

Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 35

Michael Österreich:

Sanctus in C

1693



Evangelisch-Lutherische
Kirche in Norddeutschland

Die Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“

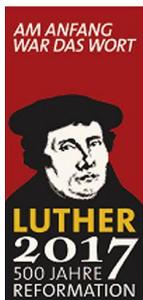
wurde im Rahmen des deutsch-dänischen EU-Projekts „Musik und Religion zwischen Rendsburg und Ribe / Musik og religion mellem Rendsburg og Ribe“ (2013–15) begründet.

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

Michael Österreich
1658–nach 1708

Sanctus in C
1693

für 2 Clarini, 2 Violinen, 2 Violen, Viola ò Fagotto
2 Canti, Alto, Tenore, Basso
und Basso continuo

Herausgegeben von Konrad Küster

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Der Landeskirchenmusikdirektor
Hamburg 2016

Inhalt

Vorwort	5
Kritischer Bericht	7
Edition	9
Sanctus, sanctus, sanctus	
Dominus Deus Sabaoth!	
Pleni sunt coeli et terra gloriae majestatis tuae.	
Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO)	28

Vorwort

Die Sanctus-Kompositionen Michael Österreichs

Von Michael Österreich, dem älteren Bruder des Gottorfer Komponisten, Hofkapellmeisters und Noten-Organisators Georg Österreich, haben sich in dessen Sammlungen vier Sanctus-Kompositionen erhalten. Die von Michael Österreich penibel datierten Manuskripte zeigen für mindestens drei Werke eine klare Ausrichtung auf bestimmte Feste des Kirchenjahres:

<i>Komposition</i>	<i>Datierung</i>	<i>Fest</i>
Sanctus in C	06.04.1691	Ostern (12.04.1691)
Sanctus in A	15.12.1692	Weihnachten
Sanctus in C	27.05.1693	Pfingsten (04.06.1693)
Sanctus in C	12.03.1694	Ostern (08.04.1694)?

Dies wirkt Fragen auf – zur Liturgie eines höfischen Gottesdienstes, zur Organisation der Gottorfer Hofmusik im weiteren Rahmen, auch zum Musikverständnis des Komponisten. Michael Österreich, zwar als Leipziger Thomaner unzweifelhaft gut ausgebildet, war am Hof eigentlich als Auditeur beschäftigt, also in der Militärverwaltung¹. Als Komponist war er also Amateur – ohne dass dies automatisch Aufschlüsse über seine künstlerischen Qualitäten erlaubte.

Die vorliegende Komposition ist das längste und am reichsten besetzte der vier Stücke. Die beiden vorausgegangenen sind für je zwei Violinen und Violen, vierstimmigen Vokalensemble und Generalbass geschrieben: vergleichsweise schlichte Werke, im Wesentlichen aufgebaut auf kurzen kadenzierenden Prozessen, die jüngere von ihnen lediglich mit größerer harmonischer Beweglichkeit als die erste. Diese zeigt zudem eine interessante Korrektur an ihrem Ende²: Der Schluss wird verbreitert – um nur gerade einmal zwei Takte. Die Vorform wirkt somit wie ein Normalzustand liturgischer Musik, der auch quasi automatisch gebildet worden sein kann; die Erweiterung hingegen zeugt demgegenüber davon, wie eine solche Normalität aus ästhetischen Gründen aufgebrochen werden konnte.

Die beiden jüngeren Werke sind demgegenüber reicher besetzt: auch mit zwei Trompeten und einem zweiten Sopran. Das jüngste ist im Wesentlichen homophon gestaltet, so dass das hier vorgelegte als das künstlerisch anspruchsvollste erscheint.

Komposition und Stil in der Liturgie

Im Aufbau erinnern in ihm manche Elemente an die Gestaltung der Schwesterwerke, sind aber deutlich breiter gefasst. Auch die Komposition in A und das 1694er-Sanctus beginnen im Vokalsatz mit einem weit ausgreifenden Sanctus-Melisma, das an eine liturgische Sanctus-Melodie erinnern könnte (doch mit genau diesem Verlauf – auch in Ausschnitten – ist keine nachweisbar, die auch nur annähernd in dieser Melodieführung im liturgischen Gebrauch „etabliert“ war). Beide

¹ Zu seiner Biographie vgl. Konrad Küster, Vorwort zu: Michael Österreich, *Ich habe einen guten Kampf gekämpft: Geistliches Konzert über 2. Timotheus 4, 7–8, 1692(?)*, Hamburg 2015 (MNO 26), S. 5–7 (online zugänglich unter: https://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/26_Oesterreich_M_Ich-habe_Ihr-Andern.pdf).

² <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000150CE00000127>. Vgl. hierzu auch den Schluss zum Textwort „Sanctus“ in der Komposition von 1694.

älteren Werke enthalten in ihrer Mitte einen Wechsel von Metrum und Takt – wie auch das vorliegende. Und charakteristisch ist die Wendung nach Moll zu „Dominus Deus Sabaoth“³, die sich genauso auch im 1694er-Werk findet. Dieses Element wiederum ist auch aus dem Sanctus von Weihnachten 1726/27 vertraut, das Bach später in die Endfassung seiner h-Moll-Messe übernahm – so dass sich hier der Horizont zur Beobachtung von Standards historisch und stilistisch weitet.

Michael Österreichs tagesgenaue Datierungen, die sich so direkt auf die Hochfeste des Kirchenjahres beziehen lassen, informieren ein Stück weit über die Quellenentstehung. 1691 war das Manuskript knapp eine Woche vor dem Fest fertig; in den beiden nächstjüngeren Fällen war der Abstand ein wenig größer, und das letztgenannte Stück (wenn dieses für Ostern gedacht wird) lag schon vier Wochen vor dem Aufführungstermin vor. Eine längere Probenzeit kann es für die drei älteren Werke nicht gegeben haben; allerdings wird das jeweilige Sanctus auch nicht die einzige Festmusik gewesen sein, die erklang, und so mag sein, dass differenziertere Werke schon länger vorlagen, als Michael Österreich seinen so direkt liturgierelevanten Beitrag bereitstellte.

Auffällig ist jedoch, dass nicht der Kapellmeister selbst Kompositionen bereitstellte, die die Anforderungen an diesen liturgischen Alltagsgebrauch erfüllten. Hielt ihm sein Bruder also in dieser Hinsicht den Rücken frei? Jedenfalls wird in diesen Werken Michael Österreichs eine gebrauchsmusikalische Grundlage umrissen: für ein international operierendes Hofmusik-Ensemble des späten 17. Jahrhunderts.

³ Michael Österreich schreibt grundsätzlich „Zabaoth“.

Kritischer Bericht

Die Quelle

Autographe Partiturreinschrift des Komponisten, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, in: *Mus. ms. autogr. Oesterreich, Michael 1*, 12. Faszikel; jeweils unten außen auf den Seiten modern mit Bleistift paginiert, hier S. 129–140. Online: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000150CE00000133>. Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

Auf S. 129 oben links mit breiter Feder Tintenummer „933“ als Überschrift einer ausführlicheren Formulierung „N^o. 933 di M.Ö.“ (Handschrift Georg Österreichs), rechts davon Bleinummer „12“⁴, knapp links der Seitenmitte „J.N.J.“ [„In Nomine Jesu“] als Bestandteil des Partiturotographs.

Unten auf der Seite über dem zweituntersten System mittig „1070.“ (Berliner Signatur Siegfried Wilhelm Dehns), über dem untersten System in der Seitenmitte „93“ (Rötel).

Von S. 129 bis 140 durchgehend beschriftet. Lagenordnung: 3 ineinander liegende Bogen (Ternio). Wasserzeichen: Amsterdamer Stadtwappen, darunter VI; I VILLEDARY (Weiß: Nr. 202)⁵. Freihändig rastriert (normalerweise 17 Systeme pro Seite; S. 131, 133, 140: 18; S. 132: 16).

Taktstriche teils durch die gesamte Akkolade durchgezogen, teils nur als „Abteilungsstriche“ in den Systemen eingetragen: in der Regel dort, wo die Bewegung ruhiger ist (T. 1–17, T. 36f., 91–102) sowie im gesamten Tripla-Abschnitt (T. 45–88). Die Taktstrichsetzung wird in diesen Fällen ohne weiteren Kommentar an diejenige der Umgebung angepasst bzw. nach der durch die Taktvorzeichnung nahegelegten Gliederung eingerichtet.

Am Werkende rechts im 5. System von unten: „*Soli Deo Gloria* | Fri[e?]drichsb. d 27 Majj 1693“ (die Ortsangabe auf Überschrift, zunächst ansetzend „Frich“).

⁴ Diese Nummer verweist auf eine ältere Abfolge der Faszikel in diesem Band – die hier mit der Nummerierung Harald Kümmerlings zitiert werden (Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18), Kassel 1970, S. 122). Demzufolge lagen die Kompositionen ursprünglich in dieser Reihenfolge vor:

Kümmerling	Blei	Titel
700	2	Ach bleib bei uns
701	1	Das Wort ward Fleisch
702	6	Des Menschen Sohn
703	9	Es ist hier kein Unterschied
704	8	Ich habe einen guten Kampf
705	5	Sende dein Licht
706	4	Vater unser
707	7	Zweierlei bitt ich von dir
708	13	Ubi eras
709–711	10–12	3 Sanctus (C/A/C)
712	14	Sanctus C

Demnach ist eine Komposition mit der Nummer 3 (zumindest in diesem Sammlungsausschnitt) nicht erhalten geblieben.

⁵ Vgl. Kümmerling (wie Anm. 4), S. 122 (zu Nr. 711); S. 290 und 362 (zu Nr. 202; auf S. 290 die Marke des Hauptzeichens als „GVH“ gedeutet).

Originale Schlüsselungen:

Canto 1, 2: c₁
 Alto: c₃
 Tenore: c₄

Einzelanmerkungen

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
9	A	Haltebogen von 8, gelöscht (feuchte Tinte abgetupft)
18	Bc	2: unter der Note mit grüner Tinte Vermerk „NB“ als Ligatur: bezogen auf Wechsel der Satzstruktur?
21	Fg	3: zuvor eine radierte Viertel c
24	Bc	6: Bezifferung zunächst nur „6“, überschrieben
28	A, T, B	Textierung „Zabaoth“
31	C 1	7: Haltebogen orig. nur bis 6
32	V 1	11: urspr. h ¹ , überschrieben mit c ²
34	Bc	1: unter der Note mit grüner Tinte Vermerk „NB“ als Ligatur
38	Bc	zuerst in höherer Oktave eingetragen, Rasur und Überschreibung
39	V 2	7: urspr. d ² , überschrieben
40	T	1–5: textiert zunächst mit zwei „Faulzern“ für „sanctus“; folglich 2 zu Achtel verändert, 3 eingefügt
41	V 2	5: urspr. d ² , überschrieben
57	Cl 1	3: überschrieben, orig. g ²
60	C 1	2: urspr. textiert, „li“, mit Silbentrennstrich überschrieben
63	A	3, bis 65,3: zunächst erneut Noten aus 60,3–63,3 eingetragen; Verwischungen und Rasuren sowie Ersetzungen und Überschreibungen (je nach Grad der Kollision zwischen bereits eingetragenen und zu ersetzendem Notentext); 65,3 zusätzlich durch Tonbuchstaben „g“ klargestellt
	B	6: verwischt; Textkorrektur, vielleicht zunächst Melisma „coe-“ ab 4, überschrieben
	Bc	3: bereits hier die komplette Bezifferung „4-#“
69	A	1: zunächst als 2 Halbe notiert, mit Haltebogen verbunden
90	Bc	nach Taktende (= Akkoladenende) Eintragung der Musik aus T. 91, radiert
91	Fag	bezziffert
91f.	A	zuerst die Noten des T eingetragen, Rasur und Überschreibung
93– 95	Va1	umfangreiche Korrektur: Die Tonfolge aus T. 94 zuvor auch schon als T. 93 eingetragen, dort eingeklammert, doch die Klammern wieder ausradiert; in T. 94 vermutlich zunächst 2 Achtel c ¹ , Sechzehntel g ¹ -g ¹ -e ¹ -e ¹ , (Halbe (?)) a ¹ (?); verwischt, radiert, überschrieben. In T. 95 zuerst die Musik aus T. 96 eingetragen..
101	Bc	3: erstes Ziffern paar urspr. „6+4“, unten überschrieben
104	Va1	14: urspr. a ¹ , überschrieben
	Va2	14: urspr. g, überschrieben

Sanctus in C

Clarino 1

Clarino 2

Violino 1

Violino 2

Viola 1

Viola 2

Viola 3
o Fagotto

Canto 1
San - - - - - ctus, san - - - - - ctus, san -

Canto 2
San - - - - - ctus, san - - - - - ctus, san - - - - -

Alto
San - - - - - ctus, san - ctus, san - - - - - ctus,

Tenore
8 San - - - - - ctus, san - - - - - ctus,

Basso
San - - - - - ctus,

Basso continuo

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

18

CL. 1

CL. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C. 1
ctus,

C. 2
ctus,

A.
ctus,

T.
ctus,

B.

B. c.
y
6 6 6 6 6 4 # 6 6 # #

22

CL. 1

CL. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

san-ctus, san - ctus, san -

san-ctus, san - ctus, san -

san-ctus, san - ctus, san -

6 # # 6 5 6 6 4 3 6 4/2 6/5b

25

CL. 1

CL. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C. 1

C. 2

A.

ctus, san-ctus, san - ctus, san-ctus, *san - ctus* Do - mi-nus, Do - mi-nus

T.

ctus, san-ctus, san - ctus, san-ctus, *san - ctus* Do - mi-nus

B.

ctus, san-ctus, san - ctus, san-ctus, *san - ctus* Do - mi-nus

B. c.

6 6 6 6

28

CL. 1

CL. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

De-us Sa - ba - oth,

De-us Sa - ba - oth,

De-us Sa - ba - oth,

san - ctus, san - ctus, san -

san - ctus, san - ctus, san -

san - ctus, san - ctus, san -

6 6 7 6 4 3 4 3 6 # 5 4# 6 4 6 2 5

36

CL. 1

CL. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C. 1
ctus, san - ctus, san - ctus, san-ctus, san-ctus, san - ctus, san-ctus san-ctus Do - mi - nus

C. 2
ctus, san - ctus san - ctus, san-ctus, san-ctus, san - ctus, san-ctus, san-ctus

A.
ctus, san - ctus, san - ctus, san-ctus, §san ctus, san - ctus, san-ctus, san-ctus Do - mi - nus

T.
ctus, san - ctus, san - ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus

B.
San - ctus, san - ctus, san-ctus, san-ctus, san - ctus, san-ctus, san-ctus Do - mi - nus

B. c.

6 6 6 6 6 6 6

40

CL. 1

CL. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C. 1
De - us, Do - mi - nus De - - - us Sa - ba - oth.

C. 2
Do - minus De - us, Do - mi nus De - us Sa - ba - oth.

A.
De - us, sanctus, *sanctus*, *san - ctus* Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

T.
Do - minus, sanctus *sanctus*, *san - ctus* Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. - - - -

B.
De - us, Do - mi - nus De - us, De - us Sa - ba - oth.

B. c.

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

45

CL. 1

CL. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

6 6 6

53

CL. 1

CL. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

Ple-ni, ple - ni, ple - ni sunt coe -

Ple-ni, ple - ni, ple - ni sunt coe -

Ple-ni, ple - ni, ple - ni sunt coe - li et

Ple-ni, ple - ni sunt coe - li et

Ple-ni, ple - ni sunt coe -

76

CL. 1

CL. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

ple - ni sunt coe - li et ter-ra, ple - ni sunt coe - li et ter - ra, ple - ni sunt

ple - ni sunt coe - li, sunt coe - li et ter - ra, ple - ni sunt coe - li et ter - ra,

coe - li, coe - li et ter-ra, sunt coe - li et ter-ra, sunt coe - li et ter - ra,

coe - li, ple - ni sunt coe - li et ter - ra, ple - ni sunt coe - li et ter - ra, sunt

ple - ni sunt coe - li et ter-ra, sunt coe - li et ter-ra, sunt coe - li, sunt coe - li et

6 6 6

83

CL. 1

CL. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C. 1
coe - li, sunt coe - li et ter - ra, sunt coe - li, *sunt* coe - li et ter - ra

C. 2
ple - ni sunt coe - li, sunt coe - li et ter - ra, sunt coe - li et ter - ra

A.
ple - ni sunt coe - li, sunt coe - li er ter - ra, sunt coe - li et ter - ra

T.
coe - li, ple - ni sunt coe - li, *ple - ni sunt* coe - li et ter - ra

B.
ter - ra, sunt coe - li et ter - ra, ple - ni sunt coe - li et ter - ra

B. c.

89

CL. 1

CL. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C. 1
glo - ri - ae ma - jes - ta - tis tu - ae, glo - ri - ae ma - jes -

C. 2
glo - ri - ae ma - jes - ta - tis tu - ae. glo - ri - ae ma - jes -

A.
glo - ri - ae ma - jes - ta - tis tu - ae, glo - ri - ae ma - jes -

T.
glo - ri - ae ma - jes - ta - tis tu - ae, glo - ri - ae ma - jes -

B.
glo - ri - ae ma - jes - ta - tis tu - ae, glo - ri - ae ma - jes -

B. c.

6 6 6 6

95

CL. 1

CL. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C. 1
ta - tis tu - ae, glo - ri - ae ma - jes - ta - tis tu - ae, ma - jes - ta - tis,

C. 2
ta - tis tu - ae, glo - ri - ae ma - jes - ta - tis tu - ae, ma - jes - ta - tis,

A.
ta - tis tu - ae, glo - ri - ae ma - jes - ta - is tu - ae, ma - jes - ta - tis,

T.
ta - tis tu - ae, glo - ri - ae ma - jes - ta - tis tu - ae, ma - jes - ta - tis,

B.
ta - tis tu - ae, glo - - - ri - ae ma - jes - - ta - tis,

B. c.

7 6 5 6 4 6
2 5

99

CL. 1

CL. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C. 1
glo-ri-ae ma - jes - ta - tis, glo - ri ae ma - jes - ta - tis tu - - -

C. 2
glo-ri-ae ma - jes - ta - tis, glo - ri - ae ma - jes - ta - tis tu - - -

A.
glo-ri-ae ma - jes - ta - tis, glo - ri - ae ma - jes - ta - tis tu - - -

T.
glo-ri-ae ma - jes - ta - tis, glo - ri - ae ma - jes - ta - tis tu - - -

B.
ma - - - - jes - - - ta - - - tis tu - - - - -

B. c.

6 6 6 6 5 4 3

102

CL. 1

CL. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Va. 3

C. 1

ae.

C. 2

ae.

A.

ae.

T.

ae.

B.

ae.

B. c.

6 6 6 5 4 3

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.