

Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 23

Johann Philipp Förtsch:

Jesu, du hast weggenommen

Choralkantate



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:

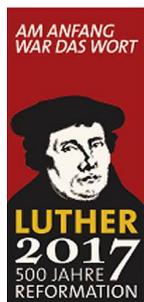
<http://www.nordkirche.de/nordkirche/kirchenmusik/noten-download.html>



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



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



Musikwissenschaftliches Seminar

Johann Philipp Förtsch

1652–1732

Jesu, du hast weggenommen

**Choralkantate über die Strophen 6–11
aus „Jesu, der du meine Seele“
von Johann Rist**

für Sopran, Tenor,
2 Violinen, 3 Violen und Generalbass

Herausgegeben von Konrad Küster

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Der Landeskirchenmusikdirektor
Hamburg 2015

Inhalt

Vorwort	6
Kritischer Bericht	10
Edition	
1. STROPHE 6: CANTO SOLO Jesu, du hast weggenommen Meine Schulden durch dein Blut: Lass es, o Erlöser, kommen Meiner Seligkeit zu gut: Und die weil du so zuschlagen, Hast die Sünd am Kreuz getragen, Ei, so sprich mich endlich frei, dass ich ganz dein eigen sei!	13
2. STROPHE 7: CANTO , TENORE Weil mich auch der Höllen Schrecken und des Satans Grimmigkeit vielmals pflegen aufzuwecken und zu führen in den Streit, dass ich schier muss unterliegen, ach, so hilf, Herr Jesu, siegen! O du meine Zuversicht, Lass mich ja verzagen nicht !	17
3. STROPHE 8: CANTO , TENORE Deine rotgefärbten Wunden, Deine Nägel, Kron und Grab Deine Schenkel, fest gebunden, Wenden alle Plagen ab. Deine Pein und blutig Schwitzen, Deine Striemen, Schläg und Ritzen, Deine Marter, Angst und Stich, O Herr Jesu, trösten mich!	19
4. STROPHE 9: CANTO , TENORE Wenn ich vor Gericht soll treten, Da man nicht entfliehen kann, Ach, so wollest du mich retten, Und dich meiner nehmen an. Du allein, Herr, kannst es wehren, Dass ich nicht den Fluch darf hören: „Ihr, zu meiner linken Hand, Seid von mir noch nie erkannt!“	21

5. STROPHE 10: TENORE SOLO 27
Du ergründest meine Schmerzen,
Du erkennst meine Pein;
Es ist nichts in meinem Herzen
Als dein herber Tod allein.
Dies mein Herz mit Leid vermengen,
Das dein theures Blut besprenget,
So am Kreuz vergossen ist,
Geb ich dir, Herr Jesu Christ !
6. STROPHE 11: CANTO , TENORE 30
Nun, ich weiß, du wirst mir stillen
Mein Gewissen, das mich plagt.
Es wird deine Treu erfüllen,
Was du selber hast gesagt:
Dass auf dieser weiten Erden
Keiner soll verloren werden,
Sondern ewig leben soll,
Wenn er nur ist Glaubens voll.
7. STROPHE 12: CANTO , TENORE 32
Herr, ich glaube, hilf mir Schwachen,
Lass mich ja verzagen nicht;
Du, du kannst mich stärker machen,
Wenn mich Sünd und Tod anficht.
Deiner Güte will ich trauen,
Bis ich fröhlich werde schauen
Dich, Herr Jesu, nach dem Streit
In der süßen Ewigkeit.

Vorwort

Förtsch in Schleswig

Johann Philipp Förtsch, zwischen 1680 und 1684 Kapellmeister am Hof des Herzogs Christian Albrecht von Schleswig-Holstein-Gottorf, blieb diesem (also: dem Hof wie dem Herzog) noch lange verbunden. Als 1689 der Herzog nach längerer Sequestration seines Herrschaftsgebietes wieder nach Hause zurückkehrte, diente Förtsch ihm als Leibarzt und hatte während jener Zwischenzeit möglicherweise auch diplomatische Erfahrungen gesammelt; er betrieb in Schleswig eine Ziegelei – auch noch nachdem er ab 1692 offiziell Leibarzt des Bruders von Christian Albrecht geworden war, beim Fürstbischof August Friedrich von Lübeck in Eutin.

Zugleich ist erkennbar, dass Förtsch auch nach 1689 musikalisch tätig war (in Kooperation mit dem neuen Kapellmeister-Nachfolger Georg Österreich)¹ – und auch in der Zeit zwischen 1684 und 1689 hatte es keine Zäsur im musikalischen Wirken gegeben, denn damals schrieb Förtsch seine zahlreichen Opern, die in Hamburg zur Aufführung kamen, und zwar offensichtlich von Husum aus. Gleichwohl dürfte der Großteil des musikalischen Schaffens, das in der Sammlung Georg Österreichs erhalten blieb, während seiner Kapellmeisterperiode entstanden sein: also zwischen 1680 und 1684².

Zu den Kapellmeisteraufgaben gehörte – neben den Musiken für den Herzogshof selbst – auch die musikalische Versorgung der Trauerfeiern, die die Angehörigen der Hofbürokratie zu begehren hatten; wie man aus einem späteren Dokument Georg Österreichs weiß³, bestand dieses Recht in sämtlichen Kirchen Schlesiws und führte auch zum Ausschluss eventuell konkurrierender Ansprüche von Musikern, die sich an den Kirchen sonst – für die Trauerfeiern der Gemeindeglieder aus der Stadt – zuständig fühlen konnten, allen voran Personal der Schleswiger Domschule und der Domorganist (in jener Zeit ein Verwandter Heinrich Scheidemanns, Peter Scheidemann – wohl ein Großneffe des Hamburger Katharinenorganisten⁴). Dies ist auch für die vorliegende Komposition von Bedeutung.

Johann Rists Ewigkeitschoral

Der Text des Werkes stammt aus der ersten Zehner-Lieferung zu Johann Rists so prägenden *Himmlichen Liedern*, 1641 erschienen und in eine Komposition von Johann Schop überführt⁵: „Jesu, der du meine Seele“. Schon früh hat diese Komposition eines ihrer prägenden Merkmale verloren.

¹ Zumindest in der Trauermusik „Unser Leben währet siebenzig Jahr“, die Förtsch zur Trauerfeier für die Gottorfer Herzogin Maria Elisabeth 1692 komponierte.

² Zu Details Konrad Küster, *Johann Philipp Förtsch: Evangeliendialoge. Gesamtausgabe*, 3 Bde., Wilhelmshaven 2014 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte, 58–60), hier Bd. 1, S. XLVII–XLIX.

³ Dokumentenwiedergabe bei Adam Soltys, „Georg Österreich (1664–1735); sein Leben und seine Werke: Ein Beitrag zur Geschichte der norddeutschen Kantate“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 4 (1922), S. 169–240, hier S. 183.

⁴ Konrad Küster, „Zur Geschichte der Musikerfamilie Scheidemann“, in: *Schütz-Jahrbuch* 21 (1999), S. 99–113, hier S. 108f.

⁵ Hierzu und zum Folgenden Konrad Küster, „Kritischer Bericht zur Notenedition“, in: Johann Anselm Steiger und Konrad Küster (Hrsg.), *Johann Rist / Johann Schop: Himmliche Lieder (1641/42)*, Berlin 2012, S. 594–596 (Edition: ebd., S. 62f.).

Deklamiert werden sollte es nach Schops Ansicht (trotz des „zweizeitigen“ Versfußes) in einem schnellen Metrum, dem eine Dreier-Bewegung zugrunde liegt und das am Zeilenende hemiolen-ähnlich ausläuft. „Jesu, der du“ gehen demnach als zwei Silbenpaare „lang-kurz“ in dem Dreiermetrum auf, während „meine“ (zweimal kurz) und „Seele“ (zweimal lang) eine Hemiole zustande kommen lassen. Das wirkt noch verständlich; vertrackt wird es aber in der Folgezeile, für die „hast durch deinen ...“ zwar das Muster des Textanfangs wiederholt wird, doch der Zeilenschluss „bittern Tod“ besteht aus „zweimal kurz und einmal lang“ – somit fehlt der Hemiole ihre letzte „lange“ Silbe. Schop setzt auch keine Pause ein, sondern fordert sofort die Fortsetzung; das verleiht diesem Lied einen ganz eigenen „swing“.

Gesangbuchautoren, denen etwa Bach in seiner Behandlung des Liedes folgte, glätteten die Rhythmik; übrig blieb eine gleichmäßige Bewegung – die man auch nicht mehr so schnell singen musste, wie es der tänzerische Charakter in Schops Komposition erforderte. Förtsch hingegen kannte jedoch noch die ursprüngliche Ausrichtung. Doch tänzerisch ist seine Komposition aus anderen Gründen nicht: Das Liedmetrum wird dadurch verlangsamt, dass ein instrumentaler Begleitsatz in deutlich kleineren Notenwerten hinzutritt.

Förtsch und sein Gottorfer Umkreis arbeiteten auch in anderer Hinsicht mit Texten Rists. In einer der Evangelienkantaten Förtschs („Ihr Sünder, tretet bald herzu“) ist als Beginn ein Text aus Rists 1651 erschienener *Sabbatliche Seelen-Lust* frei paraphrasiert⁶; eine weiter gehende Rist-Kenntnis des Gottorfer Hofes erschließt sich aus dem *Husumer Hofgesangbuch* der Gottorfer Herzoginwitwe Maria Elisabeth (1676), in dem 27 Texte Rists mit ihren zugehörigen Vertonungen Aufnahme fanden, darunter dreizehn aus den *Neuen Himmlischen Liedern* von 1651, und unter den sieben Übernahmen aus den *Himmlischen Liedern* findet sich auch – als Nr. 164 – „Jesu, der du meine Seele“⁷.

Rist hatte das Lied in seinem Originaldruck mit „Hertzliches Buß-Lied | An seinen allerliebsten HERRN JESUM, umb Verzeihung seiner viel-und mannig-faltigen Sünden“ überschrieben. Für die Komposition Förtschs werden aber die ersten fünf Strophen weggelassen. Warum diese Ausgliederung erfolgte (ob also nur um einer Kürzung des insgesamt 12-strophigen Bestandes willen), ist zunächst schwer zu erkennen. Allenfalls lässt sich davon sprechen, dass die ersten fünf Strophen Rists eher auf ‚das sündige Individuum im Diesseits‘ fokussiert – in der Ich-Form formuliert, quasi im Sinne einer Beichte. In den verbleibenden sieben Strophen hingegen geht es wesentlich konkreter um Gericht und Ewigkeit: ausgehend von Jesus, der ja „die Sünd am Kreuz getragen“ hat. „Sprich mich von den Sünden frei“, heißt es in Strophe 6, „lass mich ja verzagen nicht“ in Strophe 7. Die Todesqualen Jesu sind ein Trost auch in der Furcht vor dem Gericht (Strophe 8), in dem Jesus dann „mich retten“ wolle (Strophe 9). Ihnen folgt die Glaubens- und Ewigkeitszuversicht der letzten drei Strophen.

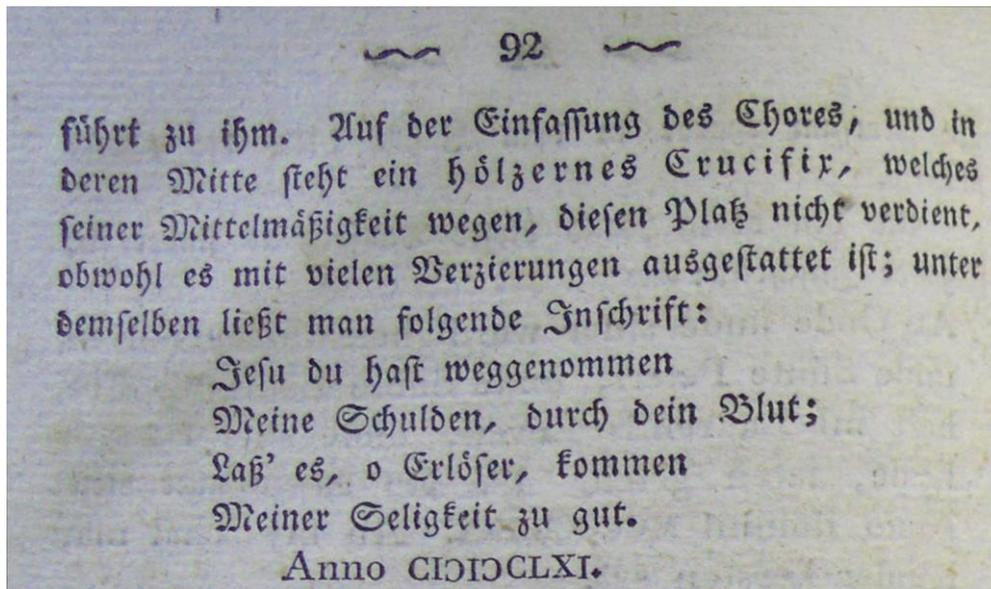
Förtschs Komposition und ihr Schleswiger Kontext

Es mag also sein, dass diese Strophenauswahl weniger einer individuellen, allgemeinen Memento-mori-Stimmung entsprang und insofern in einem Bußgottesdienst des Gottorfer Hofes erklang, sondern zu einer Trauerkomposition im Schleswiger Dom entstand – für eine der Familien, die am Hof wirkten. Denn im Schleswiger Dom war der Beginn der 6. Strophe (und damit der Beginn des hier vorliegenden Werkes) allgegenwärtig.

⁶ Vgl. Küster (wie Anm. 1), S. XXXII.

⁷ Vgl. *Außerlesene Geistliche Lieder Auß verschiedenen Gesangbüchern zusammengetragen ...*, Schleswig 1676 (Faks., hrsg. mit einem Nachwort von Ada Kadelbach, Husum [1986]).

1827 schrieb der Schleswiger Stadtchronist Johannes von Schröder⁸:



Folglich war es für Förtsch (bzw. seinen Auftraggeber) keine absolut fern liegende Idee, mit diesen Worten einen Werkanfang zu gestalten. Man hatte ihn in Schleswig dauernd vor Augen – so, als sei er eine Überschrift zu einem weiter gehenden Thema. Die „Einfassung des Chores“, der Lettner, erhielt 1661 folglich dieses (wohl sehr große) Kruzifix – zugleich ein herausragendes Dokument der Wirkung Johann Rists⁹.

Förtsch hat dieser Musik eine ihm eigene Gestaltung gegeben. Er war aufgewachsen in einer kirchlichen Musikkultur, in der die strophischen Prinzipien eine besondere Bedeutung hatten: ohnehin das Strophische der Opern-Aria, ebenso aber die Koppelungen von Tutti-Bibelwort und Solo-Strophenfolge im „Concerto cum aria“ als neuer kirchenmusikalischer Leitform seit den mittleren 1660er-Jahren¹⁰. Wohl ihr verdankte Förtsch die Souveränität und Ökonomie, mit der er sich Strophenfolgen näherte: Häufig laufen diese für ihn nicht „einmal durch“, sondern sind in bestimmten Ausmaßen sind zwei gleichartige Durchgänge angelegt. So auch hier: Doch die ungerade Strophenanzahl (7) ermöglicht keine Halbierung. So kommt es zu einer Doppelung: Während die „musikalischen“ Strophen 6–8 auf die gleiche Musik wie die Strophen 1–3 und 5 gesungen wird, tritt die für Strophe 4 entwickelte Satzgestalt nur einmal ein. Eine Besonderheit liegt schließlich darin, dass beide Durchgänge am Ende jeweils abweichend gestaltet werden: Die musikalischen Strophen 4 und 7, in den Stollenteilen als Dreiertakt eröffnet, werden jeweils in einem satztechnisch konträren Abgesangs-Teil fortgeführt.

Die zweizügige Gestaltung wird dadurch variiert, dass Gesangs- und Instrumentalanteile in den Anfangsteilen der beiden Durchgänge untereinander getauscht werden. Dies geschieht streckenweise tatsächlich per Stimmtausch nach Gesichtspunkten des doppelten Kontrapunkts, denn die Relation der Sing- und Instrumentalanteile werden im Quint-Quart-Verhältnis gegeneinander versetzt; und doch handelt es sich nicht um ein kontrapunktisches Lehrstück, weil an vielen Stellen sich punktuell eigene Gestaltungsmöglichkeiten (vor allem in der Idiomatik der Instrumente) bieten, mit denen also der in dieser Paar-Konstruktion angelegte musikalische Verlauf überformt wird.

⁸ Abb. aus dem Exemplar in: Dansk Centralbibliotek for Sydslesvig, Slesvig Bibliotek, 08.43 Slesvig.

⁹ Beseitigt 1831; vgl. Dietrich Ellger, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Schleswig, Zweiter Band: Der Dom und der ehemalige Dombezirk*, München und Berlin 1966 (Die Kunstdenkmäler des Landes Schleswig-Holstein, 10), S. 396.

¹⁰ Im Überblick: Küster (wie Anm. 1), S. XVIII–XX (mit Literaturverweisungen).

Dennoch lassen sich die Grundprinzipien klar erkennen. Eröffnet der Sopran den vokalen Anteil, fällt die entsprechende Aufgabe (mit gleicher Musik) in T. 171 an Tenor; dem Sopran sind als direkte Begleitinstrumente die beiden tiefen Violinstimmen zugeordnet, dem Tenor die beiden höchsten (Violin-)Stimmen. Beide Gruppen sind also – abgesehen von der kontrapunktischen Herausforderung – in großem Klangkontrast (in möglichst weiter Lage) konzipiert. So wechselt auch die Funktion der Tutti-Einwürfe, die für den Sopranpart in dessen hoher Lage eine ganz andere Wirkung haben (Violinen, Viola 1) als später im Tenorabschnitt (angesiedelt in den Binnenstimmen: 3 Violen).

Diese Konstruktion erstreckt sich über 40 Takte: anfangs von Takt 10 bis 49, später von T. 171 bis 210. Zieht man von den 303 Takten des Werkes die 9 Takte Einleitung und die 28 Takte der 4. Strophe ab, wird ein Drittel der Komposition von dieser Gestaltung geprägt. So entsteht ein eindringliches, groß dimensioniertes, zudem kontrapunktisch attraktives und auf die typischen Bedingungen einer reichen Hofkapelle abgestimmtes Choralkonzert – mit einem eigenen Gepräge.

Kritischer Bericht

Die Quelle

Partiturabschrift von unbekannter Hand (Schreiber 2a) mit Textierung durch Georg Österreich¹¹, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, in: Mus. ms. 6472 (Faszikel 18). Oben rechts mit Bleistift modern foliiert: fol. 78r–83v. Seit 2014 digitalisiert im Internet unter der persistenten URL <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000150C200120000>. Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

Auf fol. 78r oben links Tintennummer „593., rechts von der Seitenmitte Bleinummer „53“, über dem vorletzten Takt der 1. Akkolade Komponistenangabe „Förtsch“ (nachgetragen). Unten in der Seitenmitte „1052.“ (Berliner Akzessionsnummer Siegfried Wilhelm Dehns), darunter schräg nach rechts versetzt „175“ (Rötel).

Lagenordnung: 3 ineinander liegende Bogen (Ternio). Wasserzeichen: Amsterdamer Stadwappen mit darunter gesetztem „EP“¹². Freihändig rastriert (Seiten mit in der Regel 24–26 Systemen sehr eng beschriftet); Taktstriche von freier Hand teils system-, teils akkoladenweise gezogen.

Akkoladen jeweils am linken Seitenrand mit Rötel-Trennstrichen voneinander abgesetzt (Aufführungshilfe?).

In homophonen Abschnitten (C/T) wird der Text durchweg nur im T notiert; dies wird hier nicht in der Partitur dargestellt (von einem „Textzusatz“ lässt sich kaum sprechen), sondern unter den Einzelanmerkungen erwähnt.

Originale Schlüsselungen:

Canto: c₁

Tenore: c₄

Auch die Schlüsselung der Va. 3 entspricht – einschließlich aller Schlüsselwechsel – dem Original.

Einzelanmerkungen

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
2	Bc	5: Zuerst A, Umlenkung aufwärts, Buchstabenzusatz „B“
6	Bc	3: erst Viertel?
8	Bc	1: Bezifferung zunächst „7“, überschrieben
9	Bc	1: Bezifferung „6“ als Überschreibung
10	C	2: Textierung „Jes“, das s ausgewischt
11	Va3	1: Notenkopf ausgefüllt
13	Va3	2: orig. b ⁰
14	Va3	5: Alterationszeichen orig. unter 6. Note
15	Va2	2: Alteration ergänzt; zu 4 orig. vorhanden

¹¹ In der Schreiber-Nomenklatur von Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18), S. 114.

¹² Vgl. Kümmerling (wie Anm. 11), S. 114, 289, 348.

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
23	Va2	2 und 4: Alteration ergänzt
26	Bc	Platzprobleme: anscheinend zunächst nur 3 und 4 (als Viertel) eingetragen, 5 nachgetragen
27	Bc	3: Vorzeichnung <i>b</i> ; vgl. aber Va 2/3
28	Va2	2: zuerst <i>c</i> ¹ ; Notenkopf <i>a</i> dazugesetzt
31	Va2	2: zunächst Durchgang <i>h</i> ⁰ ; überschrieben, auch den Balken (in stärkerer Abwärtsneigung)
34	Bc	2: Bezifferung (#?) mit Tinte deckend übermalt
35	Va2	5: überschrieben; zuerst <i>es</i> ¹ ?
40		Textanfänge in C und T durch den Schreiber über dem System T noch einmal mit „Weill“ präzisiert
41	T	3–6: Textierung urspr. „Hölln Schrecken“ mit einem großen Wiederholungs-„Faulenzer“ (der bis 42,2 ,gilt“) verdeckt
43	C	5: T-Textierung (bis 44,2)
45f	C	T-Textierung (dort in 45,3–6 eine Wiederholungsmarke)
51	C	2: vermutlich zeitweilig Achtelnote
52	C	2: T-Textierung (bis 53,1)
54	Bc	umfassende Korrektur, Vorform nicht erkennbar (Zeilenbeginn; nochmals 53 eingetragen?)
55	C	1: Vorzeichen ergänzt, zu 3 orig. vorhanden
60	V1	3: Vorzeichen ergänzt, zu 7 vorhanden
65	Va3	2: Tiefalteration – gegen Hochalteration der Va1. Entscheidung analog zu T. 39, 93 (etc.) und 226. Allerdings keine völlig identischen Konstellationen, da der folgende Teil nur hier eintritt.
67	Bc	2: Bezifferung urspr. 5-6, überschrieben
68	Bc	2: urspr. B, Textzusatz „ <i>c</i> “
69	Bc	1: Bezifferung urspr. 5-6, die zweite Zahl gestrichen; 2: Zusatz „ <i>a</i> “
70f.	C	T-Textierung
72	Bc	2: Bezifferung urspr. 7-6
73	Bc	2: letzte Zifferngruppe oben urspr. „8“
84	C	1: urspr. <i>a</i> ² ; Schriftzusatz „ <i>g</i> “
85	Bc	1: urspr. C, Schriftzusatz „ <i>d</i> “
91	Va3	Zeilenbeginn: Schlüsselkorrektur, statt <i>c</i> ₄
94f	Bc	<i>c</i> ₁ -Schlüssel
96f.	C	urspr. Ganze <i>d</i> ² , Halbe <i>d</i> ² , Ganze <i>c</i> ² , Halbe <i>c</i> ² ; T. 96 in melismatischer Diktion nicht sinnvoll. Vgl. Tenor, T. 98f., und T. 126f./127f sowie 259f./261f.; vermutlich also Schreibfehler (die Überbindung in T. 229f. nicht identisch).
100	Va3	Zeilenbeginn: Schlüsselkorrektur, statt <i>c</i> ₄
103	V2	3: urspr. Halbe; ausgefüllt, 4 eingefügt
104f.	Va3	Rastral abgerutscht, neu angesetzt (keine Korrektur)
105	C	1: zuerst Halbe <i>b</i> ¹ , ausradiert
113	C	2: zuerst <i>a</i> ¹ , überschrieben; 6–7 möglicherweise eingefügt (folglich zuerst Viertel-Figuration)
114	T	8: ausdrücklich <i>g</i> ¹ , nicht (analog C) <i>d</i> ¹ ; im <i>c</i> ₄ -Schlüssel hat die Note eine Hilfslinie (so scheidet ein „Verrutschen“ o. ä. aus)
124	Bc	2: im <i>c</i> ₁ -Schlüssel (bis 126,1)
129	T	Am Seitenanfang zunächst nochmals T. 128–130 eingetragen; Rasur, Überschreibung
136	Bc	erst A; Überschreibung, Schriftzusatz „ <i>g</i> “
138	Va2	1: urspr. Halbe, Kauda getilgt
139	V1	Am Zeilenanfang <i>g</i> ²
149	V1	senkrechter Rastralabstrich
155	C	T-Textierung (bis 160,1)

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
158	Va1	5: vor der Note Rasur (orig. Text nicht erkennbar)
159	Va3	4: orig. a; vgl. aber Bc und T. 292
161	V1	4–6: kein 16tel-Balken; angeglichen an T. 298
166	V1	3: orig. c ³
168	C	bis 170: T-Textierung
173f.	Bc	Bezifferung am unteren Seitenrand teilweise abgerissen; vgl. auch T. 12
175	V2	5: orig. g ²
187	V1	2: vorher 4-tel g ¹ getilgt
191	V2	2–4: orig. d ¹ -e ¹ -fis ¹ (Oktavparallelen zu V1)
	Bc	3: mit Alterationszeichen, mit Bezifferung „#“; beides widerspricht dem übrigen Satz
202	C	6: T-Textierung (bis 205,2)
205	T	5–8: unter einem einzigen 16tel-Balken
206	C	9: T-Textierung (bis 207,1)
213	C	2: T-Textierung (bis 214,1)
222	V1	6: orig. ohne Dehnungspunkt
224	Va3	auf Rasur: urspr. 4tel c ¹ , Achtel d ¹ -b, Halbe d ¹ (übergebunden nach 225,1); Fortsetzung nicht erkennbar (bis 225)
227	C	1: auf Korrektur
	Bc	2: c ₁ -Schlüssel (bis 229,1)
233	C	Textierung „schwa“ ausgewischt
257	Bc	2: c ₁ -Schlüssel (bis 259,1)
259	Va1	2: auf Rasur
260	Va1	2: als Überschreibung
261f.	T	auf umfangreicher Korrektur: am Zeilenanfang zuerst C eingetragen (Partiturvorlage!)
270	Va1	3: als Überschreibung
282		bis 287: ohne Taktstriche notiert
288	Va1	5: orig. c ²
	C	T-Textierung (bis 293,1)
290	V1	2: orig. Auflösezeichen
298	Bc	2: Bezifferung orig. erst bei 3
300	C	T-Textierung (bis Werkende)

Jesu, du hast weggenommen

The image shows a musical score for the piece "Jesu, du hast weggenommen". The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: Violino 1, Violino 2, Viola 1, Viola 2, Viola 3, Canto, and Basso continuo. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The Violino 1 staff has a dashed line above it, indicating a breath mark or a similar performance instruction. The Canto and Tenore staves are currently empty, suggesting that the vocal parts are not yet written or are to be added later. The Basso continuo staff includes a figured bass line with the following figures: 5/2, 6, 6, 6, 5, 5/2, 6, 6, 7, 6, and b. The music is written in a standard Western notation style with various note values and rests.

7

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

Je - su, du hast weg - ge - nom -

7 \flat 7 6 \flat 6 6 \flat 9 8

13

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

- men mei - ne Schul - den durch dein Blut,

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

18

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

lass es, o Er - lö - ser, kom - men mei -

9 8 #

23

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

- - ner Se - - lig - keit zu gut und die - weil du

6 6 6 4 # 6 5 4 # # 6

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

so zu schla - gen hast die Sünd am Kreuz ge - tra - gen, ei_

4 5 # 6 # # 6 # 6 6 4 #

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

-, so sprich mich end - lich frei, dass ich ganz dein ei - gen sei!

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

40

C. Weil mich auch der Höl - len Schre cken, der Höl - len Schre cken und des Sa - tans Grim - mig -

T. Weil mich auch der Höl - len Schre cken, weil mich auch der Höl - len Schre cken und des Sa - tans Grim - mig -

B. c.

6 6 4 3
5

43

C. -keit viel - mals pfle - gen auf - zu - we - cken und zu füh - ren, und zu füh - ren in den

T. -keit viel - mals pfle - gen auf - zu - we - cken und zu füh - ren, und zu füh - ren in den

B. c.

6 5 # 6 4 #

46

C. Streit, dass ich schier muss un - ter - lie - gen, o, so hilf, so

T. Streit, dass ich schier muss un - ter - lie - gen, o, so

B. c.

4b 5 4 5

51

C. hilf, Herr Je - su sie - gen, o, du mei - ne Zu - ver - sicht, lass mich ja ver za -

T. hilf, Herr Je - su sie - gen, o, du mei - ne Zu - ver - sicht, lass mich ja ver - za -

B. c.

4 # 6 6

55

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

gen nicht.

gen nicht.

5 # 6 4 4 # *Violo* 4^b 6 4 2 6

61

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

b 6 # 6 4 #

66

C.

 T.

 B. c.

7 6 7 6 5 6 7 6 5 6

70

C.

 T.

 B. c.

b 6 7 6 b b 7 9 6 b 5 6 7 6

75

C.

 T.

 B. c.

6 b 6 7 6 b b 7 6

80

C.

 T.

 B. c.

6 7 6

84

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

Angst und Stich, o Herr Je - su, trös - ten mich.

Angst und Stich, o, Herr Je - su, o, Herr Je - su trös - ten mich.

6 6 2 6 4
5

88

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

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

94

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

Wenn ich fürs Ge - richt soll tre - ten, fürs Ge - richt soll tre - ten,
Wenn ich fürs Ge - richt soll tre - ten,

6 5 6 5 b

102

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

-ten, wenn ich fürs Ge - richt, fürs Ge - richt soll tre - ten, soll tre - ten, da man
wenn ich fürs Ge - richt soll tre - ten,

b 4 3

110

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

nicht ent - flie - - - - hen, ent - flie - - - - hen, da man
da man nicht ent - flie - - - - - hen,

116

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

nicht ent - flie - hen kann,
nicht ent - flie - hen kann,

6 4 3 6 # 6 4 #

124

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

ach, so wol - lest du mich ret - ten, mich ret - - -

ach, so wol - lest du mich ret - ten,

6 b

132

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

-ten, ach, so wol - lest du, ach, so wol - lest du mich ret - ten und dich

ach, so wol - lest du mich ret - ten

b 4 3

140

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.
mei - ner neh - men an, und dich mei - ner, und dich mei - ner

T.
und dich mei - ner neh - - - men, und dich mei - ner

B. c.

6

147

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.
neh - men an,

T.
neh - men an,

B. c.

6 # 6 4 #

155

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

Du al-lein, Herr, kannst es stö - ren, dass ich nicht den Fluch darf hö -

Du al-lein, Herr, kannst es stö - ren, dass ich nicht den Fluch darf hö -

6 4

159

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

- ren: "Ihr zu mei ner lin - ken Hand seid von mir noch nie, noch nie, noch nie er - kannt,

- ren: "Ihr zu mei ner lin. ken Hand

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

163

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

seid von mir noch nie, noch nie, noch nie er - kannt,

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

167

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

seid von mir noch nie, noch nie, noch nie er - kannt, seid von mir noch nie er - kannt."

seid von mir noch nie, noch nie, noch nie er - kannt, seid von mir noch nie er - kannt."

4 b 6 6 5 4 #

171

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

Du er-grün - - - dest mei - ne Schmer - zen, du

6 6 9 8 6

176

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

- er - ken - - - nest mei - ne Pein, es ist nichts in

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

181

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

mei - nem Her - zen als dein her - - - ber Tod al-

9 5 # 6 6 #

186

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

-lein, dies mein Herz mit Leid ver men - get

6/5 4 # 6 4/2

191

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

durch dein teures Blut besprenget, das am Kreuz ver -

6 4 # 6

196

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

- gossen ist, geb ich dir, Herr Jesu Christ.

6 4

201

C. Nun, ich weiß, du wirst mir stil - len, nun, ich weiß, du wirst mir stil - len mein Ge - wis - sen, das mich

T. Nun, ich weiß, du wirst mir stil - len, du wirst mir stil - len mein Ge - wis - sen, das mich

B. c. 6 # 4 3

204

C. plagt, es wird dei - ne Treu er - fül - len, was du sel - ber, was du sel - ber hast ge -

T. plagt, es wird dei - ne Treu er - fül - len, was du sel - ber, was du sel - ber hast ge -

B. c. 6 5 # # 6 6

207

C. - sagt, dass auf die - ser wei - ten Er - den kei - ner je, kei - ner

T. - sagt, dass auf die - ser wei - ten Er - den kei - ner

B. c. 4b 5

212

C. je ver - lo - ren wer - den, son - dern e - wig le - ben soll, wenn er nur ist Glau - - - -

T. je ver lo - ren wer - den, son - dern e - wig le - ben soll, wenn er nur ist glau -

B. c. 4 # 6 6 6

216

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

bens voll.

bens - voll.

5 # 6 4 5 4 # b 4b 2 4b 6

222

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

B. c.

6 7 b # 6 4 #

227

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

Herr, ich glau - be hilf mir Schwa - chen, mir Schwa - chen, hilf mir Schwa -

Herr, ich glau - be, hilf _____ mir Schwa - chen,

6 5

235

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

-chen, Herr, ich glau - be, hilf, hilf mir Schwa - chen, mir Schwa - chen, lass mich

Herr, ich glau - be, hilf mir Schwa - chen,

b

4 3

243

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

ja ver - der - ben nicht, lass mich ja, lass mich ja ver - der - ben, ver -
lass mich ja ver - der - ben nicht, lass mich ja ver -

6

250

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

-der - ben nicht,
-der - ben nicht,

4 3 6 # 6 4 #

257

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.
du, du kannst mich stär - - - ker ma - chen, du kannst mich

T.
du, du kannst mich stär - - - ker

B. c.

6 5

263

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.
stär - ker ma - chen, du, du kannst mich stär - ker, du kannst mich

T.
ma - - chen, du, du kannst mich

B. c.

b b

270

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.
stär - ker ma - - - chen, wenn mich Sünd und Tod an - ficht,

T.
stär - ker ma - - - chen, wenn mich

B. c.

4 3

276

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.
wenn mich Sünd, wenn mich Sünd und Tod an - ficht,

T.
Sünd und Tod an - ficht, wenn mich Sünd und Tod an - ficht,

B. c.

282

V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
Va. 3
C.
T.
B. c.

6 4

Detailed description: This block contains the musical score for measures 282 through 287. It features seven staves: Violin 1 (V. 1), Violin 2 (V. 2), Violoncello 1 (Va. 1), Violoncello 2 (Va. 2), Violoncello 3 (Va. 3), Clarinet (C.), and Trombone (T.). The bassoon (B. c.) part is shown below the other staves. The music is in a minor key with a common time signature. The bottom of the page shows the measure numbers: # 6 4 #.

288

V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
Va. 3
C.
T.
B. c.

dei - ner Gü - te will ich trau - en, bis ich fröh - lich wer - de schau -
dei - ner Gü - te will ich trau - en, bis ich fröh - lich wer - de schau -

6 4

Detailed description: This block contains the musical score for measures 288 through 293, including vocal parts. It features seven staves: Violin 1 (V. 1), Violin 2 (V. 2), Violoncello 1 (Va. 1), Violoncello 2 (Va. 2), Violoncello 3 (Va. 3), Clarinet (C.), and Trombone (T.). The bassoon (B. c.) part is shown below the other staves. The vocal parts (C. and T.) have lyrics in German. The music is in a minor key with a common time signature. The bottom of the page shows the measure numbers: # # 6 4 #.

292

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

- en dich, Herr Je - su, nach dem Streit in der sü - Ben, in der sü - Ben E - wig - keit,

7 6 # 6 6 6 6 5 / 4 3

295

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

T.

B. c.

in der sü - Ben, in der sü - Ben E - wig -

6 6 6 6 6 6 7 6

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.