Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 20

Johann Friedrich Meister:

Ach Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn

Psalm 6

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

AM ANFANG WAR DAS WORT
LUTHER 2017
500 JAHRE REFORMATION

LANDESMUSEEN
GOTTORF

UNI FREIBURG
Musikwissenschaftliches Seminar

Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 20

Johann Friedrich Meister

gest. 1697

Ach Herr,
strafe mich nicht in deinem Zorn

Psalm 6

für Sopran und Generalbass

Herausgegeben von Konrad Küster

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Der Landeskirchenmusikdirektor
Hamburg 2015

Inhalt

Vorwort 5

Kritischer Bericht 11

Der Text – in der Disposition Meisters 14

Edition 15

Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO) 26

Vorwort

„Aus Hannover bürtig“

Als Johann Friedrich Meister 1683 Organist an St. Marien in Flensburg wurde, hatte er bereits einen bewegten Lebensweg hinter sich[1]. Ungeklärt sind Geburtsort und -jahr. Zunächst wurde angenommen, er sei vor 1638 als Sohn eines Schulmeisters in Peine geboren[2]; die Vermutung ließ sich jedoch nicht verifizieren – und Andreas Waczkat stieß statt dessen auf das Taufdatum „12. Februar 1655“ eines „Johann Meister“ (Sohn des Superintendenten Adrianus Meister) in Ebstorf. Auch dies klingt jedoch fragwürdig – nicht nur wegen der Vornamens-Angabe (die ohne „Friedrich“ nur lückenhaft und vor allem in den beiden Restbestandteilen viel zu inkonkret-allgemein erscheint), sondern vor allem deshalb, weil Meister selbst bei seiner Anstellung in Flensburg als „aus Hannover bürtig“ angab[3]. Doch damit ergäbe sich ein unauflöslicher Widerspruch: Im mittleren 17. Jahrhundert gehörten Hannover, Ebstorf und Peine unterschiedlichen territorialen Verbünden an. Für Hannover und Ebstorf käme als historischer Dachbegriff allenfalls „Lüneburg“ in Betracht – in dem Sinne, dass Landes- und Stadtnamen gleich wären und Anlass zu Unklarheiten böten. Hannover hingegen stand damals als ein solcher Dachbegriff noch nicht zur Verfügung; die Stadt war Zentrum des lüneburgischen Teil-Fürstentums Calenberg[4], zu dem keiner der beiden anderen Orte in Beziehung stand. Das gilt auch für Peine, das Hans Schilling als „Peine im Hannoverschen“ umschrieb: Für das mittlere 17. Jahrhundert wäre (von kurzen lüneburgischen Zeiten abgesehen) eher von „Peine im Hildesheimischen“ zu sprechen; „Peine im Hannoverschen“ bezieht sich viel eher auf die Territorialsituation seit dem Wiener Kongress[5]. Somit bietet weder der Taufvermerk aus Ebstorf noch die ursprüngliche, nicht verifizierbare Peine-Angabe einen Ansatzpunkt für die Weiterarbeit. Vielmehr muss „Hannover“ ernstgenommen werden: nicht als grobe Territorialangabe, sondern als punktgenaue Ortsangabe.

Angestellt war er – auf Empfehlung von Nicolaus Adam Strungk – seit 1677 als Musikdirektor am Hof von Herzog Ferdinand Albrecht von Braunschweig-Lüneburg in Bevern; den Disziplinierungsversuchen seines Fürsten (Gefängnisaufenthalt im Oktober 1678 wegen strittiger Salariengelder, die mit Strafzahlungen „wegen einer spitzigen Antwort“, des Essens an Fastentagen und „unrichtigen Musizierens“ sowie angeblicher Musikspionage im Auftrag Strungks zusammenhingen) entzog er sich durch Flucht – Freunde halfen ihm dabei. Er wurde daraufhin steckbrieflich gesucht[6].

Damit fehlte ihm das, was für eine Neuanstellung an anderem Ort grundlegend gewesen wäre: ein förmliches Schreiben über eine „Entlassung in Gnaden“. Darüber hat sich August Friedrich, Fürstbischof von Lübeck, demnach ausdrücklich hinweggesetzt; denn 1678 nahm er Meister als Hoforganisten in seinen Dienst.

---

1 Biographische Daten dieses Abschnitts, sofern nicht anders bezeichnet, nach: Andreas Waczkat, Art. „Meister, Johann Friedrich“, in: http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/18290, Abruf vom 25.04.2015).

2 Hans Schilling, *Tobias Eniccelius, Friedrich Meister, Nikolaus Hanff: ein Beitrag zur Geschichte der evangelischen Frühkantate in Schleswig-Holstein*, Dissertation Kiel 1934, S. 23.

3 Flensburg, Stadtarchiv, XII Handschriften, 973 Nr. 55: Organisten Vocation für Johann Friedrich Meister. Dem entspricht die Mitteilung „Hannoveranus“ bei Johannes Moller (*Cimbria literata 2,* Kopenhagen 1744, S. 550; vgl. Permalink http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10633220-8, Abruf vom 25.04.15).

4 Im Überblick http://de.wikipedia.org/wiki/Peine#Geschichte (Abruf vom 25.04.15).

5 Im Überblick http://de.wikipedia.org/wiki/Fürstentum_Calenberg (Abruf vom 25.04.15).

6 Hierzu Schilling (wie Anm. 2), S. 23; vgl. auch http://de.wikisource.org/wiki/ADB:Ferdinand_Albrecht_I. (Abruf vom 25.04.15).

Flensburg und Gottorf

Das (lutherische) Fürstbistum Lübeck war ein Reichsstand, der mit dem Herzogtum Schleswig-Holstein-Gottorf aufs engste verbunden war; Fürstbischöfe wurde jeweils ein jüngerer Bruder des regierenden Herzogs – in diesem Fall Herzog Christian Albrechts Bruder August Friedrich. Als 1683 der Flensburger Organist Caspar Ferkelrath starb (vermutlich zeitweilig Lehrer und vielleicht auch Vormund des jungen Vincent Lübeck[7]), bewarb sich Meister erfolgreich um dessen Nachfolge.

Damit bewegte sich Meister streng genommen aus dem Umkreis Gottorfs heraus: Flensburg gehörte zu dem Anteil der Herzogtümer Schleswig und Holstein, dessen Verwaltung beim dänischen König lag. Doch infrastrukturell gesehen, handelt es sich zwischen Flensburg und Schleswig um eine typische Konstellation des historischen Schleswig-Holstein: Jeweils im Abstand von 30 oder 40 Kilometern liegt ein – im Sinne jüngerer Strukturplanung ausgedrückt – „Zentrum", quasi mindestens als Mittel-, wenn nicht als Oberzentrum.

So erklärt sich, auf welche Weise der junge Georg Österreich, der Ende 1689 als Kapellmeister an den Gottorfer Hof gelangte, seinen Einstieg dort formulierte: Seine frühesten Kontakte knüpfte er nach Husum zu Nicolaus Bruhns und eben nach Flensburg zu Meister[8]. In Österreichs Musiksammlung gingen die meisten der Werke Meisters (wie es für die Sammlung typisch ist) in Abschriften Gottorfer Kopisten ein; das vorliegende Werk jedoch stammt vermutlich direkt aus dem Umkreis Meisters und enthält wohl autographe Elemente: neben der Titelseite auch Textkorrekturen, anhand derer zugleich der Unterschied zur Schrift des Schreibers der übrigen Anteile deutlich wird.

Eine abschließende Klärung der Schreiberverhältnisse ist nahezu unmöglich, da von Meisters Hand nur ein einziges Schriftdokument verbürgt ist: sein Namenszug, mit dem er den Erhalt seiner Flensburger Vokationsurkunde quittierte[9]. Da auf der Titelseite der Noten der Komponistenname nur durch dessen Initialen (als Monogramm) abgekürzt ist, sind die Vergleichsansätze weit weniger zuverlässig, als man sich das wünschte. Immerhin scheint das „J" auf exakt gleichartigen Schreibgewohnheiten zu beruhen; ähnlich liegen die Dinge für das „F", während das „M" auch im Hinblick auf die Monogramm-Gestaltung eine andere Ausrichtung erhalten hat.

Flensburger Kleine geistliche Konzerte

Meister wurde am 18. April 1683 in seinen neuen Dienst berufen. Am Text der Vokation[10] wurde offensichtlich bis zuletzt gefeilt; im Manuskript sind eine Grund- und die Zielversion in der Regel klar voneinander unterscheidbar. Die Formulierungen sind gerade für die hier vorgelegte Komposition von Belang.

Problemfrei war noch die Einleitung, doch anschließend werden die Dinge unklar; in den fraglichen Bereichen werden daher die Ur- und die Zielversion voneinander getrennt. So erklärten die Stadtoberen,

---

7 Zur diesen Daten und ihren Klärungsproblemen vgl. Wolfram Syré, *Vincent Lübeck: Leben und Werk*, Frankfurt am Main etc. 2000 (= Europäische Hochschulschriften XXXV/205, 175. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde), S. 28–31.

8 Konrad Küster, „Georg Österreichs Musiksammlung: Entstehung – Gliederung – Fortentwicklung", in: ders., *Zwischen Schütz und Bach: Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer als Notensammler,* Stuttgart 2015 (im Druck).

9 Landeskirchliches Archiv der Ev.-luth. Kirche in Norddeutschland, Bestand Flensburg. St. Marien Nr. 261. Für die Überlassung von Foto-Vergleichsmaterial danke ich Dr. Dieter Pust, Flensburg.

10 Wie oben, Anm. 3.

„daß wir den Ehrnfesten und Kunst erfahrnen *Johan Friderich Meister* aus Hannover bürtig
zum *Organisten* in Unserer Kirchen *Mariæ* bestellet und angenommen haben.
Dergestaltt und also, daß Er auf gedachter unserer Orgel nach seiner besten Kunst
und högsten Vermögen, mit allem getreuen Fleiß, seinen Dienst
zu allen und jeden Zeitten Verrichten und abwarten solle,
und allemahl wen der Gotteßdienst so woll auff

[Grundversion]	***[Zielversion]***
Sonntagen als Fest- und Werkeltagen verrichten wird,	Hohen- und niederen Festen und Predigttagen in der Wochen verrichtet wirt,
daselbst	
	und auch auff dem Chore Zeitt und Gelegenheitt nach
bey der gewohnlichen *Music* auffwarten, mit Psalmen, Lob- und anderen Christlichen Gesängen auch dan und wan an den Sontägen *sola voce*	
oder wie es ihme beliben wirt,	und sonsten beliben tlich [sic]

sich hören laßen und dermaßen sein Ampt verwalttenn solle und wolle, daß er deßen
bey denen Herren *Patronis* Herren Geistlichen und der gantzen Christlichen Gemeine
Ehr und Ruhm haben erlangen und nicht beschüldiget werden möge.

Demnach wurden während der Erarbeitung des Dokuments die liturgischen Rahmenbedingungen bei der Definition der Gottesdienstzeiten deutlicher gemacht; ferner wurde – als Randbemerkung – eine vage Bestimmung darüber hinzugefügt, dass das Musizieren auch „auff dem Chore“ vonstattengehen könne (also nicht an der Orgel bzw. auf ihrer Empore, sondern an dem Platz, den der Chor einnahm). Die dritte Textvariante bezieht sich auf das Musizieren „sola voce“, also mit einer einzigen Singstimme; nachdem zunächst völlig der freien Entscheidung Meisters anheimgestellt werden sollte, ob er dies auch an anderen Tagen als nur sonntags praktizieren wollte, räumt die Endformulierung ein, dass dieses Musizieren auch von anderen ausdrücklich gewünscht werden konnte – wobei nicht deutlich wird, welches eigentlich die weiter gehende Formulierung ist. Denn der völligen Freiheit gesellte sich nun bei, dass es ja auch Menschen geben könne, die ein so hohes Interesse an dieser Kunstausübung haben könnten, dass sie entsprechende Musikeinlagen ausdrücklich wünschten.

Das vorliegende Werk ist das einzige, das von Meister in dieser Besetzung erhalten geblieben ist. Es fügt sich damit möglicherweise in eine schon ältere, institutionalisierte Tradition ein: Denn im Jahr 1638 hatte sein dritter Vorgänger auf dieser Orgelbank, Johann Rudolph Radeck, ein Manuskript angelegt, in das er im Folgejahr die *Kleinen Geistlichen Konzerte II* von Heinrich Schütz eintrug, offensichtlich unmittelbar nach deren Erscheinen. Diese Aufzeichnungen sind über Radecks spätere Kopenhagener Dienststellung schließlich – als Makulaturpapier – in die für Schloss Clausholm bei Randers errichtete Orgel eingefügt worden und durch diesen glücklichen Umstand erhalten geblieben – wenn auch als Fragment[11]. So weiß man aber, dass gerade dieses Musizieren schon 1639 in Flensburg gepflegt wurde.

---

11 Henrik Glahn und Søren Sørensen, *The Clausholm Music Fragments*, Kopenhagen 1974: zur Titelseite vgl. S. 16 (Foto) und 26 (Beschreibung). Radeck zeichnete die Werke in geringfügig anderer Reihenfolge als der des Originaldrucks auf, vgl. ebd., S. 27f.

Grundsätzlich ist das „Kleine geistliche Konzert“ eine der beiden charakteristischen Musizierformen der „norddeutschen Orgelkultur“: nicht nur also das Solospiel, sondern die Früchte der Option, mit dem Klang der großen Orgeln und ihrer Registervielfalt (d. h. mit mehr als nur einem Orgelpositiv) das Spiel einiger weniger Musik-Spezialisten zu verbinden. Für größere Ensembles ist auf den historischen Orgelemporen kaum Platz gewesen.

Mit dieser Ausrichtung unterscheidet sich diese „normale“ Musikpraxis der städtischen Kirchen allerdings von derjenigen, die Georg Österreich am Gottorfer Hof neu zu gestalten hatte: Dort stand ein deutlich größeres Ensemble zur Verfügung. Auf diese Weise erklärt sich auch, warum Werke, die in so kleinen Besetzungen gehalten sind, in den Gottorfer Quellenmaterialien fast gar nicht vertreten sind. „Norddeutsche Musik“ des späten 17. Jahrhunderts zeigt auf diese Weise und auf mehreren Ebenen grundlegend unterschiedliche Arbeitsansätze: nicht nur das Nebeneinander von Solo- und Ensemblespiel an der Orgel, sondern zudem das Spiel mit kleinsten Ensembles (an der Orgel) und deutlich größeren (in Georg Österreichs Gottorf, ebenso – mit besonderen Personal- und Platzverhältnissen – in Dieterich Buxtehudes Lübeck).

Klangwelt

In jedem Detail ist die Komposition Meisters bemerkenswert: in der extrem virtuosen Behandlung des expressiven Sopranparts, in der nicht minder bewegten Führung der Instrumentalbass-Stimme und nicht zuletzt in der Klanggestaltung – wiederum auf unterschiedlichen Ebenen. Denn dies bezieht sich im Detail auf unerwartete Harmoniefortschreitungen; im Großen rückt der tonartliche Verlauf des Werkes in den Blick. Es startet in c-Moll, kadenziert in seinen Anfangsteilen auch in f-Moll (T. 88), enthält aber nur acht Takte später einen in e-Moll beginnenden Teil (C-Dur wirkt als Brücke zwischen beiden). Nach T. 173 führt Meister leittönig wirkende Hochalterationen auch als *dis*, *ais* und *eis* ein, also (enharmonisch „übersetzt“) dort, wohin die Ton-Tiefalterationen des Anfangsteils weisen.

Für die Architektur ist ebenso die Textgliederung von Bedeutung: Denn entgegen dem linearen Aufbau eines Psalms werden nach der Eröffnung zwei Teile wiederholt („Heile mich …“, „Ach, du Herr …“) – ehe die Musik dann, wie beschrieben, zur Fortsetzung „Wende dich …“ so hart nach e-Moll umschlägt. Beide Textanteile sind frei eingesetzt, nicht also direkt an der Versgestalt orientiert: Der wiederholte Textblock umfasst die zweite Hälfte von Vers 3 und Vers 4. Im gleichen Sinn durchbricht Meister die Linearität des Psalmvortrags mit Vers 6: Dessen erste Hälfte wird am Versende wiederholt; folglich entsteht eine aba-Rahmenbildung.

Besonderes Interesse verdient auch die Generalbassbehandlung (zu Problemen vgl. hingegen den nächsten Abschnitt): Die Ziffernanordnung entspricht nicht dem Prinzip, dass in der Regel die kleinste Ziffer unten eingesetzt wird – und von dort aus die weiteren Ziffern in aufsteigender Folge bis hin zur größten Zahl. Vielmehr äußeren sich in der Zahlen-Anordnung weit reichende Festlegungen zur Akkordlage. Ein Richtung weisendes Beispiel hierfür findet sich in Takt 37: Als Spitzenton soll offensichtlich *fis* gespielt werden (insofern gleich wie der Sopran; *d* und *a* liegen zwischen dem Grundton *c* und diesem Spitzenton). Als besonders weit erscheint die Lage in Takt 69: Grundton ist *B*, Spitzenton ein *c*, und zwischen beiden liegen *g* und (darüber) *e*. Offensichtlich ist das Verfahren schließlich in T. 118–119: Über der Bezifferung „8“ beschreibt Meister eine Tonfortschreitung von *a* nach *h*.

So reiht sich Meister mit einem glanzvollen Werk neben Komponisten vergleichbar hochexpressiver Musik ein, die im erweiterten Nordseeraum überliefert ist: die Vertonungen des 130. Psalms durch Christoph Bernhard und durch Johann Philipp Förtsch, Franz Tunders „Ach

Herr, lass deine lieben Engelein“ oder (aus dem mitteldeutschen Raum stammend, aber in Stockholm erhalten) Johann Christoph (?) Bachs „Ach, dass ich Wassers gnug hätte“[12]. Charakteristisch für Meisters Komposition ist jedoch, dass im Gegensatz zu den anderen Werken keine Streicher besetzt sind und sämtliche instrumentale Virtuosität deshalb in den Generalbassbereich verlagert wird – ganz zu schweigen aber von den Freiheiten, die in dieser Beschränkung der Mitwirkenden-Zahl für die Führung des Soprans entsteht.

Aufführungspraxis und Werkschluss

Die extreme Rhythmik des Soloparts könnte die Frage nach der interpretatorischen Freiheit aufwerfen. Diese aber findet ihre Grenzen in der Führung des Continuoparts, die in der Regel mit der Sopranstimme gekoppelt ist. Somit weiten sich die Fragen auf die Continuo-Besetzung aus: Es ist davon auszugehen, dass Meister hier nur mit einer Orgel rechnete – seinem Dienstinstrument[13]. Das deckt sich mit den Erwartungen an den Aufführungsort – an der Orgel.

Weitere aufführungspraktische Schwierigkeiten ergeben sich bei der Entschlüsselung der Generalbassziffern: Der Schreiber schreibt „6“ und „*b*“ ähnlich und notiert nach Dur-Dreiklängen, die durch Abwärtsbewegung der Bassbewegung in einen Sekundakkord fortgeführt werden, auf dem Sekundgrundton dennoch ein „#“ – als handele es sich weiterhin um den vorausgegangenen Grundakkord. Dies wird im Kritischen Bericht einzeln aufgeschlüsselt.

Andererseits sei hier erneut auf die hohe aufführungspraktische Orientierung der Generalbassbezifferung hingewiesen: In ihr ist die Akkordlage festgelegt; die Bezifferung übernimmt insofern die charakteristische Rolle, derzufolge eine Generalbass-Stimme auch als „Partitura“ aufzufassen war.

Eine besondere Frage wirft schließlich die Schlussgestaltung auf. Nach der abrupten und doch kadenzierenden Schlussfigur in T. 288 folgt in den Noten ein Doppelstrich – kräftiger, als er an anderen Stellen der Komposition (als bloße Strichzeichnung mit gleichem Duktus wie z. B. Notenhälse) am Abschnittsende eingesetzt wird. Diesem „nachdrücklichen“ Doppelstrich folgt, offensichtlich in einem eigenen Arbeitsgang (mit deutlich hellerer Tinte und mit zarterer Feder) die Eintragung einer kalligraphischen Finalis auf *c* im Continuopart (d. h. mit eingebautem Doppelstrich sowie je einer Fermate über und unter dem Zeichen); hinzugesetzt ist ferner, aber offensichtlich von anderer Hand (in deutlich stärkerer Rechtsneigung des Schriftbildes), eine entsprechende Finalis c^2 im System des Gesangsparts. Die Singstimmennote ist selbstverständlich untextiert; angesichts des aus zwei Silben bestehenden Schlusswortes „plötzlich“ ist sie überhaupt nicht textierbar. In welcher Form dieses Zeichenpaar auch immer in einen musikalischen Verlauf einzupassen wäre: Es verblieben musikalische Fragen.

Ein Lösungsvorschlag: Die Continuofiguration aus T. 288 entspricht in der Diktion und Metrik der unmittelbar vorausgegangenen Sopranformulierung; so wie diese endet, kann auch der Continuopart schließen. Dass dieser nach dem letzten Sechzehntelpaar *c*–*C* einen ausgehaltenen Ton *c* spielen sollte, wirkte hinsichtlich der Melodieführung ebenso fragwürdig wie die Annahme, der Sopran solle in der Textierung eine Einzelsilbe für einen Schlusston aufbewahren. Auch wirkte nicht plausibel, dass dieser Sopran-Schlusston sich eigentlich auf den Continuopart bezöge, so dass nur in ihm ein c^2 gespielt werden solle (dann müsste man zugleich fragen, ob überhaupt an

12 http://www2.musik.uu.se/duben/presentationSource1.php?Select_Dnr=119.

13 Nicht erhalten. Das Instrument Barthold Herings (1553) und Johann Lorentz (um 1610) wurde bereits 1731 von Lambert Daniel Kastens grundlegend umgebaut. Vgl. Otto Schumann, *Quellen und Forschungen zur Geschichte des Orgelbaus im Herzogtum Schleswig*, München 1973 (Schriften zur Musik, 23), S. 207–213.

eine Sopranbeteiligung in T. 288 gedacht ist – eine Textierung fehlt dort, doch die Metrik legt diese als „plötzlich, plötzlich“ förmlich nahe).

Für die Edition wird diese Zusatznotation als Erweiterung des Schlusszeichens verstanden und als dessen Teil aufgefasst – als etwas nicht Klingendes. Gleichwohl wird diese Formulierung in den Notentext mit übernommen, aber in Zeilenfall und in Schriftgröße klar vom Normalnotentext abgesetzt.

Der Ausführungsvorschlag des Herausgebers lautet also: Die Komposition endet in Takt 288.

Kritischer Bericht

Die Quelle

Partiturreinschrift von unbekannter Hand, vermutlich mit autographem Titel und autographen Korrekturen des Komponisten[14], Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, in: Mus. ms. 30095, fol. 65–73[15]. Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

Auf fol. 65r kalligraphischer Werktitel (Autograph Johann Friedrich Meister?) mit Tinte:

Ps. VI.
Ach Herr straff mich nicht
[in Normalschrift hinzugefügt:] in deinem Zorn.
à Soprano Solo
con Continuo
di
JFM [als Monogramm]

Oben links Bleinummer „4[?]"; diese nicht im Kontext mit der Nummerierung des vorangegangenen Stückes „(Chari Zephyri fontes" von Antonio Lotti zu sehen: dort „25". In der Seitenmitte Bleinummer „15" (= Faszikel innerhalb des Bandes, somit jünger). Rechts oben in Blei eine junge Foliierung.

Unterhalb dieser Bleistiftangaben und über dem Titel, nach links versetzt, „N. 1170" („Tintennummer" der Sammlung Österreich-Bokemeyer). Unter dem Monogramm späterer, aber gleichfalls alter Zusatz „del Sg. Maistro" (unterstrichen); rechts davon Tonartangabe „C b." (gleichfalls alt; in anderer Tintenfärbung als sämtlichen anderen Eintragungen).

Unten mehrere senkrecht verlaufende Rastral-Abstriche, in der Seitenmitte „323" (Rötel) sowie in der rechten unteren Ecke zwei gebalkte Sechzehntelnoten (andere Hand als der folgende Notentext; keine Notenlinien). Eine – sonst typische – Bandbezeichnung Siegfried Wilhelm Dehns mit der Akzessionsnummer fehlt.

Titel im Partiturvorsatz auf fol. 66r: „Mus: Sopran | Psalm VI | a | Soprano Voce | et | Continuo Basso | di | J F Maistro".

Fol. 66r bis fol. 73v durchgehend beschriftet; sehr großzügige Platzeinteilung mit je 4 Akkoladen pro Seite. Lagenordnung: Einzelblatt, vier ineinander liegende Bogen (Quaternio). Wasserzeichen: Amsterdamer Stadtwappen, darunter kursiv „AJ", Gegenmarke „IV" (Weiß Nr. 177)[16]. Möglicherweise mit Lineal rastriert (kein Doppelrastral); Taktstriche nur als Gliederungsstriche (quasi „nur drei Notenlinien erfassend").

Am Werkende nach dem Schlussdoppelstrich eine Finalis *c²/c* hinzugefügt, deren Bedeutung unklar ist (vgl. Vorwort und Einzelanmerkung).

---

14 Vgl. das Vorwort und die Anmerkung Takt 84f. (hierzu bereits Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970, = Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18, S. 62); ein weiteres solches Detail in T. 29.

15 Als Digitalisat: http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN766139948 (Abruf vom 23.04.15).

16 Vgl. Kümmerling (wie Anm. 14), S. 111, 289 und 352.

Zu den Bezifferungen, bei denen manche „6“ wie „b“ aussehen und in Sekundakkorden bisweilen „#“ als Zeichen für die „erhöhte 4“ eingesetzt wird, vgl. die Einzelanmerkungen.

Originale Schlüsselung des Canto 1: c_1.

Einzelanmerkungen

T.	**St.**	**Zeichen: Bemerkung**
3	Bc	2: Bezifferung in der unteren Reihe „7-6“, zwischen beiden Zahlen „6“ oder (eher) „b“, demnach auf „7“ bezogen. Ähnlich gestaltet ist T. 30 (dort jedoch klarer)
4	Bc	2: Bezifferung scheinbar „6-6“ (wohl als „6b“ zu lesen). Entsprechend zu 3: „7-6“ (satztechnisch nicht sinnlos, doch in jedem Fall „7b“ erforderlich)
8	Bc	3: Bezifferung oben urspr. nur #; bezieht sich jedoch auf die Quart des Akkords.
10	Bc	2: Bezifferung oben urspr. nur Auflösungszeichen; bezieht sich jedoch auf die Quart des Akkords.
11	S	7–8: auf Korrektur (auch Text „nicht“ später eingesetzt, „in“ über der Zeile eingefügt); zunächst a1 (zwischen 7 und 8 stehend; mehr nicht erkennbar)
12	S	4–5: mit Haltebogen (jedoch 5 textiert)
17	S	3–5: Triolierung ergänzt
22	S	4–6: Bindebogen orig. gepunktet
29	S	3: zunächst 30,1 hier eingetragen; Rasur von d^2 und Bindebogen. Textzusatz vom Schreiber des Titelblattes (Meister?)
40	Bc	1: Überschreibung von 4
53	S	2: Ausrufezeichen der Textierung original
54	S	3–4: orig. gebalkt
62	Bc	2: Bezifferung „#“ (offensichtlich ist jedoch fis gemeint; vgl. auch T. 26)
77	Bc	wie T. 3
84–85	S	offenkundig zunächst keine Textierung eingetragen. Eintragung nachgetragen, und zwar durch den Schreiber des Titelblattes (d. h. vermutlich Meister)
85		Am Taktende kein Taktstrich
88	Bc	2: zuerst Viertel, überschrieben
109	S	2: Textierung (trotz Bogensetzung) orig. erst zu 3; ebenso 110
111	Bc	1: Bezifferung „5-3-#“; „3“ als obere Note, aufgefasst, das Kreuz als erhöhte 4
120f.	S	1–2: Haltebogen ergänzt, vgl. T. 123f.
131	S	6: orig. durch Balken angeschlossen, jedoch textiert, orig. Zeilenende; die Prosodie in der folgenden Zeile (am Phrasenende) jedoch gegen die Betonungsstruktur. Daher die Textsilben um je eine Note nach rechts verschoben; 132,2 orig. an 132,1 angebunden (und gemeinsam gebalkt); den Bogen getilgt, die Balkung aufgelöst
134	S	1–2: Textierung „Hölle“ (nur hier); an die Parallelstellen („Helle“) angeglichen
149	S	1: Tiefalteration ergänzt (vgl. Bc-Bezifferung)
152	Bc	2, 3: Die Bezifferung orig. dargestellt als „b7, b, 7 darüber schräg nach rechts versetzt“
160	S	1–2: zunächst gebalkt; Fähnchen darüber gesetzt
	Bc	1: Bezifferung orig. „#“; vgl. T. 62/111
183	Bc	4: Tiefalteration zunächst eine Oktave höher eingezeichnet (Hinweis auf Tabulatur-Vorlage?)
187	S	7–8: textiert „[al]len[halben]“, sonst „allendhalben“; modernisiert
195	Bc	2: orig. g, angebunden an 1. Die Bezifferung stellt klar, dass die Stelle verderbt ist: Entweder müssten die Ziffern auf jeweils die nächsthöhere Stufe verweisen, oder aber die Note ist verschrieben. Die

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
		zweite Lösung ist die philologisch plausiblere, näher liegende.
199	Bc	7: Bezifferung orig. nur „6“
204	Bc	3: Bezifferung auch als „5+5“ lesbar; praktisch jedoch nicht sinnvoll.
205	Bc	mit Fermate
207	Bc	Platzprobleme bei der Eintragung der 16tel-Werte (Hinweis auf Abschrift – aber woraus?)
210	S	11: Textierung orig. schon bei 9; an die Setzung des Bindebogens (5–10) angepasst
211	Bc	1: Bezifferung anschließend auch „5+3“ – die Konstellation, die in der Singstimme erst eintritt, als der Bc schon pausiert. Daher hier übergangen.
213	Bc	1: zunächst Achtelpause, überschrieben
216	S	7–8: Bogen angesetzt an Bogen für 3–6
219	Bc	3 (bis 220,1): im c4-Schlüssel
233	Bc	2: Bezifferung (#) vor der Note anstatt darüber
235	S	2: Bogen undeutlich gesetzt, vermutlich erst an 3 ansetzend; angeglichen an 239 (dort eindeutig)
244	Bc	3: Bezifferung orig. sukzessiv (erst 2) anstatt blockweise
247	S	2: als 16tel notiert (nach punktiertem 16tel)
250	Bc	1: als Viertel notiert (Fähnchen fehlt)
251	S	4–5: orig. erst Achtel, dann Viertelpause
267	S	9: Dehnungspunkt ergänzt
	Bc	1: wie S, 9
275	S	9: wie 267
	Bc	1: wie 267
280	S	1–6: auf Rasur, andere Schlussformel (Herkunft???)
		9: wie 267
	Bc	1: wie 267
288	S	9: wie 267. 3ff. ohne Textierung bzw. Textierungsmarke
	Bc	1: wie 267
	S, Bc	Am Ende, nach dem Doppelstrich, zarte Finalis c/c2 mit Fermate, offensichtlich als Schlussmarke – mit hellerer Tinte bzw. von anderer Hand (oder zumindest in anderem zeitlichem Kontext) angefügt. Da die Edition sich auf den Notations-Grundbestand bezieht und die Behandlung der Sopran-Note ohnehin unklar ist, wird dieser Zusatz in Kleindruck wiedergegeben; es ist jedoch davon auszugehen, dass die Ursprungsversion ohne diesen Schlussklang musiziert werden sollte.

Der Text – in der Disposition Meisters

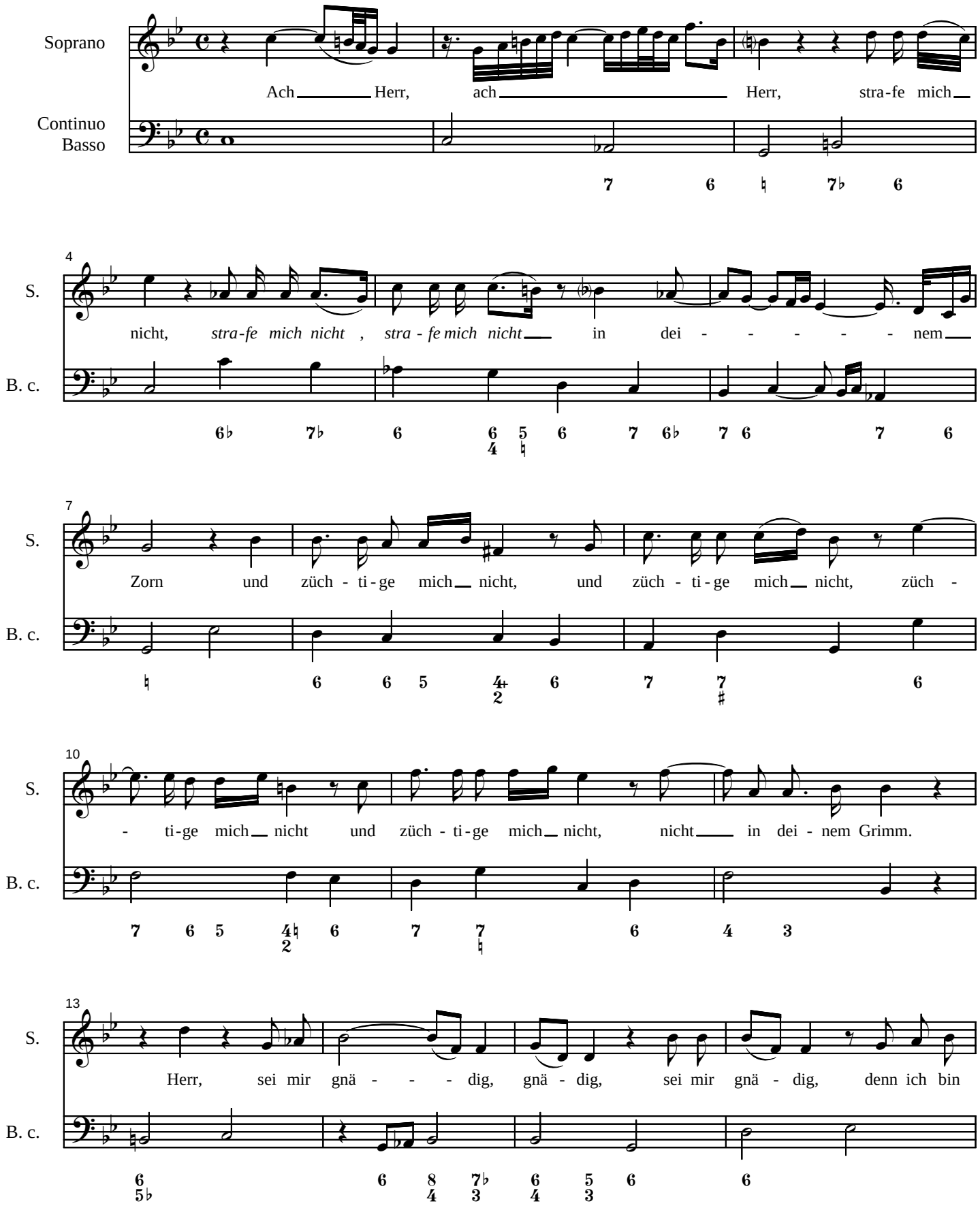
Wiedergegeben wird nicht nur der reine Psalmtext, sondern es werden die Textwiederholungen berücksichtigt, die für die Gliederung des Werkes grundlegend sind.

Vers

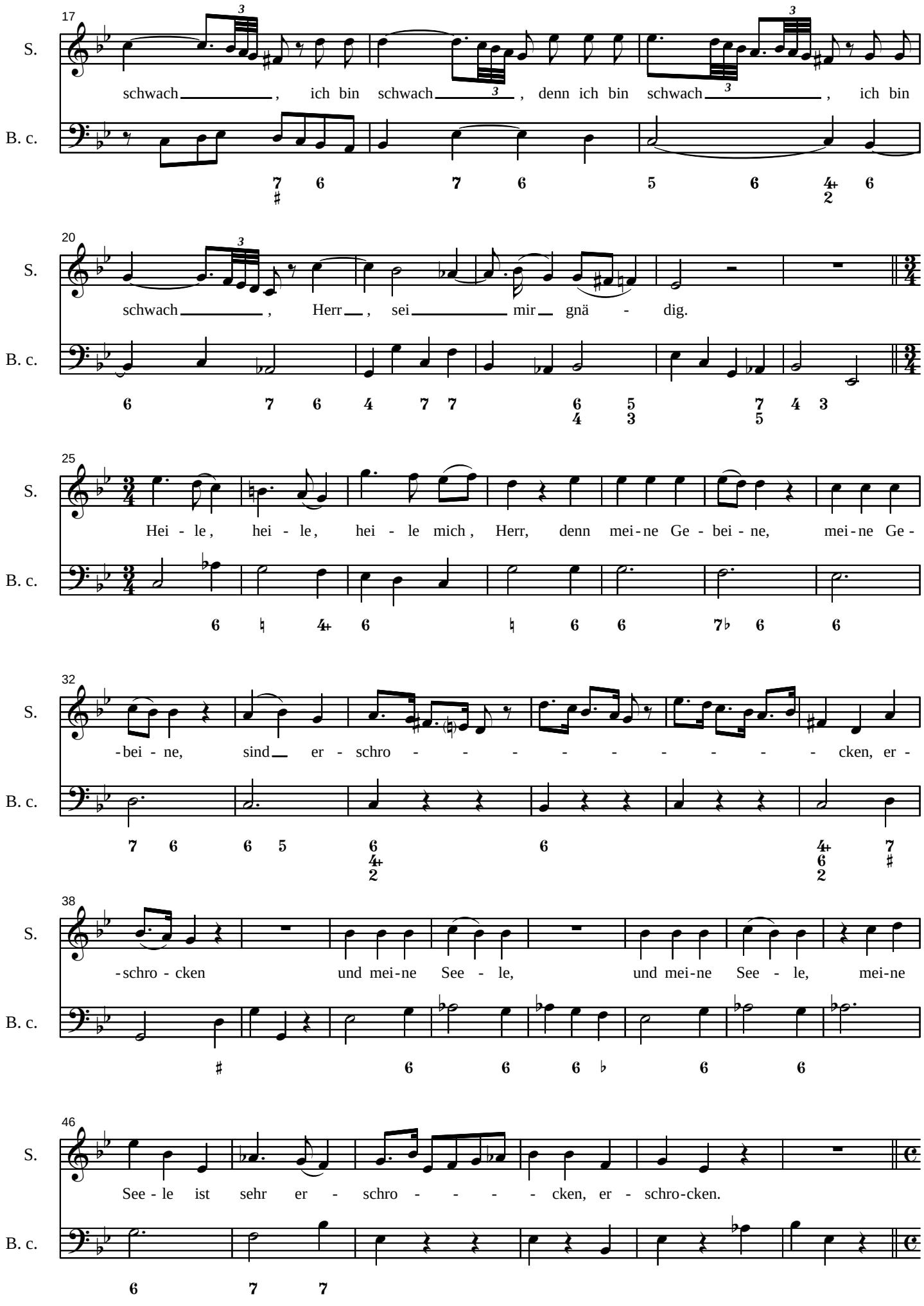
2. Ach Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn
und züchtige mich nicht in deinem Grimm.
3. Herr, sei mir gnädig, denn ich bin schwach.
Heile mich, Herr, denn meine Gebeine sind erschrocken,
4. und meine Seele ist sehr erschrocken.
Ach, du Herr, wie so lange!
3b. *Heile mich, Herr, denn meine Gebeine sind erschrocken,*
4. *und meine Seele ist sehr erschrocken.*
Ach, du Herr, wie so lange!
5. Wende dich, Herr, und errette meine Seele.
Hilf mir üm deiner Güte willen.
6. denn im Tode gedenket man dein nicht.
Wer will dir in der Helle danken?
6a. *denn im Tode gedenket man dein nicht.*
7. Ich bin so müde von Seufzen, ich schwemme mein Bett die ganze Nacht
und netze mit meinen Tränen mein Lager.
8. Meine Gestalt ist verfallen für Trauren und ist alt worden,
denn ich allenthalben geängstigt werde.
9. Weicher alle von mir, ihr Übertäter.
Denn der Herr höret mein Weinen,
10. der Herr höret mein Flehen
mein Gebet nimmt der Herr an.
11. Es müssen alle meine Feinde zuschanden werden und sehr erschrecken,
sich zurücke kehren und zuschanden werden plötzlich.

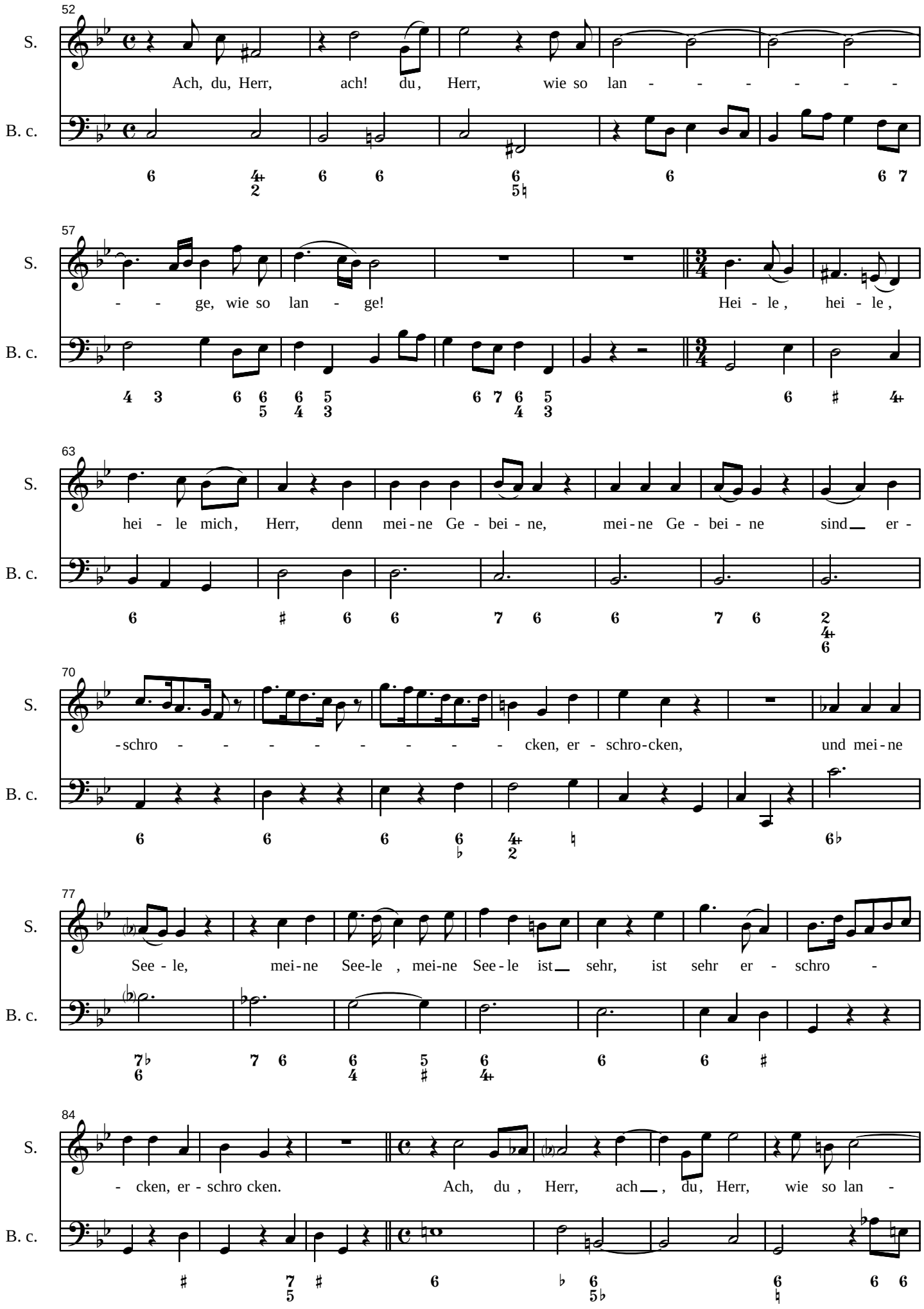
Ach Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn

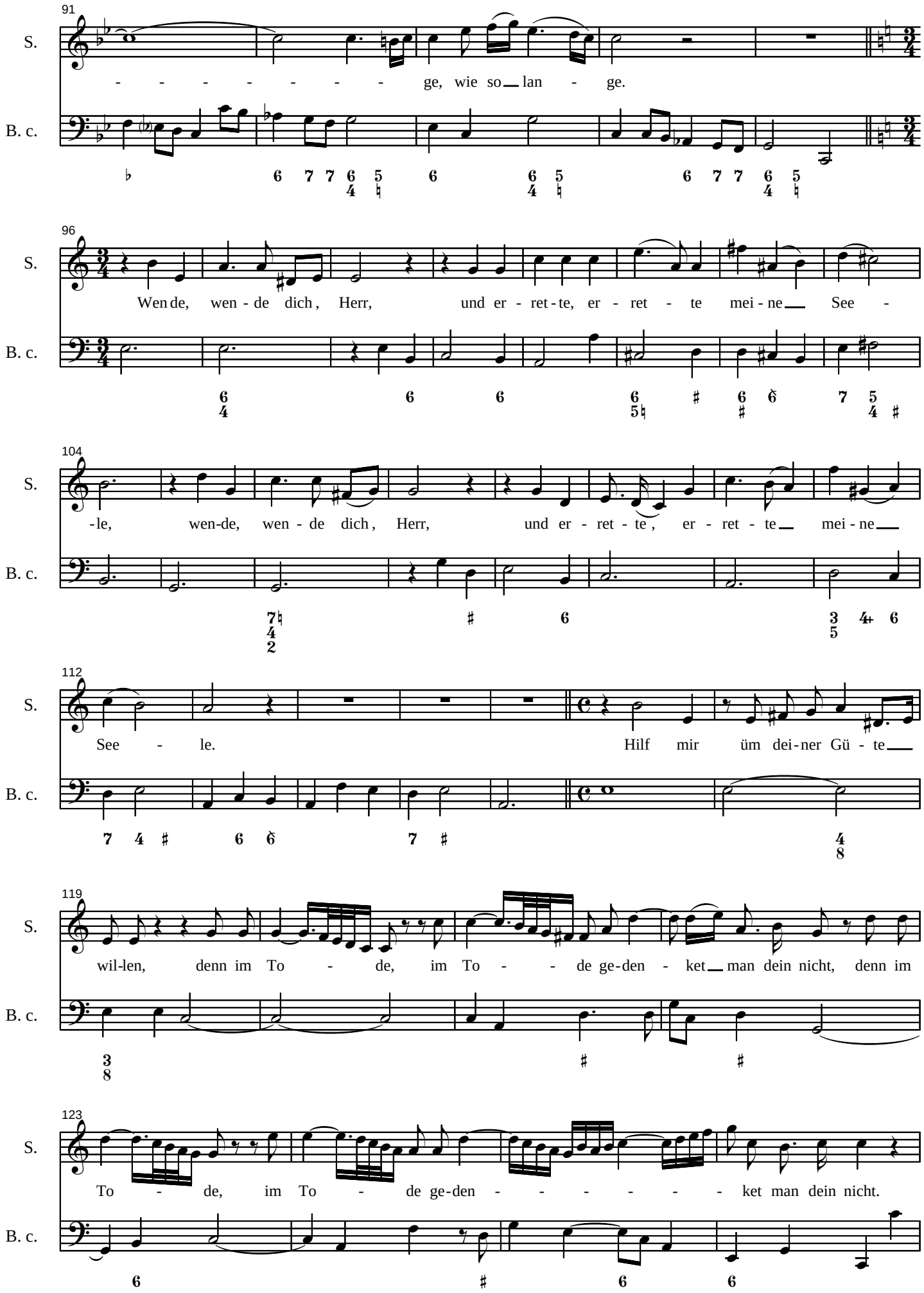
Johann Friedrich Meister

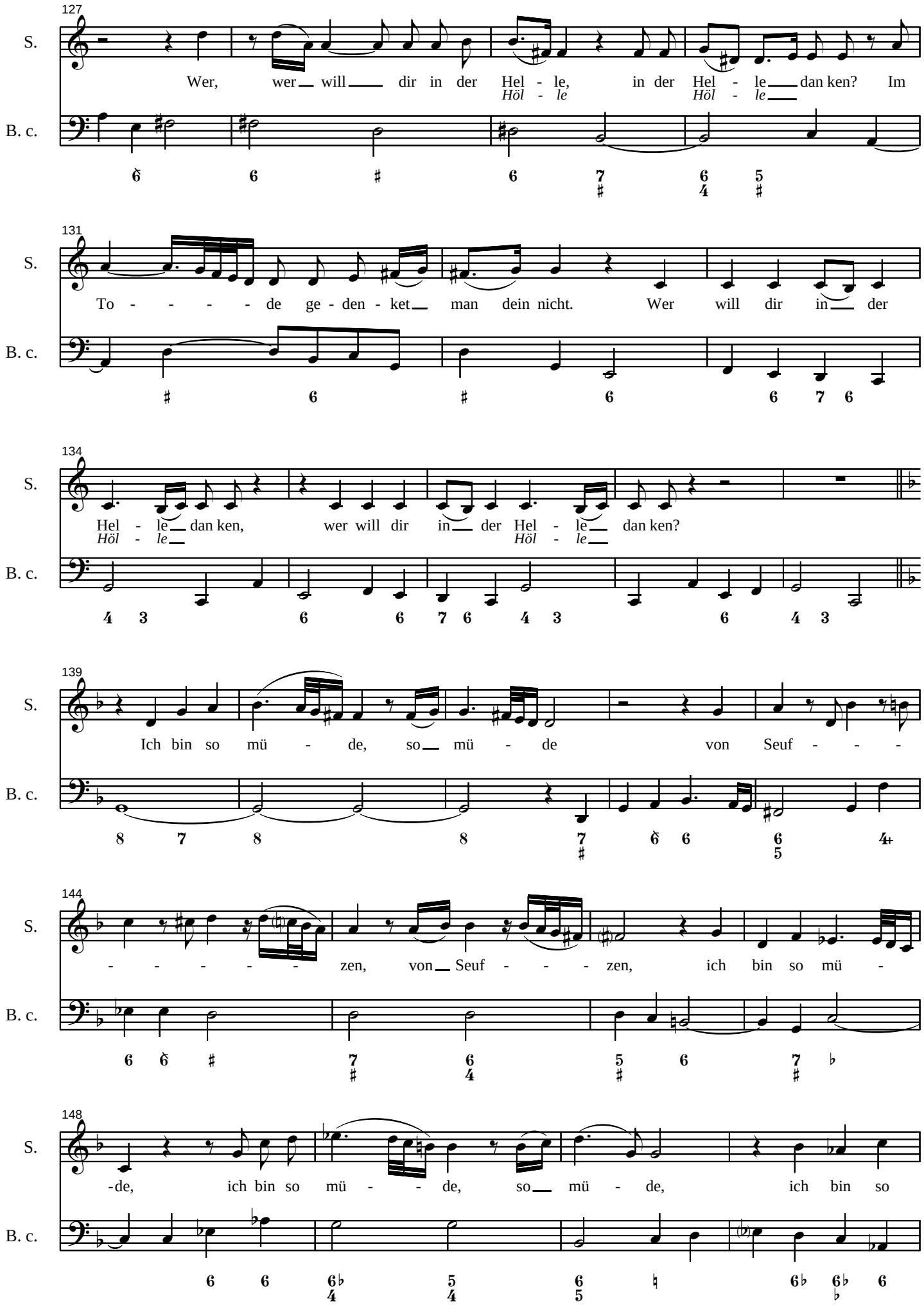


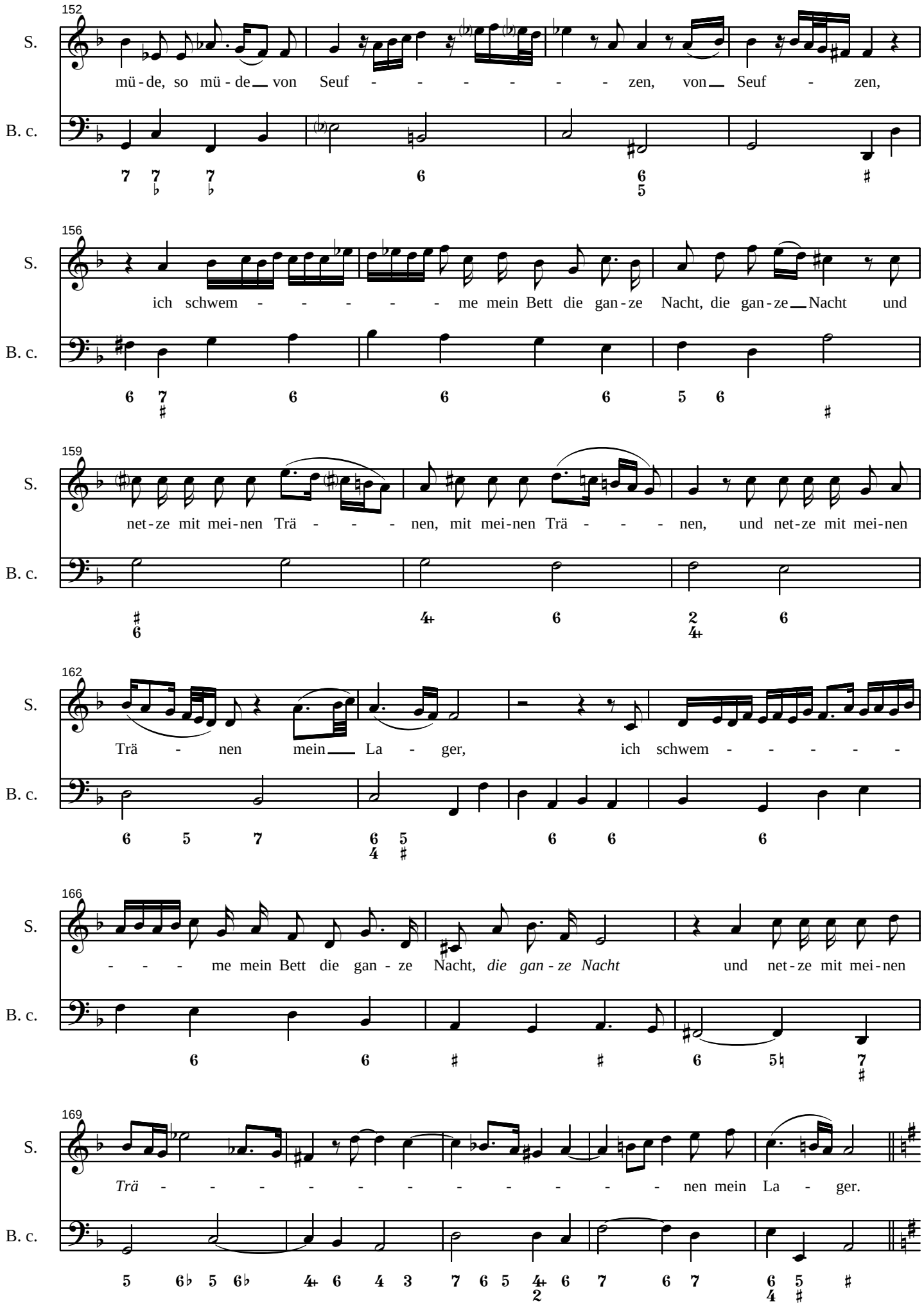
© 2015 Konrad Küster

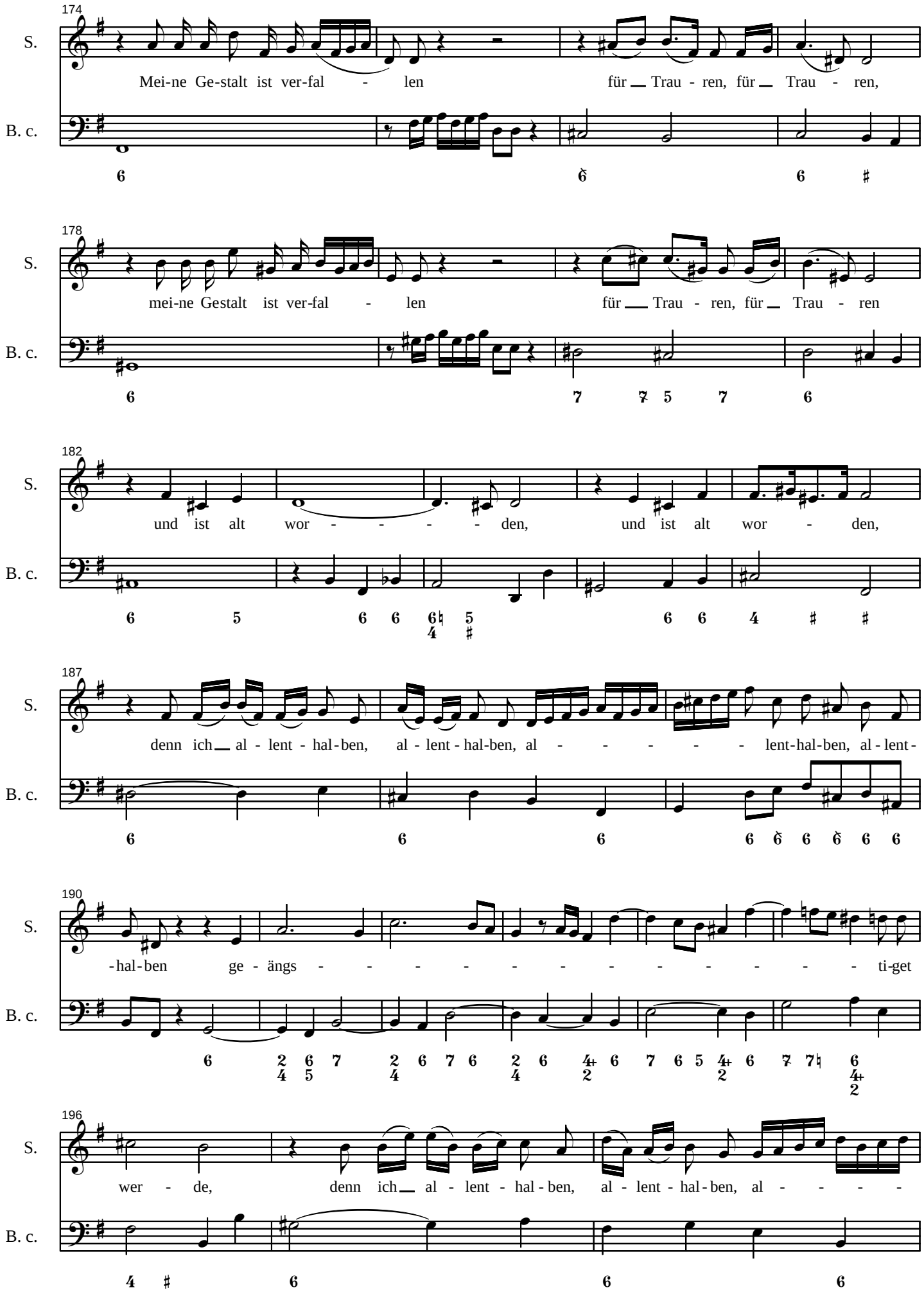

17
S.
B. c.
schwach , ich bin schwach , denn ich bin schwach , ich bin
20
schwach , Herr , sei mir gnä - dig.
25
Hei - le, hei - le, hei - le mich, Herr, denn mei-ne Ge - bei - ne, mei-ne Ge -
32
-bei - ne, sind er - schro - - - - - - - - - cken, er -
38
-schro - cken und mei-ne See - le, und mei-ne See - le, mei-ne
46
See - le ist sehr er - schro - - - - cken, er - schro-cken.

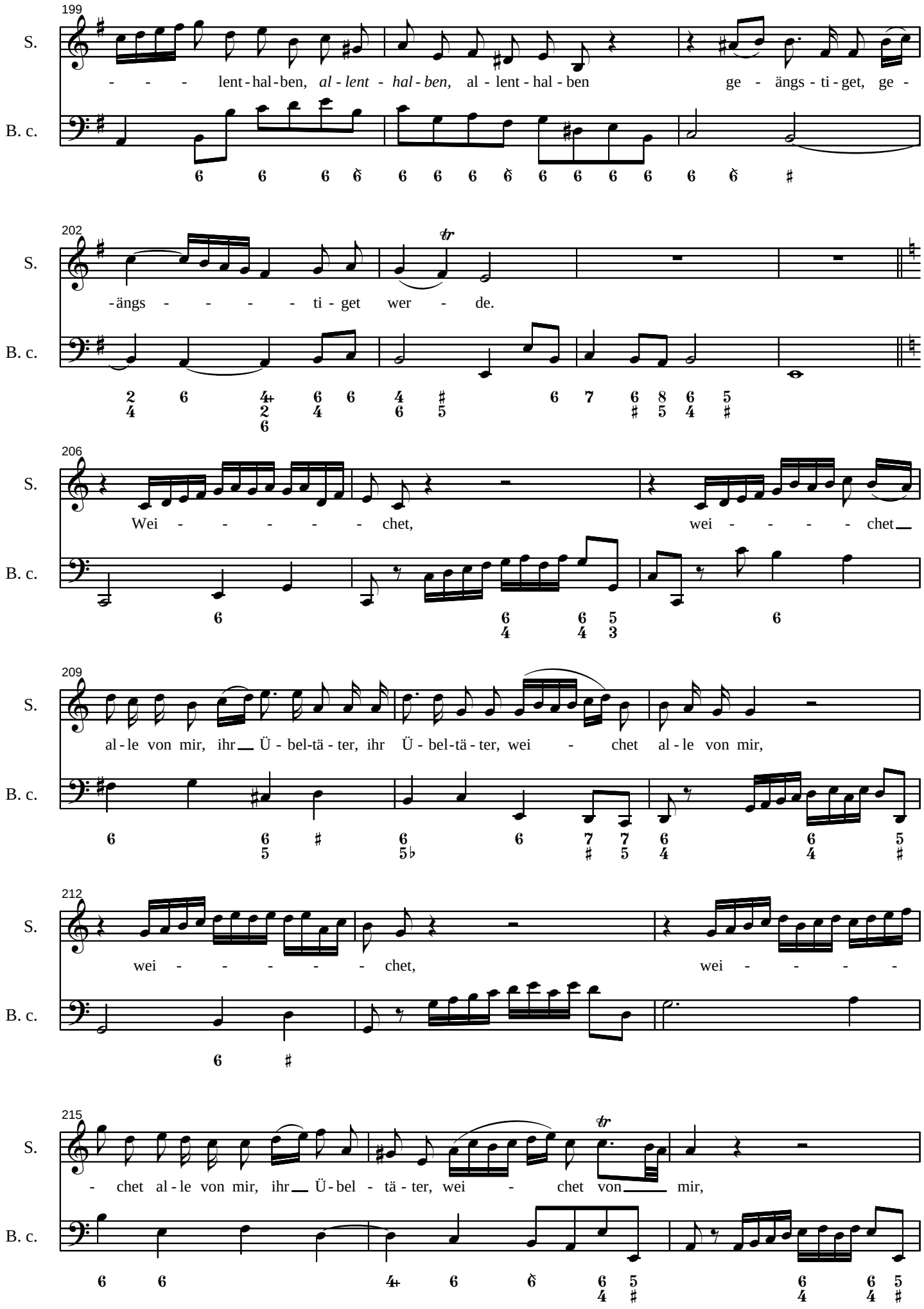

52
S.
Ach, du, Herr, ach! du, Herr, wie so lan - - - - - - -
B. c.
57
S.
- - ge, wie so lan - ge! Hei - le, hei - le,
B. c.
63
S.
hei - le mich, Herr, denn mei-ne Ge - bei - ne, mei-ne Ge - bei - ne sind er -
B. c.
70
S.
-schro - - - - - - - - - cken, er - schro-cken, und mei-ne
B. c.
77
S.
See - le, mei-ne See-le , mei-ne See-le ist sehr, ist sehr er - schro -
B. c.
84
S.
- cken, er - schro cken. Ach, du , Herr, ach , du, Herr, wie so lan -
B. c.

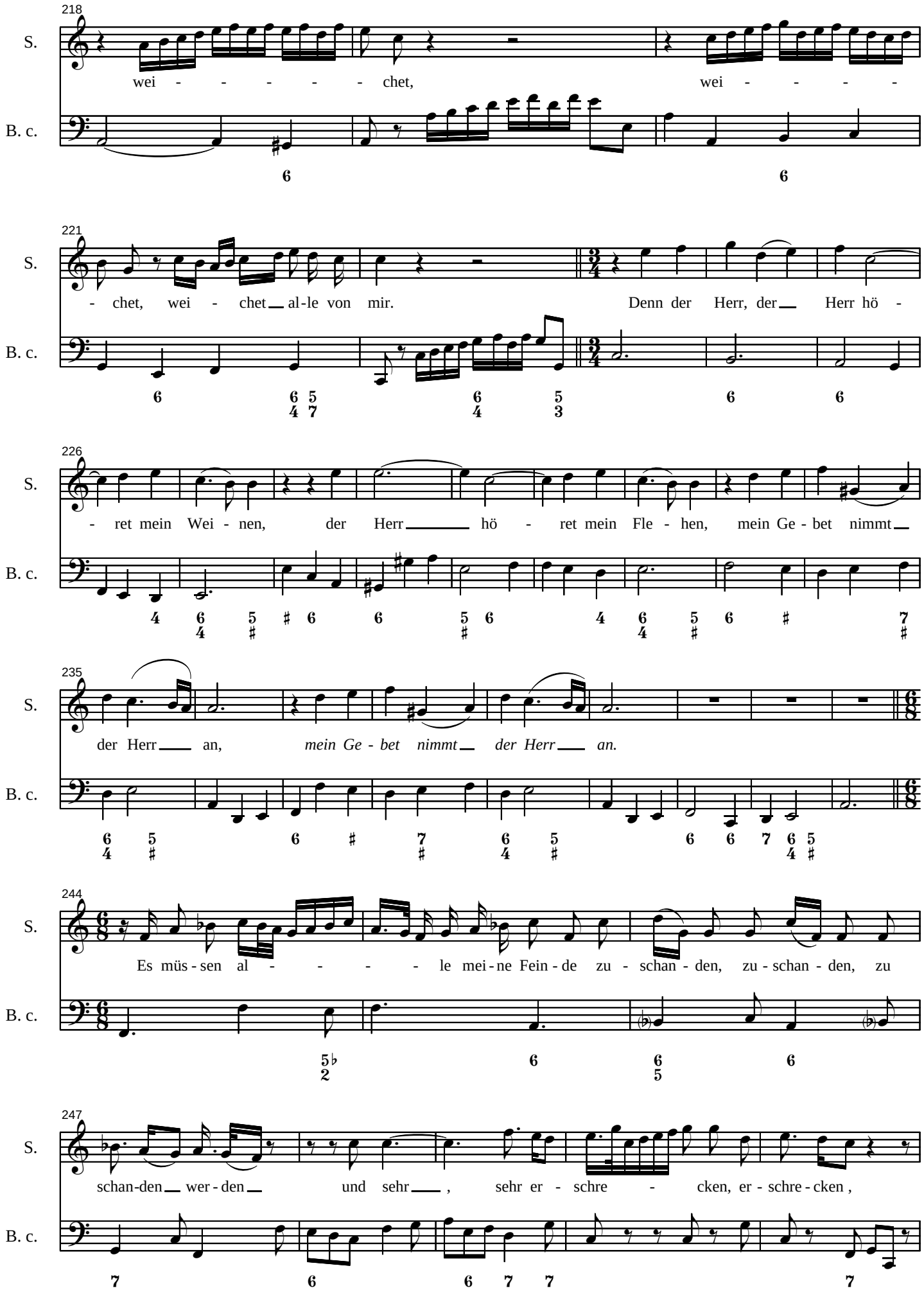

91
S.
B. c.
- - - - - - - - ge, wie so lan - ge.
96
Wen de, wen - de dich, Herr, und er - ret - te, er - ret - te mei - ne See -
104
-le, wen-de, wen - de dich, Herr, und er - ret - te, er - ret - te mei - ne
112
See - le. Hilf mir üm dei-ner Gü - te
119
wil-len, denn im To - de, im To - - de ge-den - ket man dein nicht, denn im
123
To - de, im To - de ge-den - - - - - - ket man dein nicht.

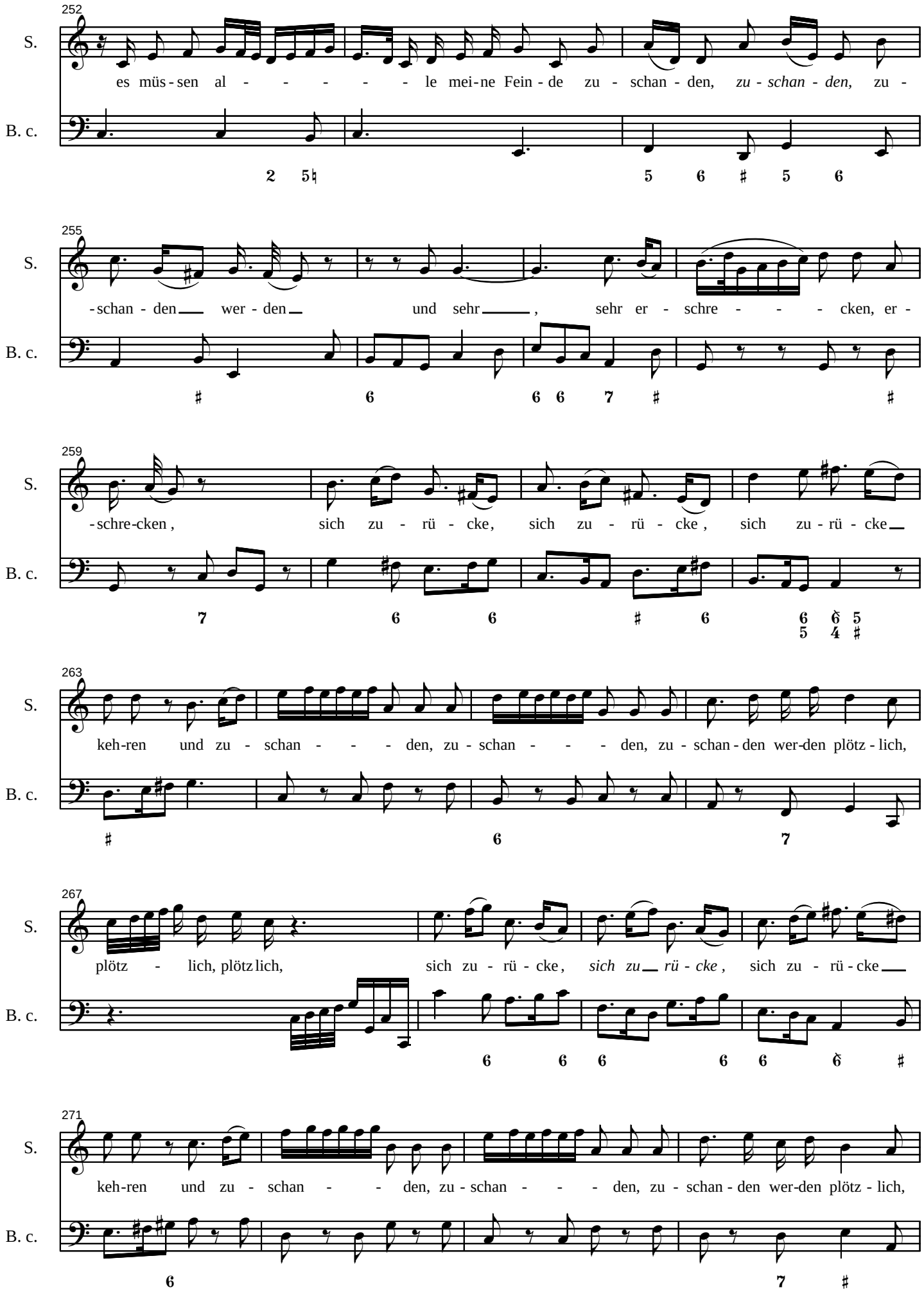

127
S.
Wer, wer will dir in der Hel - le, in der Hel - le dan ken? Im
Höl - le Höl - le
B. c.
131
S.
To - - - - de ge - den - ket man dein nicht. Wer will dir in der
B. c.
134
S.
Hel - le dan ken, wer will dir in der Hel - le dan ken?
Höl - le Höl - le
B. c.
139
S.
Ich bin so mü - de, so mü - de von Seuf - - -
B. c.
144
S.
- - - - - zen, von Seuf - - - zen, ich bin so mü -
B. c.
148
S.
-de, ich bin so mü - - de, so mü - de, ich bin so
B. c.

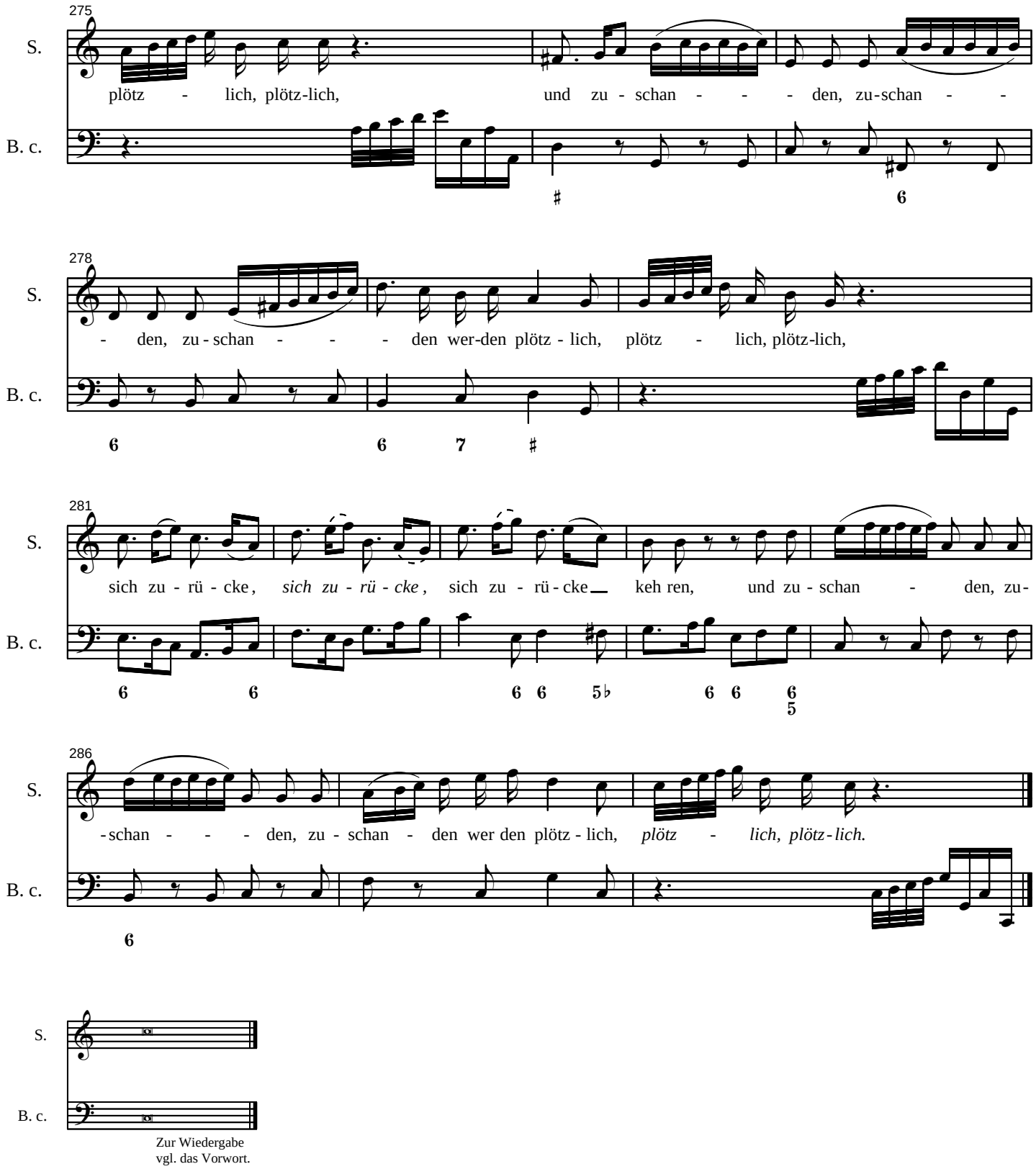

152
S.
mü - de, so mü - de von Seuf - - - - - - - zen, von Seuf - zen,
B. c.
156
S.
ich schwem - - - - - - me mein Bett die gan - ze Nacht, die gan - ze Nacht und
B. c.
159
S.
net - ze mit mei - nen Trä - - - - nen, mit mei - nen Trä - - - - nen, und net - ze mit mei - nen
B. c.
162
S.
Trä - nen mein La - ger, ich schwem - - - - - -
B. c.
166
S.
- - - - me mein Bett die gan - ze Nacht, *die gan - ze Nacht* und net - ze mit mei - nen
B. c.
169
S.
Trä - - - - - - - - - - - - - - nen mein La - ger.
B. c.


174
S.
Mei-ne Ge-stalt ist ver-fal - len für Trau - ren, für Trau - ren,
B. c.
178
S.
mei-ne Gestalt ist ver-fal - len für Trau - ren, für Trau - ren
B. c.
182
S.
und ist alt wor - - - - - den, und ist alt wor - den,
B. c.
187
S.
denn ich al - lent - hal-ben, al - lent - hal-ben, al - - - - - lent-hal-ben, al - lent -
B. c.
190
S.
-hal-ben ge - ängs - - - - - - - - - - - - ti-get
B. c.
196
S.
wer - de, denn ich al - lent - hal - ben, al - lent - hal - ben, al - - - -
B. c.


199
S.
B. c.
- - - lent - hal - ben, *al - lent - hal - ben,* al - lent - hal - ben ge - ängs - ti - get, ge -
202
S.
B. c.
-ängs - - - - - ti - get wer - de.
206
S.
B. c.
Wei - - - - - - chet, wei - - - - - chet
209
S.
B. c.
al - le von mir, ihr Ü - bel-tä - ter, ihr Ü - bel-tä - ter, wei - chet al - le von mir,
212
S.
B. c.
wei - - - - - - chet, wei - - - - -
215
S.
B. c.
- chet al - le von mir, ihr Ü - bel - tä - ter, wei - chet von mir,


218
S.
wei - - - - - chet, wei - - - -
B. c.
221
S.
- chet, wei - chet al-le von mir. Denn der Herr, der Herr hö -
B. c.
226
S.
- ret mein Wei - nen, der Herr hö - ret mein Fle - hen, mein Ge - bet nimmt
B. c.
235
S.
der Herr an, *mein Ge - bet nimmt der Herr an.*
B. c.
244
S.
Es müs - sen al - - - - le mei - ne Fein - de zu - schan - den, zu - schan - den, zu
B. c.
247
S.
schan-den wer - den und sehr, sehr er - schre - cken, er - schre - cken,
B. c.


252
S.
es müs - sen al - - - - - - le mei - ne Fein - de zu - schan - den, *zu - schan - den,* zu -
B. c.
2 5♮ 5 6 ♯ 5 6
255
S.
- schan - den wer - den und sehr , sehr er - schre - - - cken, er -
B. c.
♯ 6 6 6 7 ♯ ♯
259
S.
- schre - cken , sich zu - rü - cke, sich zu - rü - cke , sich zu - rü - cke
B. c.
7 6 6 ♯ 6 6 6 5 5 4 ♯
263
S.
keh - ren und zu - schan - - - den, zu - schan - - - den, zu - schan - den wer - den plötz - lich,
B. c.
♯ 6 7
267
S.
plötz - lich, plötz lich, sich zu - rü - cke, *sich zu rü - cke ,* sich zu - rü - cke
B. c.
6 6 6 6 6 6 ♯
271
S.
keh - ren und zu - schan - - - den, zu - schan - - - den, zu - schan - den wer - den plötz - lich,
B. c.
6 7 ♯



Zur Wiedergabe
vgl. das Vorwort.

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.