

# Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 30

Johann Philipp Förtsch:

Weh denen, die auf Erden wohnen  
und auf dem Meer

in der Bearbeitung von  
Georg Österreich



Evangelisch-Lutherische  
Kirche in Norddeutschland

## Die Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“

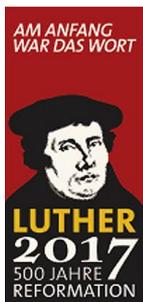
wurde im Rahmen des deutsch-dänischen EU-Projekts „Musik und Religion zwischen Rendsburg und Ribe / Musik og religion mellem Rendsburg og Ribe“ (2013–15) begründet.

Ihre Anschlusspublikationen, die als Kooperation zwischen der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Norddeutschland und dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg erscheinen, leisten einen Beitrag zum 500. Jahrestag der Reformation Martin Luthers (2017).

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>



Musikwissenschaftliches Seminar

**Johann Philipp Förtsch**  
1652–1732

**Lamento**

**Weh denen, die auf Erden wohnen  
und auf dem Meer**

in der Bearbeitung von **Georg Österreich**  
1664–1735

für Canto, Tenore, Basso  
Violine, 2 Violon und Generalbass

Herausgegeben von Konrad Küster

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland  
Der Landeskirchenmusikdirektor  
Hamburg 2016

## Inhalt

Vorwort 6

Kritischer Bericht 10

Edition

*Canto* 15

Weh denen, die auf Erden wohnen und auf dem Meer! Denn der Teufel kommt zu euch hinab und hat einen großen Zorn und weiß, daß er wenig Zeit mehr hat.

*Offenbarung 12, 12*

Es wird große Trübsal sein, als nie gewesen ist vom Anbeginn der Welt.

*Matthäus 24, 21*

*Canto, ...*

Es werden Zeichen geschehen an Sonne, Mond und Sternen, und auf Erden wird den Leuten bange sein und werden zagen, und das Meer und die Wasserwogen werden brausen, und die Menschen werden verschmachten für Furcht und Warten der Dinge, die kommen sollen auf Erden.

*Lukas 21, 25*

..., *dazu Tenore*

Herzlich tut mich verlangen  
nach einen seligen End,  
weil ich hier bin umfangen  
mit Trübsal und Elend.  
Ich hab Lust abzuschneiden  
von dieser argen Welt,  
sehn' mich nach ew'gen Freuden:  
O Jesu, komm nur bald!

*Christoph Knoll, 1599 (1. Strophe)*

*Basso* 21

Siehe, ich komme bald; halt feste, was du hast, dass niemand deine Krone nehme.

*Offenbarung 3, 11*

*Canto, Tenore* 22

Ach komm, ja, komm, Herr Jesu! Die Gnade unsers Herren Jesu Christi sei mit euch allen. Amen.

*Offenbarung 22, 20–21*

Von allem Übel uns erlös,  
Es sind die Zeit und Tage bös.

*Martin Luther, 1539 (8. Strophe, Vers 1 und 2)*

Drum, Herr Christ, du Morgensterne,  
der du ewiglich aufgehst,  
sei von mir jetztund nicht ferne,  
weil mich dein Blut hat erlöst.  
Hilf, daß ich mit Fried und Freud  
mög von hinnen fahren heut;  
ach, sei du mein Licht und Straße,  
mich mit Beistand nicht verlasse.

*Freiberg 1620 (bei Christoph Demantius; „Freu dich sehr, o meine Seele“, Strophe 6)*

## Vorwort

### *Textkompilationen und Gattungsfragen*

Johann Philipp Förtsch, Kapellmeister am Hof Herzog Christian Albrechts von Schleswig-Holstein-Gottorf zwischen 1680 und 1684, hat ein vielgestaltiges, in seinen Ausrichtungen auch experimentell wirkendes Werk hinterlassen. Dies wundert nicht, denn er war jünger als viele Komponisten, die die musikalischen Gattungen strikt trennten (wie es noch bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts üblich war): hie Choral, dort Text der Perikope (als Evangelium oder Epistel), wiederum an anderer Stelle die Psalmtexte des liturgischen Introitus oder der (auch lutherischen) Vesper. Förtsch war aber auch jünger als die Komponisten, die um 1665 begannen, jeweils einen Text der gottesdienstlichen Bibel-Lesungen mit neu gedichteten, strophischen Texten fortzuführen, um aus einer Mischung unterschiedlicher Textarten ein kohärentes Werk zu entwickeln: unter dem Dachbegriff „Concerto cum aria“<sup>1</sup>. Letztlich hat Förtsch keine der gegebenen musikalische Gattungen in unveränderter Form eingesetzt; vielmehr scheint es, als ob er jede von ihnen auf ihre Potentiale hin hinterfragte und zu individuellen Konstruktionen fortführte.

Für Förtsch war bei diesem Zugang entscheidend, dass er intensive Erfahrungen an der Hamburger Oper, 1678 gegründet, machen konnte: zunächst als Sänger, später auch als Librettist und schließlich als einer der wichtigsten Komponisten ihrer Frühzeit. An der Hamburger Oper gelangten auch geistliche Stoffe auf die Bühne; nicht zuletzt dorther mag Förtsch die Idee erhalten haben, Evangelientexte als geistliche Dramen zu behandeln und die Resultate in die sonntägliche Kirchenmusik zu überführen<sup>2</sup>. Bei Evangelientexten liegt eine solche Dramatisierung nahe, weil sie maßgeblich vom „Sprechen mit verteilten Rollen“ geprägt sind: Anders als im Alten Testament werden Geschichten nicht nur erzählt; vielmehr ergeben sich direkte Dialoge zwischen Jesus, seinen Jüngern und den Umstehenden, entsprechend zwischen den Akteuren der Gleichnisse, die Jesus entwickelt. Eine dramatische Aufbereitung dieser Texte lag im mittleren 17. Jahrhundert auf der Hand; Förtschs Umgang mit ihnen ist jedoch insofern radikal, als er sämtliche erzählenden Texte des Evangeliums entfallen ließ. Doch für viele dieser Geschichten sind diese Bindetexte essentiell, und wer sie weglässt, riskiert, dass die Botschaft nicht mehr verständlich ist. Um dies aufzufangen, schob Förtsch in den Evangelienvortrag andere Texte ein: Bibelzitate, Liedstrophen, schließlich auch freie Arien im Stil der Zeit. Das Resultat sind veritable „Kantaten“ auch im Verständnis des 18. Jahrhunderts.

Im Prinzip ist dieser Gattungstypus Förtschs klar zu bestimmen. Doch es gibt einzelne Werke, die mit ihm nur verwandt sind, und ansonsten auch andere Gestaltungselemente zeigen. Der Evangelientext tritt dann nicht an mehreren Stellen eines Werkes ein und ist nicht mehr dessen sinntragendes Kontinuum. Eines der Werke ist in Verbindung mit den „klassischen“ Evangelien-dialogen im Druck vorgelegt worden, weil es immerhin eine Perikopen-Bindung erkennen lässt<sup>3</sup>. Für das vorliegende gilt dies hingegen nicht; es ist ein Werk anderer Art.

---

<sup>1</sup> Hierzu Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate: Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, Berlin 1965, S. 30; Mary E. Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries: The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, Oxford 2006, S. 229.

<sup>2</sup> Zum Folgenden vgl. die Edition: Johann Philipp Förtsch, *Evangelien-dialoge*, hrsg. von Konrad Küster, 3 Bde., Wilhelmshaven 2014, hier besonders Bd. I, S. XXXIII–XXXVII, ebenso Konrad Küster, *Protestant Church Cantata: Poetical and Musical Challenges Around 1700*, in: Anne Eusterschulte und Hannah Wälzholz (Hrsg.), *Anthropological Reformations – Anthropology in the Era of Reformation*, Hildesheim 2015 (Refo500 Academic Studies, 28), S. 345–352, hier S. 348f.

<sup>3</sup> „Ach, ich elender Mensch“; in der Edition (vgl. Anm. 2) Bd. 3, S. 675–692.

### *Die liturgische Bestimmung der Bibeltexte und Kirchenlied-Strophen*

Im Gegensatz zu den Evangeliendialogen ist das Jesus-Wort hier nicht Teil einer Geschichte – einer solchen, die in der Bibel selbst erzählt wird oder aus dem Evangelium erst noch eigens gewonnen wird<sup>4</sup>. Viel eher steht auch das Jesuswort hier neben mehreren thematisch gleich gerichteten Bibelzitatzen, die auf dem Wege einer allgemeineren Kompilations-Arbeit zum Textprogramm wurden: mit endzeitlicher Thematik.

In diesem Sinne könnte es sich um eine individuelle Trauerkomposition gehandelt haben. Gottorfer Hofmusiker führten sie in wohl größerer Zahl in den Schleswiger Kirchen auf, wenn sich in Familien der höheren Hofmitarbeiter ein Trauerfall ereignet hatte: nicht zuletzt im Schleswiger Dom<sup>5</sup>. Wenn dies die ursprüngliche Bestimmung dieses Werkes war, dann müsste im Kern der zugehörigen Trauerpredigt einer der hier behandelten apokalyptischen Texte gestanden haben.

Wahrscheinlicher ist hingegen etwas anderes: eine liturgische Bindung des Werkes an das Ende des Kirchenjahres. Denn neben die offensichtlich sorgsam zusammengetragenen apokalyptischen Bibelstellen<sup>6</sup> treten solche, die in den Evangelien mit Fragen des Wiederkommens Jesu und der Ewigkeit zu tun haben. Der Lukas- und der Matthäus-Text entstammen insofern Kapiteln mit einer gleichartigen Thematik. Und auch der Schluss-Gruß „Die Gnade unsers Herren Jesu Christi sei mit euch allen, Amen“, der auch am Ende mancher neutestamentlicher Briefe steht, lässt sich eindeutig der Offenbarungs-Thematik zuordnen: Denn auch die Einleitung „Ach [bzw. „Ja“] komm, Herr Jesu“ ist aus der Bibel entnommen und findet sich nur in jenem Offenbarungs-Zusammenhang.

Gleichviel, welche Ausrichtung das Werk ursprünglich hatte: Seine Aussage wird wesentlich auch durch Choralstrophen bestimmt. Sie stammen aus typischen Sterbenslieder der Zeit, die die Offenbarungs-Thematik in die individuelle Hoffnung uminterpretieren, beim Jüngsten Gericht zu den Erlösten zu gehören. Den Gerechtfertigten, so nahm man sicher an, werde im Jenseits die Aufgabe zufallen, dem ewigen Gott ein gleichfalls ewiges Lob zu singen; hierfür bereitete man sich auf Erden teils durch das Singen der Kirchenlieder vor, teils aber (sofern der Einzelne mehr zu tun vermochte) durch möglichst kunstvolle musikalische Ausarbeitung. Das Individuelle der Liedstrophen-Aussage trifft sich somit mit der individuellen Jenseits-Vorbereitung: am Ende des Kirchenjahres (oder eben auch bei einer Trauerfeier).

Liedtexte treten an drei Stellen in das Werk ein: zunächst die erste Strophe zu „Herzlich tut mich verlangen“, mit der die apokalyptische Ankündigung kontrapunktiert wird (textlich wie musikalisch), am Ende eine Strophe des Liedes „Freu dich sehr, o meine Seele“, dessen Textaussage gezielt auf die Erlösung des Verstorbenen ausgerichtet ist; doch die Strophe, eher aus der Mitte des Liedes genommen, thematisiert viel eher die Haltung (und Hoffnung) der Lebenden, quasi im Alltag.

Dazwischen findet sich ein kurzes Einsprengsel aus Luthers Vaterunser-Lied: mit dem Beginn derjenigen Strophe, die gleichfalls den Ewigkeitscharakter thematisiert (auch Melodiefragmente werden – in kleinen Notenwerten – mit verwendet):

<sup>4</sup> In Förtschs Evangeliendialog *Num aber geh ich hin* (Edition, wie Anm. 2, Bd. 1, S. 165–191) handelt es sich im Kern um einen Monolog Jesu, dem Förtsch (bzw. sein Librettist) durch Hinzunahme weiterer Texte nur scheinbar den Charakter einer eigenen Geschichte gibt.

<sup>5</sup> Vgl. Johann Philipp Förtsch, *Ich vergesse, was dahinten ist*, Hamburg 2015 (Musik zwischen Nord- und Ostsee, 27; online: [http://www.nordkirche.de/fileadmin/user\\_upload/nordkirche/27\\_Foertsch\\_Ich\\_vergesse.pdf](http://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/27_Foertsch_Ich_vergesse.pdf)), Vorwort, S. 6.

<sup>6</sup> Nicht nur die des Anfangssatzes ist in den Blick zu nehmen: Diese stammt aus der Geschichte des Erzengels Michael. Doch an die Stelle dieser Thematik treten im Gesamteindruck des Werks vielmehr andere Aspekte.

Von allem Übel uns erlös;  
 Es sind die Zeit und Tage böß.  
 Erlös uns vom ewigen Tod  
 Und tröst uns in der letzten Not.  
 Bescher uns auch ein seligs End,  
 Nimm unsre Seel in deine Händ.

Schließlich aber wird die Liedausrichtung auch noch dadurch intensiviert, dass in der instrumentalen Sinfonia die Melodie der ersten Choralstrophe antizipiert wird.

In all diesen Fällen lässt Förtsch klangliche Härten entstehen, die dem Werk den Eindruck des Archaischen geben. Oberflächlich mag es den Anschein haben, dass er Schwierigkeiten damit hatte, neben einer vorgegebenen Melodie noch eine zweite, nicht minder obligate frei zu entwickeln. Doch es gibt genügend Werke von ihm, in denen das Gegenteil deutlich wird<sup>7</sup>. Folglich ist von einem künstlerischen Anliegen auszugehen: Förtsch hat demnach die Melodien im Inneren des Satzes quasi versteckt. Als Grund wäre denkbar, dass sie, wenn sie zu klar hervorträten, die Aufmerksamkeit des Publikums so sehr auf sich zögen, dass die Aussage der biblischen Texte (in den hinzukomponierten Obligatstimmen) dahinter zurückträte. Mit dem gewählten Kompositionsverfahren jedoch sind gerade die Oberstimmen-Anteile mindestens ebenso dominant wie die „bekannteren“ Liedmelodien.

### *Die Werkfassung Georg Österreichs*

Förtschs geistliche Kompositionen sind ausschließlich in der Sammlung seines Gottorfer Nachfolgers Georg Österreich erhalten geblieben. Es handelt sich durchweg um Abschriften Österreichs und seiner Kopisten; Autographe Förtschs sind offensichtlich nicht dabei. Zum Werkverständnis der Zeit gehörte es, für Aufführungen die Instrumentation anzupassen; insofern galt es nicht als „Bearbeitung“, wenn ein Komponist zu einem Werk etwa zwei Bratschenstimmen hinzusetzte (oder sie wegließ)<sup>8</sup>. Tatsächlich prägte dies auch den Umgang Österreichs mit Werken Förtschs, obgleich er mit diesem zusammenarbeitete und diesem nicht verborgen geblieben sein kann, dass sein Nachfolger in die Musik eingriff (etwa bei Aufführungen – vor allem wenn, was nicht auszuschließen ist, Förtsch beim Musizieren mitwirkte)<sup>9</sup>.

Förtschs „Weh denen, die auf Erden wohnen“ hat Österreich jedoch weitergehend bearbeitet. Wie in der Quellenbeschreibung eingehend ausgeführt wird, steht die Musik der Takte 104–133 auf zwei in die ursprüngliche Partitur eingeklebten Papierstücken; ehe sich ein Blick auf das Original Förtschs richten ließe, müssten diese Tektoren von ihren Trägerpapieren abgelöst werden (selbstverständlich müssten Österreichs Anteile dennoch mit der Partitur verbunden bleiben). Außer Zweifel steht also, dass Österreich die Gestalt des Förtsch-Werks, die ihm der Kopist „aushändigte“, abänderte – möglicherweise noch ehe Österreich den Text in die Partitur ein-

<sup>7</sup> Archaismen dieser Art finden sich jedoch nicht in den Choralbearbeitungen der Evangeliendialoge, etwa *Ihr Sünder, tretet bald herzu* und *Der Gottlose lauret auf den Gerechten* (Edition, wie Anm. 2, Bd. 3, S. 469–488 und 635–653), ebenso nicht in der Choralkantate *Jesu, du hast weggenommen* (Edition, Hamburg 2015, als MNO 23, online: [http://www.nordkirche.de/fileadmin/user\\_upload/nordkirche/23\\_Foertsch\\_Jesu\\_du\\_hast.pdf](http://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/23_Foertsch_Jesu_du_hast.pdf)).

<sup>8</sup> Greta Haenen, „Die Streicher in der evangelischen Kirchenmusik in Norddeutschland“, in: Konrad Küster (Hrsg.), *Zwischen Schütz und Bach: Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer als Musiksammler (Gottorf/Wolfenbüttel)*, Stuttgart 2015, S. 61–82, besonders S. 61f.

<sup>9</sup> Konrad Küster, „Georg Österreichs Musiksammlung: Entstehung – Gliederung – Fortentwicklung“, in: ders. (Hrsg.), *Zwischen Schütz und Bach: Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer als Musiksammler (Gottorf/Wolfenbüttel)*, Stuttgart 2015, S. 117–276, hier S. 156.

fügte, vielleicht aber auch in einem zweiten, jüngeren Arbeitsgang (demzufolge hätte Österreich auch den durch die Papier-Überklebungen verdeckten Notentext ‚zwischen durch‘ mit einem Text versehen). Überlegungen dazu, warum dieser Eingriff geschah und welchen Umfang er hatte, wären reine Spekulation; es kann aber sein, dass die Wahl des Bibelzitats oder dessen Verschränkung mit dem (fragmentierten!) Choraltext erst auf eine Idee Österreichs zurückgeht. Zudem hat Österreich in diesen Anteilen die Stimme der Viola 1 mit deutlich hellerer Tinte in die Partitur eingetragen (wohl: nachgetragen). Ausgangspunkt für Österreichs Gestaltung der Stimme war demnach nicht Förtschs Urfassung, sondern ein eigener Ansatz. Gleichwohl ist davon auszugehen, dass Österreich – wie in seiner Arbeitspraxis üblich – diesen Einschub nicht direkt in die Partitur komponierte, sondern zuvor auf einem anderen Blatt skizziert hatte; darauf deuten auch die im Kritischen Bericht als Einzelanmerkungen erwähnten Flüchtigkeitsfehler dieses Abschnitts hin.

Eine einzelne Konstellation deutet noch spezifischer auf die Andersartigkeit der Förtsch-Vorlage hin. Der aufgeklebte Papierstreifen auf fol. 115v lässt fast durchgängig die unterste Linie eines Notensystems frei; es zeigen sich aber keinerlei Zeichen, die etwa auf oder unterhalb dieser Notenlinie eingetragen worden waren (also Ton G und tiefer). Und: Am Zeilenende ist noch der letzte waagrechte Taktstrich erkennbar; doch dieser spart das unterste überklebte Notensystem aus. Folglich war dieses Notensystem aus Gründen der Übersichtlichkeit frei gelassen worden (wie sonst in dieser Partitur – nur fol. 116r ist anders disponiert). Das aber bedeutet, dass das Zwischenglied, das Österreich überklebte, nicht fünf-, sondern nur vierstimmig gewesen sein kann.

Auch in anderen Details ist kaum glaublich, dass Förtschs Partitur der überlieferten Werksubstanz entsprach. Zwar sieht die Partitur äußerlich sehr sauber und sorgsam angelegt aus. Doch vielfach finden sich Details, die entweder als satztechnische Fehler erscheinen oder aber sogar in musikalischer Hinsicht sinnlos sind. Insofern ist die Partitur „verderbt“ – im Gegensatz zu unzähligen anderen in der Sammlung. Und dabei gehörte der Kopist der Partitur zu den besonders versierten in Österreichs Gottorfer Team<sup>10</sup>. So müssen zwischen Förtschs Originalversion und der überlieferten Gestalt wohl mehrere Zwischenschritte angenommen werden; auf diesem Weg muss die Überlieferungsqualität entsprechend gelitten haben.

Teilweise ist ein Versuch unternommen worden, diese Fehler zu beseitigen: in den typischen violetten Schriftzügen eines „Kopierstifts“, vermutlich also erst im Laufe des 20. Jahrhunderts. Für die Emendation auf dem Wege zu der hier vorgelegten Partitur stellten sich folglich besondere Herausforderungen. Denn viele der offenkundigen Mängel entstanden nicht als klassische Abschreibe-Irrtümer: so, dass der Kopist einen bestimmten Takt aus Versehen an falscher Stelle (oder in falscher Stimmlage) in die Partitur eintrug. In der Regel ist bei den hier festgestellten Mängeln der Quelle gar nicht erkennbar, wie sie zustande kamen. Einige Stellen müssen also völlig frei emendiert werden<sup>11</sup>; die betreffenden Noten werden in der Edition in Kleindruck wiedergegeben, um die „Kontaktaufnahme“ der Notennutzer mit dem Kritischen Bericht besonders nahe zu legen. Über die Emendationen (ebenso über die Kopierstift-Vermerke) berichtet im Detail der Kritische Bericht.

<sup>10</sup> Zu diesem Schreiber ebenda, S. 152 und 192f.

<sup>11</sup> Für einen umfassenden Gedankenaustausch hierzu danke ich Manfred Cordes, Bremen, der das Werk 2013 auf CD einspielte: Johann Philipp Förtsch, *Sacred Concertos – Cantatas*, Georgsmarienhütte 2014 (Musik für Schloss Gottorf, vol. 2; cpo 777 860-2).

## Kritischer Bericht

### *Die Quelle*

Partiturabschrift, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, in: Mus. ms. 6471, 18. Faszikel; oben rechts mit Bleistift foliiert (hier fol. 113–116). Online: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000150BB00120000>. Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

Die Quelle enthält zwei Schichten von Tekturen: Auf fol. 115r ist ein komplettes Blatt aufgeklebt worden (mit der Musik zu T. 104–126). Dieser physikalische Zustand „post correcturam“ ist auch im Digitalisat erkennbar. Im Innenfalz hebt sich der hinzugefügte Anteil vom Trägerpapier ab. Und besonders deutlich ist an der unteren rechten Ecke von fol. 115r zu erkennen, dass dem darunter liegenden Blatt eine Ecke fehle; dieses Papier ist aber nicht der nächste Bogen (fol. 116r). Vielmehr zeigt sich auf der Wiedergabe von fol. 115v (also der Blattrückseite), dass dort ein Eselsohr abgeklappt ist, auf dem sogar noch Notenlinien-Eintragungen erkennbar sind. Folglich bestätigt sich auch hier, dass der auf fol. 115r wiedergegebene Notentext auf einem Blatt notiert ist, das erst nach Fertigstellung der Partitur auf die Vorab-Fassung (als Trägerpapier) aufgeklebt worden ist.

Dies wiederholt sich in kleinerem Format oben auf fol. 115v: Der Notentext der Takte 127–133 ist als Papierstreifen (1 Akkolade mit 5 Systemen) auf eine andersartige Notation aufgeklebt worden, von der im Innenfalz noch Überreste der Notensysteme erkennbar sind, ferner, wie im Vorwort berichtet, die unterste Notenlinie einer (wohl frei gelassenen) Akkolade.

Der ursprüngliche Notentext stammt von der Hand des anonymen Schreibers „JDF“<sup>12</sup> aus Georg Österreichs Gottorfer Kopisten-Team der Jahre 1689–95<sup>13</sup>. Die Textierung stammt komplett von der Hand Georg Österreichs. Dieser hat auch den Notentext der Tekturen auf fol. 115r und 115v hinzugefügt (erkennbar etwa an den Unterschieden in der Schreibung des Bassschlüssels und der Gestaltung des  $g_2$ -Schlüssels, den „JDF“ in die *b*-Vorzeichnung direkt fortführt (Österreich setzt die Feder ab). In einem eigenen Arbeitsgang entwickelte Österreich die Stimme Viola 1, denn diese wurde von ihm mit einer deutlich helleren Tintenfärbung eingetragen als der übrige Notentext; schließlich hat Österreich den damit gewonnenen Notentext der fünf beteiligten Stimmen nochmals revidiert (Korrekturen).

Aufschriften auf der 1. Partiturseite: Oben links relativ junge Tintennummer<sup>14</sup> „31“. Rechts von der Seitenmitte „Förtsch“ (Rötél; vermutlich Georg Österreich). Unten in der Seitenmitte „154“ (Rötél), leicht rechts versetzt im unbenutzten untersten Notensystem „1051“ (unterstrichen; Berliner Signatur Siegfried Wilhelm Dehns)<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Vgl. Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 18), S. 113 (zu Nr. 386) sowie die zugehörigen Anmerkungen

<sup>13</sup> Wie Anm. 10.

<sup>14</sup> Nicht im Sinne derjenigen, die Harald Kümmerling (wie Anm. 12: S. 10) irrtümlich als „Gottorfer Signatur“ bezeichnet hat. Zu dieser Signaturen-Reihe vgl. Konrad Küster, *Johann Philipp Förtsch: Evangelien-dialoge: Gesamtausgabe*, 3 Bde., Wilhelmshaven 2014 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte, 58–60), hier Bd. 3, S. 694.

<sup>15</sup> Die „junge Tintennummer“ und die Rötélnummer verweisen darauf, dass dieses Manuskript schon sehr lange gemeinsam mit seinen Nachbarn aufbewahrt wird. Zwischen fol. 98 des Bandes („Wer mich liebet“, bei Kümmerling Nr. 383: Rötél-Nr. 151, junge Blei-/Tintennummer 28) reicht eine geschlossene Zahlenfolge weiter in den Band Mus. ms. 6472 bis zu dessen fol. 83 („Jesu, du hast weggenommen“, bei Kümmerling Nr. 406; Rötél-Nr. 175, junge Blei-/Tintennummer 53). Lediglich nach dem 2. Stück des Bandes Mus. ms. 6472 ergibt sich eine Lücke in der Rötélnummernfolge (Nr. 159 fehlt) bzw. in der Blei-/Tintenfolge (Nr. 36–37 fehlen). Diese Reihenfolge wird in der Edition beibehalten: *Der Herr hat seinen Engeln befohlen über dir* (als MNO 29 publiziert) geht dem hier vorliegenden in der Überlieferung unmittelbar voraus.

Fol. 113r bis fol. 116v tragen durchgehende Beschriftung. Lagenordnung: 2 ineinander liegende Bogen (Binionen) zuzüglich der Tekturen auf fol. 115r/v. Wasserzeichen: Narr/Schellenkappe; EP<sup>16</sup>. Freihändig rastriert, regelmäßig 20 Systeme pro Seite; fol. 115r und 116r abweichend (jeweils 21 Systeme). Taktstriche durch die Akkoladen mit Lineal durchgezogen (außer Tekturen auf fol. 115r/v).

Abweichende originale Schlüsselungen:

Canto: c<sub>1</sub>

Tenore: c<sub>4</sub>

Taktvorzeichnungen original.

### *Einzelanmerkungen*

#### **T. St. Zeichen: Bemerkung**

- |    |     |   |
|----|-----|---|
| 7  | V   | 2: Freie Emendation statt orig. d <sup>2</sup> (kollidiert mit sämtlichen anderen Stimmen). Gewählt wurde eine Lösung, die auch der Generalbassbezifferung Rechnung trägt; der gewählte Ton c ist im Akkord ansonsten nicht vorhanden.  |
| 8  | Va1 | 4: Freie Emendation statt e <sup>1</sup> . Gewählt wurde eine Lösung, die auch der Generalbassbezifferung Rechnung trägt.   |
| 9  | Va1 | Freie Emendation statt orig. b <sup>1</sup> -a <sup>1</sup> -g <sup>1</sup> -f <sup>1</sup> (in der Rhythmisierung auch der Edition): Damit würde die Va1 in Quintparallelen zur V geführt. Ein Terz-Versehen ist auszuschließen (d. h. die Töne sind nicht im g <sub>2</sub> -Schlüssel als d <sup>2</sup> -c <sup>2</sup> - b <sup>1</sup> -a <sup>1</sup> zu lesen; damit oktavierte die Va1 die Chormelodie der Va2 in abweichender Rhythmisierung). Zur Vermeidung böte sich eine Sekundtransposition der Töne 2–3 abwärts an (g <sup>1</sup> -f <sup>1</sup> ), die jedoch Quintparallelen zur Chormelodie in der Va2 zur Folge hätte. Der Vorschlag des Schreibers der Kopierstift-Eintragungen bezog sich auf 3 = f <sup>1</sup> (mit Buchstabenzusatz „f <sup>c</sup> “), womit die Parallelführung bei 1–2 zur V beibehalten bliebe. Schließlich verbietet sich eine Anpassung unmittelbar an die Gestalt des ersten Stollens (T. 5), da dort die Chormelodie in der Unterterz (Bc; statt hier Oberterz, V) begleitet wird.<br>Essentiell bei einer Neufassung der Va1 in diesem Takt ist folglich der eng gefasste Rahmen, der durch die Terzbindung zwischen V und Va2 (Chormelodie) und die skalare Gegenbewegung des Bc ergibt; daraus resultiert als Minimal-Eingriff die freie Koppelung der Noten 2 und 3 an die Führung des Bc (in der Oberterz). |
| 10 | V   | 4: Freie Emendation statt d <sup>2</sup> . Der Kopierstift-Korrektor schlug e <sup>2</sup> vor (Noteneintragung); mit dieser Gestalt harmoniert die Generalbassbezifferung (orig. als # notiert; dieses Alterationszeichen zwingend als Generalbassziffer zu lesen, nicht als fehlplatzierte Alteration der Bc-Note, die mit dem auf dem 4. Viertel noch weiter klingenden c <sup>2</sup> der V kollidierte). Vgl. auch Va1.  |
|    | Va1 | 4: Freie Emendation statt a <sup>1</sup> (kollidiert mit Bc; zum Ausschluss einer Interpretation des Bc als cis vgl. auch die Anmerkung zur V). Wahl des Ersatztons nach Ausschluss-Kriterien: Ein c <sup>2</sup> verdoppelte V und Bc (unwahrscheinlich), b <sup>1</sup> scheidet – als nicht eingeführte Dissonanz – aus historischen Gründen aus, a <sup>1</sup> wäre die auszuschließende Version der Quelle, f <sup>1</sup> kollidiert mit Va2 und Bc. Übrig bleibt g <sup>1</sup> , das jedoch Quintparallelen zum Bc entstehen lässt. Dies erscheint als die am ehesten zu verschmerzende Lösung, da die Chormelodie in T. 11 (trotz Halbtonfortschreitung) nicht kadenziert, sondern  |

<sup>16</sup> Vgl. Kümmerling (wie Anm. 12), S. 292 und 382 (Wz. 279); zur Datierung vgl. Küster (wie Anm. 9), S. 232. Über das Wasserzeichen der Tektur-Papiere sind derzeit keine Angaben möglich.

**T. St. Zeichen: Bemerkung**

- tragschlüssig fortgeführt wird, und auch im Stollen 1 eine klare Kadenz vermieden wird (Ablenkung in einen Sextakkord).
- 13 V 4: Freie Emendation statt  $c^2$  (führte zu Quintparallelen mit Va2). Die Ersatzlösung  $a^1$  entsteht in Terzbindung zum Bc und steuert zum Akkord die sonst fehlende Terz bei.
- 14 V 3: Der Kopierstift-Korrektor schlägt ersatzweise  $g^2$  vor (Noteneintragung mit Buchstabenzusatz). Ein Eingriff erscheint jedoch verzichtbar.
- 18 Bc 1: Bezifferung „7“ orig. erst zu 2 eingetragen („7-4-3“); bezieht sich jedoch eindeutig schon auf den 2.. Viertelwert des Taktes.
- 25 Va2 3: Freie Emendation; orig.  $b^0$ . Angepasst an die Akkordkonstellation (so auch der Kopierstift-Korrektor: Notenzusatz mit Buchstabenzusatz „c“).
- 29 Va1 3: Freie Emendation; orig.  $e^1$ . Angepasst an die Akkordkonstellation (so auch der Kopierstift-Korrektor: Notenzusatz mit Buchstabenzusatz „f“).
- 44 Va2 3: mit Hochalteration notiert
- 45 Va2 2: Freie Emendation; orig.  $a^0$ . Angepasst an die Akkordkonstellation (so auch der Kopierstift-Korrektor: Notenzusatz mit Buchstabenzusatz „g“).
- 46 Va2 7: orig. mit Hochalteration; angesichts der Bc-Bezifferung und Stimmführung fraglich, vgl. auch C.  
C 6: orig. mit Hochalteration; angesichts der Bc-Bezifferung fraglich, vgl. auch Va2.
- 50 C 8–10: orig. dargestellt als punktierte Viertel  $e^2$ , gefolgt von drei Sechzehnteln  $g^2$ - $f^2$ - $e^2$ ; das letzte Sechzehntel vermutlich irrtümlich hinzugefügt (entfällt in der Edition).
- 51 Va1, Va2 Freie Emendation; offensichtlich grundlegend verderbt. Für die Edition Va1, 1.–12. Note, um eine Terz aufwärts transponiert (möglicherweise bei der Übertragung irrtümlich mit einer  $g_2$ -Vorzeichnung gerechnet); Va2, 5.–12. Note, orig. durchgehend Tonwechsel  $g^0$ - $a^0$  („Schüttelfigur“; möglicherweise aus einer Tabulaturquelle eine Oktave zu tief übertragen). Unter möglichst weitgehender Nutzung des vorgegebenen Notentextes emendiert: in Va1 lediglich durch Terztransposition, in Va2 unter Annahme eines Schreibversehens der „Schüttelfigur“ in Anlehnung an Va1 eingesetzt. Die Stimmkreuzung auf dem letzten Viertelwert im Hinblick auf die Fortführung in T. 52 beibehalten.
- 53 C 2: Freie Emendation; orig.  $g^1$ . Angepasst an die Akkordkonstellation (so auch der Kopierstift-Korrektor: Notenzusatz mit Buchstabenzusatz „a“).
- 54 Va2 2: Freie Emendation; orig.  $h^0$ . Angepasst an die Akkordkonstellation (so auch der Kopierstift-Korrektor: Notenzusatz mit Buchstabenzusatz „g“).
- 55 Va2 1: orig. mit Hochalteration; diese auch durch den Kopierstift-Korrektor gestrichen.
- 58 Freie Emendation der vermutlich verderbten Lesart zum 4. Viertelwert: Die Melodienote  $e^1$  des T setzt der Quelle zufolge völlig frei in einen liegenden F-Dur-Akkord ein (Va1: Viertel  $a^1$ ; Va2, C und Bc: 3 wird als Halbe ausgehalten). In der Edition wird lediglich analog zur Va1-Fortschreitung auch im Bc die Halbe F in ein Viertel aufgelöst und anschließend ein Viertel A ergänzt; analog zur Fortführung wird keine kadenzierende Alteration (c zu cis) vorgenommen.
- 61 Bc 1: orig. mit Bezifferung „6–4“ (die sich in der Musik sonst nirgends abbildet).
- 64 Va1 4: Papierverlust durch Tintenfraß (Notenkopf); Note jedoch abwärts kaudiert (daher  $a^1$ , angesichts der Fehlstelle aber nicht höher).
- Va2 2: Freie Emendation; orig.  $b^0$ . Angepasst an die Akkordkonstellation (so auch der Kopierstift-Korrektor: Notenzusatz mit Buchstabenzusatz „c“).
- C 2–3: Freie Emendation; orig.  $a^1$ – $b^1$ . Angepasst an die Akkordkonstellation (Tonwiederholung 3–4 zudem unwahrscheinlich); vermutlich Sekund-Versehen bei der Eintragung.
- 65 Gestaltung zum 4. Viertelschlag unwahrscheinlich: Va1 folgt der Choralmelodie bzw. ihrer Harmonisierung (sie suggeriert einen C-Dur-Klang), ebenso der C; jedoch Va2, 4. Note, orig.  $b^0$ ; Bc, 2. Takt-hälfte, Halbe  $d^0$ . Folglich entwickelt sich die Gesamtharmonik teilweise gegen eine beibehaltene

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
		Harmonik weiter; diese daher der Entwicklung angepasst (Bc und Va2 verändert).
66	C	3: Freie Emendation; orig. e <sup>2</sup> . Angepasst an die Akkordkonstellation (so auch der Kopierstift-Korrektor: Notenzusatz mit Buchstabenzusatz „d“).
68	Va2	4: Freie Emendation; orig. g <sup>0</sup> . Angepasst an die Akkordkonstellation.
70	Va1	3: Vorschlag des Kopierstift-Korrektors: Veränderung in g <sup>1</sup> (so der Notenzusatz); Buchstabenzusatz jedoch „c“.
72	Va1	4: Notenkopf verwischt (statt g <sup>1</sup> ?).
76	Bc	2: orig. A.
78	Va2	4: orig. a <sup>0</sup> ; bewirkt Oktavparallelen zum Bc, daher verändert.
90	Bc	2: orig. g.
93	Bc	1: Bezifferung „6“ erst bei 2.
104– 133		Zur Urheberschaft vgl. die Quellenbeschreibung.
107	C	3: urspr. b <sup>1</sup> , überschrieben.
108	Bc	3: beziffert „7“ (gehört jedoch zu 4); vgl. im selben Zusammenhang offensichtlich eine (nicht verzichtbare) Hochalteration der Note nicht mit kopiert.
113	C	6–7: Textierung (Faulenzer) an die abweichende Gestaltung im T angepasst.
114	C	5: Notenkopf verdickt (statt d <sup>2</sup> ?).
120	Va1	8: Hochalteration auch durch den Kopierstift-Korrektor ergänzt.
124	T	7: Tiefalteration ergänzt (vgl. Bc-Bezifferung; so auch in einer späteren Korrektur mit zarter Feder; ferner mit Kopierstift ergänzt „es“).
126	Va1	5: zunächst möglicherweise c <sup>2</sup> , überschrieben; danach Hochalteration, aber in größerem Abstand zur 6. Note (daher vor dieser die Hochalteration später nochmals mit Kopierstift eingetragen).
127	Va1	5: urspr. 2 Achtel h <sup>1</sup> –d <sup>2</sup> ; das zweite ausradiert, die Kauda des ersten überschrieben.
	Va2	5: urspr. g <sup>1</sup> , Notenkopf überschrieben, Buchstabenzusatz „f“.
131	Va2	10: urspr. e <sup>1</sup> , Notenkopf überschrieben.
	Bc	4: urspr. e <sup>0</sup> , Notenkopf überschrieben, Buchstabenzusatz „b“.
138	Va2	3: orig. d <sup>1</sup> ; an die Harmonik angepasst (ebenso wie der Kopierstift-Korrektor: Notenzusatz, Buchstabenzusatz „e“).
140	T	2: orig. d <sup>1</sup> ; an die Harmonik angepasst (ebenso wie der Kopierstift-Korrektor: Notenzusatz, Buchstabenzusatz „c“).
142	Bc	2: urspr. e <sup>0</sup> ; überschrieben.
144	Va2	notiert als 2 Halbe (auch im Untersatz als solche notiert); bei der ersten die Kauda durchgestrichen.
146	V	4–6: orig. notiert als zwei Achtel mit nachfolgender Viertel (offenkundiger Schreibfehler; zudem im 1. Takt der neuen Seite, fol. 116r).
148	T	1: orig. d <sup>1</sup> ; an die Harmonik angepasst (ebenso wie der Kopierstift-Korrektor: Notenzusatz, Buchstabenzusatz „c“). – 2: angeglichen an T. 139,2 (identischer Satz bei vertauschten Oberstimmen).
151	Va1	8–9: orig. f <sup>2</sup> -g <sup>2</sup> ; also wie V, dies ist angesichts der sonstigen Satzgestaltung kaum wahrscheinlich. Hier als Unterterz-Verdoppelung emendiert.
153	B, Bc	2: orig. F; an die Harmonik angepasst (ebenso wie der Kopierstift-Korrektor: Notenzusatz G).
159	B, Bc	1: im Bc auch als Ton B lesbar, im B eindeutig A. Der Kopierstift-Korrektor setzt Ton B ein.
168	C	1: orig. a <sup>1</sup> ; durchgestrichen, zuvor mit Tinte b <sup>1</sup> eingesetzt (jedoch kaum schon im Umkreis Österreichs; die Korrektur mit zarter Feder (wie die Vorzeichen-Korrektur in T. 124).
169	Va1	2–3: orig. e <sup>1</sup> -f <sup>1</sup> ; vermutlich Sekund-Irrtum.

<b>T.</b>	<b>St.</b>	<b>Zeichen: Bemerkung</b>
	C	1: orig. f <sup>1</sup> ; den korrekten Melodieverlauf rekonstruiert.
	T	keine Eintragung; für die Edition die Ergänzung des Kopierstift-Korrektors übernommen.
169	B	beide Noten gebunden; vermutlich Irrtum (statt 170): Nirgends sonst in diesem Satz wird die Textdeklamation entsprechend aufgelockert.
172	Bc	2: orig. B; vermutlich Irrtum statt A
176	Bc	beziffert „765“. Diese Zahlenfolge bezieht sich jedoch auf die Musik der Takte 175–176; der Kopist hat sie fälschlich hier kumuliert.
177	Va1	Schlussston als g <sup>1</sup> notiert; mit schmaler Feder (vgl. T. 168) gestrichen und durch Brevis f <sup>1</sup> ersetzt.

# Weh denen, die auf Erden wohnen

Adagio

Violino

Viola 1

Viola 2

Canto

Tenore

Basso

Continuo

*Cantus firmus*

# 6 4 6 # 5 6

Detailed description: This block contains the first system of a musical score. It features seven staves: Violino (Violin), Viola 1, Viola 2, Canto (Soprano), Tenore (Tenor), Basso (Bass), and Continuo. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Adagio'. The Viola 2 staff is labeled 'Cantus firmus'. The Continuo staff has figured bass notation: # 6 4 6 # 5 6.

V.

Va. 1

Va. 2

B. c.

b 6 6 6 6 4 # 7 6 6

4 3

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, starting at measure 8. It features four staves: V. (Violin), Va. 1 (Viola 1), Va. 2 (Viola 2), and B. c. (Bass). The Continuo staff has figured bass notation: b 6 6 6 6 4 # 7 6 6. The first measure of the Continuo staff has a '4 3' below the 'b'.

15

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

4 4 5 6 7 4 3 4 3

22

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

Weh, weh, weh, weh, weh de-nen die auf Er-den woh-nen denn der Teu-fel kommt hin-ab und hat ei-nen

# 6 b 4 6 5b 7 6 # 6

28

Va. 1

Va. 2

C.

gro - ßen Zorn, weil er weiß, dass er we - nig Zeit mehr hat. Es wird große Trüb - sal sein, als nie ge - we - sen ist vom

B. c.

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

34

Va. 1

Va. 2

C.

An - be - ginn der Welt, vom An - be - ginn der Welt. Es wer - den Zei - chen ge - sche - hen,

B. c.

7 6 6 4 3 6

39

Va. 1

Va. 2

C.

es werden Zeichen geschehen an Son - ne, Mond und Ster - nen, und auf Er - den wird den Leu - ten ban - - -

B. c.

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

45

Va. 1

Va. 2

C.

B. c.

- ge sein und werden za - - - - - gen und das Meer und die Was - ser - wo-gen werden brau - -

4 3 6 b 6 b

50

Va. 1

Va. 2

C.

T.

B. c.

- - - - - sen und die Men-schen wer-den ver schmach - - - - - ten verschmach -

Herz - lich tut mich ver - lan - -

6

54

Va. 1

Va. 2

C.

T.

B. c.

- - - - - ten für Furcht für Furcht und War - ten der Din - ge, die da kom-men sol - len auf Er - den,

- gen nach ei - nen se - li - gen End, weil ich hier bin um - fan - gen mit

# 6 6 7 6 6

59

Va. 1

Va. 2

C.

T.

B. c.

für Furcht und War - - ten der Din-ge, die da kom-men sol-len auf Er - - - den, denn auch der

Trüb - sal und E - lend, ich hab Lust ab - zu - schei - den von die - ser bö - sen

4 3 5 6 6 5b

64

Va. 1

Va. 2

C.

T.

B. c.

Him-mel Kräf - te sich be - we - gen wer - - - - den, denn auch der Him - mel

Welt, sehn mich nach ew - gen Freu - den, o Je - su,

6 5 7 6 6 6 5

68

Va. 1

Va. 2

C.

T.

B. c.

Kräf - te sich be - we - - - - - gen wer - den, es wird ei - ne gro - ße Trüb - sal

komm nur bald,

6 6 6 6 #

72

Va. 1

Va. 2

C.

T.

B. c.

sein, wie nie ge - we - sen ist von An - be - ginn der Welt, es wird ei - ne

o Je - su, komm nur bald, o Je - su, komm nur

6 6 6 6

76

V.

Va. 1

Va. 2

C.

T.

B.

B. c.

gro - ße Trüb - sal sein, wie nie ge - we - sen ist von An - be - ginn der Welt.

bald, komm nur bald, komm nur bald, komm nur bald.

6 6 6

81

V.

Va. 1

Va. 2

C.

T.

B.

B. c.

Sie - he, sie - he, ich kom - me bald, halt fes - te, was du

4 3 6 7 6 4 3

89

V.

Va. 1

B.

B. c.

hast, halt fes - te was du hast, dass nie - mand dei - ne Kro - - - ne neh - me, sie - he,

6

97

V.

Va. 1

B.

B. c.

sie - he, ich kom - me bald, ich kom - me

6 6 2 6 4 # 6 4 3

104

C. Ach komm, ach komm, ach komm, ach komm, ach komm, Herr Je - su, ach komm, Herr Je - su. Die

T. Ach komm, ach komm, ach komm, ach komm, ach komm, Herr Je - su, ach komm, Herr Je - su.

B. c.

4 3

107

C. Gna - de uns - ers Her - ren Je - su Chris - - - ti sei mit euch al - - - len, A -

T. Die Gna - de un - sers Her - ren Je - su Chri - - sti sei mit euch al - len, A -

B. c.

6 b 5 6 7 6 4 3

111

C. -men. Von al - lem Ü - bel uns er - lös, ach komm, ach komm, komm, komm, Herr

T. -men. Von al - lem Ü - bel uns er - lös, ach komm, ach komm, komm, komm, Herr

B. c.

6 # 6 6 # 6 5

114

Va. 1

Va. 2

C. Je - su. Es sind die Zeit und Ta - ge bös, ach komm, ja, komm, komm, komm, Herr Je -

T. Je - su. Es sind die Zeit und Ta - ge bös, ach komm, ja, komm, komm, komm, Herr Je -

B. c.

6 6 5 4 3

117

Va. 1

Va. 2

C.

T.

B. c.

-su, sei mit uns al - len, A - men.

-su, sei mit uns al - len, A - men.

121

Va. 1

Va. 2

C.

T.

B. c.

Ach komm, ach komm, ja, komm, ja,

Ach komm, ach komm, ja, komm, ja,

7 6 # 6 6 4 3 6 b

125

Va. 1

Va. 2

C.

T.

B. c.

komm, Herr Je - su,

ach komm, ja, komm, Herr Je - su.

komm, Herr Je - su,

ach komm, ja, komm, Herr Je - su.

6 4 5 # # 6

129

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

♭ 4 # 6 6 4 3

134

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

Drum, Herr Christ, du Mor - gen - ster - ne, der du e - wig -  
Drum, Herr Christ, du Mor - gen - ster - ne, der du e - wig -  
Drum, Herr Christ, du Mor - gen - ster - ne, der du e - wig -

6 6

140

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

-lich auf - gehst, sei von mir jetzt - und nicht  
-lich auf - gehst, sei von mir jetzt - und nicht  
-lich auf - gehst, sei von mir jetzt - und nicht

4 3 6 6

146

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

fer - ne, weil mich dein Blut hat er - löst,  
fer - ne, weil mich dein Blut hat er - löst,  
fer - ne, weil mich dein Blut hat er - löst,

6 4 3

152

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

hilf, dass ich mit Fried und Freud mög von  
hilf, dass ich mit Fried und Freud mög von  
hilf, dass ich mit Fried und Freud mög von

b # 4 #

158

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

hin - nen fah - ren heut, ach, sei du mein  
hin - nen fah - ren heut, ach, sei du mein  
hin - nen fah - ren heut, ach, sei du mein

164

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

Licht und Straße, mich mit Bei-stand nicht ver -

7 6

170

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

-las - - - se, mich mit Bei-stand nicht ver-las - se.

-las - - - se, mich mit Bei-stand nicht ver-las - se.

-las - - - se, mich mit Bei-stand nicht ver-las - se.

4 3 7 6 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.