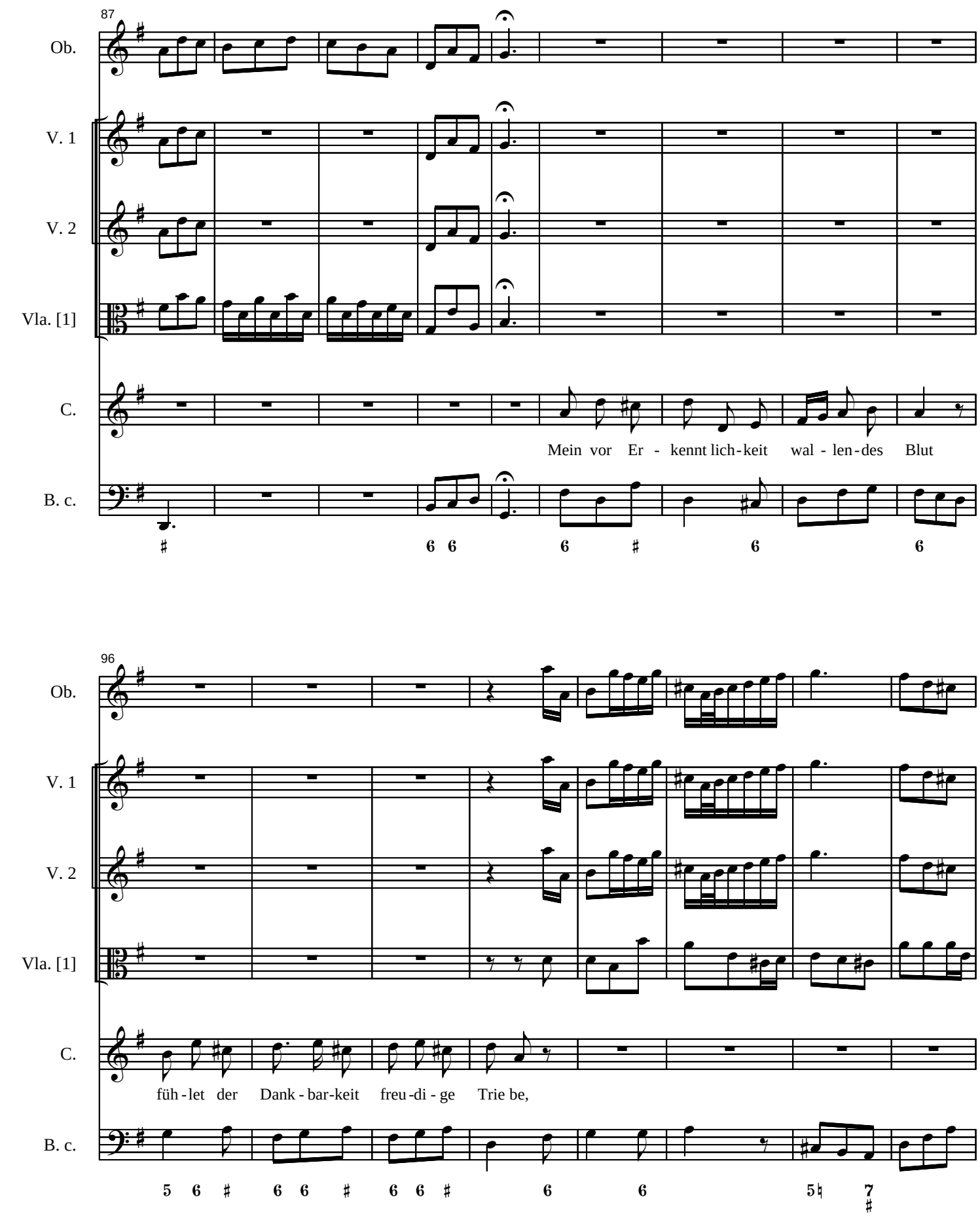

15
Ob.
V. 1
V. 2
Vla. [1]
C.
E - wi-ger Ur-sprung un - end-li - cher Lie - be,
B. c.
6 6 6 6 7 6
4

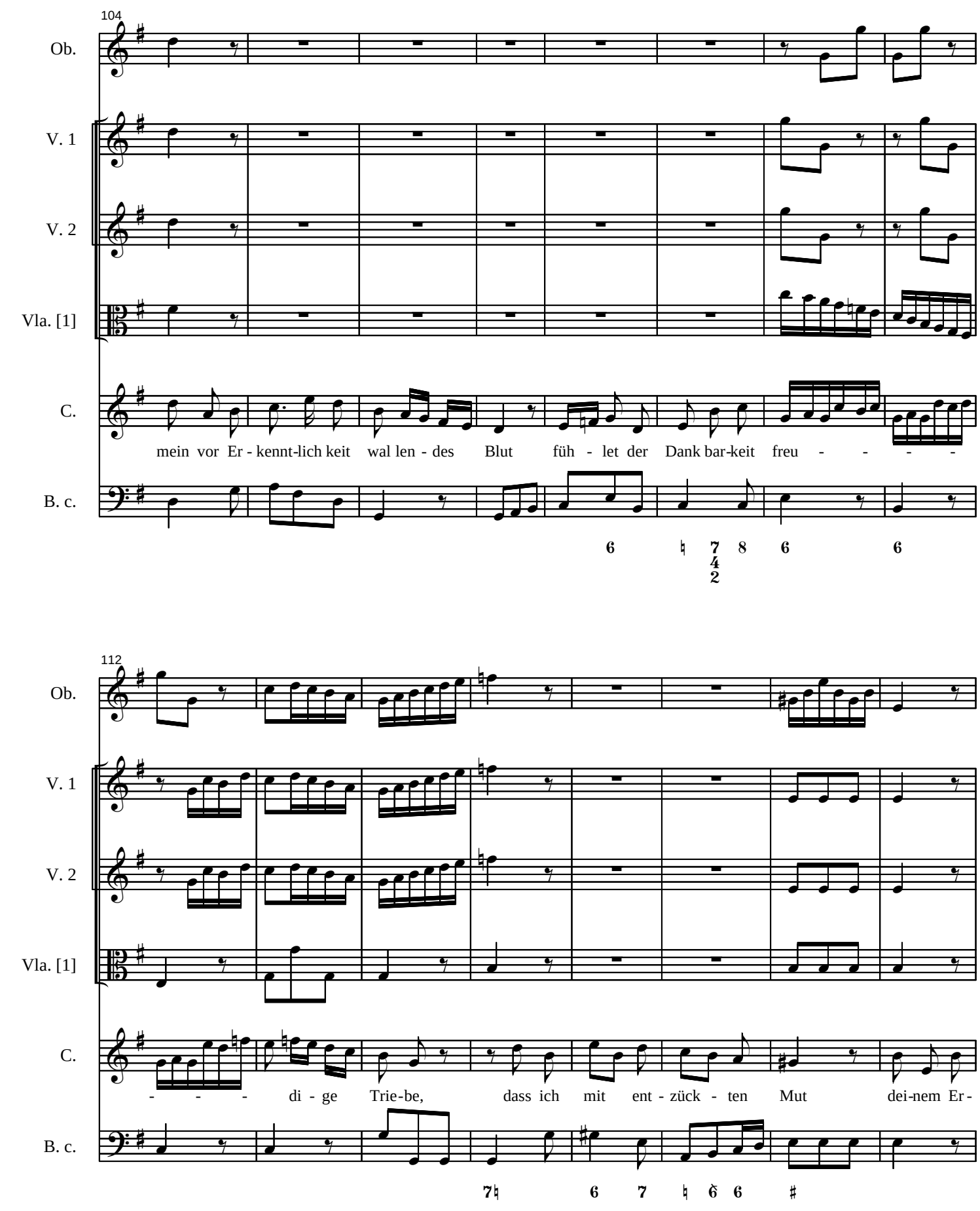

24
Ob.
V. 1
V. 2
Vla. [1]
C.
e - wi-ger Ur sprung un - end-li - cher Lie - be, se-ligs-tes We sen, voll - kom mens tes
B. c.
6 6 6 6 6 7 6 6 6 # 6 6 6

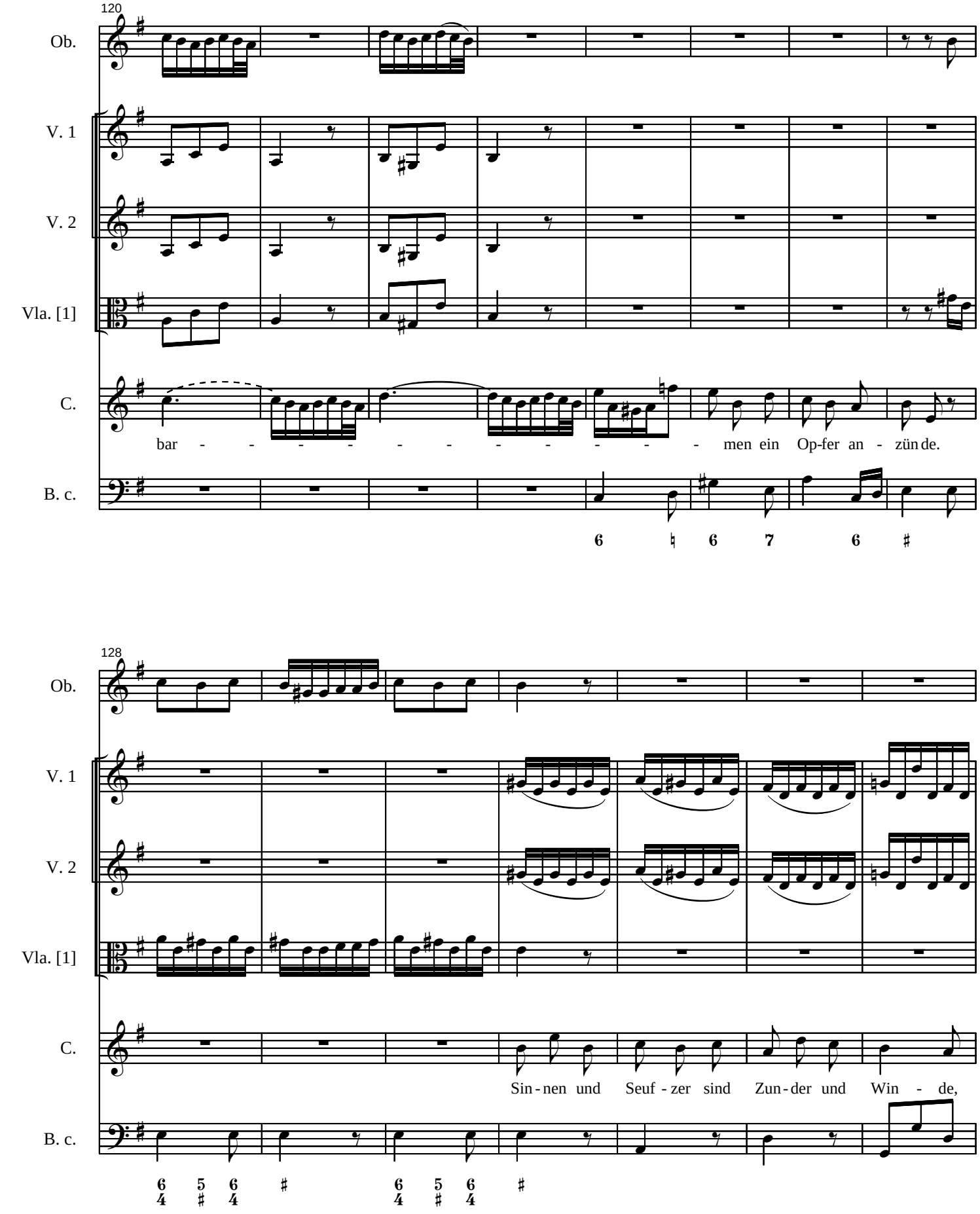

33
Ob.
V. 1
V. 2
Vla. [1]
C.
Gut, voll - kom mens - tes Gut,
B. c.
42
Ob.
V. 1
V. 2
Vla. [1]
C.
e - wi - ger Ur-spung, un - end - li - cher Lie - be, se - ligs - tes
B. c.

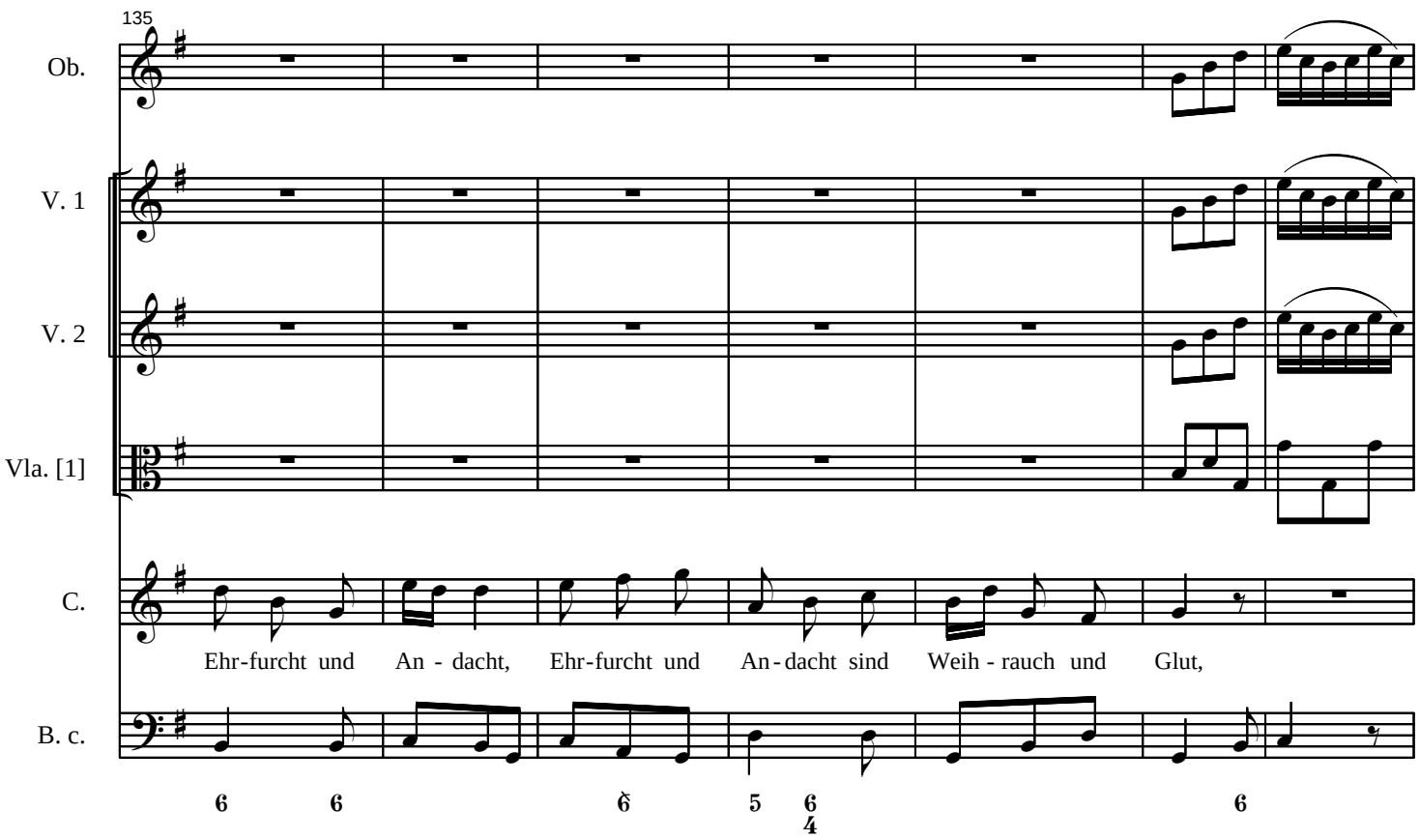

50
Ob.
V. 1
V. 2
Vla. [1]
C.
We - sen, se-ligs tes We sen, voll - kom mens-tes Gut, voll
B. c.
6 6 5 6 6 6 7 5 7 6
59
Ob.
V. 1
V. 2
Vla. [1]
C.
kom - - - - - - - - - - - - - -
B. c.
6 6 6

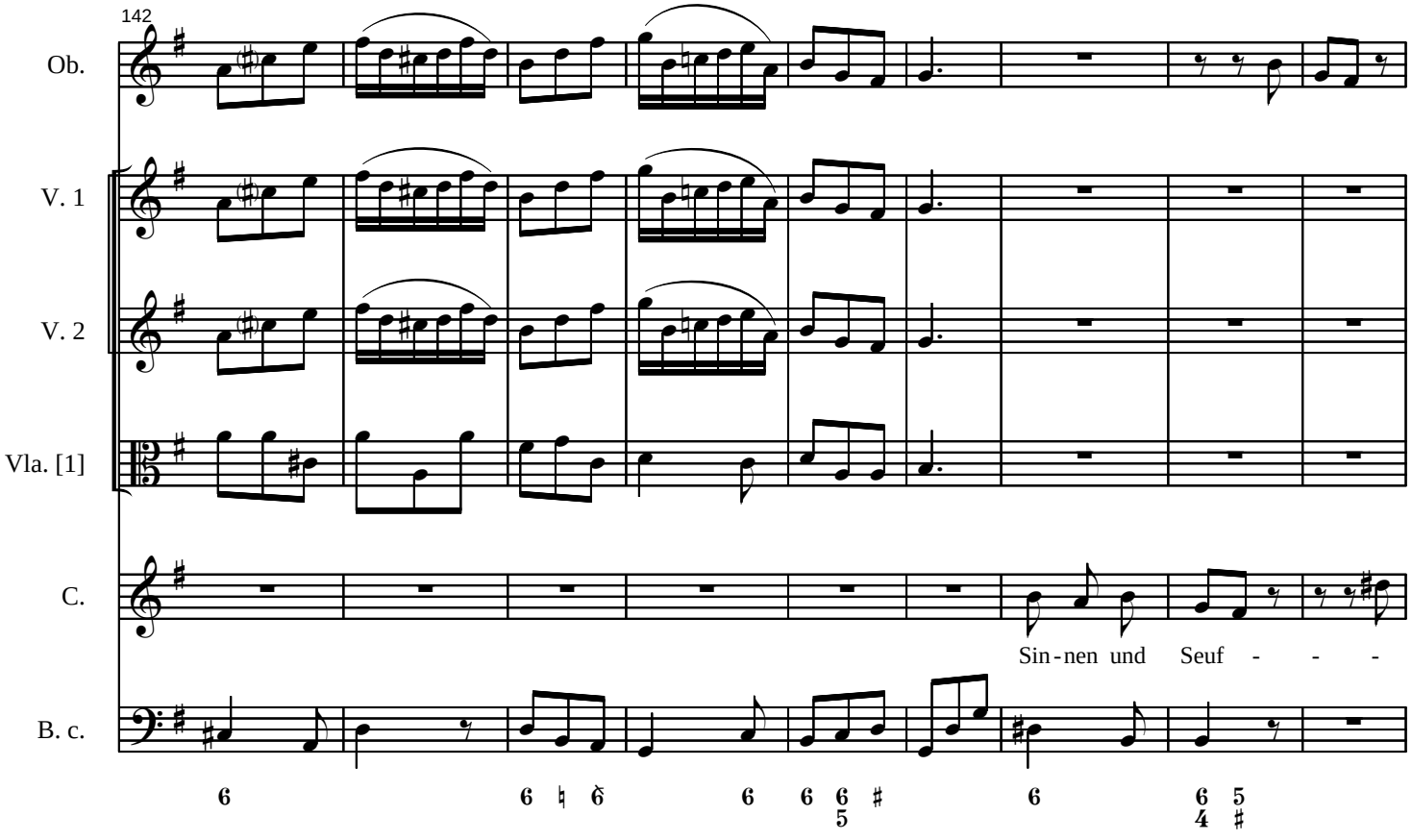

67
Ob.
V. 1
V. 2
Vla. [1]
C.
- - - mens tes Gut, e - wi ger Ur sprung un - end - li - cher Lie - ben se - ligs tes We sen, voll-
B. c.
6 6 7 7
76
Ob.
V. 1
V. 2
Vla. [1]
C.
kom mens tes Gut.
B. c.
6 6 7 6 6 6 6 7 6 6 ♯

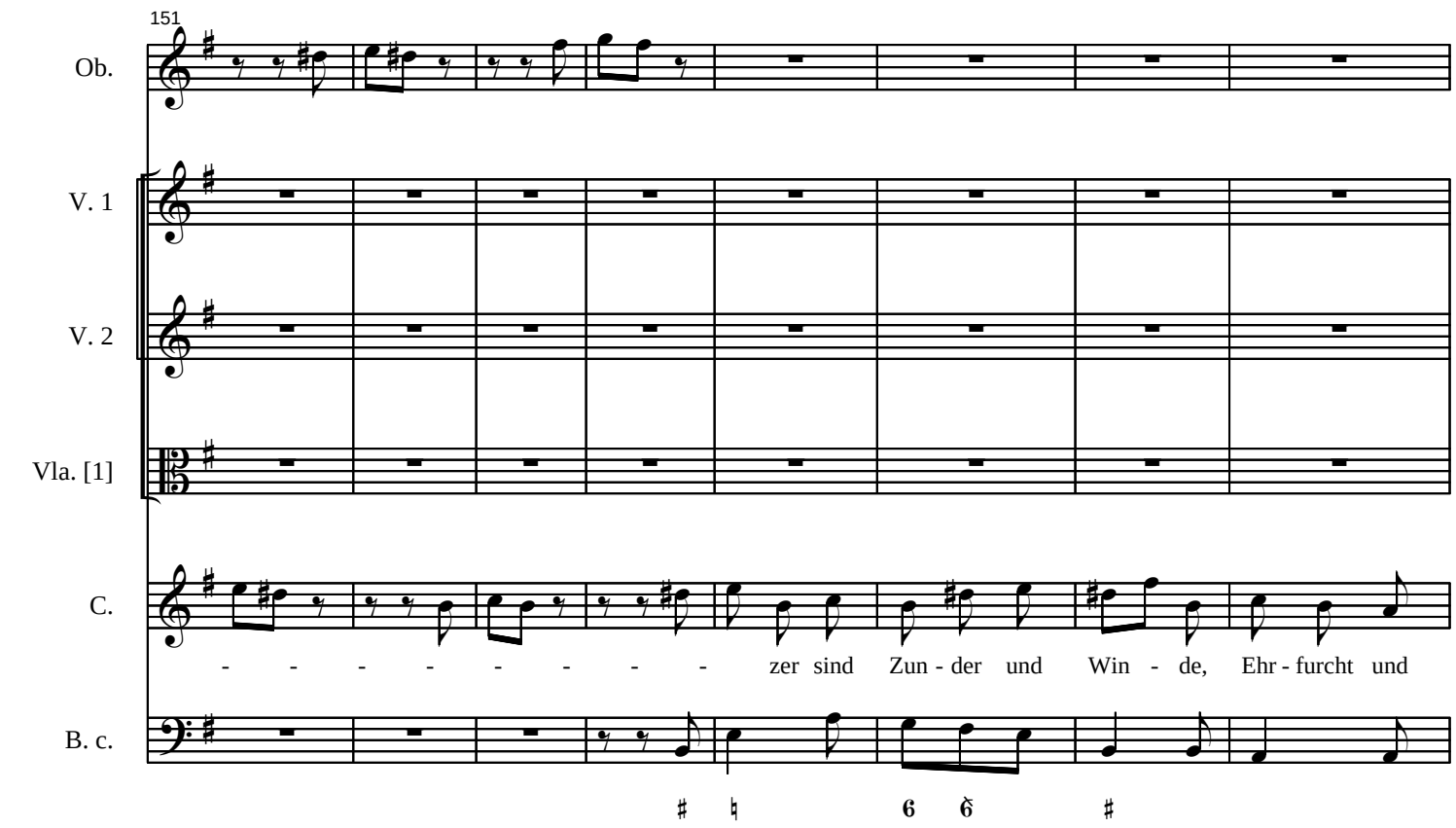

87
Ob.
V. 1
V. 2
Vla. [1]
C.
Mein vor Er - kennt lich-keit wal - len-des Blut
B. c.
96
Ob.
V. 1
V. 2
Vla. [1]
C.
füh-let der Dank-bar-keit freu-di - ge Trie be,
B. c.

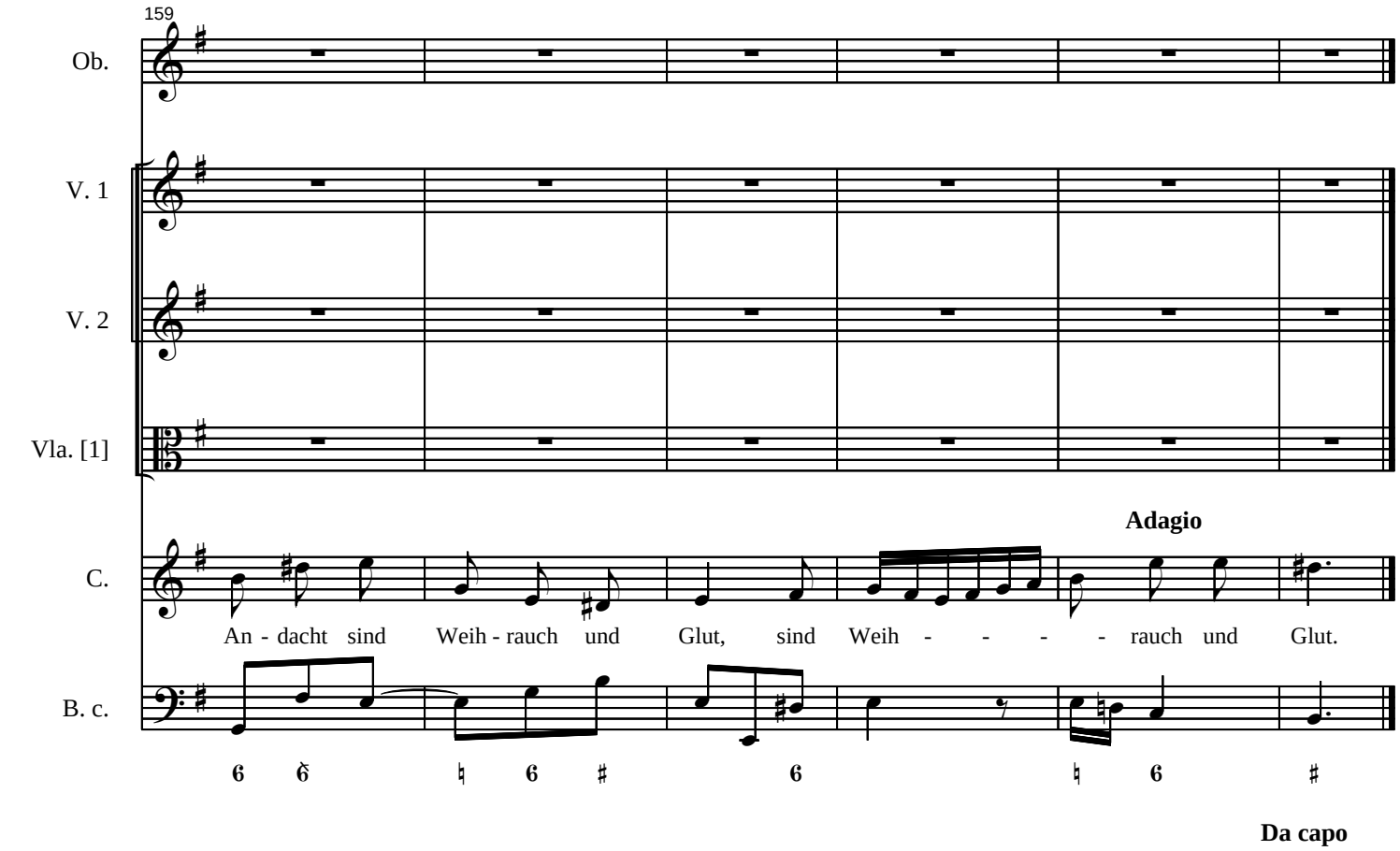

104
Ob.
V. 1
V. 2
Vla. [1]
C.
mein vor Er - kennt-lich keit wal len - des Blut füh - let der Dank bar-keit freu - - - -
B. c.
6 ♮ 7 8 6 6
4
2
112
Ob.
V. 1
V. 2
Vla. [1]
C.
- - - di - ge Trie-be, dass ich mit ent - zück - ten Mut dei-nem Er -
B. c.
7♮ 6 7 ♮ 6 6 ♯


120
Ob.
V. 1
V. 2
Vla. [1]
C.
bar - - - - - - - - - - - - - - men ein Op-fer an - zün de.
B. c.
6 ♮ 6 7 6 ♯
128
Ob.
V. 1
V. 2
Vla. [1]
C.
Sin - nen und Seuf - zer sind Zun - der und Win - de,
B. c.
6/4 5/♯ 6/4 ♯ 6/4 5/♯ 6/4 ♯

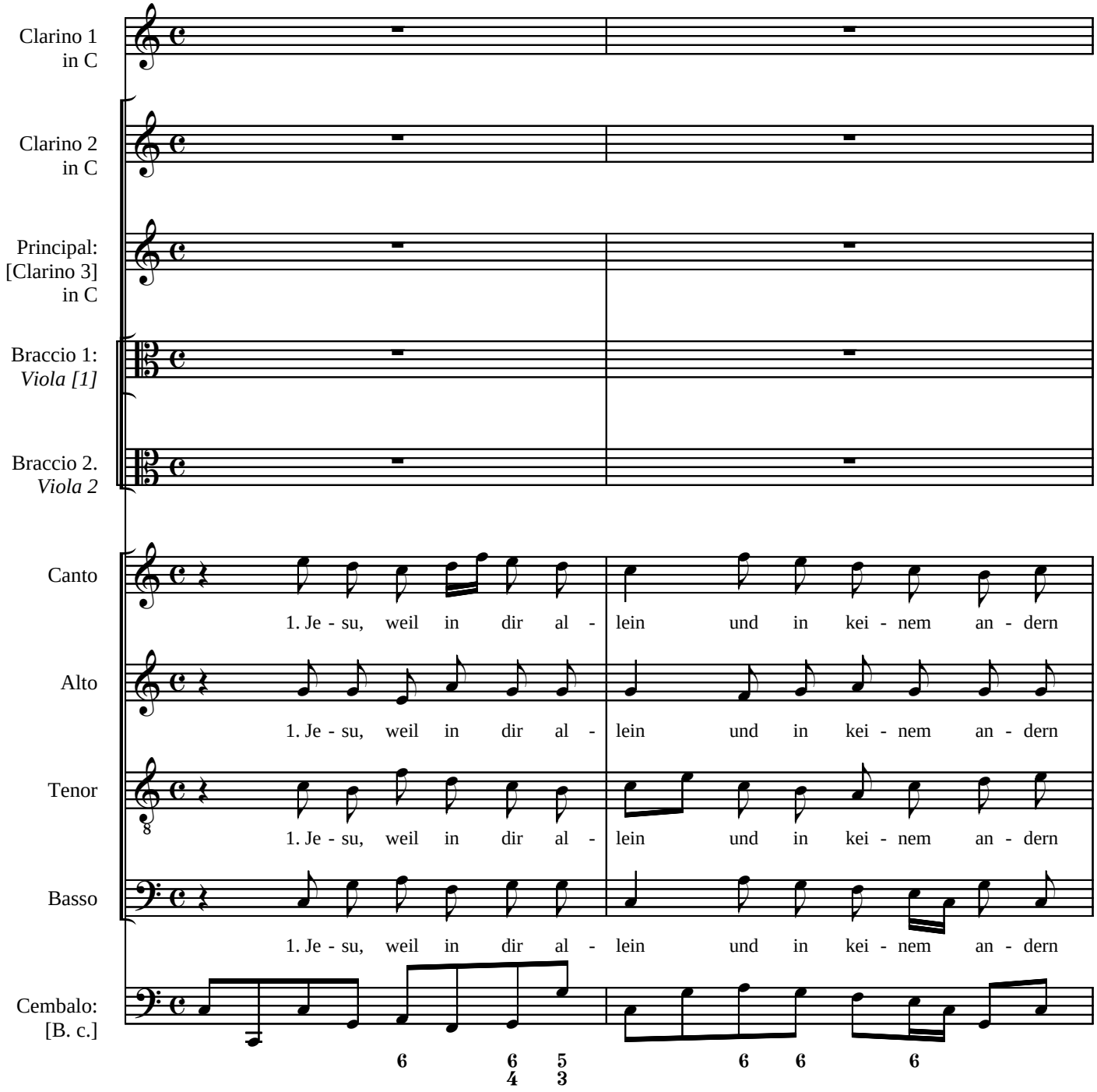

135
Ob.
V. 1
V. 2
Vla. [1]
C.
Ehr-furcht und An - dacht, Ehr-furcht und An-dacht sind Weih - rauch und Glut,
B. c.

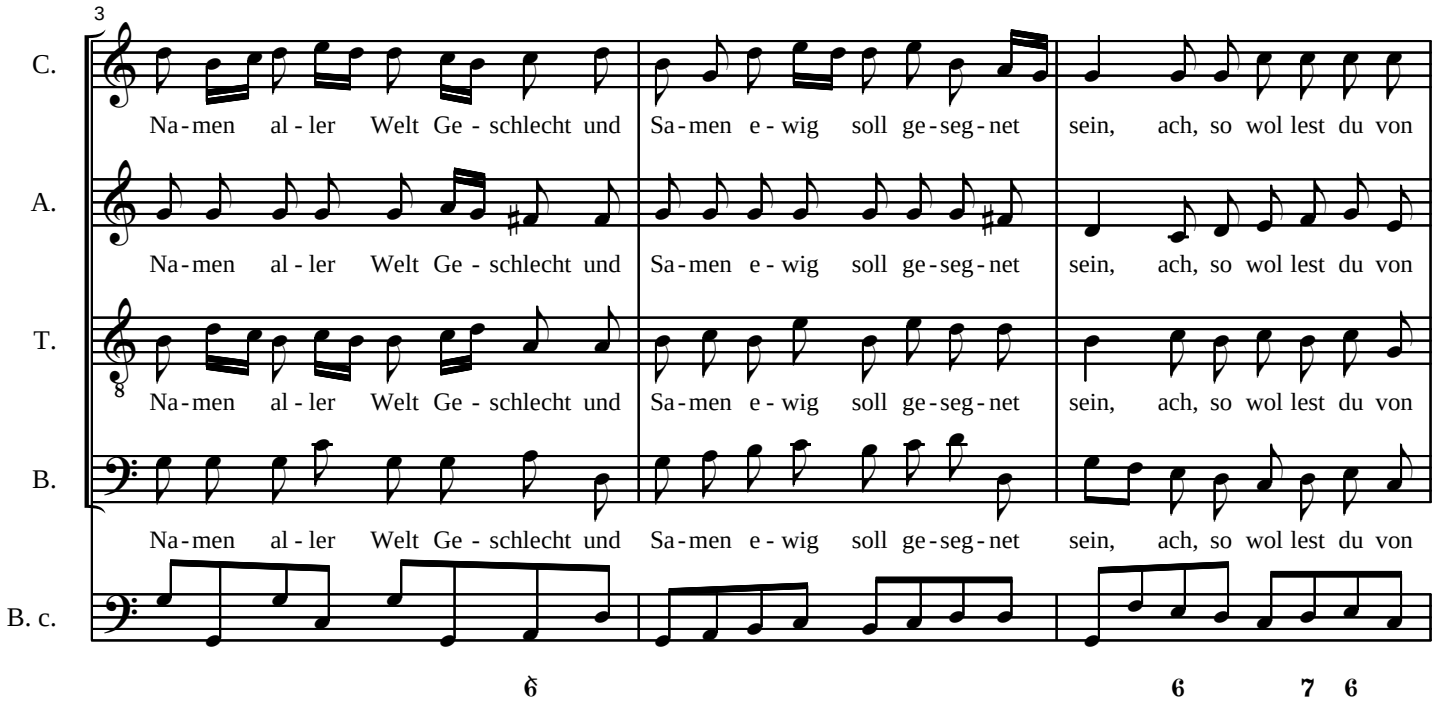

142
Ob.
V. 1
V. 2
Vla. [1]
C.
Sin-nen und Seuf - - -
B. c.

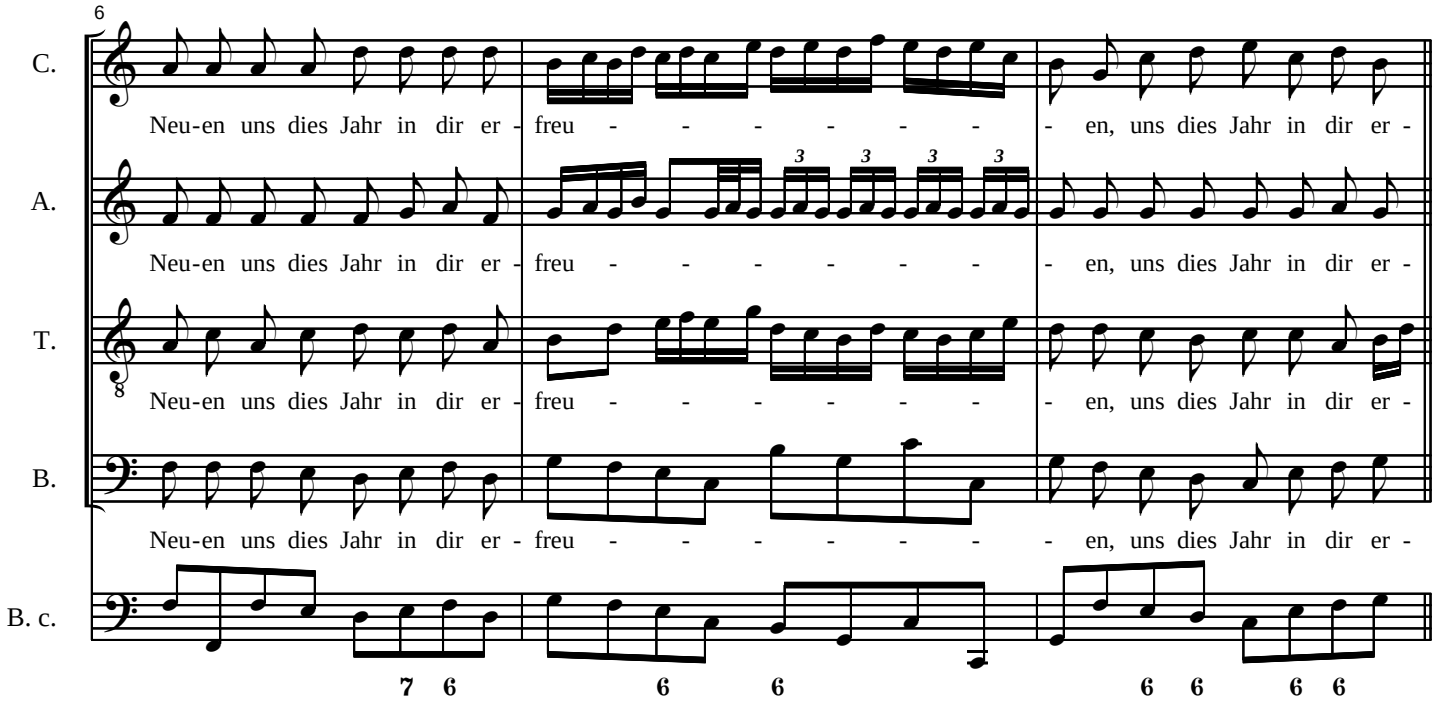

151
Ob.
V. 1
V. 2
Vla. [1]
C.
- - - - - - - - - zer sind Zun - der und Win - de, Ehr - furcht und
B. c.

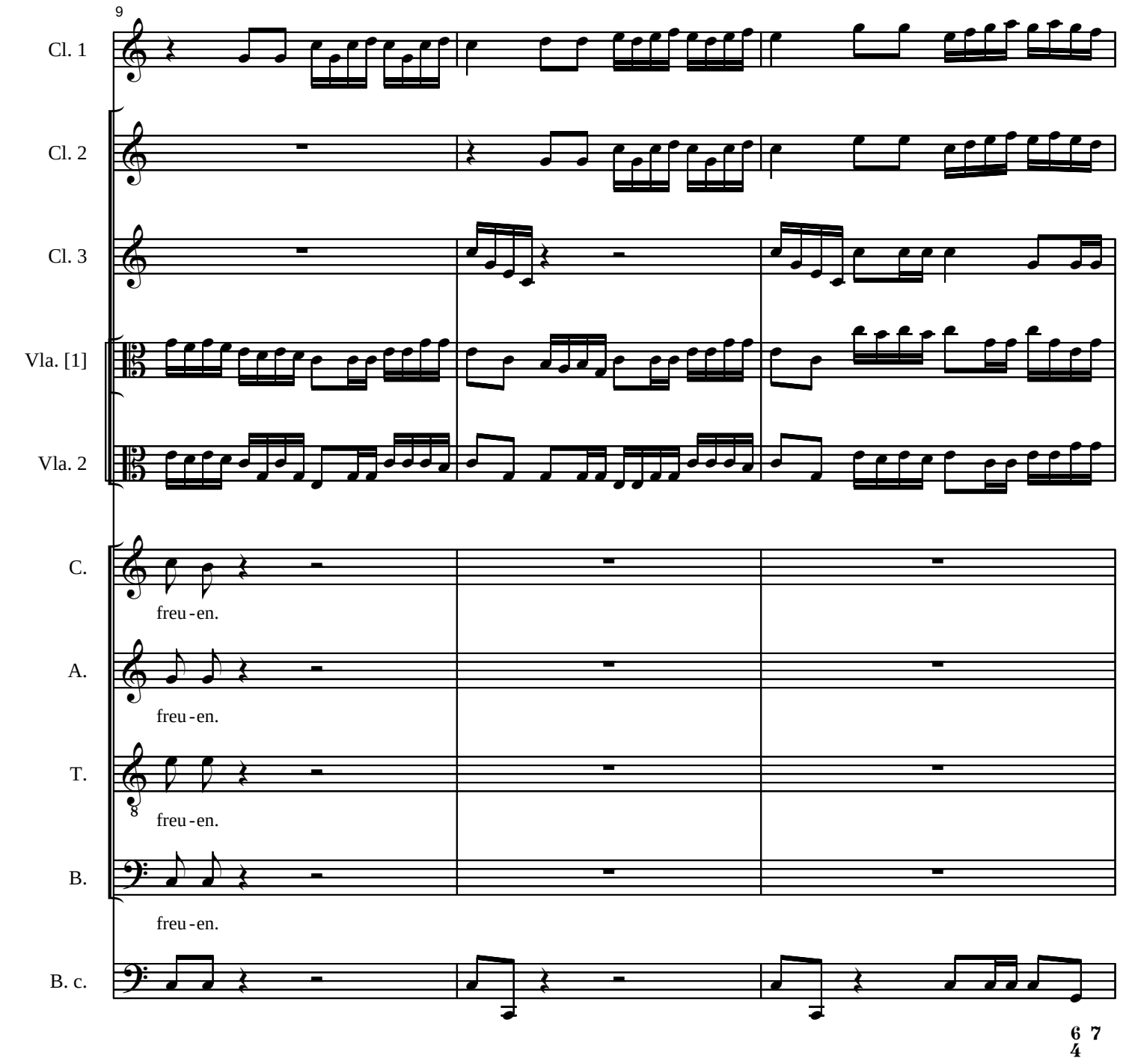

159
Ob.
V. 1
V. 2
Vla. [1]
Adagio
C.
An - dacht sind Weih - rauch und Glut, sind Weih - - - - rauch und Glut.
B. c.
Da capo

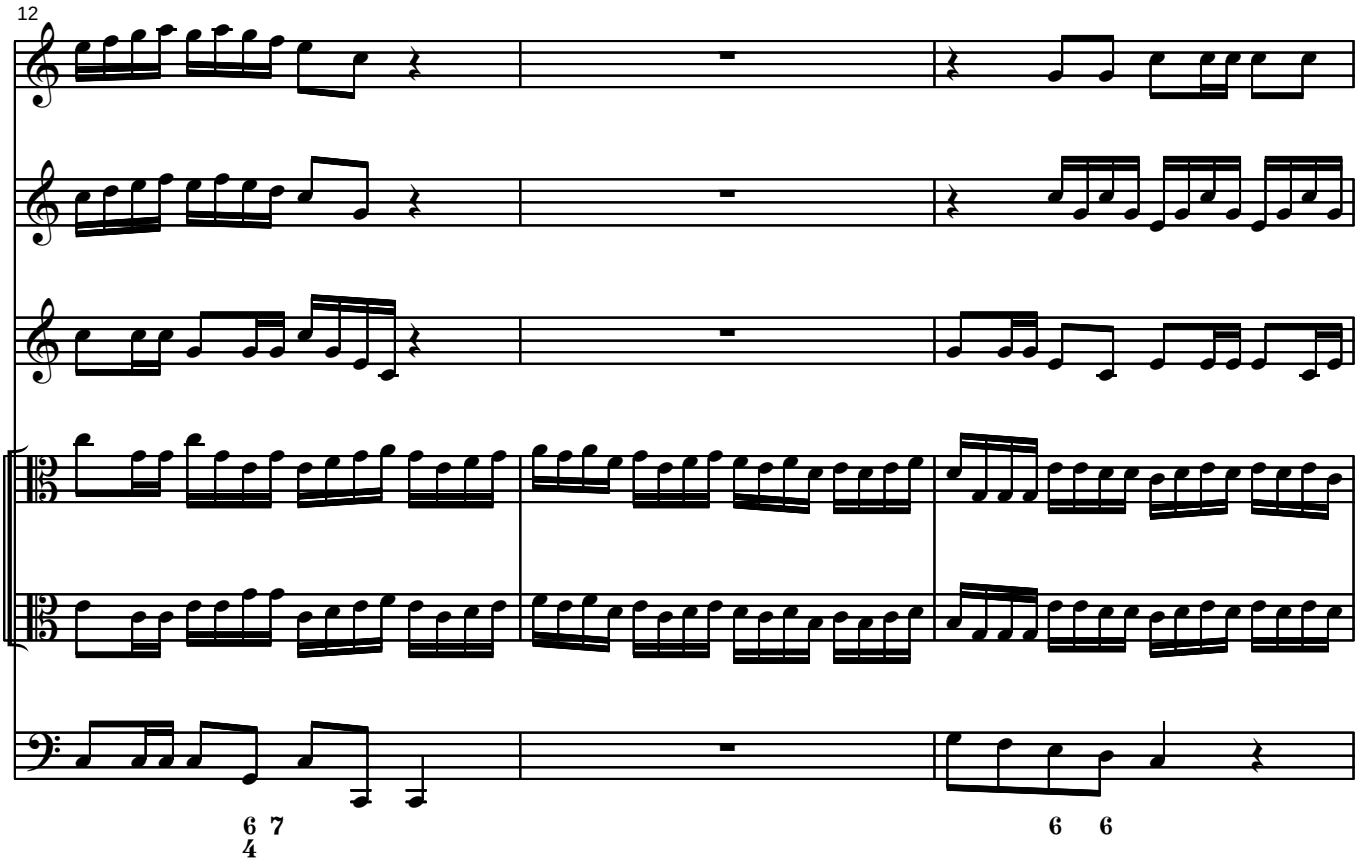
[8.] Aria Voci Tutti con Ritornello

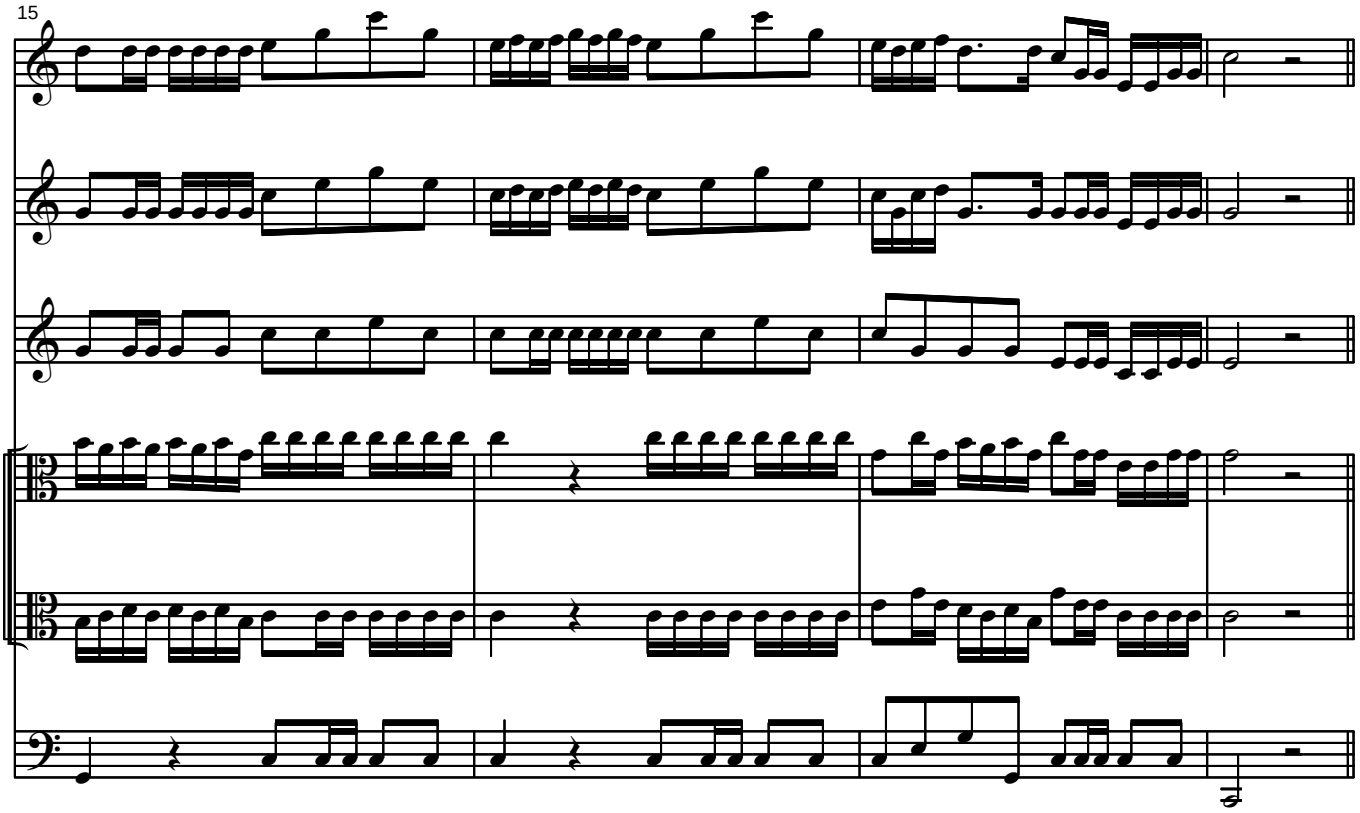


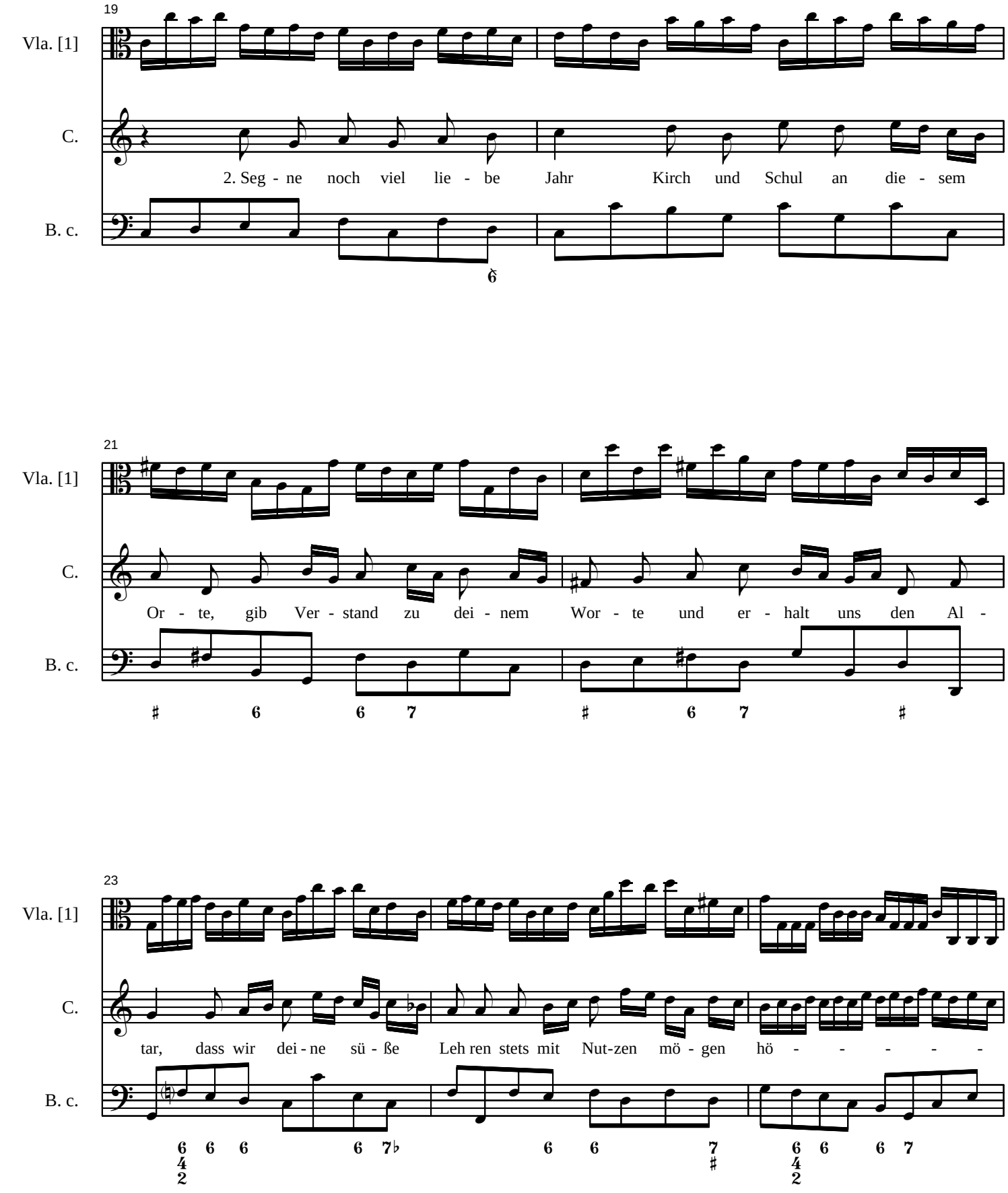

3
C.
A.
T.
B.
B. c.
Na-men al-ler Welt Ge-schlecht und Sa-men e-wig soll ge-seg-net sein, ach, so wol lest du von
6 6 7 6

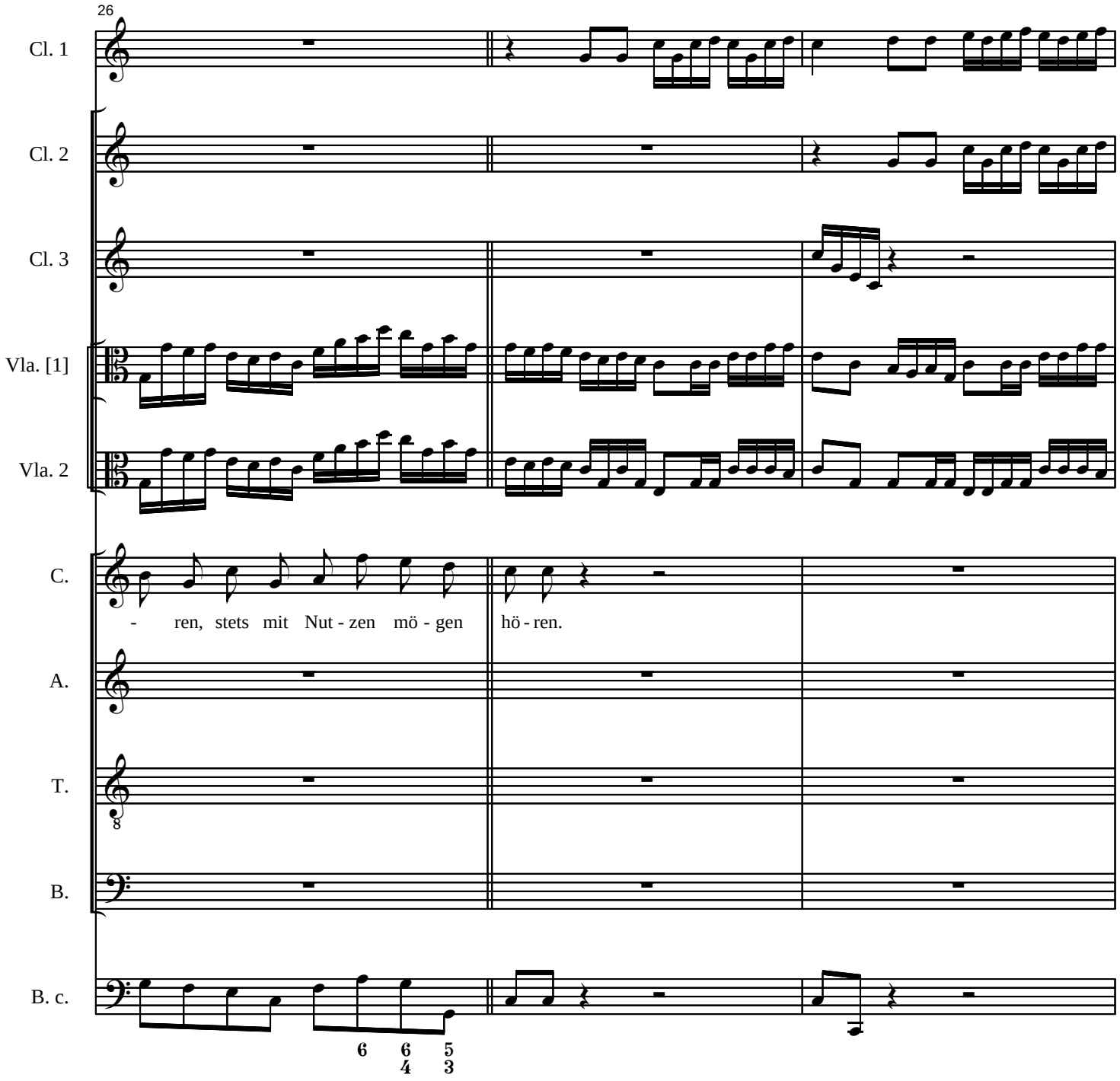

6
C.
A.
T.
B.
B. c.
Neu-en uns dies Jahr in dir er-freu - - - - - - - en, uns dies Jahr in dir er-
7 6 6 6 6 6 6 6

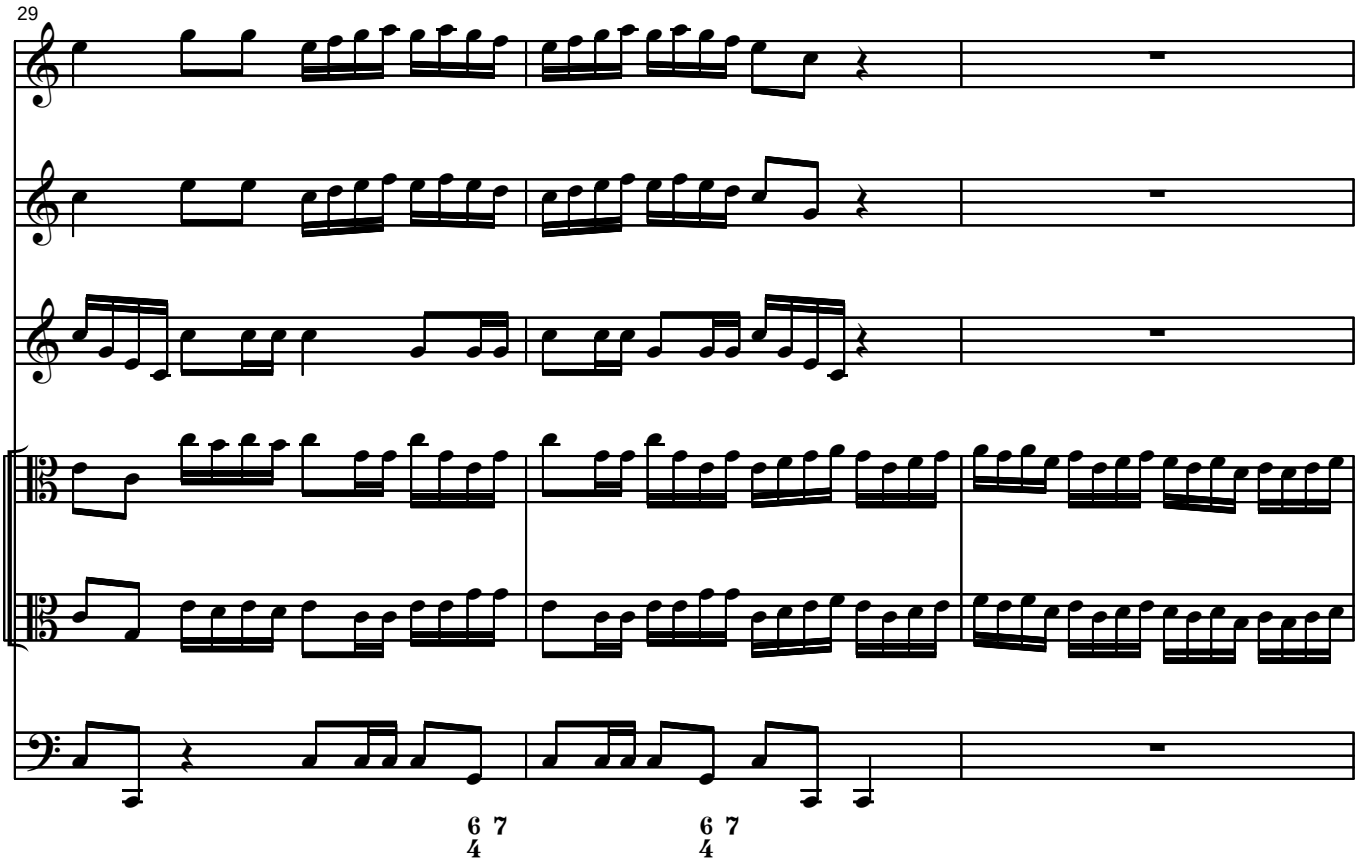

9
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
Vla. [1]
Vla. 2
C.
freu - en.
A.
freu - en.
T.
freu - en.
B.
freu - en.
B. c.
6 7
4

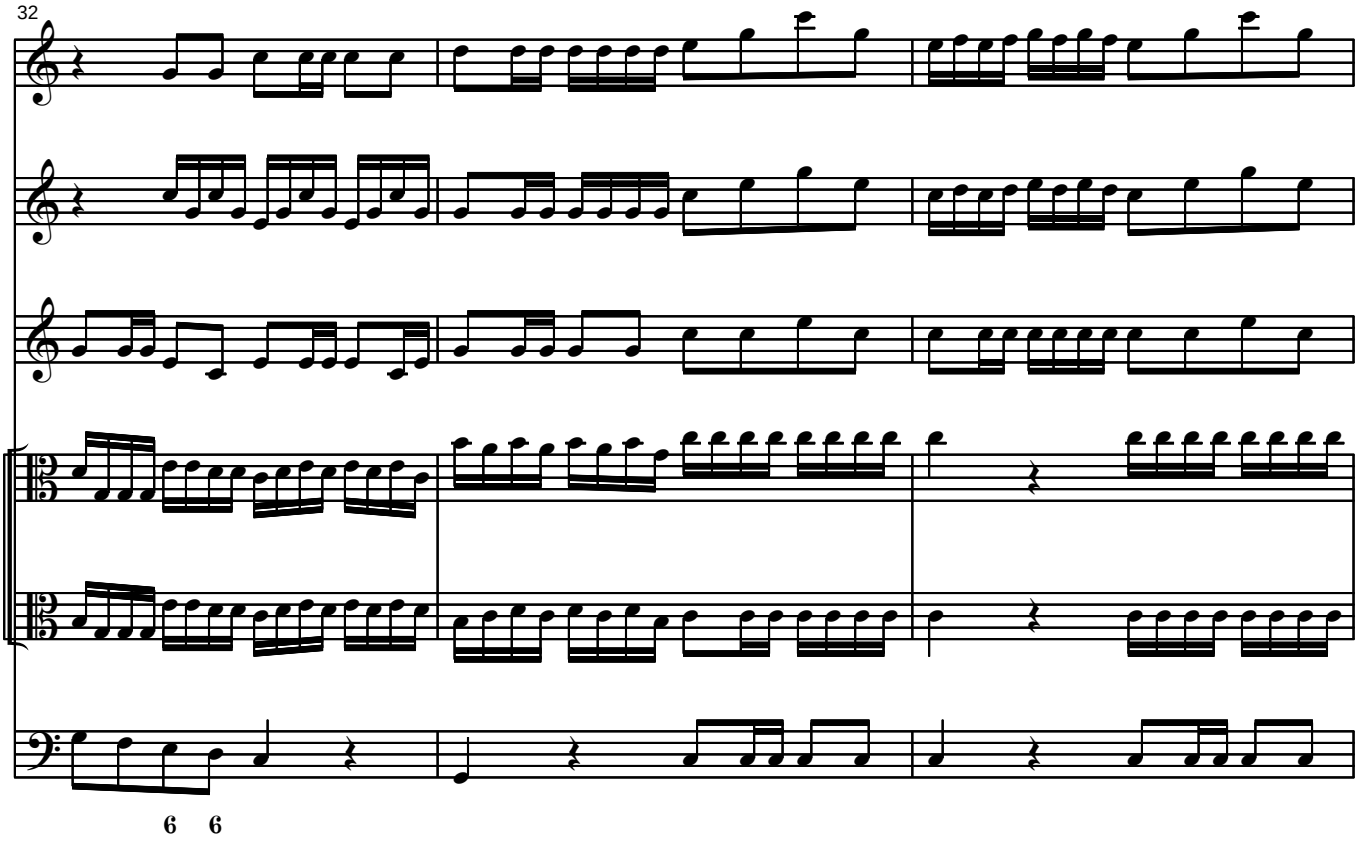

12
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
Vla. [1]
Vla. 2
B. c.
6 7
4
6 6

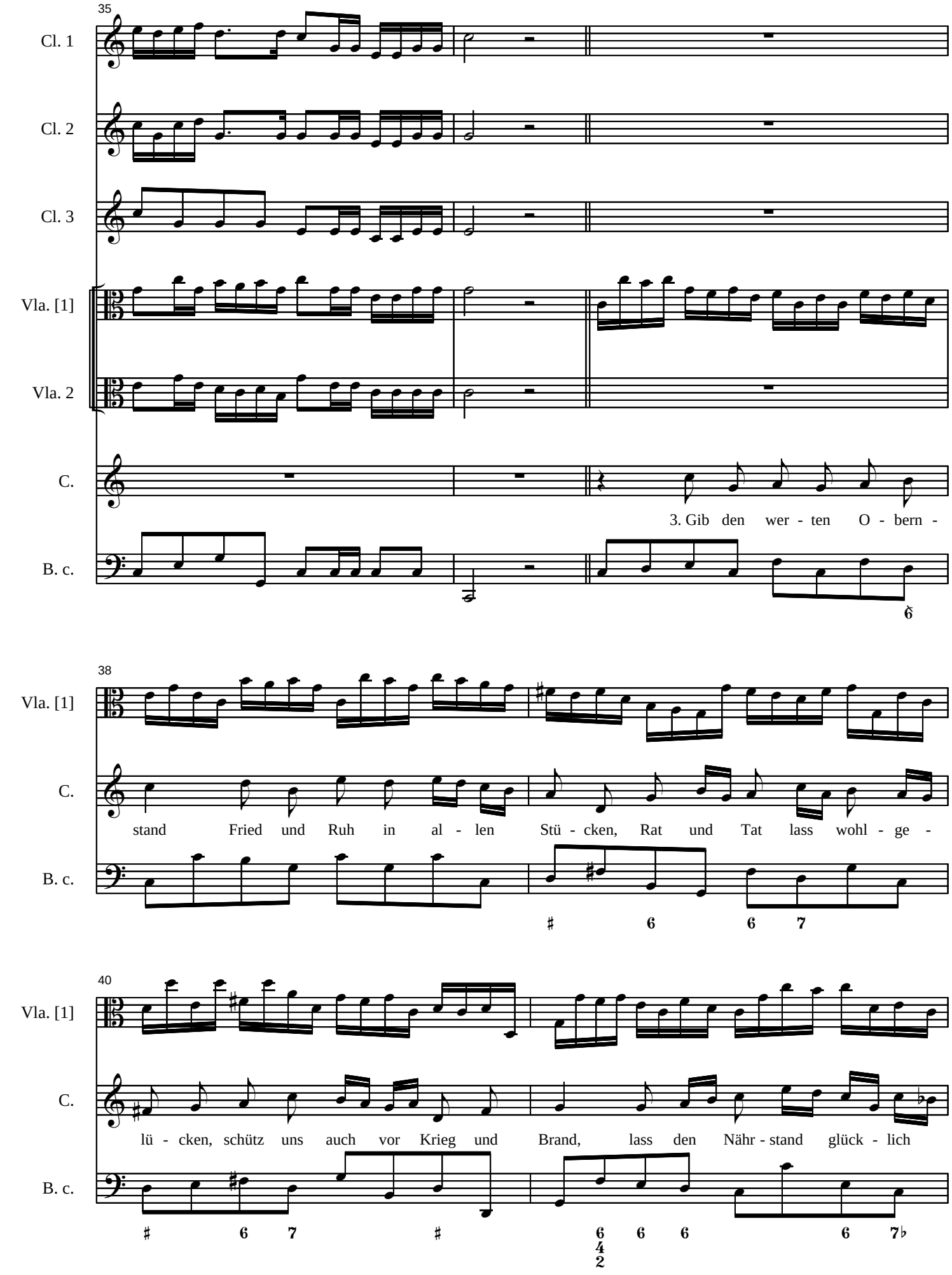

15
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
Vla. [1]
Vla. 2
B. c.

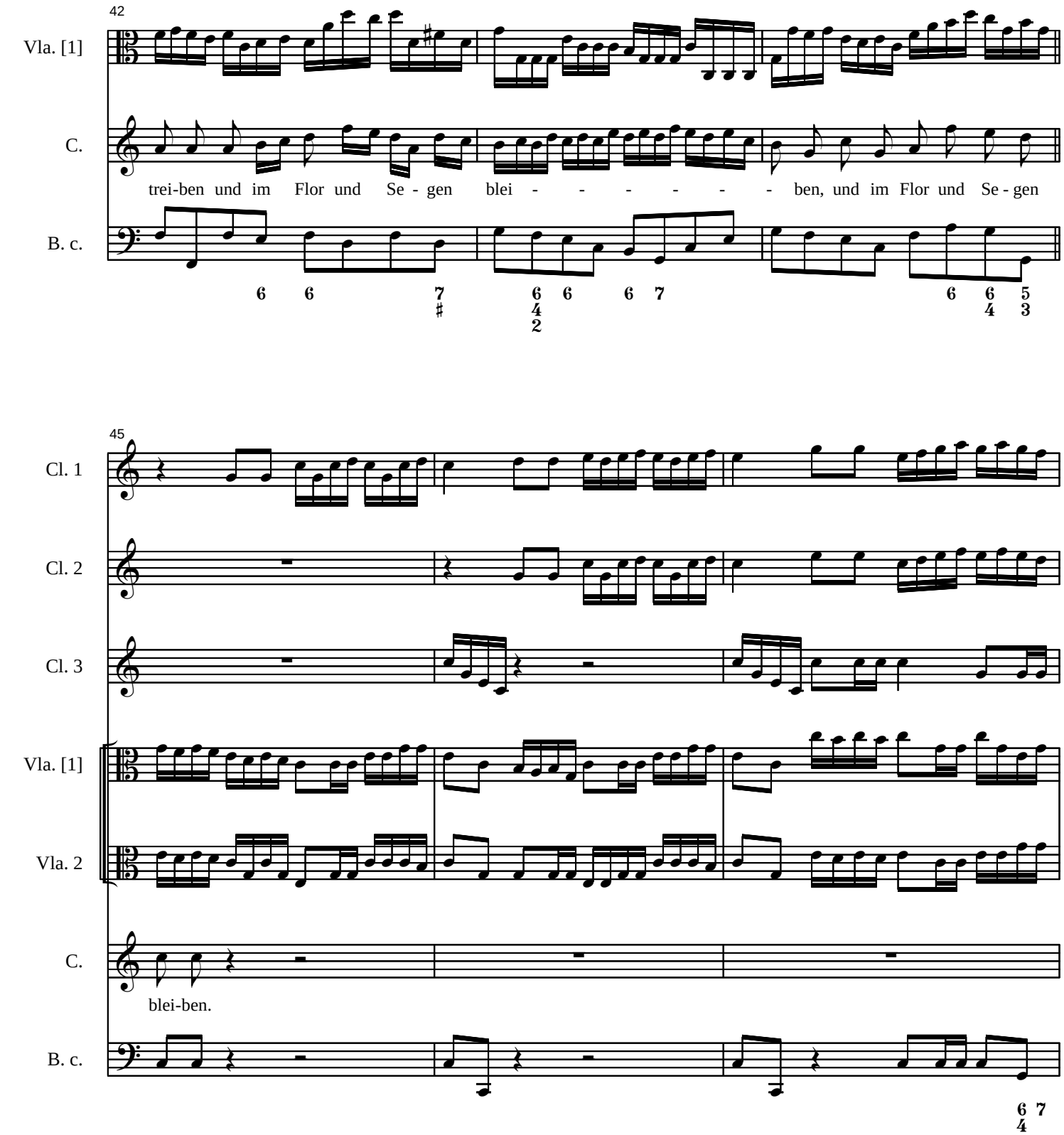

19
Vla. [1]
C.
2. Seg - ne noch viel lie - be Jahr Kirch und Schul an die - sem
B. c.
6
21
Vla. [1]
C.
Or - te, gib Ver - stand zu dei - nem Wor - te und er - halt uns den Al -
B. c.
♯ 6 6 7 ♯ 6 7 ♯
23
Vla. [1]
C.
tar, dass wir dei - ne sü - ße Leh ren stets mit Nut-zen mö - gen hö - - - - -
B. c.
6 6 6 6 7♭ 6 6 7 6 6 6 7
4 ♯ 4
2 2

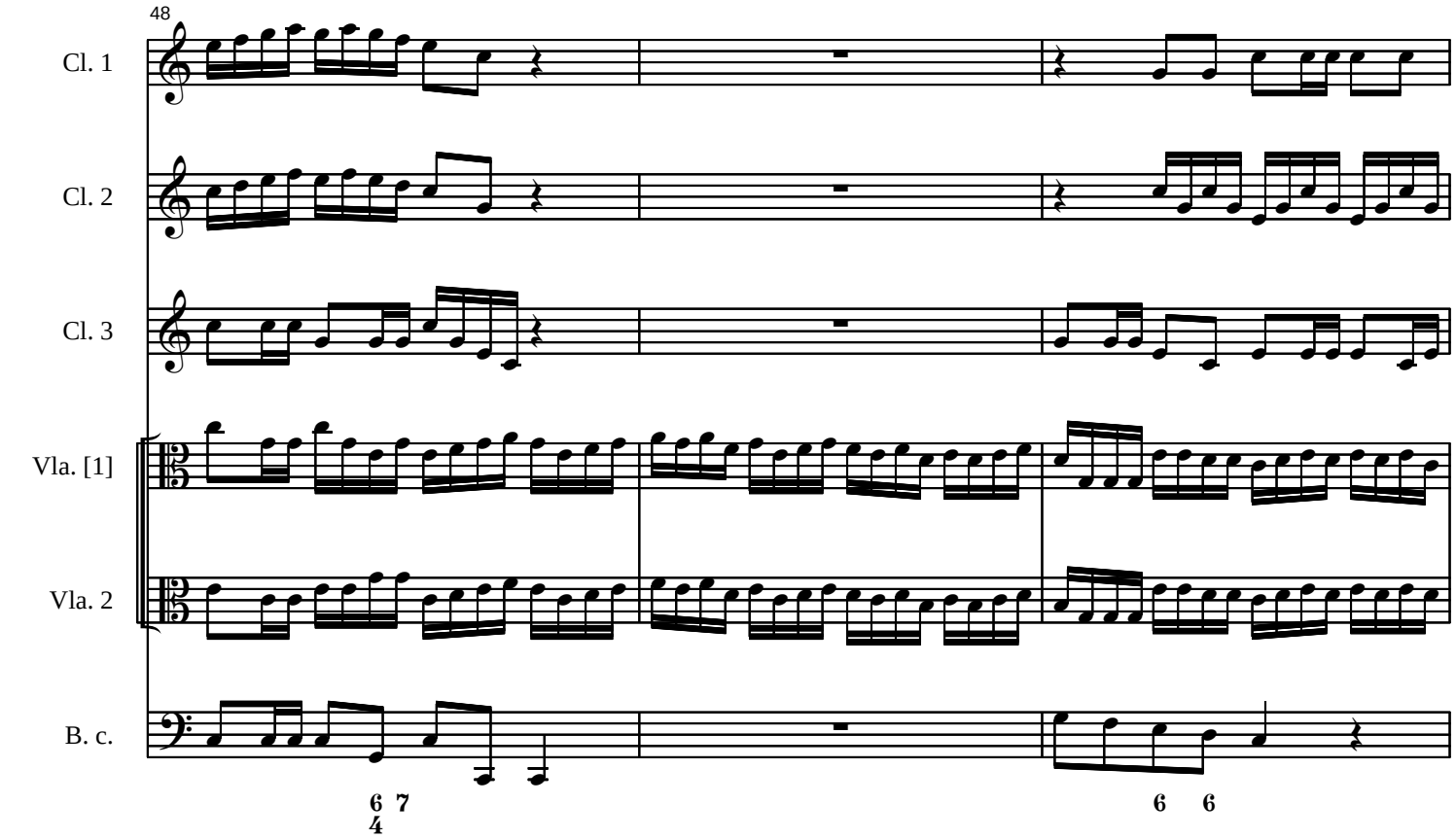

26
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
Vla. [1]
Vla. 2
C.
- ren, stets mit Nut - zen mö - gen hö - ren.
A.
T.
B.
B. c.
6
6 5
4 3

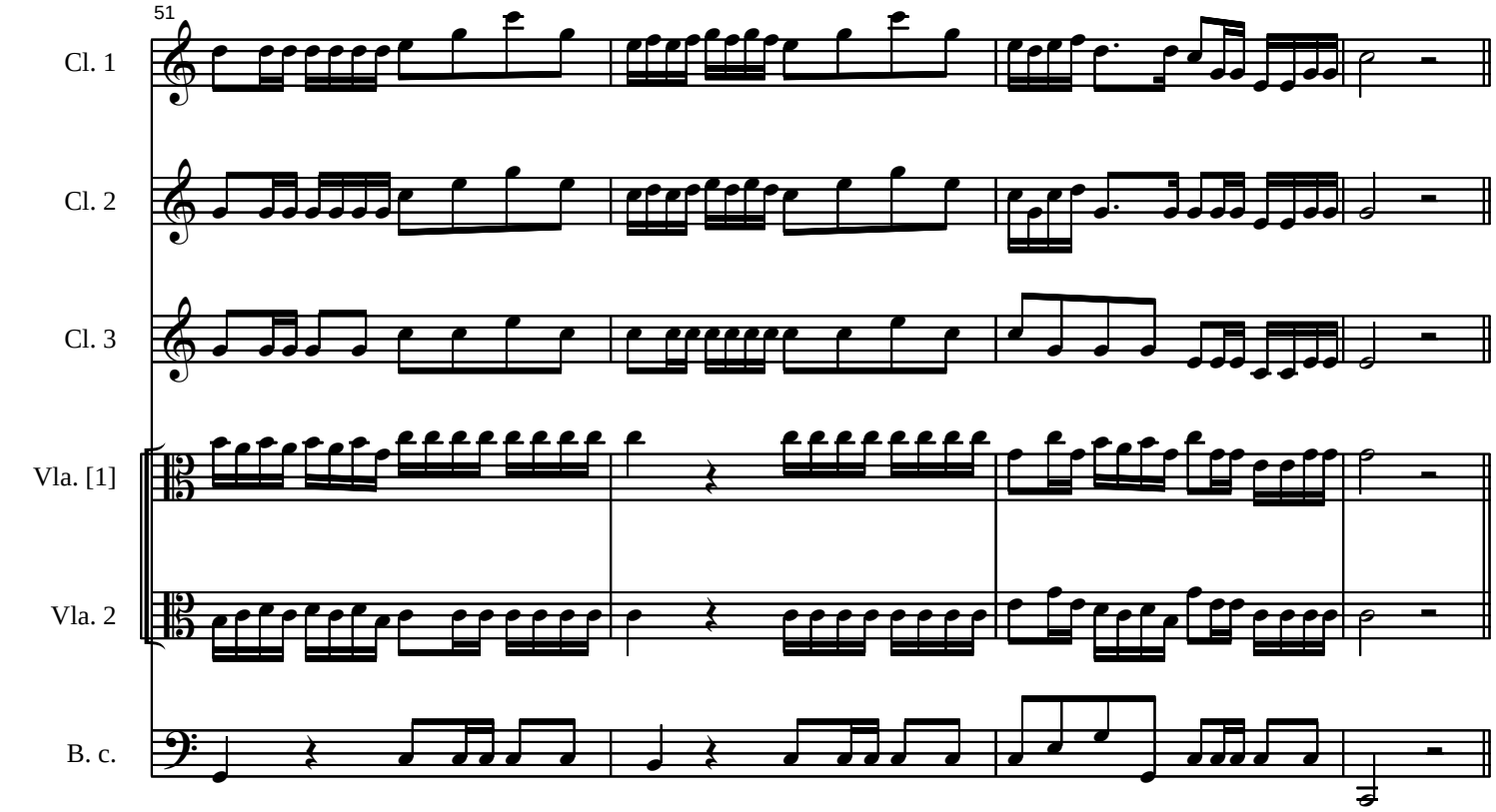

29
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
Vla. [1]
Vla. 2
B. c.
6 7
4
6 7
4

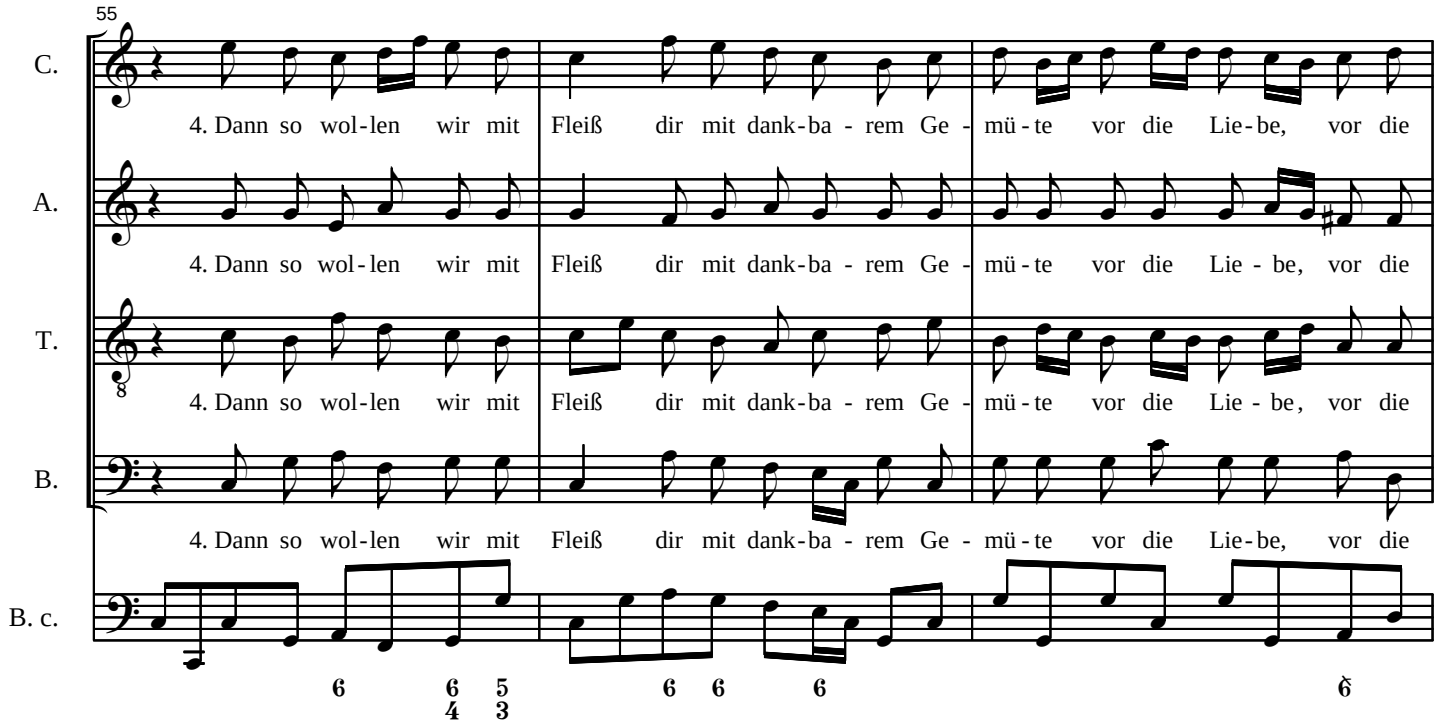

32
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
Vla. [1]
Vla. 2
B. c.
6 6

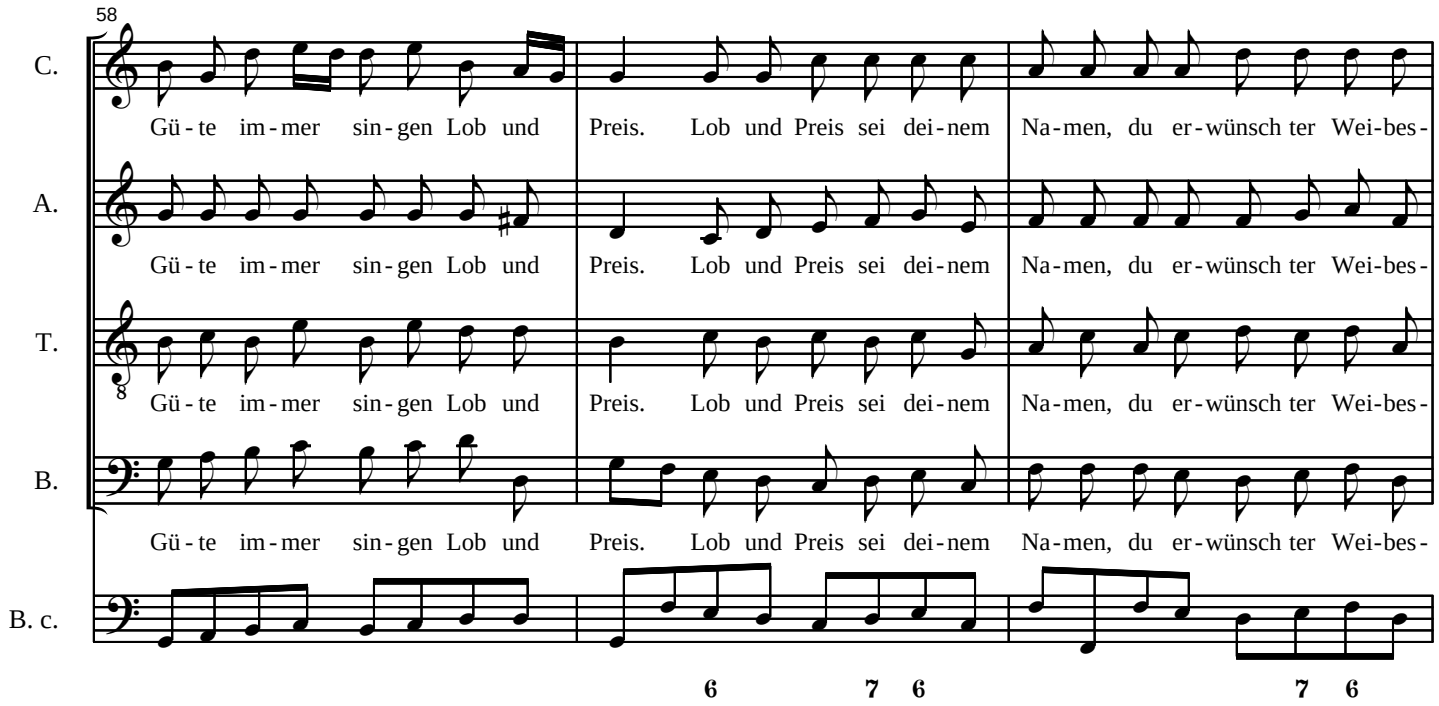

35
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
Vla. [1]
Vla. 2
C.
3. Gib den wer - ten O - bern -
B. c.
38
Vla. [1]
C.
stand Fried und Ruh in al - len Stü - cken, Rat und Tat lass wohl - ge -
B. c.
40
Vla. [1]
C.
lü - cken, schütz uns auch vor Krieg und Brand, lass den Nähr - stand glück - lich
B. c.

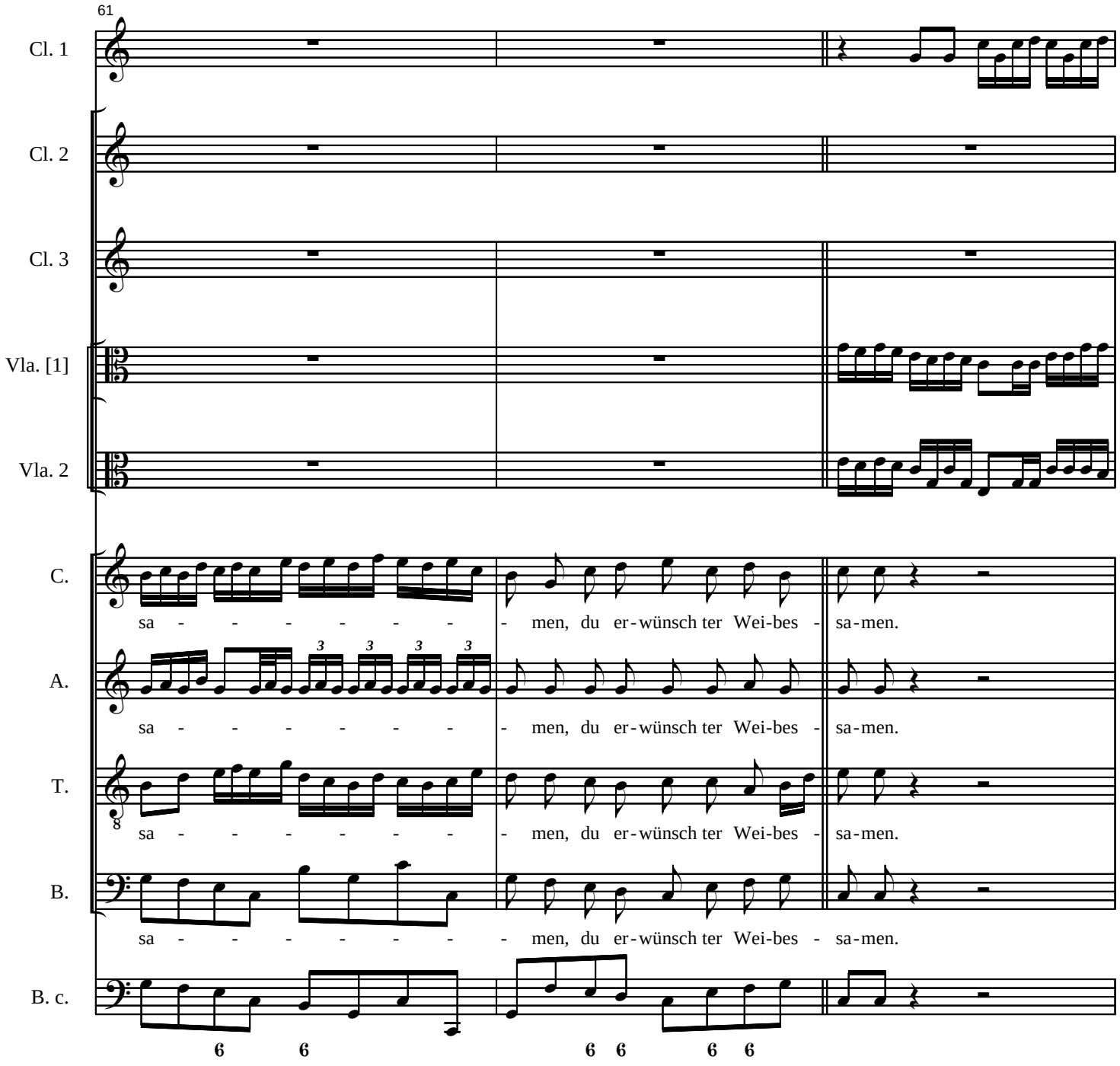

42
Vla. [1]
C.
trei-ben und im Flor und Se - gen blei - - - - - - ben, und im Flor und Se - gen
B. c.
45
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
Vla. [1]
Vla. 2
C.
blei-ben.
B. c.

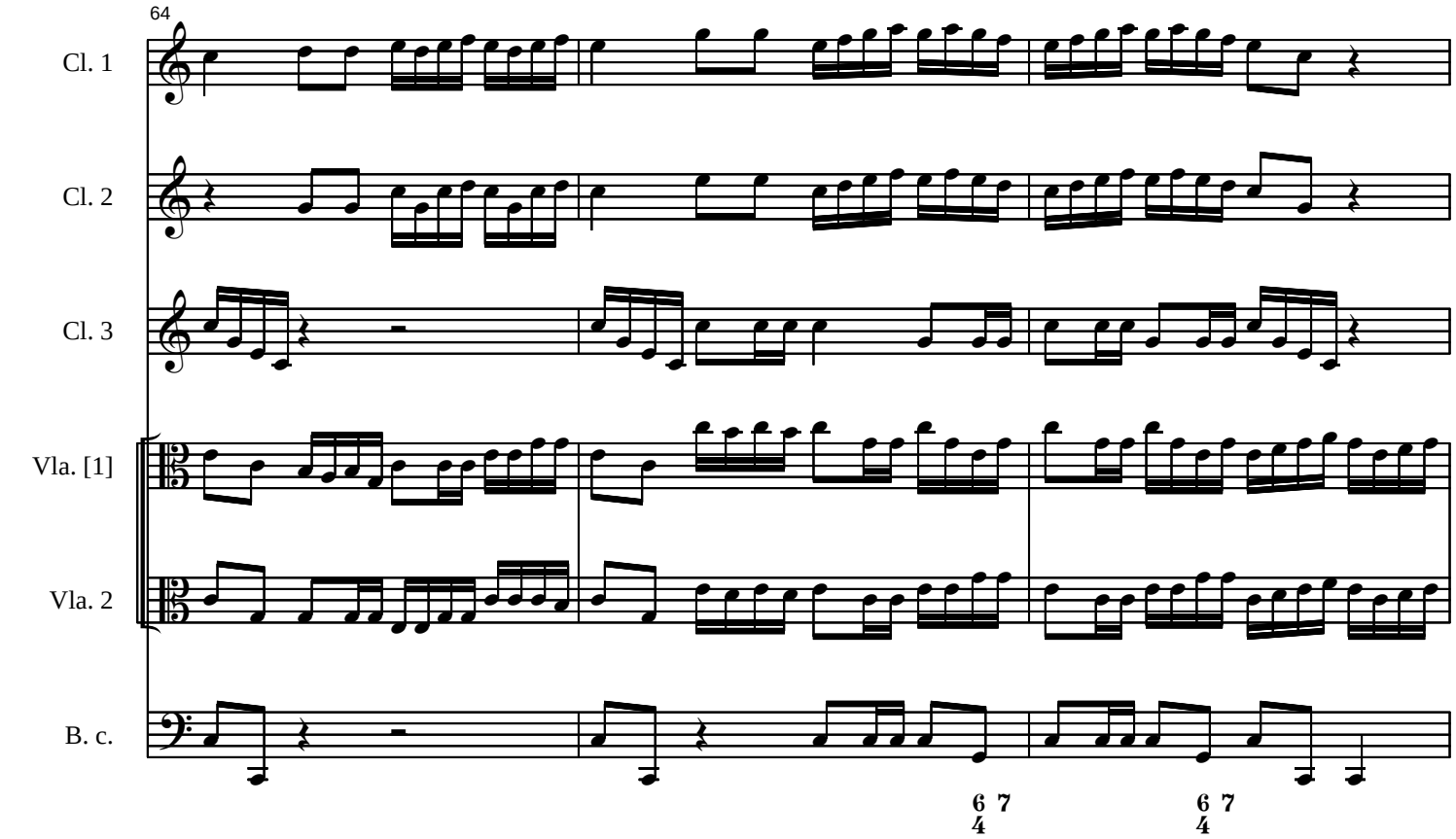

48
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
Vla. [1]
Vla. 2
B. c.
6 7
4
6 6

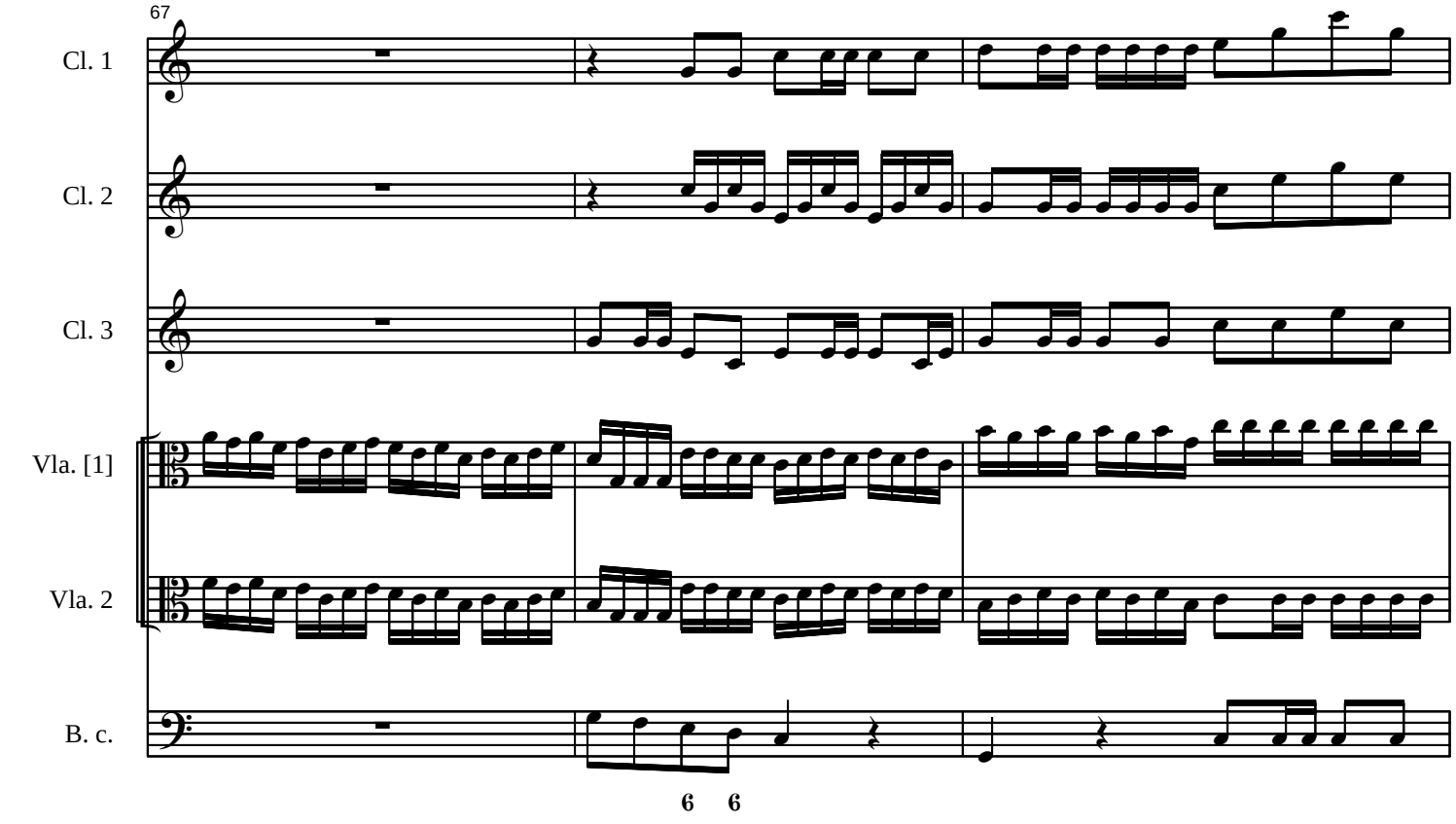

51
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
Vla. [1]
Vla. 2
B. c.

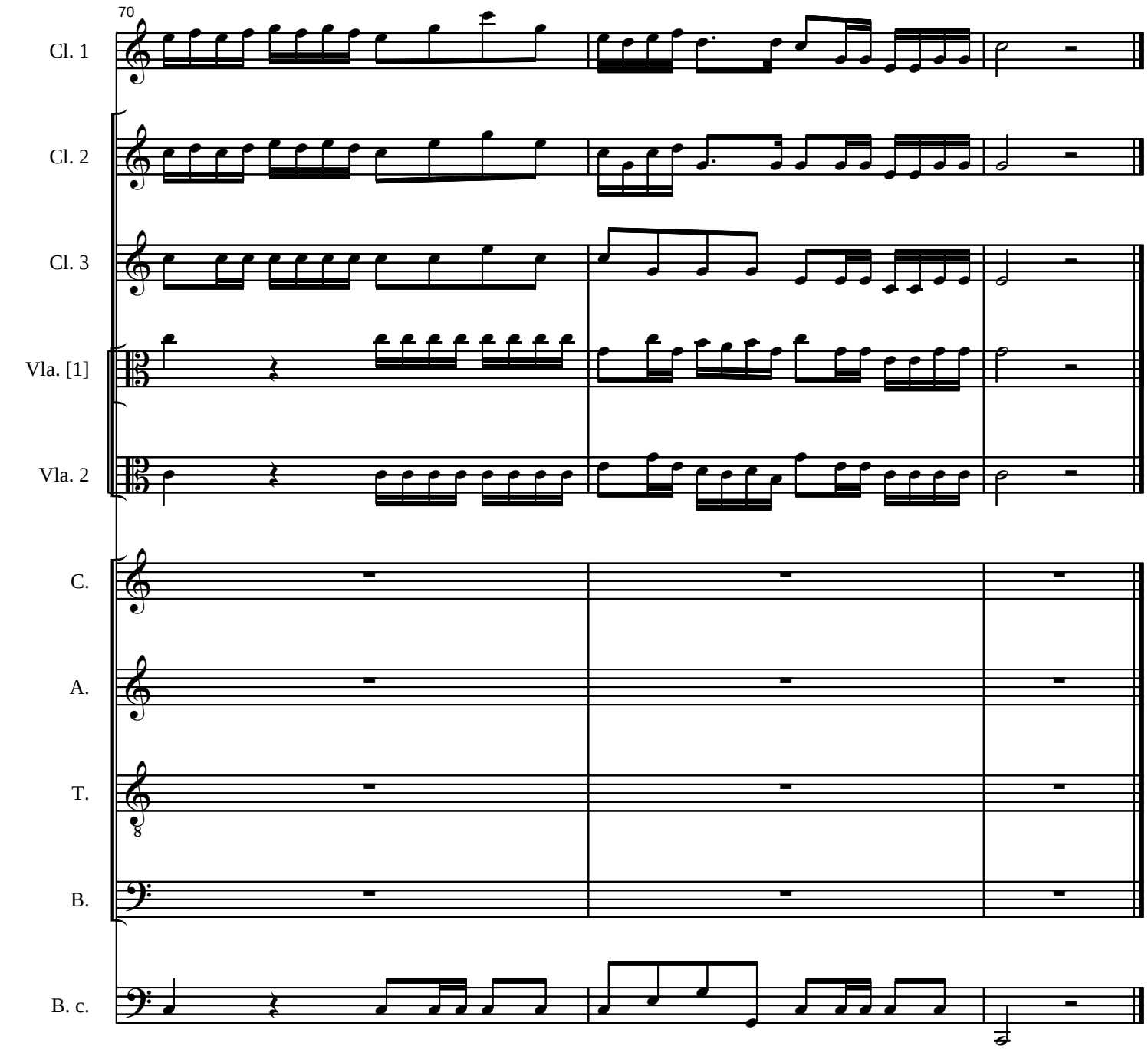

55
C.
A.
T.
B.
B. c.
4. Dann so wol-len wir mit Fleiß dir mit dank-ba - rem Ge - mü - te vor die Lie - be, vor die
4. Dann so wol-len wir mit Fleiß dir mit dank-ba - rem Ge - mü - te vor die Lie - be, vor die
4. Dann so wol-len wir mit Fleiß dir mit dank-ba - rem Ge - mü - te vor die Lie - be, vor die
4. Dann so wol-len wir mit Fleiß dir mit dank-ba - rem Ge - mü - te vor die Lie - be, vor die


58
C.
A.
T.
B.
B. c.
Gü - te im - mer sin - gen Lob und Preis. Lob und Preis sei dei - nem Na - men, du er - wünsch ter Wei - bes -
Gü - te im - mer sin - gen Lob und Preis. Lob und Preis sei dei - nem Na - men, du er - wünsch ter Wei - bes -
Gü - te im - mer sin - gen Lob und Preis. Lob und Preis sei dei - nem Na - men, du er - wünsch ter Wei - bes -
Gü - te im - mer sin - gen Lob und Preis. Lob und Preis sei dei - nem Na - men, du er - wünsch ter Wei - bes -


61
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
Vla. [1]
Vla. 2
C.
sa - - - - - - - men, du er-wünsch ter Wei-bes - sa-men.
A.
sa - - - - - - - men, du er-wünsch ter Wei-bes - sa-men.
T.
sa - - - - - - - men, du er-wünsch ter Wei-bes - sa-men.
B.
sa - - - - - - - men, du er-wünsch ter Wei-bes - sa-men.
B. c.
6 6 6 6 6 6


64
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
Vla. [1]
Vla. 2
B. c.
6 7
4
6 7
4


67
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
Vla. [1]
Vla. 2
B. c.
6 6


70
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
Vla. [1]
Vla. 2
C.
A.
T.
B.
B. c.

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 Auflösezeichen verwendet, und zwar auch in Generalbassbezifferungen (statt original *b* über einer Note A steht also das Auflösezeichen, um die Verwendung der kleinen Terz C zu bezeichnen, entsprechend bei Hochalteration von B im g-Moll-Akkord ein Auflösezeichen 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.