

Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 19

Augustin Pfleger:

Ich bin ein guter Hirte

Geistliches Konzert zum
Sonntag Misericordias Domini



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:

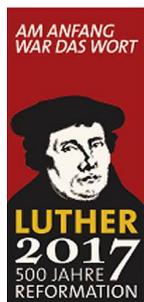
<http://www.nordkirche.de/nordkirche/kirchenmusik/noten-download.html>



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



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



Musikwissenschaftliches Seminar

Augustin Pflieger

um 1635–nach 1686

Ich bin ein guter Hirte

**Geistliches Konzert zum
Sonntag Misericordias Domini**

**aus dem „Evangelienjahrgang“
(um 1665/68)**

für Sopran, Tenor und Bass,
2 Violinen, 2 Violen und Generalbass

Herausgegeben von Konrad Küster

Inhalt

Vorwort	5
Kritischer Bericht	8
Edition	
<i>Tenore</i> Ich bin ein guter Hirte. Ein guter Hirte lässt sein Leben für die Schafe. <i>Johannes 10, 11</i>	11
<i>Basso</i> Schwert, mache dich auf über meinen Hirten und über den Mann, der mir am nähesten ist. Schlage den Hirten, so wird die Herde sich zerstreuen. <i>Sacharja 13, 7</i>	
<i>à 3</i> Wir gingen alle in der Irre wie die Schafe. <i>Jesaja 53, 6</i>	19
<i>Canto</i> Sage mir an, den meine Seele liebet, wo du weidest, wo du ruhest im Mittage, dass ich nicht hin und her gehen müsse bei den Herden deiner Gesellen. <i>Hobes Lied 1, 7</i>	20
<i>Tenore</i> Ich bin ein guter Hirte und erkenne die Meinen und bin bekannt den Meinen. <i>Johannes 10, 14</i>	
<i>Canto</i> Der Herr ist mein Hirte; mir wird nichts mangeln. Er weidet mich auf einer grünen Auen, er führet mich zum frischen Wasser. Er erquicket meine Seele, er führet mich auf rechter Straßen um seines Namens willen. <i>Psalms 23, 1–3</i>	
<i>à 3</i> Herr, hilf deinem Volk und segne dein Erbe und weide sie und erhöhe sie ewiglich! <i>Psalms 28, 9</i>	23
Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO)	30

Vorwort

Aus Pflegers „Evangelienjahrgang“

Augustin Pflieger¹, der 1665, aus Güstrow kommend, Hofkapellmeister des Herzogs Christian Albrecht von Schleswig-Holstein-Gottorf wurde, setzte mit seinem kompletten Jahrgang von Vokalwerken über die Sonntagsevangelien offenkundig „ein Zeichen“: Ähnlich komplett, wie die Werke an den schwedischen Hof gelangten (wo sie erhalten blieben), sind sie offensichtlich auch nach Flensburg gekommen, wo der Historiker Johannes Moller (1661–1725) sie selbst sah und davon in seinem postum erschienenen Monumentalwerk *Cimbria literata* berichtete; ebenso müssen sie in Husum vorhanden gewesen sein, später auch, aus Pflegers Dienststellung für den Herzog von Sachsen-Lauenburg heraus, in die Kirchen von Otterndorf und Altenbruch im Land Hadeln.

Auf diese Weise erscheint dieser Jahrgang wie ein Seitenstück zum *Schleswig-Holsteinischen Kirchen-Buch* des Gottorfer Hofgelehrten Adam Olearius, das, 1665 erschienen, die geistliche Kultur des Gottorfer Territoriums bis in kleinste Gemeinden prägte. Pflegers „Evangelienjahrgang“ war demgegenüber offensichtlich als moderne Kirchenmusik für die größeren Orte mit Lateinschulen gedacht – auch über das Gottorfer Territorium ausgreifend (nach Schweden sowie nach Flensburg, das nicht jenem Herzogtum angehörte) und später analog im Lauenburgischen. So begegnet man in diesem Werkkonzept einem historischen Standard norddeutsch-lutherischer Kirchenmusik der Zeit um 1670.

Der „Gute Hirte“: Wie wird Pflegers Dialog gebildet?

Der Evangelientext zum Sonntag Misericordias Domini (2. Sonntag nach Ostern) ist eine besonders „feste Größe“ der Perikopenordnung: Das umfangreiche 10. Kapitel des Johannes-Evangeliums handelt zu wesentlichen Teilen vom Guten Hirten. Die Worte Jesu in ihm gehören jedoch zu den Evangelientexten, die praktisch als Monolog dargestellt werden. Zwar gibt es auch bei Johannes Zuhörer: Pharisäer, die im direkt vorausgehenden Kapitel auf die „Heilung eines Blindgeborenen“ reagieren (Kap. 9 Vers 40), oder „Juden“ (Kap. 10 Vers 19 und 31). Doch die Wortbeiträge nehmen auf die Hirtenthematik keinen Bezug, so dass man entweder diese hat – oder einen Dialog, der aber mit dem Sonntagsevangelium nicht verbunden ist.

Generell wird in Pflegers Kompositionen dieses Jahrgangs der Evangelientext um Schriftstellen aus anderen Teilen der Bibel erweitert, vielfach auch um strophische Dichtungen, die – entsprechend strophisch komponiert – in den musikalischen Verlauf eingebaut werden und diesem damit eine innere Struktur geben². Doch auch in einem weiteren Detail wirkt das Werk andersartig: Aus dem Sonntagsevangelium (das eigentlich die Johannes-Verse 11–16 umfasst) werden nur zwei kurze Gedanken herausgelöst, die damit die Bindung an den Evangelientext hinreichend klarstellen (Vers 11 und 14); beide beginnen zudem mit demselben Satz („Ich bin ein guter Hirte“). Kontinuität im Sinne des originalen Bibelworts entsteht damit nicht; eher lässt sich davon sprechen, dass alle weiter ausgreifenden Erläuterungen fortfallen und eine Konzentration auf die

¹ Zum Folgenden vgl. im Detail das Vorwort zu: Augustin Pflieger, *Schauet an den Liebesgeist*, Hamburg 2013 (MNO 3: http://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/3_Pflieger_Schauet.pdf), S. 5.

² Wie drei Gedichtstrophen zu Beginn, in der Mitte und am Ende von *Schauet an den Liebesgeist* (wie Anm. 1).

Essenz erfolgt³. Und sie dient als Aufhänger dafür, einen Streifzug durch die weiteren Hirten-Texte der Bibel zu unternehmen.

Kann Pfleger selbst es gewesen sein, der diese Auswahl vornahm? Dies wirkt kaum glaublich. Denn dem Text zufolge leiten die beiden Evangelienzitate jeweils einen größeren Textblock ein. Pflegers musikalische Struktur unterscheidet sich aber von diesem Grundgedanken; und bei oberflächlicher Betrachtung könnte man noch auf die Idee eines dritten Gestaltungsansatzes kommen, der aber weder textlich noch musikalisch relevant ist.

Für den Theologen, der als Verfasser hinter der Textkompilation gestanden haben muss, war im Eingangssatz des Textes der Aspekt wichtig, dass der Hirte sich für die Schafe opfert. Dies bot einen Ausgangspunkt dafür, zwei Zitate aus den prophetischen Büchern des Alten Testaments anzuschließen: Was geschehen kann, wenn das „Schwert“ den Hirten trifft, beschreibt Sacharja; und mit dem Jesaja-Wort wird das Schicksal, das die Herde dann ereilt, auf „uns alle“ übertragen. Abhilfe schafft für den Textdichter das Wort aus dem Hohen Lied, das auf den Hirten des Johannes-Evangeliums bezogen wird: Wenn dieser mir sagt, wohin ich gehen soll, bleibt mir das Schicksal der Prophetenworte erspart. Dies ist dann die Botschaft, die sich an das zweite Johannes-Zitat anschließt: in den Worten, die – bei der zugrunde liegenden Hirtenthematik kaum vermeidlich – auch im 23. Psalm gesucht und mit einem Vers aus Psalm 28 abgeschlossen werden. Die Bitte des Volks um Hilfe und um ein „Weiden“ schließt den textlichen Bogen.

Während der Textdichter also zweimal von Johannes ausgeht und daraufhin unterschiedliche Wege einschlägt, drängt Pfleger diesen Ansatz sogar ausdrücklich zurück. Denn vor dem zweiten Johannes-Wort steht keine musikalische Zäsur. Eher scheint es, als solle dieses in einem ganz andersartigen, kleinräumigen musikalischen Bogen aufgehen, der beim Hohelied-Zitat ansetzt und in Psalm 23 schließt; diese beiden Rahmentexte fallen dem Sopran zu, die damit das Johannes-Zitat (Tenor, wie zu Beginn) einschließen. Diese Struktur bringt es mit sich, dass auch die beiden Psalmworte voneinander abgesetzt werden. An die Stelle des textlichen Konzepts tritt also ein andersartiges musikalisches.

Hintergrund ist hier anscheinend ausdrücklich die Dramatisierung. Denn das Jesaja-Zitat und der abschließende Psalmvers sprechen von Personen im Plural; also werden diese Texte als Tutti-teile ausgeformt. Alle anderen sind dagegen singularisch formuliert. Und die Dramatisierung geht noch weiter: Denn in der Vertonung wird das Sacharja-Zitat mit dem einleitenden Johannes-Wort verschränkt; scheinbar treten also Jesus (als Sprecher der Johannes-Worte, Tenor) und der „Herr Zebaoth“ (als Sprecher bei Sacharja) in direkten Dialog miteinander.

Dabei entsteht etwas, das der Textkompilator so nicht abgesehen hat: Das „Schwert“ führt die Herde nicht ins totale Chaos; denn nachdem der „Herr Zebaoth“ sein letztes Wort vorgetragen hat, bleibt Jesus dennoch dabei zu betonen: „Ich bin ein guter Hirte.“ Dieser Bestätigung folgt dann das Jesaja-Zitat, das auf diese Weise einen anderen Sinn erhält.

Im Original Jesajas ist dieser Satz Teil der aus christlicher Sicht so klaren Sterbens- und Erlösungs-Ankündigung, die auf Jesu Kommen verweist: „Fürwahr, er trug unsre Krankheit und lud auf sich unsre Schmerzen. [...] Wir gingen alle in der Irre wie die Schafe; aber der Herr warf unser aller Sünde auf ihn.“ Eine klare Vergangenheitsform. Doch in Pflegers Komposition wird der Satz zum Irrealis – im Sinne von „Wir würden alle in die Irre gehen“, wären wir nicht erlöst. Ob das der Textkompilator auch schon so gesehen hat?

Jedenfalls hat Pfleger mit seiner obstinaten Benutzung des Eingangssatzes diese Bedeutung massiv unterstrichen. Denn die Parallelität der beiden Johanneszitate wird von ihm so weit aus-

³ In Vers 12 und 13 geht es um den „Mietling“, der die Schafe nicht ausreichend beschützt; in Vers 15 wird Jesu Verhältnis zum Vater (einschließlich einer Sterbensankündigung) angesprochen, in Vers 16 auf die „anderen Schafe“ Jesu verwiesen.

gekostet, dass er auch für die Vertonung des 14. Verses dieselbe Tonfolge und denselben Rhythmus eintreten lässt wie beim 11. Vers in dessen wiederkehrenden Gestalten. Dieser jedoch ist geradtaktig vertont, jener ungeradtaktig, und so geht die Synkope des Werkanfangs dann problemlos in dem rhythmisch ohnehin nonchalant wirkenden Dreierhythmus des Sopranteils auf.

Gegenüber diesem musikalischen Konzept tritt nicht nur die äußere Textanlage zurück, die von den Zitaten aus dem Sonntagsevangelium ausgeht, sondern auch jegliche oberflächliche „Symmetrie“ – die ohnehin nicht beim Hören wahrnehmbar wäre: Es ist zwar richtig, dass ein „zentraler“ Hohelied-Text von je einem Block flankiert wird, der von einem Johannes-Zitat ausgeht und in einem Paar andersartiger Texte fortgesetzt wird. Doch der Hohelied-Satz ist eben nicht zentral: weder für den Text, in dem er von den Prophetenworten zum Grund-Evangelium zurückleitet, noch für die Musik, in der mit ihm nach dem Jesaja-„Irrealis“ ein zweiter Teil eröffnet wird. Mit diesem wird die Gesamtaussage auf eine sachlich-glaubensmäßig korrekte Grundlage gebracht: im Sinne der nachösterlichen Erlösungsthematik.

Musikalische Folgerungen

Ausgehend von Pflegers so weit reichender Deutung der Textkompilation erscheint es sinnvoll, das Kontinuum „Ich bin ein guter Hirte“ im Sinn zu behalten. Dies mag Auswirkungen auf die Temporelation zwischen dem geradtaktigen und dem ungeradtaktigen Abschnitt haben; die „nonchalante“ Schwerpunktsetzung im Dreiertakt könnte zwar auf Desorientierung eines „nahezu verlorenen“ Schafes hindeuten, vielleicht aber – weil dieser Grundduktus auch in der Geborgenheit des 23. Psalms beibehalten wird – viel eher auf tänzerisch artikulierte Freude. Das Jesaja-Zitat lässt sich durchaus auch als Irrealis musizieren: Es braucht keine allzu große Bedeutung im Satzverlauf zu übernehmen.

Gustav Düben, in dessen Sammlung das Werk erhalten blieb, hatte ein Interesse daran, die Tutti-Funktion hervorzuheben. Daher hat er zusätzlich zum Stimmen-Grundbestand noch ein Extra-Stimmenexemplar für einen zweiten Sopran angefertigt, das er „Ripieno“ auswies. Diesem Part fiel eine Verstärkung in den Tutti-Takten 62–68 und 161–188 zu. Dies ist somit eine Option auch für moderne Aufführungen.

Die Besetzung der tieferen Streicherstimmen lässt Düben offen. Die Überschriften der Stimmexemplare sprechen von „Viola“; das Titelblatt bildet dafür eine Alternative zwischen den Da-braccio- und den Da-gamba-Formen. Auf die letzten legt sich Düben im Vorsatz der Tabulatur fest. Somit wird deutlich, dass die Besetzung hier nicht eindeutig ist; welche Gestaltung Pflieger im Sinn hatte, ist nicht zu erschließen.

Das Geistliche Konzert wurde 2012 in der Kapelle von Schloss Gottorf auf CD aufgenommen – nicht nur am Ort der Entstehung, sondern auch im originalen (nahezu unverändert erhaltenen) akustischen Rahmen⁴. Der Notensatz der Aufführungsgrundlage, die für die Produktion genutzt wurde und von dem auch diese Edition ausgeht, beruht auf Arbeiten in einem Hauptseminar an der Universität Freiburg im Winter 2011/12 und wurde von Anselm Bieber vorbereitet.

⁴ Augustin Pflieger, *Laudate Dominum*, Ensemble Weser Renaissance unter Leitung von Manfred Cordes; cpo 777 801-2 (erschienen 2013).

Kritischer Bericht

Die Quellen

A: Stimmensatz der Sammlung Gustav Dübens, Uppsala Universitetsbiblioteket, Signatur *vmbs 73:5*. 9 Stimmen (jeweils 1 Blatt) mit Umschlag. Bezeichnet sind die Stimmen als *Cant.*, *Tenore.*, *Bass.*, *Violino 1mo*, *Violino 2do*, *Viola 1ma.*, *Viola 2da.*, *Violone* (beziffert), *Bassus Continuus* (beziffert) sowie Zusatzstimme „Ripieno“; in der Regel mit Überschrift „*Dom: 2 post pascha*“. Hochformat, rastriert mit jeweils 11 Systemen (Canto jedoch mit einem zusätzlich hinzugefügten 12.), Rückseiten nur in den Stimmen Tenore, Basso, Violone und Bassus Continuus mit Rastrierung (diese benutzt nur in den Stimmen Bassus, Violone und Bassus Continuus).

Wasserzeichen⁵: „Narr/7 typ 103“ (C, T, B; 1670/72?; „secondary material“), „Narr/7/IB“ (beide Violinen, beide Violen; 1667–69), „Narr/7 – PLB“ (Violone, Bassus Continuus), „Narr/7 – IC typ 01“ (Ripieno, 1681–85) sowie „Amsterdamer Stadtwappen CF – ECVLT“ (Umschlag). Drei anonyme Schreiber kopierten die Singstimmen, die Melodieinstrumente sowie die Instrumentalbass-Stimmen und den Umschlag; die Ripieno-Stimme fügte Gustav Düben hinzu.

In der Regel keine Taktstriche, dafür bisweilen (vor allem in synkopisch geführten Teilen) Gliederungsstriche zur metrischen Verdeutlichung.

Die Stimme Bassus Continuus ist mit Textmarken und abgekürzten Besetzungsangaben zu Beginn der einzelnen Teile versehen.

Umschlagtitel:

*Dom: 2da post Pascha:
Misericordias Domini: te
à 7.
2 Violin: 2 V. das gamb: vel da brac:
Cant: Ten: Bass:*

Darunter jünger, mit Bleistift (Bibliothekar, 20. Jahrhundert): „[A. Pfleger]“

Abweichende originale Schlüsselungen:

Canto 1, 2: c₁

Alto: c₃

Tenore: c₄

Taktvorzeichnungen werden uneinheitlich dargestellt. In den geradtaktigen Außenteilen ist in den drei Singstimmen abweichend von der Edition der durchstrichene Halbkreis vorgezeichnet; im ungeradtaktigen Abschnitt findet sich in allen fünf Streicherstimmen (inkl. Violone) eine abweichende „3“-Vorzeichnung. Zugrunde gelegt wird daher die moderne Taktvorzeichnung.

B: Tabulatur Gustav Dübens, Uppsala Universitetsbiblioteket, Signatur: *vmhs 85:32*, f. 34v–37r; online: http://www2.musik.uu.se/duben/browseVol1.php?indx=37&Select_Dnr=1296, ebenso die Seiten mit den Link-Varianten „...indx=38...“ und „...indx=39...“.

Die Partitur enthält den Notentext auf drei aufgeschlagenen Doppelseiten. Vorsatz auf fol. 35r: *Domin: 2^{da} | post Pascha: | a 7. | 2 violini 2 viol | da gamba [abgekürzt] e C. T. B. | di | Aug: Pfleg:*

⁵ Vgl. http://www2.musik.uu.se/duben/presentationSource1.php?Select_Dnr=1295 (einschließlich der Angaben zur Quelle); von diesem Link aus sind auch die Digitalisate der Einzelstimmen direkt einsehbar.

Zur Abhängigkeit der Quellen

Die Abschriften wirken durchweg sehr sorgfältig geschrieben. Anhaltspunkte dafür, wie sie voneinander abhängen, gibt es demzufolge kaum; keine der Schreibkorrekturen deutet präzise darauf hin, dass etwas in der jeweiligen Vorlage nicht entzifferbar gewesen wäre. Dies lässt sich an folgenden Stellen verdeutlichen:

T.	St.	Quelle	Zeichen: Bemerkung
7–8	Vne	A	3 Töne in tieferer Oktave: nicht verursacht durch irgendwelche Probleme in Quelle B
13	C	A	falscher Pausenzähler: Eine Ursache für die Textmarke „Schwert“ nach 6+11 Takten ist nicht erkennbar
17f.	T	B	Rasur; Musik um $\frac{1}{2}$ Takt verschoben eingetragen (urspr. zu früh ansetzend). Kein Anhaltspunkt für Ursachen in Quelle A
62	Vne	A	Die Probleme mit Bezifferung und Bogensetzung haben ihre Ursache weder in der Stimme Bc. noch in Quelle B
64– 66	B	A	Schreibirrtümer nicht verursacht durch Quelle B
69	Vne	A	Vermerk „solo“ stammt weder aus Bc noch aus Quelle B
131, 138	C	A	Unklarheiten der Textdarstellung nicht wegen Quelle B; dort unproblematisch (also auch nicht von Quelle A übernommen)
143	Vne	A	kein Haltebogen, durchaus aber in Bc und Quelle B
151	Vne	A	Bezifferungsunterschied gegenüber Bc; keine Bezifferung in Quelle B
176f.	Va1	B	Haltebogen fehlt
178	Vne	A	punktierte Halbe statt Halbe, Haltebogen und Viertel (Bc, Quelle B)
179	Vne	A	Bezifferung fehlt

Angenommen werden kann daher nur, dass die Stimme Vne. auf Grundlage der Stimme Bc. entstanden ist (nicht umgekehrt). Darauf deuten die Lesarten der Vne. in T. 7–8, 143 (Bogen vergessen, nicht in den anderen Quellen hinzugefügt), 151 (Bezifferung gegenüber Bc. klargestellt), 178 (Notationsvereinfachung und 179 (Fehler) hin.

Zugleich können die Stimmen nicht nach der Tabulatur hergestellt worden sein – so, dass diese näher bei der Vorlage zu sehen wäre als jene. Ohnehin ist die Bezifferung in Quelle B nicht vollständig (wäre sie original, handelte es sich bei den ausführlicheren Angaben der Stimmen nicht um authentisches Material). Doch vor allem die Textierungsprobleme der Vokalstimmen lassen sich nicht auf die Tabulatur zurückführen (Canto, T. 131 und T. 136; Tenore, T. 186–188).

Somit ist anzunehmen, dass die Ausgangsstimmen (d. h. ohne Ripieno und Violone) auf eine externe Vorlage zurückgehen, möglicherweise ebenso die Tabulatur, die zwar in einigen Details deutlicher wirkt als die Stimmen, in vielen (Bezifferung) jedoch weniger aussagekräftig ist. Der Edition liegen daher die „Ausgangsstimmen“ zugrunde; in Zweifelsfällen wird der Notentext der Tabulatur mit herangezogen.

Unberücksichtigt bleiben jedoch einige Details der Textierung in den Stimmen. Fraglich ist, wie weit der Schreiber letztlich wusste, was „Wür gingen alle in die ihre“ (Tenore, T. 62ff.), oder „Er Er quicket meine sele“ (Canto, T. 144ff.) bedeuten solle. Die Lautstellung richtet sich somit nach der Tabulatur – in der es im Übrigen keine Probleme gegenüber dem modernen Sprachgebrauch gibt.

Einzelanmerkungen

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
1		Vermerk „Symph.“ in C, „Symphonia“ in Bc
7f.	Vne	3 Halbe in tieferer Oktavlage
	Bc	Textmarke
12	T	1–2: Nicht angeglichen an die Zwei-Viertel-Konstellation der Parallelstellen: Offenkundig handelt es sich vielmehr um eine Analogie zu T. 60/61, also um einen ersten Abschnitts-Abschluss – vor Einsatz des Bassparts. Auch Quelle B hat eine Halbe Note.
33	B	5: Sechzehntelfähnchen angesetzt
45	B	8: Textkorrektur. Übersreibung mit einem groß geschriebenen Kleinbuchstaben „g“; zunächst vielleicht „schafe“; auch Quelle B hat „schlage“.
46	B	6–8: Textkorrektur. Das an richtiger Stelle eingetragene Wort „die“ ausradiert, unter 7 eingetragen; unter 8 steht „Herde“.
51	Va1	7: Notenkopf verdickt
60	T	4: # von anderer Hand nachgetragen (Tabulatur: unproblematisch)
62	Vne	1–2: urspr. ohne Bogen, nachgetragen; Bezifferung „5“ über 1, „6“ über 2
	Bc	Textmarke
64	B	3: als Viertel notiert (ohne Taktstrichsetzung), dann Notenkopf zur Halben erweitert; Zeilenende
65	B	2: erst als Halbe notiert, ausgefüllt
66	B	1: offensichtlich nachgetragen
69	Vne	Mit Zusatz „solo“
101f.	T,	als Hemiole geschwärzt (ebenso Vne)
	Bc	
103	Bc	Mit Zusatz „Sop:“
127f.	T,	wie 101f.
	Bc	
129	Bc	Mit Zusatz „Sop Der Herr“
131	C	Bogen unter 2. Note, aber vor dem Taktstrich; klargestellt durch Tabulatur
135	C	1: textiert „[man]-glen“; klargestellt durch Tabulatur
138f.	C	Textverteilung nicht eindeutig; hier nach Tabulatur
143	Vne	kein Haltebogen
151	Vne	2: Bezifferung „5/#“
171	T	6: Warnungssakzidens angelehnt an Tabulatur
175	Bc	3–5: im c ₄ -Schlüssel notiert (auch Vne.)
176f.	Va1	am Taktübergang kein Haltebogen
178	Vne	1–2: statt dessen Halbe Note
179	Vne	4: ohne Bezifferung
183ff.	T	4: bis zum Werkende Text erst nachträglich eingefügt; ab 186,3 zunächst irrtümlich „erhöre sie“, gestrichen und darunter korrigiert
184	Bc	3–5: wie T. 175
186f.	Bc	Bezifferung offensichtlich nachgetragen (schwäzere Tinte)
188		In allen Stimmen Finalis mit Fermate und Schlussstrich

Ich bin ein guter Hirte

Dom: 2 post pascha.

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top four staves are for strings: Violino 1mo (treble clef), Violino 2do (treble clef), Viola 1ma (bass clef), and Viola 2da (bass clef). The next three staves are for voices: Cant. (treble clef), Tenore (treble clef with an 8 below the staff), and Bass: (bass clef). The bottom staff is for Bassus continuus (bass clef). The music is in common time (C) and consists of six measures. The string parts are active, while the vocal parts have rests. The Bassus continuus part includes figured bass notation below the staff.

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

7

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

T.

B. c.

8

Ich bin ein gu - ter Hir - te, ich — bin ein gu - ter

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

12

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

T.

B.

B. c.

8

Hirt.

Schwert, ma - che dich auf, ma - che dich

6 7 6 # b

16

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

T. 8

B.

B. c.

Ich bin ein gu - ter Hir - te,
auf ü - ber mei-nen Hir - ten, ma-che dich auf, ma che dich

7 6 6 5
4 3

20

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

T. 8

B.

B. c.

ich bin ein gu - ter Hir - te.
auf, ma-che dich auf ü - ber mei-nen Hir - ten,

7 6 6 5
4 #

24

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

T.

B.

B. c.

Ein gu - ter Hir - te läs-set sein Le-ben, läs-set sein Le-ben, für die Scha - fe,

7 7 6 #

28

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

T.

B.

B. c.

Schwert, ma - che dich auf, ma - che dich auf ü - ber mei-nen Hir -

31

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

T.

B.

B. c.

-ten und ü - ber den Mann, der mir am näh - es - ten ist, und ü - ber den

34

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

T.

B.

B. c.

ein gu - ter Hir - te läs - set sein Le - ben,

Mann, der mir am näh - es - ten ist,

37

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

T.

läs - set sein Le - ben,

B.

ma - che dich auf, ma - che dich auf ü - ber den

B. c.

5 6

40

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

T.

B.

Mann, der mir am näh - es - ten ist, ü - ber den Mann, der mir am näh - es - ten ist,

B. c.

4 #

43

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

T.

B.

B. c.

ü-ber den Mann, der mir am näh - es ten ist, Schwert, ma - che dich auf, schla - ge den

46

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

T.

B.

B. c.

Hir-ten, so wird die Her - de sich zer-streu - - - - - en,

50

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

T.

B.

B. c.

so wird die Her-de sich zer -

6 #

54

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

T.

B.

B. c.

ein gu - ter Hir - te läs-set sein Le-ben,

-streu - - - - en.

6 #

58

Va. 1

Va. 2

T.
8
läs-set sein Le-ben für die Scha - fe. Ich bin ein gu - ter Hirt.

B. c.

7 6 # 7 6 6 4 5 #

62

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.
Wir gin - gen al - le in der Ir - - re wie die Scha - fe.

T.
8
Wir gin - gen al - le in der Ir - re wie die Scha - fe.

B.

B. c.

6 5 6 5 6 3 4 3 #

69

C. Sa - ge mir_, du, den mei - ne See - le lie - bet, wo du wei -

T.

B. c.

2 6 7 6 6 5
4 #

76

C. -dest, wo du ru - hest im Mit - ta - - - ge, dass ich nicht hin und

T.

B. c.

6 6 5 # # 6 6

83

C. her ge - hen müs - se bei den Her - den dei - ner Ge - sel - len,

T.

B. c.

4 #

90

C. bei den Her - den dei - ner Ge - sel - len,

T.

B. c. Ich _____ bin ein gu - ter _____ Hir - te

7 6 6 5 #

97

C. sa - ge mir

T. und er - ken - ne die Mei - nen, und bin be - kannt den Mei - nen,

B. c.

7 6 6 6 4 3

104

C. an, wo du wei - dest, wo du ru - hest im Mit - ta - - -

T.

B. c.

7 6 5 6 6 5 #

111

C. -ge, dass ich nicht hin und her ge - hen müs - se bei den Her - den dei - ner

T.

B. c.

7 6 6 5

118

C. Ge - sel - len.

T. ich bin ein gu - ter Hir - te und er - ken - ne die Mei -

B. c.

7 6 6 5

161

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

T.

B.

B. c.

Herr, hil - fe dei nem Volk, Herr, hil - fe dei-nem

Herr, hil - fe dei nem Volk, Herr, hil - fe dei-nem

Herr, hil - fe dei nem Volk, Herr, hil - fe dei-nem

♭ ♭ 6 6 7 6 # ♭ #

167

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

T.

B.

B. c.

Volk und se-gne dein Er - be, und se-gne dein Er - be,

Volk und se-gne dein Er - - - be, und se-gne dein Er - - - be,

Volk und se-gne dein Er - be, und se-gne dein Er - be,

5 6 ♭ 5# 6 #

170

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

T.

B.

B. c.

und wei - de sie und er - hö - - - he sie e - wig -

und wei - de sie und er - hö - - - he sie, er - hö - he sie e - wig -

und wei - de sie und er - hö - - - he sie, er - hö - he sie e - wig -

4 # # ♯

174

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

T.

B.

B. c.

-lich, und er - hö - - - he sie, und er - hö - he sie e - wig-

-lich, und er - hö - - - he sie, und er - hö - he sie e - wig-

-lich, und er - hö - - - he sie e - wig-

178

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

T.

B.

B. c.

-lich,

-lich,

und er - hö - - - he sie, und er -

♭

♭

181

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

T.

B.

B. c.

und er - hö - - - - he sie e - wig - lich, und er - hö - - - -

- - - he sie, er - hö - he sie e - - - wig - lich, und er - hö - - - -

-hö - - - - he sie, er - hö - he sie e - wig - lich,

184

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.
- - he sie, und er-hö - - he sie e - wig - lich.

T.
8 - - he sie, und er-hö - he sie e - - - wig - lich.

B.
und er - höh - - - he sie e - - - wig - lich.

B. c.

5 6 7 6 5
4

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.