

# Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 34

Johann Philipp Förtsch:

Zwei Psalmkonzerte

Psalm 13 – Psalm 15



Evangelisch-Lutherische  
Kirche in Norddeutschland

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

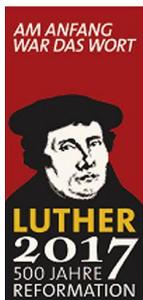
wurde im Rahmen des deutsch-dänischen EU-Projekts „Musik und Religion zwischen Rendsburg und Ribe / Musik og religion mellem Rendsburg og Ribe“ (2013–15) begründet.

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

## **Zwei Psalmkonzerte**

### **Psalm 13: Herr, wir lange willst du unser so gar vergessen**

für zwei Soprane und Basso continuo

### **Psalm 15: Herr, wer wird wohnen in deiner Hütten**

für Sopran, Alt, Tenor, Bass,  
zwei Violinen, drei Violen und Basso continuo

Herausgegeben von Konrad Küster

## Inhalt

Vorwort	5
Kritischer Bericht	9
Edition	
<b>Psalm 13</b>	<b>13</b>
Vers 2 Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen? Wie lange verbirgst du dein Antlitz vor mir?	
Vers 3 Wie lange soll ich sorgen in meiner Seele und mich ängsten in meinem Herzen täglich? Wie lange soll sich mein Feind über mich erheben?	
Vers 4 Schau doch und erhöre mich, Herr, mein Gott! Erleuchte meine Augen, dass ich nicht im Tod entschlafe,	
Vers 5 dass nicht mein Feind sich rühme, er sei mein mächtig worden, und meine Widersacher sich nicht freuen, daß ich niederliege.	
Vers 6 Ich hoffe aber darauf, dass du so gnädig bist; mein Herz freut sich, dass du so gerne hilfst.	
Vers 7 Ich will dem Herren singen, dass er so wohl an mir tut.	
<b>Psalm 15</b>	<b>23</b>
Vers 1 Herr, wer wird wohnen in deiner Hütten? Wer wird bleiben auf deinem heiligen Berge?	
Vers 2 Wer ohne Wandel einhergehet und recht tut und redet die Wahrheit von Herzen;	
Vers 3 wer mit seiner Zunge nicht verleumdet und seinen Nächsten kein Arges tut und seinen Nächsten nicht schmähet,	
Vers 4 wer die Gottlosen nicht achtet, sondern ehret die Gottsfürchtigen; wer seinen Nächsten schweret [schwöret] und hält's,	
Vers 5 wer sein Geld nicht auf Wucher gibt und nimmt nicht Geschenke gegen den Unschuldigen: Wer das tut, der wird wohl bleiben.	
Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO)	58

## Vorwort

### *Psalmen in Förtschs Œuvre*

Johann Philipp Förtschs musikhistorische Bedeutung liegt unzweifelhaft bei allem, was er in der Frühphase der Hamburger Oper (und in deren Umfeld) zuwege gebracht hat. 1678 gegründet, wirkte er für sie als Sänger, als Librettist, als Komponist; doch bis auf seine Libretti und einzelne Arien ist davon nichts auf die Nachwelt gekommen. Zu dem Opern-Output gehört im weiteren Sinne auch Förtschs Übertragung musikdramatischer Prinzipien auf die Komposition sonntäglicher Evangelientexte; diese Werke, die in der Anwendung dramatischer Formen weit über traditionelle Dialogkompositionen hinausgehen, sind die ältesten bekannten Werke, auf die die jüngeren, opernahen Definitionen der lutherischen Kirchenkantate passen<sup>1</sup>.

Hochexpressive Psalmkompositionen stehen neben diesen Schlüsselwerken, und eine solche Komposition hat um 2000 – getragen von der Alte-Musik-Bewegung – sogar dazu geführt, dass sich die Musikwelt überhaupt einen Weg zu Förtsch bahnen konnte: die Vertonung des 130. Psalms („Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir“) für Sopran, Violine, Viola da gamba und Continuo. In zahllosen Aufnahmen und Aufführungen bietet diese Komposition seither einen zentralen Zugang zur mitteleuropäischen Musik aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Zwei exemplarische Psalmkompositionen treten nun mit dieser Edition hinzu<sup>2</sup>, um die Einblicke in dieses Schaffenssegment zu verbreitern.

Wie die übrigen erhaltenen Werke Förtschs (abgesehen von den wenigen, verstreut überlieferten Opernarien) liegen die Psalmkompositionen in Quellen aus der Notensammlung seines Nachfolgers im Hofkapellmeisterposten an Schloss Gottorf vor, Georg Österreich. Sie stehen in dieser Sammlung neben anderen Psalmvertonungen, die äußerlich ähnlich konzipiert sind: Kaum einmal handelt es sich um Kompositionen, in denen nur einzelne, wenige Verse eines Psalms für die musikalische Verarbeitung herausgegriffen werden. Von diesem Verfahren, das sich sowohl in „mitteleuropäischen Spruchmotetten“ oder auch in der *Geistlichen Chor-Music* von Heinrich Schütz<sup>3</sup> findet, unterscheiden sich Komplettervertonungen von Psalmen, in denen aus deren Gesamttext allenfalls die einleitende „Besetzungsangabe“ weggelassen wird<sup>4</sup>. Für beide Ansätze gibt es uralte liturgische Traditionen: Seit dem Mittelalter prägen gesungene Psalmausschnitte das Proprium der Messe; gesungene komplette Psalmen sind für das Stundengebet charakteristisch.

Für Georg Österreich muss ein individueller Bezugspunkt zum Umgang mit kompletten Psalmen in seiner Wirkungszeit am Hof in Wolfenbüttel gelegen haben, als er parallel zu einem Wirken als Sänger Unterricht beim Kapellmeister Johann Theile hatte und sich (wohl über beidem) für die Musik von dessen Vorgänger Johann Rosenmüller zu begeistern begann. Förtschs künstlerischer Ansatz ist aber abgesetzt davon zu betrachten: Sein Wirken lag parallel zu demjenigen Theiles, und dass dieser der Vor-Vorgänger Förtschs im Gottorfer Amt war, reicht für die

---

<sup>1</sup> Zu Details Konrad Küster, Johann Philipp Förtsch: Evangelien-dialoge, Gesamtausgabe, 3 Bde., Wilhelmshaven 2014, Bd. 1, Vorwort, besonders S. XXXVII, ebenso ders., *Musik im Namen Luthers: Kulturtraditionen seit der Reformation*, Kassel etc. und Stuttgart 2016, S. 194–201.

<sup>2</sup> Die erste wurde 2007 durch Roland Wilson eingespielt (cpo 777 369-2), die zweite 2013 durch Manfred Cordes (cpo 777 860-2). Manfred Cordes danke ich herzlich für Korrekturanregungen im Notentext.

<sup>3</sup> Z. B. „Die mit Tränen säen“ SWV 378.

<sup>4</sup> In den Texten der hier vorgelegten Kompositionen wird dieser Textanteil einmal als kompletter Vers aufgefasst, einmal als Einleitung des 1. Verses. Daher beginnt ist im Inhaltsverzeichnis die Wiedergabe der Texte in beiden Fällen gegenüber dem Original verkürzt: Denn dem kompletten 1. Vers von Psalm 13 („Ein Psalm Davids, vorzusingen“) entspricht in Psalm 15 Vers 1 die Einleitungs-Formulierung „Ein Psalm Davids“ nahezu wörtlich.

Annahme von künstlerischen Impulsen nicht aus; ob sie sich häufiger als im Betrieb der Hamburger Oper um 1678/80 getroffen haben, ist nicht belegt.

So ist ein anderer Aspekt in den Blick zu nehmen: Wie weit lassen sich die künstlerischen Erscheinungsformen auf den liturgischen Rahmen zurückführen – und auf die Chancen eines Komponisten, ihn individuell auszufüllen? Für Förtsch (mit seinen unverwechselbaren dramatischen Erfahrungen) und für das künstlerische Milieu eines musikalisch leistungsfähigen Hofes wirkt diese Frage ohnehin naheliegend. So ist zunächst in den Blick zu nehmen, an welcher gottesdienstlichen Stelle das Musizieren kompletter Psalmen aktuell in Betracht kam. Entsprechende Möglichkeiten boten sich vorrangig an zwei Stellen:

- Als Einleitung des Gottesdienstes. Der Auffassung Luthers zufolge sollte man als Anfang des Gottesdienstes „einen teutschen psalmen“ singen, und zwar komplett und nach dem originalen biblischen Text<sup>5</sup>.
- In der Vesper. Ebenso wie es für diese in der katholischen Tradition kanonisierte Psalm-Gruppen gab, bestanden diese auch in der lutherischen Praxis<sup>6</sup>.

Gerade ein höfisches Milieu konnte hier mehr Vielfalt zeigen, als es im städtischen, an Lateinschulen gebundenen Rahmen möglich war. Während dort die Aufgaben einer Schülersmusik auf das Aufführen von Werken kurz vor der Predigt fokussiert waren, ließen sich in den weitaus mehr auf Virtuosität ausgerichteten höfischen Strukturen die Herausforderungen weiter streuen.

#### *Versfolge und Form: Psalmkonzerte Förtschs als Lehrstücke*

Im Hinblick auf die fortschreitende Stilentwicklung stellt sich daraufhin die Frage, welche übergeordneten kompositorischen Gesichtspunkte das Komponieren ganzer Psalmen prägten. Was also bedeutet das sich präzisierende Bewusstsein für Formbildung? Eigentlich kollidierte es mit den Anforderungen, die die Psalmtexte mit ihrer so klar durchstrukturierten Textgrundlage stellten: nicht nur mit einer Vers-Abfolge und -Gliederung, die – aus liturgischen wie syntaktischen Gründen – „1:1“ in Musik überführt werden muss, sondern zugleich mit der Binnengliederung der Psalmverse. Jeder von diesen wird als Bogen aus „Öffnen“ und „Schließen“ erlebbar, genau wie in den jahrhundertealten Psalmtönen.

Standardmäßig ergibt sich in Kompletvertonungen von Psalmen, die in den Jahrzehnten um 1700 entstanden, eine Gliederung, die aus der Psalm-Textgestalt veritable „Sätze“ zu gewinnen scheint. Das Resultat mag für die Nachwelt kantatenhaft wirken – wie in den italienischen Psalmen Georg Friedrich Händels –, bot aber auch Chancen darauf, neben die so dominant auf Reihung ausgerichtete Psalmstruktur eine formal andersartige Struktur zu setzen: mit Hilfe motivi-

<sup>5</sup> Martin Luther, *Deutsche Messe vnd Ordnung Gotesdiensts, zu Wittenberg, fürgenomen*, Wittenberg [Augsburg?] 1526. [d. i.: zitiert nach dem Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München: VD16 M4912], fol. [B iv]; Küster (wie Anm. 1), S. 21f.

<sup>6</sup> Vgl. etwa den Anhang für „Die deudsche Vesper“ und „Die deudsche Metten“ im Leipziger Blum(e)-Gesangbuch von 1530, fol. F recto ff. und [F vi] recto ff. Für spätere Zeiten vgl. Mary E. Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries: The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, New York 2006, S. 357 (Neujahr 1662).

scher Reminiszenzen, nicht zuletzt aus der abschließenden Doxologie heraus („Gloria Patri et Filio ...“)<sup>7</sup>.

Förtsch jedoch schlägt einen anderen Weg ein. Besonders klar wird das in der zweiten hier vorgelegten Komposition: Neben die Beschäftigung mit „vielen kleinen Abschnitten“ stellt er von vornherein die Bedeutung eines großen Bogens. Die Frage „Herr, wer wird wohnen in deiner Hütten?“ bietet einen Einstieg in den Psalm und in die musikalische Gestaltung, denn nach diesem Start folgt Frage auf Frage; jede neue vergrößert den Druck, eine Antwort erhalten zu können. Das ist selbstverständlich das Werk des Psalmisten.

Doch dass dies in der Musik nicht nur aufgefangen, sondern auch fortgeführt wird, spiegelt das Interesse (und die Souveränität) Förtschs. Teils entwickelt er dies mit Hilfe der Besetzung: Der erste Vers wird von Sopran und Bass eröffnet, der zweite von Alt und Tenor; in der zweiten Hälfte verdichtet sich dies zum Tutti. Das wiederholt sich unter anderen Vorzeichen in den Versen 3 und 4: Diesmal eröffnet das Binnenstimmen-Paar Alt-Tenor den Vers; nur der Sopran setzt aber fort – der Bass-Anteil wird dann in Vers 4, der bruchlos anschließt, nachgeliefert. Wie zuvor wird diese solistische Entwicklung daraufhin aufgefangen: mit „wer seinen Nächsten schweret“ (T. 86).

Mit der Aufgliederung des Sopran-Bass-Paares und der Aufgabenverteilung über eine Verszäsur hinweg deutet sich die Zielrichtung des Verfahrens an: Das Musizieren in dieser Tuttibesetzung (ab Takt 86) wird scheinbar nur beiläufig von einem instrumentalen Einschub unterbrochen (T. 92–95), der jedoch die Versgrenze markiert; in der Vokalbesetzung spiegelt sich dies nicht, denn nach diesem Einschub wird der Text im Tutti einfach in ähnlicher Form weiter deklamiert (syllabisch). Förtsch verdichtet nur die Deklamationsrhythmik („und nimmt nicht Geschenke“) und baut damit Spannung auf.

Ihr Ziel ist die prägnante Zäsur des Werks: nach der gewichtigen Kadenz in Takt 115 und mit einer Generalpause in Takt 116. Diese Zäsur steht mitten im Schlussvers des Psalms. Und so zeigt sich, dass Förtsch mit seinen Besetzungs-Überlegungen einen zweifachen, jeweils mehrere Verse umspannenden Durchgang angelegt hat, auch wenn er zugleich die Gliederung des Psalms in Verse und Halbverse erlebbar macht. Denn schon ab dem Basseinsatz in Takt 73 bringt seine musikalische Strukturierung ein neues, dem Psalm letztlich übergeordnetes Element ins Spiel: Zwar werden die Verse weiterhin strikt sukzessive abgehandelt, aber im Hinblick auf die Zäsurbildung setzt die kompositorische Gestaltung eigene Maßstäbe. Und so kommt es zu einem Element, das sich auch in Förtschs Evangelienvertonungen findet, jeweils als Eröffnung des Tutti-Abschlusses. Mit der Prägnanz eines Noema fasst er die Stimmen zusammen („Wer das tut“), um mit einer breit angelegten fugierten Gestaltung den Schluss zu formulieren<sup>8</sup>: als Glaubens-Vergewisserung ebenso wie als Zielpunkt der musikalischen Gestaltung, auf den ausgerichtet alles Bisherige angestaut worden ist. Mit „Wer das tut“ jedoch beginnt kein neuer Psalmvers, sondern nur die zweite Hälfte des Schlussverses; dessen „traditionelle“ Binnenzäsur wird also weit übersteigert – sie wirkt schwerer sogar als jede Versende-Zäsur dieser Psalmbearbeitung.

Mit Blick auf dieses Interesse klärt sich auch die Gestaltung in „Herr, wie lange ...“. Auch hier werden nicht einfach Abschnitte aneinander gereiht, in denen sich kontrapunktische Arbeit mit expressiven Elementen verbindet; hinzu tritt eine einzig aufs Musikalische ausgerichtete Logik, mit der Förtsch über die Anforderungen des Textes hinausgeht. Auch hier staut sich schon

<sup>7</sup> Vgl. Georg Österreich, *Dixit Dominus Domino meo: Psalm 110 (109)*, hrsg. von Konrad Küster, Hamburg 2013 (online: [https://www.nordkirche.de/fileadmin/user\\_upload/nordkirche/6\\_Oesterreich\\_Dixit.pdf](https://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/6_Oesterreich_Dixit.pdf), = MNO 6).

<sup>8</sup> Vgl. zu einer entsprechenden Gestaltung in Evangelialdialogen (Edition: wie Anm. 1) etwa Nr. 20 (Seht euch für), 21 (Wie hör ich das von dir), 22 (Meine Augen rinnen), 24 (Schmecket und sehet) oder 25 (Kommet her).

im Text eine Aussage auf: Die Frage „Wie lange“ prägt die ersten beiden Verse in ihren vier Hälften, und sie mündet in den in seiner Deklamation so eindringlich-verschachtelt wirkenden Anfang von Vers 4 („Schau doch ...“). Die Vers-Fortführung wird – nach dem vorher Dargestellten nicht mehr unerwartet – durch eine starke Zäsur von diesem Tripla-Teil abgesetzt (T. 68); dann reihen sich die drei „dass“-Gedanken der folgenden Halbverse aneinander. Anders als in der ersten Werkhälfte löst Förtsch das Soprane-Paar kaum noch einmal auf, sondern lässt den Satz dichter werden – und in dieser Form abzielen auf den abschließenden zweiten Tripla-Teil des Werkes (ab T. 108), der insofern ein Gegengewicht zu dem zentralen „Schau doch“ bildet und obendrein den Continuopart obligat in die Kontrapunktik der Singstimmen einbezieht.

Im erhaltenen Œuvre Förtschs gibt es eine zweite Komposition, der gleichfalls der 15. Psalm zugrunde liegt, aber in kleinerer Besetzung (und zwar derjenigen der Vertonung des 13. Psalms)<sup>9</sup>. Die Gestaltungsprinzipien sind auch hier festzustellen, aber weniger klar ausgeprägt: Der 1. Vers hat einen Tutti-Rahmen mit zentralen solistischen Anteilen der Soprane; der zweite Vers fällt allein an den ersten Sopran, und Förtsch lässt damit die Erwartung entstehen, dass auch der andere Sopran entsprechend „versorgt“ werde; dies wird erst im 4. Vers eingelöst, nach einem neuerlichen Duett-Abschnitt. Der 5. Vers bietet dann die Auflösung: Zuerst ergibt sich erneut ein (nahezu homophones) Duettieren, dann steht vor dem abschließenden Halbvers „Wer das tut, ...“ erneut eine Zäsur mit Generalpause und ein Wechsel des Metrums zum Dreiertakt, also die stärkste mögliche Gliederung, mitten im Vers, vor der dramatischen „Essenz“ des Psalms, die in der ursprünglichen Textform so aber nicht angelegt ist.

Förtsch zeigt sich also in seinem Psalmverständnis keineswegs als Komponist, der die textlichen Vorgaben einfach nur kunstvoll umsetzt; zwar respektiert er sie, doch er überführt sie zugleich in eine übergeordnet musikalische Gestaltung, die im äußeren Werkeindruck – quasi als Formprinzip – in den Vordergrund auch noch vor die Versgliederung des Psalms tritt.

---

<sup>9</sup> Staatsbibliothek zu Berlin – Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus.ms. 6472 (d. i. im selben Band wie die hier vorgelegten Kompositionen), fol. 59f. Vgl. auch die CD-Einspielung Stuttgart 2011 (Carus, 83.363).

## Kritischer Bericht

### 1. Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen (Psalm 13)

#### *Die Quelle*

Partiturabschrift in der Sammlung Georg Österreich, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, in: Mus. ms. 6472, 10. Faszikel (fol. 50r–52r). Online: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000150C200000107>. Manuskript zweier anonymer Gottorfer Kopisten: die Noten von der Hand des Schreibers „3“, der Text eingetragen von dem Schreiber, der andere Quellen mit den Initialen „JDF“ signiert hat<sup>10</sup>, entstanden wohl als Teil einer großen Quellengruppe aus Georg Österreichs Gottorfer Anfangszeit (1690–93)<sup>11</sup>. Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

Auf fol. 50r oben links „982“ (Rötel), daneben „45“ (Bleinummer<sup>12</sup>). Rechts außen Verfasserangabe „Förtsch“ (von der Hand Georg Österreichs), links daneben die jüngere Bandfoliierung (Bleistift).

Unten links von der Seitenmitte „167“ (Rötel) sowie darüber, rechts von der Seitenmitte, „1052.“ (unterstrichen; Berliner Signatur Siegfried Wilhelm Dehns).

Fol. 50r–52r durchgehend beschriftet (fol. 52r nicht komplett ausgenutzt), fol. 52v rastriert, ohne musikalische Eintragungen. Lagenordnung: 1 Bogen, 1 Blatt (Rest eines Binio). Wasserzeichen: Amsterdamer Stadtwappen, darunter „EP“<sup>13</sup>. Freihändig rastriert, 21 (fol- 50v: 20) Systeme pro Seite; Taktstriche vermutlich mit Lineal durch die Akkoladen durchgezogen.

Originale Schlüsselungen:

Canto 1, 2: c<sub>1</sub>

#### *Einzelanmerkungen*

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
6	Bc	1: Bezifferung orig. „6“
7	C 2	4–5: zunächst aufwärts behalst (als Achtel?), Rasur
20	C 1	1: urspr. Achtel, Fähnchen ausradiert
28	C 1	1–2: Rasur; so eng notiert wie im Vortakt die 2 Achtel. Der definitive Notentext wurde rechts daneben eingesetzt
43	C 1	4–6: Textierung schon unter 2 ansetzend
69	Bc	5: urspr. e, überschrieben

<sup>10</sup> Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 18), S. 114 (zu Nr. 398) und S. 12f. (zu den Schreibern); vgl. ferner Konrad Küster, „Georg Österreichs Musiksammlung: Entstehung – Gliederung – Fortentwicklung“, in: ders. (Hrsg.), *Zwischen Schütz und Bach: Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer als Notensammler (Gottorf / Wolfenbüttel)*, Stuttgart 2015, S. 117–276, hier S. 123 (Überblick) und 191–198.

<sup>11</sup> Zur Datierung vgl. Küster (wie Anm. 10), S. 221 (siehe auch unten zum Wasserzeichen).

<sup>12</sup> Zu diesen vgl. Küster (wie Anm. 1), Bd. 3, S. 694.

<sup>13</sup> Nach den Ermittlungen von Wisso Weiß, in: Kümmerling (wie Anm. 11), S. 289 und 348: Nr. 166.

**T. St. Zeichen: Bemerkung**

81	C 1	2: mit Bindebogen zu 82,1
84	C 2	auf Rasur: Text überschrieben. Zuvor anscheinend gleichlautend (aber enger) eingetragen
85	C 2	1–2: nicht gebalkt, aber mit Bindebogen
87	C 1	Texteintragung auf Rasur: nach einer undeutlichen Textierung in T. 86 zunächst „und meine“ eingetragen, vermutlich anschließend noch „wider-“
89	C 1	5: urspr., g <sup>1</sup> , überschrieben
103	C 1	4ff. als Überschreibung; 4 vermutlich zunächst nicht punktiert, gefolgt von Achtelnoten a <sup>1</sup> (radiert), a <sup>1</sup> (als 5. Note weiterverwendet; als Viertel), g <sup>1</sup> (Rasur)
103– 107	C 2	untextiert
107	C 1	4–5: Textierung unklar: letzte Silbe unter 4, Bindebogen über 4 (sic); die edierte Gestalt nutzt die gegebenen Zeichen maximal
119	Bc	3: Überschreibung (nur Präzisierung)
127	C 2	5-6: Akkoladenende; für diese beiden Noten das System angelängt
144	Bc	1: Bezifferung urspr. „7+2“
147	C 1	2–4, bis 150: Textkorrektur. In T. 147 keine Vorform mehr erkennbar; 148,2–150,1 urspr. „an mir thut“.

## 2. Herr, wer wird wohnen in deiner Hütten

### *Die Quelle*

Partiturabschrift, an derselben Stelle wie 1., jedoch 4. Faszikel (fol. 15r–20v; im Bandinneren 2 Blätter als „fol. 17a“ und „fol. 17b“ foliiert). Online: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000150C200000035>. Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt. Manuskript des Gottorfer Kopisten mit den Initialen „JDF“ (vgl. Nr. 1, hier aber Musik und Text), entstanden möglicherweise um 1693/94<sup>14</sup>.

Auf fol. 15r oben links Bleinummer „39“ (vgl. Nr. 1), daneben Tintennummer „431.“, weiter rechts (noch immer links von der Seitenmitte „Joh: Phil: Förtsch“ (Nachtrag von der Hand Georg Österreichs), rechts außen moderne Bleistift-Follierung.

Unten in der Seitenmitte „161“ (Rötel), rechts daneben „1052“ (unterstrichen; Berliner Signatur Siegfried Wilhelm Dehns).

Fol. 15r bis fol. 20v (zu fol. 17a und 17b siehe oben) durchgehend beschriftet; 14 beschriebene Seiten. Lagenordnung: Einzelblatt, nachfolgend drei ineinander liegende Bogen; fol. 15 vorn an fol. 16 angeklebt (somit vermutlich insgesamt Überrest eines ursprünglichen Quaternio). Wasserzeichen: Freiheitslöwe, darunter AJ; CDG<sup>15</sup>. Freihändig rastriert, in der Regel 19 Systeme pro Seite (15v, 16v, 17a r, 17b r/v, 18v und 20v: 20 Systeme. – 15r: 21 Systeme); Taktstriche mit Lineal gezogen, vielfach durch mehrere Akkoladen auf einmal.

Am Werkende in der Seitenmitte, im untersten System kalligraphisch „*Soli DEo GLoria.*“ mit Zier-Unterstreichung unter dem mittleren Wort.

Originale Schlüsselungen:

Canto 1, 2: c<sub>1</sub>

Alto: c<sub>3</sub>

Tenore: c<sub>4</sub>

Originale Taktvorzeichnungen

### *Einzelanmerkungen*

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
1		Vermerk „Sinfonia.“ unter Bc
36	T	9–10: urspr. a–g, überschrieben
37	T	7: urspr. e, ausgewischt, aber keine Ersatznote eingetragen; hier an 36,9 post correcturam angeglichen
67		Beginn von fol. 17a verso: Schlüsselkorrektur (Rasuren mit Überschreibung). Va 3 zunächst c <sub>4</sub> -Schlüssel, post correcturam (!) c <sub>1</sub> -Schlüssel; C urspr. c <sub>1</sub> -Schlüssel
77		<i>piano</i> -Vermerk orig. In V 1, Va 1(jeweils „p“) und Va 3 („ <i>pian.</i> “)
83		<i>forte</i> -Vermerk orig. über V 1, zwischen Va 1 und 2 sowie unter Va 3

<sup>14</sup> Zum Schreiber Kümmerling (wie Anm. 10), S. 113 (zu Nr. 392), zur Datierung Küster (wie Anm. 10), S. 228 (siehe auch unten zum Wasserzeichen).

<sup>15</sup> Nach den Ermittlungen von Wisso Weiß, in: Kümmerling (wie Anm. 10), S. 290 und 369: Nr. 218.

<b>T.</b>	<b>St.</b>	<b>Zeichen: Bemerkung</b>
88	Bc	2, bis 89,7: im c <sub>4</sub> -Schlüssel notiert
94	Va 2	1: urspr. Viertelpause, weggetupft (Sofortkorrektur); 1–2 wie Viertel eingetragen (also 5 Viertel im Takt; korrigiert nach Harmonik)
96	Bc	2, bis 97,1: im c <sub>3</sub> -Schlüssel notiert
97	Bc	1: Akkoladenbeginn; urspr. nach der Schlüsselvorzeichnung (c <sub>1</sub> ) sofort den f <sub>4</sub> -Schlüssel eingetragen; weggetupft, mit g <sup>1</sup> überschrieben
100	V 1	6: orig. g <sup>2</sup> , für die Edition an Satzkontext angepasst
107	Va 2	4: orig. b, für die Edition an Satzkontext angepasst
114	A	1: orig. e <sup>1</sup> , an Va 1 angeglichen
148	Va 1	2: orig. f <sup>1</sup> , für die Edition an Satzkontext angepasst
153	T	1: urspr. d <sup>1</sup> , Sofortkorrektur als Überschreibung mit Buchstabenzusatz „c“
155	Va 3	bis 168 nicht notiert (Platzeinsparung); statt dessen hier unter Bc Zusatz „Fag.“ (als colla-parte-Hinweis)
167	V 2	3: orig. g <sup>1</sup> , für die Edition an Satzkontext angepasst
169ff.	V 1, V 2	Systeme vertauscht; über dem obersten der Vermerk „Violin. 2.“ (sic; inkl. Punkt nach „V“)

# 1. Psalm 13

## Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen

Canto 1

Herr, wie lan - - - ge, Herr, wie lan - - - ge,

Canto 2

Herr, wie

B. c.

6 4 # 6 6

---

5

C. 1

wie lan - - - ge, wie lan - - - ge willst du

C. 2

lan - - - ge, wie lan - - - ge willst du

B. c.

4 # 4 3

---

8

C. 1

mein so gar, so gar ver-ges - sen? Wie lan -

C. 2

mein so gar, so gar, so gar ver-ges - sen? Wie lan - ge, wie lan -

B. c.

6 5 6 5 6 5 # # 7 5

J. Ph. Förtsch: Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen

14

11

C. 1  
- - - ge, wie lan - ge ver -

C. 2  
- - - - - ge ver - bir - gest du dein Ant - - - - litz für

B. c.  
4 b 5 9 8 6 5

14

C. 1  
- bir-gest du dein Ant - - - litz für mir, wie lan - - - - ge, wie

C. 2  
mir, wie lan - - - - ge,

B. c.  
6 b 6 6 5 9 8 7 6

18

C. 1  
lan - - - - ge ver-bir-gest du dein Ant - - - litz für

C. 2  
wie lan - - - - ge ver -

B. c.  
6 5 6 5 6 7b 6 b 6 7 6

22

C. 1  
mir, ver - bir-gest du dein Ant - - - -

C. 2  
- bir-gest du dein Ant - - - litz für mir, ver - bir-gest du dein Ant - - -

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

25

C. 1  
- litz für mir? Wie lan - ge soll ich sor-gen, wie lan - ge

C. 2  
- litz für mir?

B. c.  
5 4 #  
4 #

30

C. 1  
soll ich sor - gen in mei-ner See - - - - - len, wie

C. 2

B. c.  
5+ 6 6 6 6 #  
4 # 5 #

34

C. 1  
lan - ge soll ich sor - gen, in mei-ner See - - - - - len, und mich

C. 2

B. c.  
6

38

C. 1  
quä - - - - - len, und mich quä - - - - -

C. 2

B. c.  
6 6 2 7 6 4 # 6 2



58

C. 1  
Schau doch, *schau* doch und er-hö - re, und er-hö - re mich, Herr, mein

C. 2  
Schau doch, *schau* doch und er hö - re mich, Herr, mein

B. c.

7 7 4 3  
5

62

C. 1  
Gott, schau doch, *schau* doch, *schau* doch, *schau* doch

C. 2  
Gott, schau doch, *schau* doch und er - hö - re mich,

B. c.

6 # 6

65

C. 1  
und er - hö - re mich, und er - hö - re mich, Herr, mein

C. 2  
schau doch und er - hö - re mich, Herr, mein

B. c.

6 6 4 #

68

C. 1  
Gott! Er - leuch - te mei - ne Au - - - - gen, er -

C. 2  
Gott! Er - leuch - te mei - ne Au - - - -

B. c.

6 5 6 2 6

J. Ph. Förtsch: Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen

18

70

C. 1  
-leuch - te mei - ne Au - gen, er-leuch - te mei - ne

C. 2  
- gen, er-leuch - te mei - ne Au - gen, er leuch - te mei - ne Au -

B. c.  
6 6

73

C. 1  
Au - gen, dass ich nicht im Tod ent-schla -

C. 2  
- gen, mei - ne Au - gen, dass ich nicht im Tod

B. c.  
6 7 6 6 6

76

C. 1  
- fe, dass ich nicht im

C. 2  
ent-schla - fe, dass ich nicht im

B. c.  
# # 4 # 7 6 4 # 6 5 4 3

80

C. 1  
Tod ent - schla - fe,

C. 2  
Tod ent - schla - fe, ent-schla - fe,

B. c.  
6 7 6 7 6 7 6 4 #

84

C. 1  
dass nicht mein Feind sich rüh - me, er sei mein mäch - tig -

C. 2  
dass nicht mein Feind sich rüh - me, er sei mein mäch - tig

B. c.  
6 7 6 6

86

C. 1  
- wor - - - den, und mei - ne Wi - der - sa - cher sich nicht freu - - - - -

C. 2  
wor - - - den,

B. c.  
4 3 6 4 #

89

C. 1  
- en, dass ich dar - nie - der, dar - nie - der, dar - nie - der lie - ge, und mei - ne

C. 2  
und mei - ne Wi - der - sa - cher sich nicht freu - - - - - en,

B. c.  
4 #

92

C. 1  
Wi - der - sa - cher sich nicht freu - - - - - en, und mei - ne

C. 2  
dass ich dar - nie - der, dar - nie - der lie - ge, und mei - ne Wi - der -

B. c.  
6 4 #

J. Ph. Förtsch: Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen

20

95

C. 1  
 Wi - der - sa - cher sich nicht freu - - - en, dass ich dar - nie - der, dar -

C. 2  
 - sa - cher sich nicht freu - - - - - en, dass ich dar - nie -

B. c.

98

C. 1  
 - nie - der lie - ge. Ich hof - - - fe, ich hof - fe, ich hof - fe a - ber

C. 2  
 - der lie - ge. Ich hof - fe, ich hof - - - - fe a - ber drauf, ich

B. c.

4 3

101

C. 1  
 drauf, ich hof - - - fe, ich hof - - - fe a - ber drauf, dass du so gnä - dig bist, mein Herz

C. 2  
 hof - fe, ich hof - - - fe, ich hof - fe a - ber drauf, dass du so gnä - dig bist,

B. c.

4 3 6 6 6 7 6 #

104

C. 1  
 freu - - - - et sich, dass du so ger - ne hil - fest.

C. 2  
 mein Herz freu - - - - et sich, dass du so ger - ne hil - fest.

B. c.

6 #

108

C. 1  
 Ich will dem Her - ren sin - - - - - gen,

C. 2  
 Ich will dem Her - ren

B. c.  
 6 # 6

114

C. 1  
 ich will dem Her - ren sin - - - - - gen,

C. 2  
 sin - - - - - gen, ich will dem

B. c.  
 # 5 6 6

119

C. 1  
 ich will dem Her - ren sin - - - - -

C. 2  
 Her - ren sin - - - - - gen,

B. c.  
 7 #

124

C. 1  
 - - - - - gen, ich will dem Her - ren sin - - - - -

C. 2  
 ich will dem Her - ren sin - - - - -

B. c.  
 6 6 #

J. Ph. Förtsch: Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen

22

129

C. 1  
- - - - gen, dass er so wohl an mir tut, ich will dem

C. 2  
- - - - gen, dass er so wohl an mir tut,

B. c.  
# 4 3 6

135

C. 1  
Her - ren sin - - - - gen,

C. 2  
ich will dem Her - ren sin - - - -

B. c.

140

C. 1  
ich will dem Her - ren sin - - - - gen,

C. 2  
- gen, ich will dem Her - ren sin - - - -

B. c.

4  
2

146

C. 1  
dass er so wohl, so wohl, so wohl an mir tut.

C. 2  
- - - - gen, dass er so wohl, so wohl an mir tut.

B. c.  
6 # 6 6 4 #

# 2. Psalm 15

## Herr, wer wird wohnen in deiner Hütten

**Sinfonia**

Violino 1

Violino 2

Viola 1

Viola 2

Viola 3

Canto

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

♭ 6♭ 6 6 6 6 ♭ 5

7 **Allegro**

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

# # 6b

12

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

6 5 4 3<sup>b</sup> 9 8 7 6 5 6 9 8 7 6 4 #

18

C. Herr, wer wird woh - - - - - nen in dei - ner Hüt-ten, in dei-ner Hüt -

A.

T.

B. Herr, wer wird woh - - - - - nen in dei-ner Hüt -

B. c.

6 4 3

21

C. -ten? Wer wird blei - - - - - ben, wer wird blei - - -

A.

T.

B. -ten? Wer wird blei - - - - - ben auf dei - nem hei - li-gen Ber - ge, wer wird blei - - -

B. c.

6 6 #

24

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.  
- ben auf dei nem hei - - li-gen Ber - ge?

A.  
Wer oh-ne Wan-del ein-her

T.  
Wer ohne Wandel einher ge - - - het,

B.  
- ben auf dei nem hei-li-gen Ber - ge?

B. c.  
6 4 # #

Detailed description: This is a page of a musical score for a church cantata. It features nine staves. The top five staves are for instruments: Violin 1 (V. 1), Violin 2 (V. 2), Viola 1 (Va. 1), Viola 2 (Va. 2), and Violoncello (Va. 3). The bottom four staves are for voices: Contralto (C.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). A figured bass line (B. c.) is at the bottom. The music is in a minor key with one flat. The lyrics are in German. The vocal parts have lyrics: C. '- ben auf dei nem hei - - li-gen Ber - ge?'; A. 'Wer oh-ne Wan-del ein-her'; T. 'Wer ohne Wandel einher ge - - - het,'; B. '- ben auf dei nem hei-li-gen Ber - ge?'. The figured bass line has figures: 6, 4 #, #.

28

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.  
Wer oh-ne Wan-del ein her ge - - - het, wer oh-ne Wan-del ein-her

A.  
ge - - - het, wer oh-ne

T.  
wer oh-ne Wan-del ein her ge - - - het,

B.  
Wer oh ne Wan del ein her ge - het,

B. c.  
♭ 6 6 6



36

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

A.

T.

B.

B. c.

tut,

tut,

tut und re - det die Wahr - - - heit, die Wahr - - - heit, und re-det die

tut

b

39

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

A.

T.

B.

B. c.

Wahr - - - heit von Her - zen, und re - det die Wahr - - -

6 6 b

5

42

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

A.

T.

B.

B. c.

und re - det die Wahr - - - heit, und re det die Wahr - - -

- - heit von Her - zen,

Wahr - - - - heit von Her - zen, und re - det die

und re - det die Wahr - - - - heit,

6 6

45

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

A.

T.

B.

B. c.

heit, und re-det die Wahr heit, und re-det die

und re-det die Wahr - - - - heit, und re-det die Wahr heit, und re-det die

Wahr - - - - heit, und re - - - - det die Wahr heit, und re-det die

und re-det die Wahr - - - - heit, und re-det die

b 6 # 6

48

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.  
Wahrheit von Her - zen;

A.  
Wahrheit von Her - zen;

T.  
Wahrheit von Her - zen; wer mit sei ner Zun ge nicht ver leum - - -

B.  
Wahrheit von Her - zen;

B. c.

4 # b 6b 6 6 4 3  
5

53

C.

A.

T.

B.

B. c.

wer mit sei-ner Zun ge nicht ver leum - - - - - det und sei - nen Nächs - ten,

-det, und sei-nen

7 # b 6 4 #

57

C.

A.

T.

B.

B. c.

und sei - nen Nächs - ten kein Ar - ges tut, wer mit sei - ner Zun - ge nicht ver -

Nächs - ten kein Ar - ges, kein Ar - ges tut, wer mit sei - ner Zun - ge nicht ver -

4 # 6

60

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

A.  
-leum - - - - - det

T.  
-leum - - - - - det,

B.

B. c.

$\frac{6\flat}{4}$  3  $\frac{6}{4}$  3  $\frac{6}{5}$  4 3 6 5 7

64

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

A.

T.

B.

B. c.

und sei - nen Nächs - ten, und sei - nen Nächs - ten kein Ar - ges tut;

und sei - nen Nächs - ten, und sei - nen Nächs - ten kein Ar - ges tut,

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

68

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

A.

T.

B.

B. c.

wer sei-nen Nächs-ten nicht schmä - - - -

6 6 6 4 3 6 6 6 6 5

73

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

A.

T.

B.

B. c.

het,

wer die Gott - lo-sen nicht ach - - - - - tet, wer die Gott

# 6 6 7 6

78

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

A.

T.

B.

B. c.

- lo - sen nicht ach - - - - - tet, son-dern eh-ret, son - dern

b 6 b 7 6

Detailed description: This is a page of a musical score for a string quartet and bass. The score is in G minor (one flat) and 12/8 time. It begins at measure 78. The instruments are Violin 1 (V. 1), Violin 2 (V. 2), Viola 1 (Va. 1), Viola 2 (Va. 2), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), and Bass (B.). The strings play a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. The bass part includes the vocal line with lyrics: "- lo - sen nicht ach - - - - - tet, son-dern eh-ret, son - dern". Below the bass line, there are figured bass figures: b, 6, b, 7, 6. The vocal line is in bass clef with a soprano clef (C1) at the beginning. The string parts are in their respective clefs: V. 1 and V. 2 in treble clef, Va. 1 and Va. 2 in alto clef, and Vc. and Cb. in bass clef. The score is divided into four measures.

82

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

A.

T.

B.

B. c.

eh - ret, son - dern eh - ret die Gotts - fürch - ti gen,

7 6 # 6 6 4 #

86

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

A.

T.

B.

B. c.

wer sei-nen Nächs ten schwe - ret, schwe - ret, schwe-ret und hält's,  
schwö - ret

wer sei-nen Nächs ten schwe - ret, schwe-ret und hält's,  
schwö - ret

wer sei-nen Nächs ten schwe - ret, schwe-ret und hält's,  
schwö - ret

wer sei-nen Nächs ten schwe - ret, schwe-ret und hält's,  
schwö - ret

89

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.  
- ret, wer sei-nen Nächsten schwe-ret, wer sei-nen Nächsten schweret und hält's,  
- ret

A.  
Nächsten schwe - ret, wer sei-nen Nächsten schwe - ret, schweret und hält's,  
schwö - ret

T.  
wer sei-nen Nächsten schwe-ret, schweret und hält's,

B.  
wer sei-nen Nächsten schwe - ret, schweret und hält's,

B. c.  
b b 4 3

93

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

A.

T.

B.

B. c.

wer sein Geld nicht auf Wu - cher, auf Wu - cher

wer sein Geld nicht auf

6 6 4 # 6

Detailed description: This is a page of a musical score for a choral and instrumental ensemble. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It begins at measure 93. The instrumental parts include Violins 1 and 2 (V. 1, V. 2), Violas 1, 2, and 3 (Va. 1, Va. 2, Va. 3), and a Bassoon (B. c.). The vocal parts include Contralto (C.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Bassoon (B. c.). The vocal parts have lyrics in German. The instrumental parts feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bassoon part (B. c.) has a complex rhythmic pattern with a 4-measure rest marked with a sharp sign.

97

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.  
gibt, wer sein Geld nicht auf Wu - cher, auf Wu - cher gibt,

A.  
Wu - cher, auf Wu - cher, auf Wu - - - - cher gibt,

T.  
wer sein Geld nicht auf Wu - - - - cher gibt,

B.

B. c.

und nimmt nicht Ge-schen - ke,

6 6 7 6 b 6

100

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

A.

T.

B.

B. c.

und nimmt nicht Ge-schen - ke ü - ber den Un - schul - di - gen,

wer sein Geld nicht auf

6

6<sup>b</sup><sub>4</sub>

5<sub>4</sub>

Detailed description: This is a page of a musical score for a church cantata. It features ten staves. The top five staves are for instruments: Violin 1 (V. 1), Violin 2 (V. 2), Viola 1 (Va. 1), Viola 2 (Va. 2), and Violoncello (Va. 3). The bottom five staves are for voices: Contralto (C.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Bass Continuo (B. c.). The music is in a minor key (one flat) and 6/8 time. The lyrics are in German. The Continuo part includes figured bass notation. The page number 100 is at the top left, and the page number 45 is at the top right.

103

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

A.  
Wu - - - cher gibt, wer sein Geld nicht auf Wu - cher gibt

T.  
8  
wer sein Geld nicht auf Wu cher, auf Wu-cher, auf Wu - cher gibt

B.  
wer sein Geld nicht auf Wu - cher gibt

B. c.

6 $\flat$  5                       $\flat$                       7 6                      6

Detailed description: This is a page of a musical score for a church cantata. It features ten staves. The top five staves are for string instruments: Violin 1 (V. 1), Violin 2 (V. 2), Viola 1 (Va. 1), Viola 2 (Va. 2), and Violoncello (Va. 3). The next three staves are for voices: Contralto (C.), Alto (A.), and Tenor (T.). The bottom two staves are for Bass (B.) and Bassoon (B. c.). The music is in a minor key, indicated by a single flat in the key signature. The lyrics are in German and are written under the vocal staves. The Alto and Tenor parts have lyrics that are partially obscured by the string parts. The Bassoon part has a line of figured bass notation at the bottom of the page.

108

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.  
und nimmt nicht Ge-schen - ke, und nimmt nicht Ge-schen ke ü -

A.  
und nimmt nicht Ge-schen - ke, und nimmt nicht Ge-schen - ke

T.  
und nimmt nicht Ge-schen - ke

B.  
und nimmt nicht Ge-schen - ke, und nimmt nicht Ge

B. c.

4 # b

111

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.  
- - ber den Un - schul - - di - gen,

A.  
ü - ber den Un - schul - - di - gen, und nimmt nicht Ge-

T.  
ü - ber den Un - schul - di - - gen, und nimmt nicht Ge-

B.  
- schen - ke ü - ber den Un - schul - di - gen, und nimmt nicht Ge-

B. c.

6                      6                      4                      #                      b

5

113

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.  
und nimmt nicht Geschen - ke, ü - ber den Un - schul - di - gen:

A.  
-schen - ke, und nimmt nicht Ge - schen - ke ü - ber den Un - schul - di - gen:

T.  
-schen - ke, und nimmt nicht Ge - schen ke ü - ber den Un - schul - di - gen:

B.  
-schen - ke, und nimmt nich Ge - schen ke ü - ber den Un - schul - di - gen:

B. c.

6 4 # b  
5b

116

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.  
Wer das tut, wer das tut, der wird wohl blei - - -

A.  
Wer das tut, wer das tut,

T.  
Wer das tut, wer das tut,

B.  
Wer das tut, wer das tut,

B. c.  
♭ 6 6 # 6 6 6

123

C. - ben, der wird wohl blei - - - - - ben,

A. der wird wohl

T. der wird wohl blei - -

B. c. ♭ 6 6 5 6 6 4 3 6 6

130

C. der wird wohl blei - - - - - ben, wohl blei - - - - -

A. blei - - - - - ben, der wird wohl blei - - - - -

T. ben,

B. der wird wohl blei - - - - - ben, wohl blei - - - - - ben, wohl

B. c. ♭ 6 6

136

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.  
- ben, der wird wohl blei - - - - ben, wohl blei -

A.  
- ben, wohl blei - - - - - ben, der wird wohl blei -

T.  
der wird wohl blei - - - - - ben, der wird wohl blei -

B.  
blei - ben, der wird wohl blei - - - - -

B. c.

6 6 7 6



150

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.  
wer das tut, wer das tut,

A.  
wer das tut, wer das tut,

T.  
wer das tut, wer das tut, der wird wohl blei - - -

B.  
wer das tut, wer das tut, der wird wohl blei - - - ben, wohl

B. c.

6 6 6 6 6



163

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.

A.

T.

B.

B. c.

der wird wohl blei - - - ben, der wird wohl blei - - -

blei - - - - ben, wohl blei - - - - ben, der wird wohl

der wird wohl blei - - - - - ben, wohl

-ben, der wird wohl

6 7 6 6 6b 6

169

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C.  
- ben, wohl blei - ben, wer das tut, der wird wohl blei - ben.

A.  
blei - - - - ben, wer das tut, der wird wohl blei - ben.

T.  
blei - - - - ben, wer das tut, der wird wohl blei - ben.

B.  
blei - - - - ben, wer das tut, der wird wohl blei - ben.

B. c.

## Editionsrichtlinien

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 Auflöszeichen verwendet, und zwar auch in Generalbassbezifferungen (statt original *b* über einer Note A steht also das Auflöszeichen, um die Verwendung der kleinen Terz C zu bezeichnen, entsprechend bei Hochalteration von B im g-Moll-Akkord ein Auflöszeichen 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.