

Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 22

Petrus Laurentius Wockenfuß:

Siehe, der Herr kömmt
mit vielen tausend Heiligen

Kantate zum 2. Advent



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

Petrus Laurentius Wockenfuß

1675–1721

**Siehe, der Herr kömmt
mit vielen tausend Heiligen**

Kantate zum 2. Advent
aus einem Jahrgang für Tønder / Tondern

um 1707?

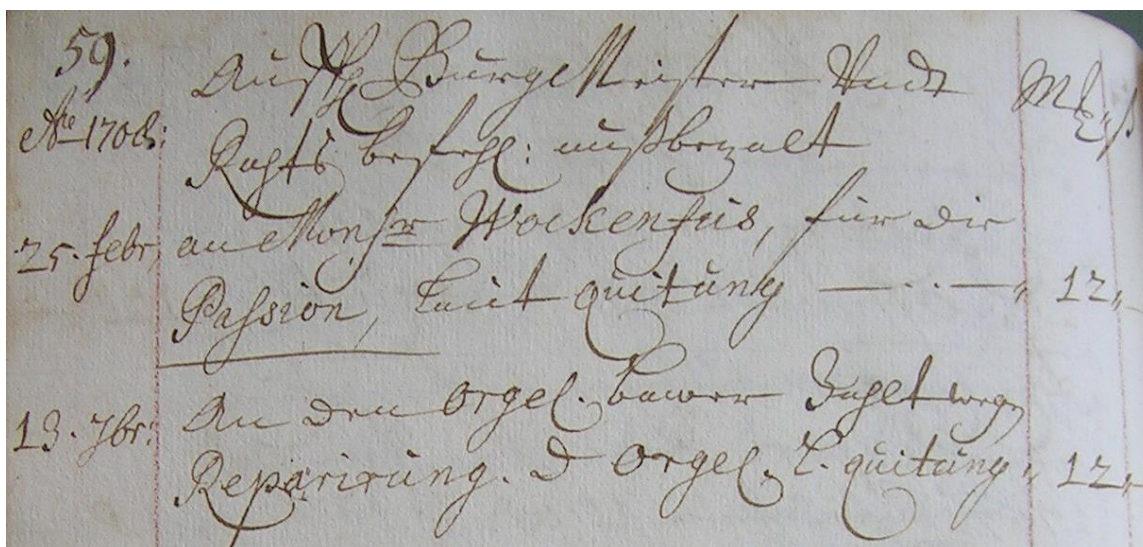
für 2 Soprane, Tenor, Bass,
2 Violinen, Viola und Generalbass

Herausgegeben von Konrad Küster
Erstausgabe

Inhalt

| | |
|--|----------|
| Vorwort | 5 |
| Kritischer Bericht | 15 |
| Textwiedergabe anhand des Textdruckes in Kopenhagen | 19 |
| Edition | |
| 1a. Sonata. adagio | 21 |
| 1b. Tutti: Siehe, der Herr kömmt (mit Choral „Es ist gewisslich an der Zeit“) | 23 |
| 2. Aria Canto: Auf, ihr Jungfern, es ist Zeit | 37 |
| 3a. a 3 voc. affectuoso: Siehe, es kömmt die Stunde | 42 |
| 3b. Choral tutti (Canto 2 solo – tutti): O Jesu, hilf zur selben Zeit O Jesu Christ, du machst es lang | 44 47 |
| Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO) | 53 |

Kirchenrechnung für Tønder/Tondern, 25.02.1708, mit einer Zahlung an Wockenfuß



Vorwort

Biographische Anmerkungen – auch anhand der Werküberlieferung

Was Petrus Laurentius Wockenfuß getan hatte, ehe er am 7. Juli 1708 Kantor an der Stadtschule (später „Gelehrtschule“) in Kiel wurde¹, ist nur so bruchstückhaft belegt, dass kein klares Bild gezeichnet werden kann. Gesichert ist nur eines: Wesentliche Etappen seiner musikalischen Ausbildung lagen offensichtlich in einem anderen geographischen Raum als dem, in dem er ab 1708 wirkte. Das macht die Bestimmung stilistischer Hintergründe seines Œuvres kompliziert.

Daher müssen auch manche der lexikalisch fassbaren Äußerungen in Frage gestellt werden²: Ist es wirklich nachvollziehbar, manche seiner Kompositionen als „conservative works rooted in the tradition of Buxtehude“ zu bezeichnen? Eine Beziehung zu „the tradition of Buxtehude“ jedoch, die sich auch auf Zwischenmenschliches bis hin zur aktiven stilistischen Orientierung (oder gar auf persönliche Bekanntschaft) erstreckte, ist nicht erkennbar. Da Wockenfuß aus einem anderen geographischen Raum stammte, wäre damit zu rechnen, dass sich auch ganz andere Einflüsse ausgewirkt haben. Bemerkenswert erscheint, dass seine geistlichen Vokalwerke in ihrer Anlage als „in a way resembling the ‘mixed cantatas’ of Erdmann Neumeister“ bezeichnet werden können; auf welchem Wege aber hatte Wockenfuß diese noch jungen Textformen kennen gelernt – so, dass er sie in eigenen Kompositionen umsetzte? Zum Vergleich lässt sich etwa auf Bachs Ratswechsellkantate „Gott ist mein König“ hinweisen, die dieser 1708 in Mühlhausen (Thüringen) schrieb: Diese lässt eine Satzgliederung erkennen, ebenso eine Mischung aus Bibelwort, Choraltexen und freien, in Da-capo-Form angelegten Texten (nicht aber Rezitative); doch dass dieses Werk Bachs unter dem Einfluss Neumeisters steht, wird man nicht sagen können. Was bedeutet im Hinblick auf Wockenfuß’ Wirken also die Andeutung „resembling“? Zudem ist zu berücksichtigen, dass Entwicklungen, die traditionell mit dem Namen „Erdmann Neumeister“ bezeichnet werden, weniger mit der historischen Person zu tun haben, als lange vermutet wurde³.

Wockenfuß wurde am 17. März 1675 in Groß-Brüskow (Hinterpommern; bei Stolp/Slupsk gelegen) geboren. Ein vermuteter Aufenthalt in Regensburg lässt sich nicht belegen⁴; unter dem

¹ Nicht an der Nikolaikirche; so Dorothea Schröder, Art. „Wockenfuss, Petrus Laurentius“, in: *Grove Music online* (<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/30473>) (Abruf vom 19.10.2014).

² Beide folgenden Zitate: wie Anm. 1. Die Hinweise auf Neumeister bereits in der Studie von Theodor Voß: *Petrus Laurentius Wockenfuß, Kantor an St. Nicolai in Kiel von 1708 bis 1721: Der Mann und sein Werk im Lichte der Schleswig-Holstein. Kulturgeschichte*, Kiel 1926 (Mitteilungen der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte, 33), S. 96f. Voß, Pastor in Kiel und langjähriger Obmann des „Schleswig-Holsteinischen Kirchenchorverbandes (darin zugleich Verwalter einer umfangreichen, vereinsinternen Sammlung von liturgisch relevanten Musikalien: als Depositum im Landeskirchlichen Archiv Kiel), ging von so differenzierten Einsichten zur Liturgieentwicklung aus, dass seine Studie – mit kleinen Abstrichen – auch nach einem Jahrhundert noch zur substantiellsten Sekundärliteratur über frühneuzeitliche Kirchenmusik Schleswig-Holsteins gehört.

³ Zu den forschungsgeschichtlichen Missverständnissen um die Textstrukturen vgl. Konrad Küster, *Johann Philipp Förtsch: Evangeliendialoge. Gesamtausgabe*, 3 Bde., Wilhelmshaven 2014 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte, 58–60), hier Bd. 1, S. XXVI–XXVII.

⁴ Voß (wie Anm. 2, S. 96f.) bezieht sich auf Dominicus Mettenleiter, *Aus der musikalischen Vergangenheit bayrischer Städte: Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, Regensburg 1866, S. 232. Dort wird aber nur der Druck einer Trauermusik Wockenfuß’ erwähnt – ohne Datum, auch ohne andere Hinweise auf die Ortszugehörigkeit. Das Werk war schon für Voß nicht mehr zugänglich; es ist nicht auszuschließen, dass es von auswärts in eine Regensburger Sammlung Eingang fand. Mettenleiter subsumiert Wockenfuß lediglich der Gruppe der am Ort wirkenden Musiker; ein konkreter Beleg ist damit nicht gegeben. Die Sicht, Wockenfuß sei in Regensburg „in einem Verzeichnis protestantischer ‚Musici und Componisten‘ aufgeführt“ (Franz Josef Ratte, Art. „Wockenfuß, Petrus Laurentius“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Personenteil Bd. 17, Kassel etc. und Stuttgart/Weimar 2007, Sp. 1062f., hier Sp. 1062), ist insofern nicht richtig: Die Liste

Datum 1./16. Mai 1697 trug er sich dann in Ulm in das Stammbuch des örtlichen Musikers Johann Mathias Albrecht ein⁵. Im Jahr 1700 erschienen vier Arien (im Sinne von: strophische Sologesänge mit Generalbass) in einer Neuauflage der *Geistreichen Lieder* des Hamburger Dichters Heinrich Elmenhorst⁶; folglich muss er sich damals in dessen erweitertem Umkreis aufgehalten haben (dem auch Georg Böhm – mit eigenen Beiträgen zu der „Lieder“-Publikation – angehörte). Mehr war über den Lebensweg Wockenfuß’ bis zum Dienstantritt in Kiel bislang nicht zu erfahren.

Aus zwei Richtungen lässt sich dieses Datengerüst erweitern. Größer besetzte Musik Wockenfuß’ ist fast ausschließlich durch die Notensammlung erhalten geblieben, die von Georg Österreich in seiner Zeit als Göttinger Hofkapellmeister angelegt, von diesem ab 1702 in Braunschweig (später Wolfenbüttel) erweitert und schließlich von Österreichs zeitweiligem Schüler Heinrich Bokemeyer – in begrenztem Umfang – fortgeführt wurde⁷. Keines der Werke Wockenfuß’ ist in den Sammlungsbestand während Österreichs Zeit am Göttinger Hof hineingekommen; dessen Musikleben kam 1702 zum Erliegen – also ehe Wockenfuß in einer norddeutschen „Stellengebundenen“ Tätigkeit nachweisbar wurde. Manche Quellen seiner Werke jedoch stammen eindeutig aus der Zeit vor 1708, ehe Wockenfuß seine Kieler Stellung antrat: und zwar aus Braunschweig. Auch andere, jüngere Quellen bestätigen Bindungen Wockenfuß’ in den welfischen Raum.

Hierfür sind zunächst jene drei frühen Quellen zu erwähnen, die als Abschriften von Franciscus Günther, Kantors am Braunschweiger Martineum, zu identifizieren sind⁸. Günther starb im Dezember 1703⁹; er muss die Werke also spätestens im Laufe dieses Jahres kopiert haben. Vier weitere Werke haben sich als Abschriften eines anonymen Schreibers erhalten, der offensichtlich im heute nordniedersächsischen Raum tätig war (vermutlich identifizierbar anhand der Namensinitialen „M. B.“, die aber nicht – wie zeitweilig vermutet – auf „Monsieur [Georg] Böhm“ verweisen)¹⁰. Diese Notenbestände sind später in der Sammlung Österreich-Bokemeyer aufgegangen, wuchsen also parallel zu Wockenfuß’ Kieler Zeit an. Dies ist belegbar durch Jahresangaben „1717“ und „1720“ auf anderen Quellen dieses Sammlungssegments: mit Werken des Wolfenbütteler Kapellmeisters Georg Caspar Schürmann und Reinhard Keisers. Auch das hier vorgelegte Werk gehört dieser Quellengruppe an. Für ein weiteres Werk – das in Kiel entstanden sein

geht erst auf Mettenleiter zurück (S. 229, zur Überschrift „Sonstiges Musikpersonal“: „Unter diesem Titel stelle ich ein Verzeichnis derjenigen *Musici* zusammen, welche theils dem Cantorate unterstellt waren [...]“, theils selbstständig der heiligen Tonkunst dienen“; S. 231: Aus diesem Jahrhunderte fand ich ferner noch als *Musici* und Compositeure“ – beginnend mit dem Nürnberger (!) Musiker Johann Löhner.

⁵ Zu diesem vgl. <http://www.inka.uni-tuebingen.de/cgi-bin/stamm?id=60&form=voll&styp=s> (Abruf vom 26.04.15. Das komplette Stammbuch online unter Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, http://ora-web.swkk.de/digimo_online/digimo.entry?source=digimo.Digitalisat_anzeigen&a_id=20246 Abruf vom 11.03.2015).

⁶ Edition: Joseph Kromolicki und Wilhelm Krabbe (Hrsg.), *Heinrich Elmenhorsts Geistliche Lieder, komponiert von Johann Wolfgang Franck, Georg Böhm und Peter Laurentius Wockenfuß*, Leipzig 1911 (Denkmäler deutscher Tonkunst, 45), S. 8f., 98, 99f., 108f. Elmenhorst war seit 1660 Diaconus der Hamburger Hauptkirche St. Katharinen und war einer der wesentlichen Triebkräfte in der Gründungsphase der Hamburger Oper.

⁷ Zu Details vgl. 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).

⁸ Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18), Kassel 1970, S. 131: Schreiber 14 (Autorenangabe: Bokemeyer): die Werke Bok 1067 (O Gott, der du aus Herzen-Grund), Bok 1069 (Gott Lob und Dank) und Bok 1072 (Dixit Dominus). Die Abkürzung „Bok“ verweist auch im Folgenden auf Kümmerlings Katalognummerierungen.

⁹ Werner Greve, *„Musicam habe ich allezeit lieb gehabt“: Leben und Wirken Braunschweiger Organisten, Spielleute und Kantoren an der Altstadt-Kirche St. Martini in Braunschweig 1500–1800*, Braunschweig 1985, S. 80.

¹⁰ Vgl. Küster (wie Anm. 7).

muss¹¹ – liegt in der Sammlung Österreich-Bokemeyer eine Abschrift von unbekannter Hand vor; fünf weitere Quellen, zu den sechsteiligen „Sterbens-Gedancken“ (Nr. 4 fehlt seit langem¹²), dürften Autographe Wockenfuß’ sein. Kurz: Bei der Rekonstruktion von Wockenfuß’ Schaffensentwicklung müssen die welfischen Bindungen, die sich in den Braunschweiger Manuskripten Günthers („vor Kiel“) und der Überlieferung in jüngeren welfischen Quellen (nach Österreichs Gottorfer Zeit) äußern, mitbedacht werden.

Eine bislang unbekannte biographische Quelle lässt sich dem noch hinzufügen, und zwar aus völlig anderer Richtung: Am 25. Februar 1708, ein knappes halbes Jahr vor der Anstellung in Kiel, wurden in Tondern (Tønder) 12 Mark lübisch (4 Reichstaler) „an *Mons^r Wockenfuß*, für die *Paßion*“ gezahlt¹³. Auf welche Weise er mit der traditionsreichen Stadt direkt nördlich der heutigen deutsch-dänischen Grenze in Kontakt gekommen war, ist nicht zu rekonstruieren. Denkbare Ansätze lägen beim Tonderner Organisten Johann Georg Raupach, der sein Amt 1700 von seinem Vater Georg Raupach geerbt hatte¹⁴; Kantor der Lateinschule war seit 1680 der aus Schmalkalden stammende Johann Sebastian Dicelius¹⁵, für den jedoch nicht zu erkennen ist, wie eine persönliche Fernbeziehung zu Wockenfuß ausgesehen haben sollte. Am ehesten könnte der Kontakt somit über Johann Georg Raupachs jüngeren Bruder Christopher zustande gekommen sein: Dieser, seit 1703 Organist an der Kirche St. Nicolai in Stralsund, hatte zuvor in Hamburg Unterricht bei dem Heiligengeistorganisten Georg Bronner erhalten und sich in dieser Zeit mit Johann Mattheson angefreundet; es wäre also denkbar, dass sich die für Wockenfuß lebensbestimmenden Kreise in Hamburg schnitten – Wege, die ihm auch für das Kieler Kantorat relevante Qualifikationen eingebracht haben können, aber auch Einkünfte in Tondern ermöglichten.

So erscheint Wockenfuß auch langfristig als ein überregional bestens vernetzter Musiker. Denn Beziehungen in welfische Gebiete hielt er, wie dargestellt, auch nach 1708 von Kiel aus aufrecht; und der Tod ereilte ihn anscheinend auf einer Reise: 1721 in Husum, wo er einen Schlaganfall erlitten hatte.

Eine Widmung nach Tondern

Ein zusätzlicher Quellenfund klärt nun Weiteres im Hinblick auf Wockenfuß’ Schaffen: In Kopenhagen hat sich der Textdruck eines Kantatenjahrgangs von ihm erhalten¹⁶. In Flensburg „In Verlegung des Autoris“ gedruckt, wurde er „Burgermeistern und Rath der Stadt Tundern“ gewidmet¹⁷. Wo die Gründe dieser Widmung liegen, wird nicht ausgeführt; die Frage danach, welche Kontakte Wockenfuß überhaupt nach Tondern unterhielt, wird also noch unterstrichen. und wie am Ende der weiteren Ermittlungen deutlich werden dürfte, müssen die in diesem Textdruck

¹¹ Anzunehmen für die mit 1725 datierte Abschrift von Bok 1070 (vgl. Kümmerling, wie Anm. 8, S. 66 und 132: Schreiber 7 (singulär). Zu diesem Werk im Folgenden mehr.

¹² Hierzu schon Voß (wie Anm. 2), S. 127.

¹³ Aabenraa, Landsarkivet for Sønderjylland, Tønder præstearkiv, Kirkeregnskaber 1701–1712 (Ca 34–44), 1708. Voß erwähnt noch ausdrücklich, von Verbindungen Wockenfuß’ nach Tondern keine Kenntnis zu haben (S. 101).

¹⁴ Aage Toft, *Tønder kirkes organister*, Tønder 1951, S. 10f.; zu Raupach vgl. Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740 (Nachdruck Berlin 1910), besonders S. 282–284.

¹⁵ Landsarkivet i Aabenraa, Tønder købstad Nr. 518 (kantorer, organister 1631ff.); Tønder præstearkiv, Kirke-regnskaber 1661–1685 (Ca 1–18).

¹⁶ Zur Quellenbeschreibung vgl. den Kritischen Bericht; vgl. <http://rex.kb.dk/KGL:KGL01001267272> (Permalink des Katalog-Datensatzes; Abruf vom 27.04.15).

¹⁷ Im Folgenden wird der Druck als „Flensburger“ bezeichnet, der in ihm gespiegelte Jahrgang (der in keiner inneren Verbindung zu Flensburg steht) aber als „Tonderner“.

enthaltenen Werke tatsächlich für Tondern gedacht gewesen sein: als konkrete „Idee zur Aufführung“, möglicherweise als Abschrift oder gar durch Komposition, also von der Wurzel an.

Der Druck ist undatiert; lokale Nachweise aus Tondern darüber, ob für den Jahrgang Zahlungen an Wockenfuß geleistet wurden, liegen nicht vor. Klar ist nur, dass die Kopenhagener Katalog-Datierung („1740“) nicht zutreffen kann: „Terminus ante quem“ für die Entstehung ist der Tod des Komponisten 1721. Und da Wockenfuß' Beziehungen nach Tondern bereits vor der Berufung nach Kiel greifbar sind, sind die eingangs zitierten stilistischen Details mit noch größerer Vorsicht zu behandeln: Wockenfuß könnte ein Musiker gewesen sein, der, nachdem er sich zur Ausbildung im Süden Deutschlands aufgehalten hatte, erst im welfischen Raum tätig war, dann möglicherweise im Umfeld der Hamburger Oper. Wie also lässt sich die Situation aufklären? Tatsächlich erweist sich der Textdruck als Schlüssel dazu, Wockenfuß' Schaffen zu bestimmen und den Kontext der in diesem erkennbaren Kantatenkultur zu umreißen.

Der Band, „*Musicalischer Fest-Jahr-Gang*“ betitelt, erfasst nicht sämtliche Sonntage, sondern gibt in dieser Hinsicht eine Staffelung wieder – manche Sonntage wurden demnach in musikalischer Hinsicht hervorgehoben, andere nicht.

Im Einzelnen ordnete Wockenfuß die Werke hier folgenden Anlässen zu:

| | |
|---------------------|--|
| 1. Advent | Machet die Tore weit |
| 2. Advent | Siehe, der Herr kömmt |
| Weihnachten | Vom Himmel hoch |
| Stephanstag | Jerusalem, die du tötest |
| Neujahrstag | Nun danket alle Gott mit Herzen ... |
| Epiphania | Kommt, ihr Heiden, zu empfangen |
| Mariä Reinigung | Unser Leben währet siebenzig Jahr |
| Mariä Verkündigung | Nun komm, der Heiden Heiland |
| Ostersonntag | Ich weiß, dass mein Erlöser |
| Ostermontag | Siehe, es hat überwunden |
| Christi Himmelfahrt | Frohlocket mit Händen |
| Pfingstsonntag | Wer mich liebet, der wird mein Wort halten |
| Pfingstmontag | Also hat Gott die Welt geliebet |
| Trinitatis | Drei sind, die da zeugen im Himmel |
| Johannis | Gelobet sei der Herr, der Gott Israel |
| Mariä Heimsuchung | Meine Seele erhebet den Herren |
| Michaelis | Wenn der Herr die Gefangenen Zion erlösen wird |
| Allerheiligen | Herr Gott, dich loben wir |

Für die weitere Betrachtung ist wichtig, dass Wockenfuß offensichtlich im Jahr 1714 zwei Textzyklen publizierte, die beide mit dem Flensburger Druck in Beziehung stehen:

- Der eine Textdruck ist kurz im Wockenfuß-Artikel der *Cimbria literata* des Flensburger Lehrers Johannes Moller erwähnt¹⁸:
 „*Musicalische Fest-Andachten, nach Anleitung der ordentlichen Evangelischen und Epistel-Texte, durchs gantze Jahr. Lubeca 1714. in 8.*“
 Moller verzichtet darauf, die Verfasserangabe mit zu zitieren.

¹⁸ Johannes Moller, *Cimbria literata sive historia Sript. Ducatus utriusque Slevs. et Hols.*, Kopenhagen 1744, Bd. 2, S. 1007.

- Der andere Textdruck, mit nahezu identischem Titel, stammte aus Kiel:
„Petri Laurentii Wockenfuß Music Directoris zum Kiel Musicalische Fest-Andachten, nach Anleitung der ordentlichen Evangelischen und Epistolischen Texte durch das gantze Jahr. Kiel, gedruckt bey Barthold Reuthern, Academ. Buchdr.. Anno 1714.“

Da diese beiden Titelangaben sich nahezu gleichen, fallen die Unterschiede des Flensburger Druckes stärker ins Gewicht: Hier findet sich der Begriff „Jahrgang“, nicht aber „Andachten“; und Wockenfuß verzichtet auf den Untertitel, der – in Adjektiven – auf die Evangelien und Episteln verweist.

Ein Exemplar des Kieler Druckes lag einst in der dortigen Universitätsbibliothek vor, wo es jedoch im Zweiten Weltkrieg verbrannte. Doch da es Theodor Voß noch für seine Arbeit heranziehen konnte¹⁹, lassen sich weitere Aspekte bestimmen: Denn dieser Jahrgang ist mit dem Flensburg/Tonderner zwar verwandt, aber nicht völlig identisch. Voß' Äußerungen sind so detailliert, dass ihnen – in Ermangelung seiner Vorlage – sogar Quellenwert zukommen kann.

Zunächst ist die Festtagsfolge zu betrachten; sie lässt sich mit dem überlieferten Werkbestand in Beziehung setzen. Drei Quellen stehen zur Verfügung: neben dem Kopenhagener Textexemplar auch die Noten der Sammlung Österreich-Bokemeyer sowie Voß' Mitteilungen über den Kieler Druck. Sie lassen sich in Beziehung zueinander setzen.

- Laut Voß war in dem Kieler Druck ein Text für den „Sonntag vor der Fasten“ enthalten, aber keiner für den 2. Advent. Schon dies zeigt, dass der Flensburger und der Kieler Werkzyklus nicht identisch waren.
- Laut Voß fanden sich zu drei Partituren der Sammlung Österreich-Bokemeyer auch Textwiedergaben in dem Kieler Exemplar – teils abweichend, wie eingehender zu betrachten ist. Es handelt sich demnach um die Kantaten Bok 1065 („Siehe, der Herr kömmt“, also die hier vorliegende Komposition), Bok 1066 („Siehe, ich will meinen Engel senden“) und Bok 1071 („Heilge Luft, dein süßes Sausen“), die Voß als „Kantaten 1, 2 und 7“ bezeichnet²⁰. Vermutlich handelt es bei der letzten Angabe um einen Druckfehler: Denn dem Kieler Textzyklus muss vielmehr auch die Kantate für das Fest des Heiligen Stephanus (Bok 1070: „Jerusalem, die du tötest die Propheten“) angehört haben, die Voß an anderer Stelle ausführlich kommentiert. Statt „Kantate 7“ wäre also „Kantate 6“ zu lesen.
- Das Kopenhagener Exemplar des Flensburger Druckes enthält den Text der Werke Bok 1065 und Bok 1070, also zu Voß' Kantaten 1 und 6. Folglich fehlt hier gegenüber dem Kieler Druck die Kantate „Siehe, ich will meinen Engel senden“. Außerdem ist Bok 1065 hier dem 2. Advent zugeordnet, nicht dem 1. Advent (so im Kieler Druck).

Die letzte dieser Beobachtungen hat weiter reichende Konsequenzen, die sich gleichfalls als Liste zusammenstellen lassen:

- Beide Zyklen enthalten einen Text für den 1. Advent, der Kieler Druck jedoch den, der im Flensburger Druck für den 2. Advent bestimmt ist. So geraten die beiden Zyklen hier

¹⁹ Zum Titel Voß (wie Anm. 2), S. 117f., zur Festtagsfolge S. 119.

²⁰ Voß (wie Anm. 2), S. 130, vgl. ferner seine Übersicht über den Partiturenband auf S. 127: Demzufolge nummeriert er die „Kantaten“ abgesetzt von den im Partiturenband vorangestellten „Musicalischen Todes-Gedanken“.

miteinander in Konkurrenz. Der Text „Machet die Tore weit“ kann im Kieler Druck nicht an anderer Stelle enthalten gewesen sein.

- Irgendwann ist der „Tonderner“ Text für den 2. Advent (für das hier vorliegende Werk) auf den 1. Advent vorgezogen worden. Diese historische Abfolge ist zwingend (es ging also nicht darum, dass Werk, das ursprünglich für den 1. Advent entstanden war, auf den Folgesonntag verschoben wurde): Liturgisch ist „Siehe, der Herr kömmt“ dem 2. Advent zugeordnet²¹.
- Also entfiel „Machet die Tore weit“ in späterer Zeit – oder anders: Der in Flensburg erschienene Textdruck ist älter als der Kieler.
- Zudem war im Kieler Druck eine Textwiedergabe auch zur Kantate „Siehe, ich will meinen Engel senden“ enthalten, nicht aber im Flensburger. Aus Voß' Notenanhang geht die liturgische Zuordnung hervor: Demnach handelt es sich hier um eine Kantate zum Johannisfest – die demnach die nach Tondern adressierte Kantate „Gelobet sei der Herr, der Gott Israel“ ersetzte.

Dies zieht historisch-chronologische Beobachtungen nach sich:

- Das wahrscheinliche Kompositionsdatum der Kantate Bok 1066, die erstmals im Kieler Druck dokumentiert ist, ist also 1713.
- Die hier vorgelegte Kantate wurde 1713 in Kiel umgearbeitet; die im Tonderner Textdruck überlieferte Fassung ist älter, folglich spätestens 1712 entstanden, vielleicht aber auch schon (deutlich) früher.

Wann also hat Wockenfuß das hier vorliegende Werk komponiert? Hierfür gibt es auch stilistische Anhaltspunkte, die im Folgenden eingehender zu betrachten sind. Im Bereich des rein Dokumentarischen jedoch erscheint die Titelblattgestaltung für den Tonderner Textjahrgang wichtig: Wockenfuß ließ den Druck in Eigenverantwortung erscheinen; warum verzichtet er also darauf, seine Stellung zu benennen – so, wie er es im Kieler Druck mit dem Genetiv „*Petri Laurentii Wockenfuß Music Directoris zum Kiel ...*“ getan hat? Und warum erschien der Druck nicht in Kiel, sondern in Flensburg? Stammt dieser Jahrgang also aus der Zeit noch vor dem Stellenantritt in Kiel 1708?

Stilistische Potentiale: Ältere und neuere Kirchenkantate

Wie eingangs erwähnt, ist im Umgang mit „Neumeisters Kantatenreform“ eine größere Zurückhaltung erforderlich, als sie zu Voß' Zeit herrschte; dennoch war sein Zugang zu der Materie auffallend vorsichtig. Die Einführung der „Opernart in die Beerdingungsfeiern“ in Kiel hinterlegte er mit einem klaren lokalhistorischen Datum (Christoph Heinrich Amthor, 1706; Komposition durch Wockenfuß' Vorgänger Gottfried Neander); auch im Folgenden spricht er spezifisch von „theatralischem Stil“²² und hebt daher im Wesentlichen auf das Vorhandensein von Rezitativen

²¹ Schon Voß (wie Anm. 2, S. 136) wunderte sich darüber, dass dieses Werk dem 1. Advent zugeordnet wurde; er versuchte, dies mit einem Fastencharakter („tempus clausum“) der verbleibenden Adventszeit zu begründen, resümierte aber dennoch: „Eine bestimmte Antwort ist nicht zu geben.“

²² Zitate Voß (wie Anm. 2), S. 102 und S. 107; entsprechend auch S. 113. Er sieht diesen Stil jedoch – im Sinne seiner Zeit – als Verarmung (S. 132): „Der spätere Wockenfuß war, was die Form anbetrifft, genau so ein Mann der Schablone geworden wie seine Kollegen.“

und Arien ab, weniger also auf das Vorhandensein freierer Versstrukturen. Das ist im gegebenen Zusammenhang hilfreich.

Ferner schreibt Voß über das Verhältnis zwischen dem Kieler Druck und den erhaltenen Partituren²³:

„Kantaten 1, 2 und 7 [recte: 6] sind im wesentlichen mit der entsprechenden im Druck [= Textdruck] übereinstimmend, nur fehlt bei 1. in der Handschrift das einzige im Druck sich findende Rezitativ, und der Schlusschor hat einen völlig anderen Text.“

In der vorliegenden Kantate war demnach – dem Text zufolge und insofern abweichend von der überlieferten musikalischen Gestalt – ein Rezitativ enthalten; es war laut Voß „einfach zwischen den Anfangschor und die Arie eingeschoben“²⁴, also – gemäß der Satzzählung dieser Edition – der Arie Nr. 2 vorangestellt. Und der Schlusschor wird keine Choralstrophe mehr gewesen sein, denn den Text zitiert Voß so²⁵:

Komm JEsu mach ein End!
 Es seuffzen alle Ständ
 Da sich die Leut empören,
 Den Fried' auff Erden stöhren
 Das Unrecht geht im schwang
 So wird den Menschen bang
 Und seuffzen alle Ständ:
 Komm JEsu mach ein End!

Diese Rahmenbildung erinnert an Bachs Arie „Durch mächtige Kraft“ in der Mühlhäuser Ratswechselkantate BWV 71 von 1708: einer der beiden frei gedichteten Texte des Werkes, an dessen Ende die Wiederholung der Anfangszeile „inszeniert“ erscheint, nicht also als modernes Da capo. Klar ist jedoch, dass mit dem Textaustausch die Choral-Lastigkeit des Werkeindrucks reduziert wird.

Überblickt man den Text, der für Tondern dem 1. Advent zugeordnet wurde, wird die Argumentationsgrundlage noch erweitert: Nach dem einleitenden Bibelwort tritt eine Tenorarie in ähnlicher Textanlage ein, wie sie sich in der Sopranarie des vorliegenden Werkes findet; es schließt sich ein größerer Chorsatz an, in dem die Liedstrophe „Nun lob, mein Seel, den Herren“ in zwei Abschnitte des 147. Psalms eingeschlossen ist: zuvor der 1. Vers, nach dem Choral der 2.–3. und 12. Vers. Am Ende steht – ein Stück weit ähnlich wie am 2. Advent – ein zweistrophiger, hier aber frei gedichteter Text; die erste Strophe fällt an den Sopran, die zweite an den Chorus – doch diese „2. Strophe“ ist vielmehr eine Wiederholung des Texts, den vorher schon der Tenor gesungen hat. So ist die Kantate völlig anders zu beschreiben: Drei musikalische Strophen (mit nur zwei textlichen, die in der Folge A-BA angeordnet werden) werden mit den Bibelworten und der zentralen Choralstrophe kombiniert. Diese Gestalt hat Wockenfuß folglich aus dem Kantatenjahrgang ausgeschieden, als die veränderte Kieler Gestalt gedruckt wurde.

So ist auch der stilistische Gesamteindruck der Musik in den Blick zu nehmen. Im Tonartlichen, in der Instrumentalbesetzung und in der Streicherbehandlung wirkt sie moderner, als sie

²³ Voß (wie Anm. 2), S. 130.

²⁴ Voß (wie Anm. 2), S. 132.

²⁵ Voß (wie Anm. 2), S. 133. Die grafische Anordnung ist eine freie Fortentwicklung der Voß-Wiedergabe – zur formalen Veranschaulichung.

offenkundig ist. Vieles verweist eher in die Musik der Zeit um 1720 – so, wie es überkommene Kirchenmusikvorstellungen nahe legen mögen. Worin aber haben diese Vorstellungen ihre Wurzeln: Beziehungen zur Gambenkultur etwa von Bachs „Actus tragicus“ sind nicht erkennbar; die Behandlung der Violinstimmen wirkt „italienischer“ als in Bachs frühesten Weimarer Kantaten aus dem Jahr 1714 („Himmelskönig, sei willkommen“). Genau dies war aber etwas, das an der Hamburger Oper eine Heimat hatte. Insofern begegnet man in diesem Werk Wockenfuß’ einem Kirchenmusikstil, der sich kaum auf die Reformen Erdmann Neumeisters zu beziehen braucht, sondern auf einen pragmatischen Umgang mit zeitgenössischen Operntechniken – wie in Hamburg. Stilistische und qualitative Merkmale dieses kirchlichen Musizierens müssten folglich anders formuliert werden als für den Thüringer Traditionsraum Bachs.

Resümee: Wockenfuß, Tondern, oder: Was hat es mit der Kantate auf sich?

Wie die Textwiedergabe, die der Notenedition vorausgeht, verdeutlicht, entspricht die Version, die Wockenfuß nach Tondern dedizierte, bis in Details der Besetzungsangaben der Werkgestalt, die aus der Sammlung Österreich-Bokemeyer erhalten geblieben ist. Beide Versionen müssen älter sein als die Kieler Überarbeitung: Die konkrete Werkgestalt wurde ohnehin revidiert; aber auch die „Umwidmung“ vom Zweiten zum Ersten Advent gehört zu den Merkmalen, die einen Abstand zwischen der Kieler Text- und der überlieferten, älteren Musikversion verdeutlicht – Voß’ Bedenken gegenüber der liturgischen Tauglichkeit sind oben zitiert.

Folglich muss die Kantate vor 1713 entstanden sein, als der Kieler (und Lübecker) Textdruck erschien. In der Zeit seit Wockenfuß’ Kieler Anstellung entfällt als Aufführungszeitraum jedoch das gesamte Jahr 1709: wegen der Trauerzeit für die am 11. Dezember 1708 verstorbene Gottorfer Herzogin Hedwig Sophia²⁶. Das damit verbundene Aussetzen des kirchenmusikalischen Lebens betraf nicht nur Kiel, sondern auch Tondern.

Die weitere Rechnung ist darauf auszurichten, dass Wockenfuß seinen Jahrgang kaum – als Kieler Kantor – für eine weitere Verbreitung komponiert hätte, ohne ihn auch an seinem Dienstort aufzuführen. Da aber der Textdruck von 1713 schon die beschriebenen Überarbeitungen zeigt und diese im Kirchenjahr 1713/14 aufgeführt worden sein müssten, wird der Zeitraum eng dafür, am selben Ort eine vorausgegangene Aufführung des Zyklus (in andersartigen Gestalten) anzunehmen: Eine Aufführung 1712/13 stünde im engsten Abstand zu der durch den Textdruck datierbaren; das wirkt nur begrenzt plausibel. Eher wäre an das Vorjahr (1710/11) zu denken, kaum jedoch wieder das Kirchenjahr 1710/11 (zu dessen Anfang noch Trauerzeit herrschte).

So bewegt man sich in der Datierung der Werkgestalten, die der Flensburger Druck spiegelt, auch auf Wockenfuß’ erstes Kieler Amtsjahr zu: Am 7. Juli 1708 zum Kantor berufen, hätte er den Zyklus für das Kirchenjahr 1708/09 komponiert, dann aber – wegen des Trauerfalls – nur das Werk für den 1. Advent aufführen können.

An dieser Stelle wird die Argumentation darauf zurückgelenkt, dass Wockenfuß den Textdruck in Flensburg (nicht in Kiel) erscheinen ließ, und zwar aus eigener Initiative, und keinerlei Angaben zu seinem Stand macht („Kantor in ...“). So rückt sogar die Kieler Zeit Wockenfuß’ aus dem Gesichtskreis.

Viel eher entsteht also ein ganz anderer Eindruck: Wockenfuß hat offensichtlich seine Beziehungen nach Tondern genutzt, um auf sich aufmerksam zu machen. Die Texte des Kantatenzyklus wurden, wie der Untertitel besagt, „Denen Musiqv liebenden Zuhörern zu Gefallen zum Druck befodert“, also ohne jegliche Ortsbindung, und dies wird im Folgenden konkretisiert:

²⁶ Hierzu schon Voß (wie Anm. 2), S. 101.

„... damit, an denen Orten, wo des *Authoris Musiquen* gebraucht werden, jederman während der *Musiqu* nachlesen, und also vollkommenen Nutzen davon haben könne“. Tondern ist nicht erwähnt; doch die Widmung legt es sehr nahe, dass das dortige Publikum zu den ersten Nutznießern gehören sollte. Und so schließt sich ein Kreis: Im Jahr 1708 wurde auch das Tonderner Kantorat neu besetzt; Wockenfuß mag also mit der Dedikation den Hintergedanken verbunden haben, diese Stelle erhalten zu können – für die die Adjunktur jedoch 1708 Barthold Petersen zugesprochen wurde²⁷. Darauf könnte auch die Vorrede hindeuten, in der die Hintergedanken jedoch nicht konkret benannt sind.

Die Kantate in ihrer hier vorliegenden Form wäre demnach spätestens 1707/08 entstanden, zeitgleich mit der Passion, die in Tondern zur Aufführung kam.

Wie geschildert, erklärt dies die altertümlich wirkenden Züge – die in der Zeit um 1708 letztlich auch modern wirken können, weil gleichzeitig die Tonsprache (Tonart, musikalische Bögen etc.) in eine spätere Zeit verweist. Das erklärt aber zugleich die stilistische Orientierung des „Theatralischen“, das Voß im Hinblick auf Wockenfuß thematisiert: Es dürfte eher mit der Hamburger Oper als mit konkreten Anregungen Erdmann Neumeisters zusammenhängen – letztlich auch mit dem Kreis um Johann Wolfgang Franck oder Heinrich Elmenhorst, zu denen Wockenfuß um 1700 Kontakt gehabt haben muss.

Auf seinem weiteren Lebensweg mag dieser Textdruck für Wockenfuß also weitere Bedeutung gehabt haben: Wenn ihm in Tondern damit kein Erfolg beschieden war, hatte er ihn in Kiel. Von dort aus pflegte Wockenfuß dann seine Netzwerke: im Hinblick auf eine Vermarktung der Kantaten auch nach Lübeck oder auf seine fortgesetzten Kontakte in den welfischen Raum. Dort begegnet man dann – beim Schreiber „M. B.“ – einer Mischung aus älteren Werken des Jahrgangs (wie dem vorliegenden) und jüngeren wie der im Flensburger Druck nicht enthaltenen Kantate (Bok 1066, „Siehe, ich will meinen Engel senden“), die eine andersartige Johanniskantate verdrängte.

Diese Netzwerke hängen offensichtlich wesentlich mit dem Flensburger Druck bzw. dem Tonderner Jahrgang zusammen. Denn Wockenfuß schrieb in seinem „Kieler“ Vorwort²⁸:

„Da ich von verschiedenen wolverdienten Kirchen-*Musicis* von weit entlegenen Orten zum öfftern ersuchet worden, daß ich einen gantzen Jahr-Gang meiner Musicalischen Arbeit durch den Druck *communiciren* möchte, sie auch *promittiret*, mir eine gewisse Anzahl derer *Exemplarien* selbst abzunehmen: So habe doch in Ansehung des kostbahnen Notendrucks, welcher etliche hundert Rthlr. erfordern würde, und der wenigen Liebhaber der geistlichen *Musiqu*, dazu nicht *resolviren* können. Wesfalls denn, umb denen Liebhabern meiner wenigen Arbeit einen kleinen Vorschmack der gantzen Sache zu geben, die Texte, wie ich dieselben ordentlich abgefaßet, vor erst *communiciren* en wollen ...“

Wockenfuß' Idee, die komplette Musik der Werke in Druck geben zu wollen, erscheint wie eine Konsequenz aus einem schon längeren Kursieren seiner Texte, also in der Zeit, die dem Kieler/Lübecker Druck noch vorausging. Die Textpublikation muss den Namen Wockenfuß' bekannt gemacht haben: ausgehend von dem Flensburger Druck für Tondern. Aufgrund der nachweisbaren Verbreitungspunkte seiner Musik ist der Kontakt zu „*Musici* von weit entlegenen Orten“ tatsächlich belegbar.

²⁷ Aabenraa, Landsarkivet for Sønderjylland, Tønder købstad Nr. 518 (kantorer, organister 1631ff.); vgl. auch Andreas Friederich Ursinus, *Durch Trauren und durch Plagen*, Hamburg 2015 (MNO 17), S. 7; Online-Zugang über: <http://www.nordkirche.de/nordkirche/kirchenmusik/noten-download.html>.

²⁸ Voß (wie Anm. 2), S. 118f.

Schließlich liegt hier auch eine liturgiehistorische Schlüsselinformation: Das Festtags-Spektrum, das Wockenfuß in seinem Zyklus „bedient“, scheint die Übernahme der Werke an andere Orte befördert zu haben. Begegnet man also hier einer Information darüber, wann – in weiten Teilen des norddeutschen Raumes, aber außerhalb der Großstädte – mit Figuralmusik zu rechnen war?²⁹ Größere Unterschiede als zwischen der „Tonderner“ und der Kieler Figuralmusik-Folge hätte es demnach an den einschlägigen Zentralorten, die über Lateinschulen verfügten, nicht gegeben.

Die Vorrede des Flensburger Druckes im Originalwortlaut²⁹

Denen
Hoch-und Wol-Edlen, Vesten, Hoch-
und Wohl-weisen Herren,
HERREN
Burgermeistern
und Rath
der Stadt Tundern,
Meinen sonders Hochgeehrten Her-
ren und Hochgeschätzten Gönnern,
Meinen gehor-samsten Gruß und Dienste
zuvor. |

Hoch-und Wohl-Edle, Veste, Hoch-
und Wohl-weise, Hochzuehrende
Herren, Hochgeneigte Gönner.

Von einer Italiänischen Bäuurin ist bekannt aus der Historie, daß, da sie einsmahls einen sonderlich subtilen Faden Garn gesponnen, sie sich erkühnet, der Röm. Käyserin selbigen zu präsentiren, welche denn auch der Bäurin geringes Geschenck dermassen gnädig aufgenommen, daß Sie Ihr so viel Landes zu ihrem Unterhalt verehret, als sie mit dem wohlgesponnenen Faden würde beschliessen können.

So, Hoch-und Wol-Edle, Hoch-und Wolweise Herren, habe ich gleicher Gestalt die Kühnheit mir unternommen, dieses geringe | und klein-blätterige Büchlein mit gebührenden Respect zu überreichen, wohlwissend, daß dasselbe in Ansehung seiner Kleinigkeit und des *Autoris* geringen Person keine Hochachtung *meritare*, doch aber in Ansehung der göttlichen Gaben, so dem Höchsten mit mitzuthemen beliebt hat, wie auch meiner guten *Intention*: Erwarte wegen meines kühnen Unterfangens von Dero Herrl. ein gantz geneigtes Urtheil. Wündsche indessen offtermahls die Gelegenheit, zu erweisen, daß ich sey

Ew. Herrl. und
Hoch-Edl. Gunsten

Dienst-ergebenster
PETRUS LAUR. Wockenfuß.

²⁹ Rückseite des Titelblattes sowie fol. A recto/verso.

Kritischer Bericht

*Die Quellen im Überblick*³⁰

A: Partiturabschrift, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, in: Mus. ms. 23220, Faszikel 7 (fol. 27–31). Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

Auf fol. 27 Überschrift: mittig „J. N. J. A. [?]“, vermutlich für „In Nomine Jesu Amen“. Rechts Autorenangabe „P. L. Wockenf.“

Unten in der Seitenmitte „1086“ (Berliner Signatur Siegfried Wilhelm Dehns), rechts versetzt daneben Rötelsignatur „457“.

Fol. 27r bis fol. 31r durchgehend beschriftet; fol. 31v–32v leer. Lagenordnung: 3 ineinander liegende Bogen (Ternio). Wasserzeichen: Großes gekröntes B ohne Gegenzeichen (Papiermühle Bensen, Böhmen)³¹. Freihändig rastriert (16–20 Systeme pro Seite); mit vorab geplantem Akkolladen-Zwischenraum. Taktstriche teils stückweise zusammengesetzt (d. h. im Schreibprozess). Schreiber: anonym, Kümmerlings Nr. 38, Sammler im heutigen Niedersachsen, vielleicht mit den Initialen „M. B.“³².

Originale Schlüsselungen:

Canto 1, 2: c₁

Tenore: c₄

Die Edition folgt dieser Partitur – als einzig erhaltener Musikquelle. In vielen kleinen Details (unkorrigierte, offensichtliche Schreibfehler) wirkt sie nicht zuverlässig.

B: Originaldruck des Textes, Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, Th. bis 37094 8°.

*PETRI LAUR. Wockenfuß | Musicalischer | FEST- | Jahr-Gang, denen Musiqv liebenden Zu- |
hörern zu Gefallen zum Druck befodert, | damit, an denen Orten, wo des Authoris Mu- | siqven ge-
braucht werden, jederman währen- | der Musiqv nachlesen, und also vollen- | kommenen Nutzen davon
haben | könne.*

In Verlegung des Autoris. | Flenßburg, Gedruckt bey Christ. Vogel.

Der Druck ist undatiert. Auf dem Kopenhagener Exemplar unten auf der Titelseite handschriftlicher Zusatz: „B. U. H.“ (dies auch als Prägung auf dem jüngeren Papiereinband). 42 Seiten (durch Druckbogenangabe zitierbar).

Zur Widmung vgl. oben S. 13. Zum Inhalt vgl. oben, S. 8. – Darin der Text des Werkes (mit Besetzungsangaben) auf fol. a3 recto–A4 recto des Druckes als Kantate für den 2. Advent. Der Text wird hier komplett wiedergegeben (S. 17). Da die Textversion mit der erhaltenen Kantatenpartitur übereinstimmt, ermöglicht ihre Wiedergabe zugleich einen Werküberblick.

³⁰ Die Abhängigkeitsverhältnisse der Quellen sind bereits im Vorwort dargestellt.

³¹ Vgl. Kümmerling (wie Anm. 8), S. 132 (zu Bok 1065), 295 (zu Nr. 440) und 415.

³² Vgl. Kümmerling (wie Anm. 8), S. 132 (zu Bok 1065); Küster (wie Anm. 7).

C: Der Kieler Textdruck aus dem Jahr 1714. Einst Kiel, Universitätsbibliothek (im Zweiten Weltkrieg verbrannt). Ersatzweise die Angaben bei Theodor Voß (vgl. Anm. 2), besonders S. 117f. (anscheinend buchstabengetreue Wiedergabe des Titels), S. 118f. (anscheinend buchstabengetreue Teilwiedergabe des Vorworts), S. 119 (Inhaltsübersicht).

Darin der Text des Werkes als Kantate für den 1. Advent. Zu den Unterschieden der Quelle C gegenüber der Quelle A (und damit auch Quelle B) vgl. Voß, S. 130 und 132.

Weitere, aber verschollene Quellen:

X₁, X₂: Wockenfuß' eigene Quellen zu den beiden Versionen, die sich einerseits in den Quellen A und B, andererseits in der Quelle C spiegeln. Unberücksichtigt bleiben können weitere Abschriften: zumindest aus Tønder, jedenfalls auch als Aufführungsmaterialien in Kiel.

Y: Zum Lübecker Textdruck aus dem Jahr 1714, erwähnt in Mollers *Cimbria literata*, vgl. das Vorwort.

Wie im Vorwort dargestellt, beziehen sich die Quellen A und B auf eine einheitliche Werkgestalt, die Quelle C (vermutlich mit ihr die gleichzeitige Quelle D) auf eine abweichende, die 1714 datiert ist. Wie im Vorwort ausgeführt, muss das Quellenpaar A-B älter sein als C-D. Die Zuverlässigkeit der Überlieferung in A lässt sich ohnehin nur so weit überprüfen (und bestätigen), als sie mit den Formulierungen der Quelle B übereinstimmt; vgl. jedoch die Schlussanmerkung in der Beschreibung der Quelle A.

Einzelanmerkungen

Nr. 1

| T. | St. | Zeichen: Bemerkung |
|-----------|------------|---|
| 1 | Va | 6: ursprünglich g ¹ , verändert in f ¹ |
| 2 | V 2 | 7: e ² ; offensichtlicher Schreibfehler |
| 10 | V 2 | 4: f ¹ ; offensichtlicher Schreibfehler |
| | Va | 5–6: urspr. d ¹ -e ¹ ; überschrieben |
| 13 | Va | 7: c ¹ ; offensichtlicher Schreibfehler. 8: urspr. c ¹ , überschrieben |
| 19 | C 1 | Zusatz „Cant. 1.“ |
| | T | 2–3: verschmiert |
| 22 | T | 6: c ¹ ; offensichtlicher Schreibfehler (Thema; vgl. T. 26). – 9ff.: Textierung mit „1000“ |
| 26 | C 1 | 3: f ² ; offensichtlicher Schreibfehler (Thema; vgl. auch T. 21). – 10–11: Textierung mit „1000“ |
| 29 | C 2 | Stimmangabe „Cant. 2“ vor dem Text des C 1 eingetragen (verursacht Platzprobleme für den Text in C 1) |
| 32 | C 1 | 5: orig. d ² ; vermutlich Schreibfehler |
| 34 | V 1 | 6: urspr. h ¹ ; überschrieben |
| 35–37 | T | nachträglich in anderer Tintenfärbung die Pausen überschrieben mit einer colla-parte-Führung des Generalbasses (abweichend T. 35, 2–3: c ¹ ; T. 36, 4: aufgelöst in zwei Achtel; T. 37, 4: g ⁰), textiert „Siehe, der Herr kömmt mit vielen tausend Heiligen“ (syllabisch) |
| 36 | C 2 | bis 37,1 zunächst T. 39,7–40,3 eingetragen; gestrichen |

T. St. Zeichen: Bemerkung

| | | |
|----|-----------|---|
| 45 | Va | 9–16: zweiter Balken fehlt (= orig. als Achtel notiert) |
| 47 | T, Bc | 3–4: zunächst d ⁰ -e ⁰ , überschrieben; in T auch 5. (urspr. f ⁰) |
| 51 | B | 7–8: Textkorrektur (urspr. „Faulenzer“ zur Textwiederholung eingetragen, aber bereits nach der Wiederholung „ich“; daher mit „komme“ überschrieben) |
| 54 | T | 3: urspr. g, überschrieben |
| 59 | V 1 Va | 6: urspr. d ² , überschrieben 3–5: d ¹ ; offensichtlicher Schreibfehler |
| 60 | Va Bc | 8–10: als Achtel notiert 3–5: als Achtel notiert |
| 63 | V 2 | 6: urspr. h ¹ , überschrieben |
| 66 | V 2 | 6: urspr. a ¹ , überschrieben |
| 69 | V 2 Va | 6: a ¹ ; offensichtlicher Schreibfehler (vgl. Bc) 6: f ¹ ; offensichtlicher Schreibfehler (vgl. Bc) |

Nr. 2**T. St. Zeichen: Bemerkung**

| | | |
|----|-----------|---|
| 1 | | Die Wiederholung des Anfangsteils am Satzende angezeigt durch Wiederholungszeichen in den Streicherstimmen und durch „segno“ über und unter dem Part V 1 |
| 6 | C | statt 1–4 zunächst 5–8 eingetragen; Rasur, Überschreibung |
| 9 | Va | 8: erst f ¹ , überschrieben |
| 9 | C | 3–6: Die in Quelle A mitgeteilte Formulierung als Normaltext; die in Quelle B enthaltene wirkt jedoch liturgisch weitaus schlüssiger – und ist letztlich vom Komponisten nicht weiter entfernt als Quelle A. Ebenso T. 10 und 17. |
| 12 | Va | 6: fis ¹ ; offensichtlicher Schreibfehler |
| 15 | V 1 | 1: zunächst d ² ? |
| 20 | V 1 | 3: zusätzlich ein Notenkopf a ¹ |
| 24 | C Bc | 9–10: Quelle B schreibt „euer“ 2: urspr. a |
| 25 | V 2 Va | 6: f ¹ ; offensichtlicher Schreibfehler (vgl. Bc) 6: d ¹ ; offensichtlicher Schreibfehler (vgl. Bc) |
| 28 | Bc | 6: urspr. e, korrigiert |
| 30 | Bc | 6: urspr. fis; offensichtlicher Schreibfehler |
| 32 | | In allen Stimmen Wiederholungszeichen, ferner „segno“ über und unter der Akkolade sowie zusätzlich zu der in der Partitur zitierten Formulierung „Da Capo“ hinter V 1 |

Nr. 3**T. St. Zeichen: Bemerkung**

| | | |
|----|----------|--|
| 1 | | Zum C keine Angabe, ob es sich um C1 oder C2 handelt. Die Zuordnung ergibt sich jedoch aus der Partiturgestalt in T. 19. |
| 4 | C 1 B | 6: a ¹ ; offensichtlicher Schreibfehler 5: notiert als Achtel |
| 6 | Bc | 3: urspr. mit Bezifferung „6“, diese ausgewischt |
| 15 | | 5–6: Text nach Quelle B „Böses“ (entgegen der Übersetzungstradition Luthers) |
| 16 | C 1 | 3: notiert als Achtel |

| T. | St. | Zeichen: Bemerkung |
|-----------|------------|---|
| 18 | C 1 | 1: h ¹ ; offensichtlicher Schreibfehler |
| 18f. | | Text nach Quelle B „Gerichts“; in dieser Kadenzformulierung jedoch nicht darstellbar |
| 20 | V2, Va | nur 1–3 notiert; in T. 19 über V 2 „in unison“, dementsprechend hier ausgeführt; bis T. 35, Taktende |
| 21 | Bc | 11: erst f ¹ , überschrieben |
| 30 | Bc | 7: erst f ¹ , überschrieben |
| 33 | V 1 | (zugleich V 2, Va): 11 punktiert, 12 Sechzehntel; angeglichen an Bc |
| 34 | Bc | Bezifferung (zweimal 6) nicht eindeutig zuzuordnen |
| 35f. | C 2 | untextiert |
| 37 | Bc | 1: Vermerk „tutti“ hier |
| 40 | V 1 | 6: a ¹ ; offensichtlicher Schreibfehler |
| 43 | Va | 1–2: a–g; offensichtlicher Schreibfehler (angeglichen an Tenor). Vgl. auch T. 53 (Anm. zu T. 54). |
| 46 | C 2 T | 3: Bindebogen schon hier ansetzend 2: g; offensichtlicher Schreibfehler; wie 41 |
| 47 | T | 2: orig. g; hier die Terz eingeführt; wie 42 |
| 48 | Va | wie 43. Vgl. auch T. 53 (Anm. zu T. 54). |
| 50 | Va | offensichtlich zunächst erneut T. 45ff. eingetragen; bis 54. Gestrichen und durch Neuformulierung ersetzt. In der gestrichenen Version in T. 53 die in richtige Formulierung für die Schreibfehler in T. 43 und 48! |
| 51 | V 1 | 3: f ¹ ; offensichtlicher Schreibfehler |
| 52 | Va | 1: Buchstabenzusatz „h“ |
| 54 | T | 1: h; offensichtlicher Schreibfehler |
| 56 | V 1 | 6: a ¹ ; offensichtlicher Schreibfehler |
| 59 | Bc | 3: Bezifferung 5+4, 3; offensichtlicher Schreibfehler |

Textwiedergabe anhand des Textdruckes in Kopenhagen (Quelle B), fol. A r recto bis A 4 recto

Am Andern Sonntage des
Advents.

[1.] *Sonata.* a. 2.³³

Siehe, der HERR kömmt mit viel tausend Heiligen, Gericht
zu halten über alle, und zu straffen die Gottlosen.

Choral. Canto Solo.

Es ist gewißlich an der Zeit,
Daß GOTTes Sohn wird kommen.

Basso Solo.

Ja, ja, Ich komme bald!

Chorus.

Amen, ja, komm HErr JESu!

Choral.
Canto Solo Con Strom.

Es ist gewißlich an der Zeit,
Daß GOTTes Sohn wird kommen
In seiner grossen Herrlichkeit,
Zu richten Böß' und Frommen.
Da wird das Lachen werden theu'r,
Wenn alles wird vergehn in Feu'r,
Wie Petrus davon schreibet.

Aria.

Auf, Ihr Jungfraun! Es ist Zeit,
Seyd bereit, |
Eylt entgegen
Unterwegen,
Denn der Bräut'gam ist nicht weit.
Eure Lampen schmückt mit Oehle,
Und mit Andacht euer Seele,
Alles Eitle setzt beyseit.
Auf, Ihr Jungfraun! Es ist Zeit,

³³ Zu verstehen offensichtlich als: erst die Sonata, dann ein Teilsatz für zwei Stimmen mit dem nachfolgenden Text.

Seyd bereit,
 Eylt entgegen
 Unterwegen,
 Denn der Bräut'gam ist nicht weit.

Chorus.

Siehe, es kömmt die Stunde, in welcher alle, die in den Gräbern sind, werden seine Stimme hören, und werden herfür gehen, die da Gutes gethan haben zur A[u]fferstehung des Lebens; Die aber Böses gethan haben, zur Aufferstehung des Gerichts.

Choral.

Canto Solo con 3. Viole pro Bassetta.

O JESu, hilf zur selben Zeit
 Von wegen deiner Wunden,
 Daß ich im Buch der Seligkeit
 Werd' angezeichnet funden.
 Daran ich denn auch zweiffle nicht,
 Denn du hast ja den Feid gericht't,
 Und meine Schuld bezahlet. |

Chorus.

O JESu Christ, du machst es lang,
 Mit deinem Jüngsten Tage,
 Den Menschen wird auf Erden bang
 Von wegen großer Plage,
 Komm doch, komm doch du Richter groß,
 Und mach' uns all' aus Gnaden loß
 Von allem Ubel, Amen.

Siehe, der Herr kömmt mit vielen tausend Heiligen

[1a.] Sonata. adagio

Violino 1

Violino 2

Viola

Canto 1

Canto 2

Tenore

Basso

Basso continuo

6 5 5 \flat 4 3 4 3 6 5 / 4 3 6 5 \flat

5

V. 1

V. 2

Va.

B. c.

6 5_b 5_h # 4 # 6 5 6 4 6 6 4 2 6 6 4 2

10

V. 1

V. 2

Va.

B. c.

6 6 6 6 7 7 7 6 7 # 4 # 6 6 6 6 6 6 6

14

V. 1

V. 2

Va.

B. c.

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

[1b. Tutti]

19

V. 1

V. 2

Va.

C. 1
Sie-he, *sie-he*, sie-he, *sie-he*, sie-he, der Herr kömmt mit viel tau -

C. 2

T.
8
Sie-he, *sie-he*, *sie-he*, *sie-he*,

B.

B. c.

22

V. 1

V. 2

Va.

C. 1

- send, tau - send, tau - send, tau - send, tau - send Hei - li gen, sie - he, sie - he, sie - he,

T.

8 sie - he der Herr kömmt mit viel tau - - - send Hei - li gen, sie - he, sie - he, sie - he,

B. c.

6 4 3 6

25

V. 1

V. 2

Va.

C. 1

sie - he, siehe, der Herr kömmt mit viel tau - send, tau - send, tau - send, tau send, tau - send Hei - li

T.

8 sie - he, sie he, der Herr kömmt mit viel tau - send Hei - li

B. c.

6 6 6 6 4

28

C. 1
-gen, Ge-rich-te zu hal-ten ü - ber al - le, ü - ber al - - - le und zu stra-fen die Gott-

T.
-gen, Ge - rich-te zu hal - ten ü - ber al - le, ü - ber al - le und zu stra-fen die Gott-

B. c.

6 6 6 6 6 6 6 6

31

V. 1

V. 2

Va.

C. 1
-lo - sen, und zu stra - fen, zu stra-fen die Gott-lo - sen,

C. 2
Es ist ge - wiß-lich an der —

T.
-lo - sen, und zu stra-fen die Gott-lo - sen,

B.

B. c.

6 6 4 3

35

V. 1

V. 2

Va.

C. 1
sie-he, der Herr kömmt mit viel tau - - - - send Hei - li - gen.

C. 2
Zeit, es ist ge - wiß-lich

T.
8

B.

B. c.

Detailed description: This is a page of a musical score for a church service. It features seven staves. The top three staves are for strings: Violin 1 (V. 1), Violin 2 (V. 2), and Viola (Va.). The next three staves are for voices: Contralto 1 (C. 1), Contralto 2 (C. 2), and Tenor (T.). The bottom staff is for Bassoon (B. c.). The music is in 3/4 time and begins with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are in German. The string parts have rests for the first two measures and then enter with rhythmic patterns. The vocal parts have lyrics in German. The Tenor part has a '8' below the staff, likely indicating an octave. The Bassoon part has a melodic line.

39

V. 1

V. 2

Va.

C. 1

C. 2

T.

B.

B. c.

an der — Zeit, dass Got-tes Sohn ist kom - men,

Ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja,

6 6 6 6

5

Detailed description: This is a page of a musical score for a church service. It features seven staves: V. 1 (Violin I), V. 2 (Violin II), Va. (Viola), C. 1 (Cello I), C. 2 (Cello II), T. (Tenor), and B. (Bass). The score is in 6/8 time. The lyrics are in German: 'an der — Zeit, dass Got-tes Sohn ist kom - men,'. Below the bass line, there are four measures of figured bass: 6, 6, 6, 6, with a 5 written below the second measure. The number 39 is written at the top left of the first staff.

43

V. 1

V. 2

Va.

C. 1

C. 2

T.

B.

B. c.

ja, ich kom-me bald _____ , ich kom me bald, ich kom - me bald,

6 6 6

Detailed description: This is a page of a musical score for a church service. It features seven staves: Violin 1 (V. 1), Violin 2 (V. 2), Viola (Va.), Cello 1 (C. 1), Cello 2 (C. 2), Tenor (T.), and Bass (B.). Below the Bass staff is a figured bass line (B. c.) with lyrics. The score is in 3/4 time and begins at measure 43. The first three measures show the instrumental parts. The Bass staff has lyrics: "ja, ich kom-me bald _____ , ich kom me bald, ich kom - me bald,". The figured bass line has figures "6 6 6" under the last three measures.

46

V. 1

V. 2

Va.

C. 1
A - men, ja, komm, ja, komm — , ja komm, ja komm, Herr Je - su,

C. 2

T.
8
A - men, ja, komm, ja, komm, ja, komm, ja - komm, ja, komm, Herr Je - su,

B.

B. c.
ja, ja, ja, ja,

6

Detailed description: This is a page of a musical score for a church service. It features seven staves: two for Violins (V. 1, V. 2), one for Viola (Va.), one for Soprano (C. 1), one for Alto (C. 2), one for Tenor (T.), one for Bass (B.), and one for Bassoon (B. c.). The music is in 3/4 time. The lyrics are in German, starting with 'A - men, ja, komm, ja, komm' and 'ja, ja, ja, ja'. A rehearsal mark '46' is at the top left, and a measure number '6' is at the bottom center.

49

V. 1

V. 2

Va.

C. 1

C. 2

T.

B.

B. c.

ja, ja, ja, ja, ich kom-me bald _____, ich kom-me bald, ich kom-me

6 6 6

52

V. 1

V. 2

Va.

C. 1
a - men, ja, komm, ja komm, ja, komm, ja,

C. 2

T.
8
a, - men, ja, komm, ja, komm, ja komm, ja, komm, ja,

B.
bald, ich komm, ich komm!

B. c.

54

V. 1

V. 2

Va.

C. 1

C. 2

T.

B.

B. c.

6 6 4 3 6

komm, a - men, ja, komm, Herr Je - su.

es ist ge - wiß - lich an der

komm, a - men, ja - komm, Herr Je - su.

Detailed description: This is a page of a musical score for a church service. It features seven staves: V. 1 (Violin I), V. 2 (Violin II), Va. (Viola), C. 1 (Cello I), C. 2 (Cello II), T. (Tenor), and B. (Bass). Below the vocal staves is a basso continuo line (B. c.). The score is in 3/4 time and begins at measure 54. The vocal parts have lyrics in German. The basso continuo line includes figured bass notation: 6, 6, 4, 3, 6. The music is written in a key with one flat (F major or D minor) and includes various rhythmic patterns and articulations.

57

V. 1

V. 2

Va.

C. 1

C. 2

Zeit, dass Got-tes Sohn ist kom - - - men, in sei - ner

T.

B.

B. c.

6 6 6

Detailed description: This is a page of a musical score for a church service. It features seven staves. The top three staves (V. 1, V. 2, Va.) are for woodwinds. The next three staves (C. 1, C. 2, T.) are for strings and voice. The bottom staff (B. c.) is for the basso continuo. The music is in 6/8 time. The lyrics are: 'Zeit, dass Got-tes Sohn ist kom - - - men, in sei - ner'. The number '57' is written above the first staff. The number '8' is written below the Tenor staff. The numbers '6 6 6' are written below the basso continuo staff.

61

V. 1

V. 2

Va.

C. 1

C. 2

T.

B.

B. c.

gro-Ben Herr-lich-keit zu rich-ten Bös und From-men,

6 6/5 6 6 6/5 6 6

Detailed description: This is a page of a musical score for a church service. It features seven staves: V. 1 (Violin I), V. 2 (Violin II), Va. (Viola), C. 1 (Cello I), C. 2 (Cello II), T. (Tenor), and B. (Bass). The bottom staff is a figured bass (B. c.) with figured bass notation. The lyrics are: "gro-Ben Herr-lich-keit zu rich-ten Bös und From-men,". The score is in 3/4 time and includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and ornaments. The page number 34 is at the top left, and the number 61 is at the top left of the first staff.

65

V. 1

V. 2

Va.

C. 1

C. 2

T.

B.

B. c.

da wird das La - chen wer - den teuer, wenn al - les

6 6 #

Detailed description: This is a page of a musical score for a choir and orchestra. The score is divided into seven staves. V. 1 and V. 2 are vocal staves in treble clef with a 3/4 time signature. Va. is a violin staff in treble clef. C. 1 is a flute staff in treble clef. C. 2 is a clarinet staff in treble clef with lyrics written below it. T. is a tenor vocal staff in treble clef. B. is a bass vocal staff in bass clef. B. c. is a bassoon staff in bass clef. The lyrics are 'da wird das La - chen wer - den teuer, wenn al - les'. There are fingerings '6', '6', and a sharp '#' indicated below the B. c. staff. The page number '65' is at the top left.

69

V. 1

V. 2

Va.

C. 1

C. 2

T.

B.

B. c.

wird ver - gehn im Feur, wie Pe - trus da - von schrei - - - bet.

6 6 6 6/5

Detailed description: This is a page of a musical score for a church service. It features seven staves: V. 1 (Violin I), V. 2 (Violin II), Va. (Viola), C. 1 (Cello I), C. 2 (Cello II), T. (Tenor), and B. (Bass). The C. 2 staff contains the vocal line with the lyrics: "wird ver - gehn im Feur, wie Pe - trus da - von schrei - - - bet." The B. c. (Bassoon) staff has figured bass notation: 6, 6, 6, 6/5. The page number 36 is at the top left, and the measure number 69 is at the top left of the first staff. The score is in a common time signature and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

[2.] Aria Canto

Violino 1

Violino 2

Viola

Canto

Basso continuo

Auf, ihr Jung-fern, es ist Zeit, auf, ihr Jung-fern, es ist

6 6 6 6 6 6

Detailed description: This system contains the first five staves of the musical score. Violino 1 and Violino 2 play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Viola plays a similar accompaniment. The Canto part has the lyrics 'Auf, ihr Jung-fern, es ist Zeit, auf, ihr Jung-fern, es ist'. The Basso continuo part has a bass line with six '6' figures indicating figured bass.

V. 1

V. 2

Va.

C.

B. c.

Zeit, seid be - reit, seit be - reit, seid be -

#

Detailed description: This system contains the next five staves. Violino 1 (V. 1) and Violino 2 (V. 2) continue their accompaniment. Viola (Va.) plays a similar accompaniment. The Canto part has the lyrics 'Zeit, seid be - reit, seit be - reit, seid be -'. The Basso continuo part has a bass line with a sharp sign (#) under the second measure.

7

V. 1

V. 2

Va.

C.
-reit, eilt zu Se - gen ent - ge - gen

B. c.
#

10

V. 1

V. 2

Va.

C.
eilt zu Se - gen un - ter - we - gen, dass der Bräut - gam ist nicht weit,

B. c.
4 #

13

V. 1

V. 2

Va.

C.

B. c.

auf, ihr Jungfern, es ist Zeit, auf, ihr Jungfern, es ist Zeit, seid be reit,

6 6 6 6 6 6 6

17

V. 1

V. 2

Va.

C.

B. c.

ent-ge-gen

eilt zu Se-gen un-ter - we - gen, dass der Bräut gam ist nicht weit.

6 6 6 6 6 6 6 6

21

V. 1

V. 2

Va.

C.

B. c.

Eu - re Lam - pen schmückt mit Ö - le , eu - re Lam - pen schmückt mit

6 6 6 # 6 # # 6 #

24

V. 1

V. 2

Va.

C.

B. c.

Ö - le und mit An - dacht eu - re See - le, eu - re Lam - pen schmückt mit

6 6 6 # 6 6 6 6 6 # 7

27

V. 1

V. 2

Va.

C.
Ö - le und mit Andacht eu - re See le, al - les Eit - le, al - les Eit - - - le, al - les

B. c.
6 # # #

31

V. 1

V. 2

Va.

C.
Eit - le setzt bei - seit.

B. c.

**Da capo úsq.
ad sign. fin:**

[3a.] a 3. voc. affectuoso

Violino 1

Violino 2

Viola

Canto 1
Sie - he, es kömmt die Stun - de, in wel-cher al - le, die

Canto 2

Tenore
Sie - he, es kömmt die Stun - de, in wel-cher al - le, die

Basso
Sie - he, es kömmt die Stun - de, in wel-cher al - le, die

Basso continuo
7 6 # 6 6

5

C. 1
in den Grä - bern sind, wer-den sei - ne Stim-me, sei-ne Stim-me, sei-ne Stim-me hö -

T.
8
in den Grä bern sind, wer-den sei - ne Stim-me, sei-ne Stim-me, sei-ne Stim-me hö -

B.
in den Grä bern sind, wer-den sei - ne Stim - - - - - me hö -

B. c.

6 5 6 6 4+ 7 6
2

10

C. 1
-ren, und wer den her-für ge-hen, die da Gu-tes ge-tan ha - ben, zur Auf-er - ste - - - - hung des

T.
8
-ren, und wer den her-für ge-hen, die da Gu-tes ge-tan ha - ben, zur Auf-er-ste - hung des

B.
-ren, und wer den her-für ge-hen, die da Gu-tes ge-tan ha - ben, zur Auf-er-ste - hung des

B. c.

4+ 6 6
2

14

C. 1
Le - bens, die a-ber Ü-bels ge-tan ha - ben, zur Auf-er - ste - - - - hung

T.
8
Le - bens, die a-ber Ü-bels ge-tan ha - ben, zur Auf-er-ste - hung

B.
Le - bens, die a-ber Ü-bels ge-tan ha - ben, zur Auf-er-ste - hung

B. c.

7 6 6 7 # # 6 #

[3b. Choral tutti]

18

V. 1

V. 2

Va.

C. 1

C. 2

T.

B.

B. c.

des Ge-rich - tes.

O Je - su, hilf zur sel - ben Zeit

des Ge-rich - tes.

des Ge-rich - tes.

4 3 6 6 5 6 6 5 4 3

22

V. 1

V. 2

Va.

C. 2

B. c.

von we - gen dei - ner Wun - - - den,

6 6 5 4 3 6

25

V. 1

V. 2

Va.

C. 2

B. c.

dass ich im Buch der Se - - lig keit werd an - ge -

6 6/5 5/4 3 6

28

V. 1

V. 2

Va.

C. 2

B. c.

-zeich - net fun - - - den, da - ran ich denn auch

6 6/5

31

V. 1

V. 2

Va.

C. 2

zweif - le nicht, denn du hast ja den Feind ge -

B. c.

6 6 6 5

34

V. 1

V. 2

Va.

C. 1

C. 2

-richt in mei - ne Schuld be - zah - - - let.

T.

B.

B. c.

6 6 4 3 4 3

Tutti

37

V. 1

V. 2

Va.

C. 1

C. 2

T.

B.

B. c.

O Je - su Christ, du machst es lang, o Je - su

O Je - su Christ, du machst es lang, o Je - su

O Je - su Christ, du machst es lang, o Je - su

O Je - su Christ, du machst es lang, o Je - su

6 6 6

5

41

V. 1

V. 2

Va.

C. 1

C. 2

T.

B.

B. c.

Christ, du machst es lang mit dei-nem jüngs-ten Ta - ge,

Chrrist, du machst es lang mit dei-nem jüngs-ten Ta - ge,

Christ, du machst es lang mit dei-nem jüngs-ten Ta - ge,

Christ, du machst es lang mit dei-nem jüngs-ten Ta - ge,

Christ, du machst es lang mit dei-nem jüngs-ten Ta - ge,

$\frac{6}{5}$ 6 6 $\frac{6}{5}$

45

V. 1

V. 2

Va.

C. 1
den Men - schen wird auf Er - den bang von we - gen vie - len Pla -

C. 2
den Men - schen wird auf Er - den bang von we - gen vie - len Pla -

T.
den Men - schen wird auf Er - den bang von we - gen vie - len Pla -

B.
den Men - schen wird auf Er - den bang von we - gen vie - len Pla -

B. c.
6 6 6 6 6
5 5 5 5 5

49

V. 1

V. 2

Va.

C. 1
-gen, komm doch, komm doch, du Rich-ter groß,

C. 2
-gen, komm doch, komm doch, du Rich-ter groß,

T.
-gen, komm doch, komm doch, du Rich-ter groß,

B.
-gen, kommm doch, komm doch, du Rich-ter groß,

B. c.
-gen, kommm doch, komm doch, du Rich-ter groß,

Detailed description: This is a page of a musical score for a church cantata. It features seven staves: two for violins (V. 1, V. 2), one for viola (Va.), and four for voices (C. 1, C. 2, T., B., and B. c.). The vocal parts have lyrics in German. The instrumental parts are in treble and bass clefs. The page number 50 is at the top left, and the number 49 is at the top of the first staff. The lyrics are: '-gen, komm doch, komm doch, du Rich-ter groß,'.

53

V. 1

V. 2

Va.

C. 1
und mach uns all aus Gna - den los von al - len

C. 2
und mach uns all aus Gna - den los von al - len

T.
und mach uns all aus Gna - den los von al - len

B.
und mach uns all aus Gna - den los von al - len

B. c.
und mach uns all aus Gna - den los von al - len

6 6 6 6

57



V. 1

V. 2

Va.

C. 1

C. 2

T.

B.

B. c.

Ü - bel, a - - - men, a - men, a - men.

Ü - bel, a - - - men, a - men, a - men.

Ü - bel, a - - - men, a - men, a - men.

Ü - bel, a - - - men, a - men, a - men.

Ü - bel, a - - - men, a - men, a - men.

6 6 4 3
5

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.