

Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 37

Georg Österreich:

Ich bin die Auferstehung
und das Leben

Motetto concertato
1704



Evangelisch-Lutherische
Kirche in Norddeutschland

Die Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“

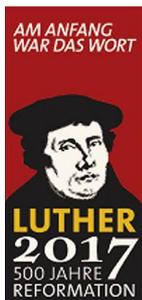
wurde im Rahmen des deutsch-dänischen EU-Projekts „Musik und Religion zwischen Rendsburg und Ribe / Musik og religion mellem Rendsburg og Ribe“ (2013–15) begründet.

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

Georg Österreich

1664–1735

Ich bin die Auferstehung und das Leben

Motetto concertato über Johannes 11, 25–26

**Trauermusik für Herzogin Friederike Amalie
von Schleswig-Holstein-Gottorf, Kiel 1704**

für 2 Oboen (Flöten), 2 Violinen, 2 Violen, Fagott/Violoncello,
2 Soprane, Alt, 2 Tenöre, 2 Bässe
und Basso continuo

Herausgegeben von Konrad Küster

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Der Landeskirchenmusikdirektor
Hamburg 2017

Inhalt

Vorwort	5
Kritischer Bericht	10
Edition	
[Sinfonia.] Grave	19
Un poco più vivace. Solo – Tutti	27
Johannes 11, 25 <i>Ich bin die Auferstehung und das Leben.</i>	
Adagio in Tremolo. Solo [Alt, Tenor]	39
<i>Wer an mich gläubet, der wird leben, ob er gleich stirbet.</i>	
[Ohne Bezeichnung. Solo – Tutti]	48
Johannes 11, 26 <i>Und wer da lebet und gläubet an mich, der wird nimmermehr sterben.</i>	
Fuga à 5 Voci. [Solo – Tutti]	53
<i>Und wer da lebet und gläubet an mich, der wird nimmermehr sterben.</i>	
Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO)	68

Vorwort

Die letzten „Gottorfer“ Werke Österreichs

Die autographe Partitur des vorliegenden Werkes ist am Ende datiert und lokalisiert: Demnach hat Georg Österreich sie am 1. Dezember 1704 in Kiel abgeschlossen. Zu diesem Zeitpunkt wohnte er seit rund zwei Jahren in Braunschweig: Nachdem der Gottorfer Herzog Friedrich IV. im Großen Nordischen Krieg gefallen war (1702) und die Thronansprüche an ein 2-jähriges Kleinkind gefallen waren, war die Hofkapelle aufgelöst worden. Manche Musiker verblieben in Gottorf (wie der lange zuvor aus Wolfenbüttel angeworbene Geiger Anthon Busch); andere (wie der frühere Eutiner Kapelldirektor Johann Nicolaus Hanff) wurden quasi als Personalreserve entsprechend locker an den Hof gebunden¹, mindestens bis zu dem Moment, an dem eine repräsentative Hofhaltung wieder geschaffen werden sollte (wozu es nicht mehr kam, weil Gottorf 1713 von dänischen Truppen besetzt wurde und 1721 völlig mit dem traditionellen königlich dänischen Anteil an den Herzogtümern Schleswig und Holstein verschmolzen wurde). Das alles aber war 1702 noch nicht absehbar; auch Österreich in Braunschweig durfte, obgleich er kein Gehalt bezog, sich nicht in andere Dienste begeben. Schon von dem Auszug Friedrichs IV. ins Kriegsgeschehen an war Österreich in der Wahl seines Lebensmittelpunktes temporär freigestellt, musste aber als Kapellmeister auf Abruf bereitstehen; hierzu gehörte, dass er sich für Komponistentätigkeiten bereit halten sollte².

Die einzige Konstellation dieser Art, die sich nach 1702 nachweislich ergab, hing zusammen mit dem Tod der Herzogin Friederike Amalie; sie, Witwe des Herzogs Christian Albrecht von Schleswig-Holstein-Gottorf und Tochter des dänischen Königs Frederik III., war am 30. Oktober 1704 in Kiel gestorben. Beigesetzt wurde sie in der alten, „unteren“ Fürstengruft im Schleswiger Dom; die eigentliche fürstliche Trauerfeier fand dagegen in Kiel statt³. Auf diesen Trauergottesdienst lassen sich mindestens zwei Werke Österreichs beziehen, und zwar neben dem vorliegenden auch die fünf Tage später datierte Choralkompositionen „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott“⁴; zur Aufführung gelangte vermutlich außerdem die Radikal-Umarbeitung des Konzerts „Ich habe einen guten Kampf gekämpft“, die, ursprünglich 1692 entstanden, aus der Feder von Österreichs Bruder Michael stammte⁵.

¹ Hierzu Konrad Küster, Vorwort zu: Johann Nicolaus Hanff, *Gott, sei uns gnädig und segne uns*, Hamburg 2016 (https://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/33_Hanff_Gott_sei_uns_gnaedig.pdf; = MNO 33), S. 5–7.

² Adam Soltys, „Georg Österreich (1664–1735); sein Leben und seine Werke: Ein Beitrag zur Geschichte der norddeutschen Kantate“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 4 (1922), S. 169–240, hier S. 185; 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. 146.

³ Dazu die Schrift der Universität Kiel: *Die Hochfürstl. Leiche der weyland Durchlauchtigsten Fürstin und Frauen, Frauen Friederica Amalia, Gebobrner Königl. Erb-Princessin zu Dennemark Norwegen [...]*, Kiel 1704, online: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:3:1-710993-p0003-1> (Abruf vom 10.07.2017).

⁴ Georg Österreich, *Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott*, Hamburg 2014 (online: https://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/12_Oesterreich_Herr-Jesu-Christ_01.pdf; MNO 12).

⁵ Originalversion Michael Österreichs als: *Ich habe einen guten Kampf gekämpft*, Hamburg 2015, online in: https://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/26_Oesterreich_M_Ich-habe-Ihr-Andern.pdf, S. 13–34. Georg Österreichs Bearbeitung notiert auf Papier mit dem gleichen Wasserzeichen wie das hier edierte Werk, vgl. Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18), Kassel 1970, S. 120 (zu Nr. 653).

Es mag sein, dass Österreich schon über längere Zeit hinweg auf die musikalische Begleitung eines herzoglichen Trauerfalles vorbereitet war. Hierauf deutet seine ausladende Komposition „Alle Menschen müssen sterben“ hin, die mit „1701“ datiert ist (ohne dass erkennbar wäre, für welchen herausragenden Trauer-Actus sie entstand), ebenso die Überarbeitung von „Wir haben nicht einen Hohenpriester“ (1695 komponiert und auch so datiert, aber mit einer Überschreibung einer zunächst eingetragenen Jahrhundert-„7“ durch eine „6“)⁶, schließlich auch die radikale Umarbeitung von „Weise mir, Herr, deinen Weg“ (zwei Fassungen erhalten)⁷. Mutmaßungen zu dieser „Kompositionstätigkeit auf Vorrat“ zwingen jedoch zu der Annahme, dass es entsprechende Absprachen mit der Hofbürokratie und den mit dem Hof verbundenen Theologen gab: Die erstere hatte im Hinblick auf das Hofzeremoniell das letzte Wort; die anderen bestimmten über die Wahl der geistlichen Texte. Weder im einen noch im anderen Bereich war Österreich so frei, dass er ins Blaue hinein hätte arbeiten können. Alternative denkbare Aufführungsanlässe jedenfalls, auf die sich die Kompositionen hätten beziehen können (neben dem Tod Friederike Amalies und – zuvor – ihres Sohnes Friedrich IV.), sind nicht erkennbar.

Österreichs Komposition lässt sich als fünfgliedrig auffassen: Nach der instrumentalen Einleitung ergeben sich vier vokale Abschnitte, denen allerdings lediglich drei verschiedene Textabschnitte zugrunde liegen: Der Text der Schluss-„Fuge“ wird im vorangehenden Teil bereits antizipiert. Eigentlich handelt es sich bei jener eher um ein Fugato: um einen Satz mit zwei feststehenden Kontrapunkten. Sie werden von T. 125 an zunächst einzeln entwickelt und tragen fortan auch die Verdichtung des Satzes, in der die Stimmpaare in jeweils einem Part zusammengefasst werden.

So zeigt Österreich, dass er eine eigene musikalische Architektonik – über die, die der Text impliziert – anstrebte. Die Sinfonia und der erste Vokalteil (enthaltend die erste Hälfte des ersten Bibelverses) sind nahezu gleichlang (40 bzw. 39 Takte); der folgende Soloteil, mit dem der erste Bibelvers abgeschlossen wird, bietet einen dritten Teil ungefähr dieser Länge (34 Takte). Zusammen nimmt die Vertonung des ersten Bibelverses also 114 Takte ein; ihnen folgen für den Schlussvers fast exakt halb so viele (58 Takte), als Präludium 10 Takte und in der Fuge 48 Takte.

Die Gesamtbalance des Werkes folgt damit den Vielfachen von 19: Je zwei solche Einheiten bilden die ersten beiden Abschnitte; der erste Bibelvers samt Grave-Einleitung nimmt exakt 6×19 Takte ein, der zweite die Hälfte davon (3×19 wäre 57). Eine Symbolik daraus ableiten zu wollen wäre vermutlich verfehlt; doch im Hinblick auf die äußere Architektur eines Kunstwerkes ist eine solche Gliederung übliche Praxis gewesen, und zwar mitsamt ihren Relativierungen: Dies spiegelt sich etwa in der typischen Divergenz zwischen äußeren Zahlenverhältnissen und deren praktischen Realisierungen im Instrumentenbau⁸.

Wege zu Neuem: Werk und Wirkung

In mancher Beziehung mag die vorliegende Komposition wie ein Partnerwerk zu dem neun Jahre älteren „Wir haben nicht einen Hohenpriester“ erscheinen: mit einem siebenstimmigen Vokalsatz, der, in solistischer Besetzung der Einzelstimmen gedacht, sich zu einem fugierten Schlussteil hin verdichtet. Hinter diesem äußerlich Ähnlichen zeigen sich aber die stilistischen Entwicklun-

⁶ Konrad Küster, Vorwort zu: Georg Österreich, *Wir haben nicht einen Hohenpriester*, Hamburg 2016 (online: https://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/32_Oesterreich_Hohenpriester.pdf; MNO 32), S. 10.

⁷ Notenausgabe in Vorbereitung.

⁸ Vgl. zu Grundlagen und Varianz-Beispielen Herbert Heyde, *Musikinstrumentenbau, 15.–19. Jahrhundert: Kunst – Handwerk – Entwurf*, Leipzig (später Wiesbaden) 1986, S. 54–64 und 79–84.

gen. Österreich rechnete nunmehr auch mit einem Holzbläserpaar, offensichtlich mit einem Vorzug der Oboen vor (Block-)Flöten. Eine außerordentlich breit gelagerte (und schwer lastende) Einleitung ist an die Stelle einer knappen Sonata getreten, die in früheren Werken typisch ist. Die Werkmitte wird von einem arienhaft solistischen, deklamatorischen Teil beherrscht; während also zuvor der Eindruck entsteht, es handle sich um eine Motetto-Reihung von Abschnitten (wenn auch als Steigerung angelegt), tritt nun eine modernere, veritable Satzgliederung hervor – und dennoch bleibt auch dies Teil eines zielgerichteten Prozesses, der erst am Werkende aufgelöst erscheint. Der Gedanke, eine Satzfolge zu entwickeln, greift dann auch in der Schlussfuge Raum, die (1.) als solche ausdrücklich bezeichnet ist (und damit vom Vorigen abgesetzt wird), sich also nicht lediglich als große polyphone Apotheose verstehen lässt, und (2.) in der Stimmenzahl auf fünf limitiert wird (so dass die jeweils zweite Sopran- und Tenorstimme nicht mehr eigens notiert zu werden brauchte).

Ein Hinweis auf die letzten „Gottorfer“ Aktivitäten Österreichs vermittelt den Eindruck, dass hier im Bewusstsein aller Beteiligten ein Abschied begangen worden sei. Das aber ist so nicht richtig. Ohnehin wird trotz der Unsicherheiten im Politischen und im Privaten der Herzogsfamilie niemand ernsthaft mit dem „worst case“ gerechnet haben, der sich anschließend tatsächlich einstellte. Doch gerade dieses Werk muss noch eine weitere Geschichte gehabt haben. Dies ist im Folgenden eingehender zu betrachten.

Österreichs Korrekturen

Die erhaltene Partitur des Werkes entstand nicht mit einem einfachen Abschreibevorgang – als Reinschrift von etwas schon Vorgeprägtem. Noch während sie entstand, hat Österreich – mitdenkend – in die Werkgestalt eingegriffen und etwas eben Notiertes nur kurzzeitig übernommen, um es dann aber umgehend zu revidieren. Anders als in seinen älteren Partituren vermittelt das Manuskript dieses Werkes, wie souverän Österreich inzwischen mit diesem Verfahren umging. Korrektur-Vorstadien sind kaum mehr erkennbar; neue Lesarten wurden möglichst „deckend“ in die Partitur eingebracht. Vorformen lassen sich somit nur selten eindeutig bestimmen.

Ferner umfasst das Spektrum seiner Arbeitsmaßnahmen nun nicht mehr bloß das Umlenken von Notenlinien, das Überschreiben von Notenköpfen zu „verdickten“ Klecksen und das Kanzellieren von Verworfenem, auch nicht nur das Auswischen von eben Geschriebenem (Sofortkorrektur) oder die Rasur von bereits getrockneten Tinten-Eintragungen, um damit den Platz für Neuformulierungen zu schaffen. Vielmehr tritt zwischen die beiden letzten Maßnahmen besonders häufig eine weitere: das Wegtupfen von antrocknender Tinte. Die entsprechenden Eintragungen wirken so, als seien sie in hellerer Farbe notiert worden. Doch sie sind durch das Abtupfen der noch feuchten Tintenanteile ungültig gemacht worden. Damit sind sie äußerlich weniger auffällig als die verwischten Eintragungen, zeigen auch keine Verletzungen des Papiers (wie bei einer Rasur), setzen aber voraus, dass die Tinte relativ lange feucht blieb. Die Benennung der unterschiedlichen Korrekturverfahren muss also entsprechend differenziert erfolgen: „Wegtupft“ bzw. „Löschung“ bezieht sich auf Sofortkorrekturen, bei denen nicht einmal Wischspuren auf die Arbeit mit noch nicht getrockneter Tinte verweisen.

Wie langsam die Tinte trocknete, wird an mehreren Stellen des Manuskripts sogar messbar. Auf S. 40 (= eine linke Seite) finden sich im letzten Takt der Violine 1 schwach „eingezeichnete“ Notenköpfe. Hier liegt allerdings keine Korrektur vor: Vielmehr hat sich die Eintragung aus dem ersten Takt der (rechten) Nachbarseite hier abgedrückt, die folglich nicht ausreichend getrocknet war – sei es von selbst (an der Luft) oder mit Hilfe eines Löschpapiers. Konnte also der Noten-

text der gesamten Seite 41 eingetragen werden, ohne dass in der fraglichen Zeit die Tinte restlos trocken wurde? Auszuschließen ist, dass hier ein Notenheft versehentlich zugeklappt wurde; denn mit S. 41 beginnt eine neue Papierlage. Dass diese lediglich vorschnell und unvorsichtig auf die vorige gelegt worden war, wirkt unwahrscheinlich. Oder: Die Normal-Eintragungen des Organo-Parts auf S. 42 unten (ebenfalls also eine linke Seite) sind in den letzten anderthalb Takten verwischt.

Werkgeschichte I: Wie sah die Kompositionspartitur aus?

Manche der identifizierbaren Vorstadien lassen sich weder als Schreibirrtümer noch als substantielle ad-hoc-Änderungen verstehen, sondern müssen darauf zurückgehen, dass an den fraglichen Stellen die Abschreibe-Vorlage völlig anders aussah. In der erhaltenen Werkversion hat Österreich bisweilen eine Stimmführung zunächst an grundlegend anderer Stelle in der Partitur angelegt: Anders als bei klassischen Kopier-Irrtümern nach einer Partiturvorlage handelt es sich nicht darum, dass die Noten einer Stimme ohne Rücksicht auf die Schlüsselung versehentlich in ein falsches System eingetragen wurden. Vielmehr scheint sich hier der Blick auf Details einer Vorabfassung zu öffnen. Auch manche dieser Änderungen hat Österreich offensichtlich im letzten Moment vorgenommen: durch jenes Wegtipfen der Ersteintragung. Ihm mag also erst bei der Herstellung der Partiturreinschrift klargeworden sein, dass (bereits vorgenommene?) Änderungen einzelner Stimmverläufe auch Auswirkungen auf Nachbarstimmen haben müssten. Bisweilen hat er demnach bis in dieses letzte Abschreibe-Stadium hinein Änderungen gegenüber einer zuvor andersartig entwickelten Werklogik vorgenommen.

Die nicht erhaltene Vorab-Quelle mag lediglich seine Kompositionspartitur gewesen sein; die Annahme einer zuvor schon einmal aufgeführten Grundfassung (wie dies für „Wir haben nicht einen Hohenpriester“ und „Weise mir, Herr, deinen Weg“ auf jeweils unterschiedliche Weise unstrittig ist) ist also nicht notwendig. So öffnet sich hier ein Blick auf Österreichs Kompositionsverfahren – ein Blick, wie er bei kaum einem anderen Musiker seiner Zeit möglich ist; denn von diesen sind keine vergleichbaren Arbeitsexemplare erhalten geblieben. Die entsprechenden Lesarten, die sich nur als Abweichungen von einem Vorabstadium in Österreichs Kompositionspartitur erklären lassen (nicht also durch schlichte Eintragungs-Irrtümer durch Verwechslung der Partitursysteme etc.), sind im Kritischen Bericht in grauer Schattierung markiert.

Demzufolge könnte die Vorabfassung noch keine Oboen enthalten haben (vgl. T. 47, 51f., 53, 74, 121); stellenweise war die Musik anderen Singstimmen zugewiesen als in der Endfassung – und zwar mit weitreichenden Konsequenzen, die sich aus der erhaltenen Partitur nicht mehr rekonstruieren lassen (T. 50, 99, 111, 121, 145). Auch die Duplierung von Vokal- durch Instrumentalstimmen war punktuell abweichend geregelt, und immer wieder zeigt sich an der „definitiven“ Behandlung des Organo-Parts der Wunsch nach geschärften Dissonanzen (z. B. T. 17) bzw. eine Überarbeitung der Klauselverhältnisse (z. B. T. 157). Schließlich nutzte Österreich die Gelegenheit, die Schlussformulierung des vorletzten Taktes breiter zu fassen; auch dies mag davon ausgegangen sein, dass „plötzlich“ auch die Oboe 1 zur hohen Duplierung der Altstimme (neben der Viola 1) bereitstand.

Wo aber liegt ein gemeinsamer Fluchtpunkt dieser Änderungen? Die meisten von ihnen lassen sich damit erklären, dass sich das Satzgefüge durch eine Hinzunahme der beiden Oboenstimmen verschoben habe. Sie waren für Österreich nichts Neues; auch in der Trauerkantate des

Jahres 1702 „Plötzlich müssen die Leute sterben“ standen sie ihm zur Verfügung⁹. Doch er mag angenommen haben, dass für die Kieler Trauerfeier andere Bedingungen herrschten. Dies deutet sich auch mit Blick auf die beiden Nachbarwerke an: Weder im Choralkonzert noch in „Ich habe einen guten Kampf gekämpft“ sind Oboen besetzt. Somit wird das hier vorliegende Werk aus dem Kontext der übrigen herausgehoben; gegenüber dem letztgenannten (als Bearbeitung) wundert dies nicht, doch hätte auch das Choralkonzert das „zentrale“ Werk der Trauerfeierlichkeiten sein können: mit der größten Besetzung.

Keine Beziehung zu der Oboen-Frage lässt jedoch die eigenartige Struktur der Quelle erkennen. Offensichtlich zunächst angelegt als Abfolge aus zwei Ternionen (zweimal drei ineinander liegende Bogen) plus Schlussabschnitt, fehlt dem Mittelbogen des zweiten Ternio seine rechte Seite (zwischen T. 146 und 147). Dem „philologischen Bruch“ folgt das erste von zwei kurzen instrumentalen Intermezzi, an die sich jeweils einer der großen vokalen Schlussteile der „Doppel-fuge“ anschließt. Erklärlich ist das Herausschneiden des betreffenden Blattes nur, wenn sich beim Abschreiben für Österreich noch einmal eine grundsätzliche Änderung des Werkablaufes ergab. Für das Aussehen der Vorstufe gibt es keine konkreten Anhaltspunkte; und da sich die ohnehin dichte Abfolge von Korrekturen in der Endredaktion nicht grundsätzlich verändert, ist auch von der Art dieser Eingriffe Österreichs ausgehend kein Rückschluss auf die Vorlage möglich.

Werkgeschichte II: Gab es eine Wiederaufführung?

Mit Österreichs Erarbeitung der vorliegenden Werkgestalt (und dem Herausschreiben der erforderlichen Aufführungsmaterialien) war die Geschichte des Werkes nicht zu Ende. Vielmehr wurde aus der erhaltenen Partitur noch eine weitere abgeschrieben. Hierauf deuten kleine Tinten-Striche hin, die über und unter der Akkolade eingetragen wurden; sie werden vor den Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht summarisch eigens zusammengestellt. In ihnen spiegelt sich folglich das Layout einer Abschrift. Obgleich auch im Partitur-Inneren solche Striche vorkommen (die auf die Erarbeitung der Stimmen-Materialien hindeuten könnten), handelt es sich bei den „äußeren“ eindeutig um Orientierungshilfen eines Kopisten für eine Partituranlage, vor allem weil Striche auch gleichzeitig ober- und unterhalb der Akkolade vorkommen – und dann immer an identischen Stellen des musikalischen Ablaufes.

Weil das Werk zu den letzten nachweisbaren „Gottorfer“ Arbeitsfrüchten Österreichs gehört, gewinnt die Frage, in welchem Kontext diese weitere, verschollene Werkabschrift zu sehen ist, besonderes Interesse. Letztlich öffnet sich an dieser Stelle womöglich ein Blick auf Österreichs Tätigkeiten in Braunschweig und Wolfenbüttel, die relativ schwer durchschaubar sind¹⁰: Hat er auch dort Trauermusiken aufgeführt? Dafür jedoch hätte ihm seine „Gottorfer“ Partitur genügen können. Hatte er hingegen von dort aus Verbindungen zu anderen Höfen, an denen ein Interesse an exzeptionell breit gelagerten Werken wie dem vorliegenden bestand? Sie sind bislang nicht nachzuweisen; sein Name taucht in den einschlägigen Musikinventaren der Zeit nicht auf. Doch gerade in dieser Richtung wird man die weitergehende „Kundschaft“ der vorliegenden Trauermusik zu suchen haben. Mit ihr öffnet sich also der Blick auf eine weitere Verbreitung der Musik Österreichs.

⁹ Vgl. Georg Österreich, *Plötzlich müssen die Leute sterben*, Hamburg 2013, zwei Fassungen (online: https://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/4a_Oesterreich_Ploetzlich_Erstversion.pdf bzw. https://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/Synode/4b_Oesterreich_Ploetzlich_Endversion.pdf; MNO 4a/4b); Hamburg 2015.

¹⁰ Küster (wie Anm. 2), S. 172–174.

Kritischer Bericht

Die Quelle

Autographe Partitur des Komponisten, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, in: Mus. ms. autogr. Georg Österreich 1, S. 29–54; 5. Faszikel¹¹. Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

Auf S. 29 oben Werktitel, zweizeilig über die gesamte Seitenbreite hinweg reichend:

Ich bin die Auferstehung tc. Motetto Concertato, à 2 [Zahlenangabe als Überschreibung] Violini, 2 Hautbois, ò vero Flauti, | 2 Violette, Bassono, et 7 Voci, 2 Canti, 1 Alto, 2 Tenori, 2 Bassi, con Continuo, di Georgio Österreich.

Links unter dem ersten Titelwort Bleinummer „33“, in der Seitenmitte zwischen „Motetto“ und „Concertato“ Bleistift-Eintragung „J.“. Unten auf der Seite mittig „356“ (Rötel), links davor mit Tinte „1669“ (Berliner Signatur Siegfried Wilhelm Dehns).

S. 29–53 durchgehend beschriftet; S. 54 rastriert, aber ohne Eintragungen. Lagenordnung: Ternio (S. 29–40; bis T. 83); Rest eines weiteren Ternio (S. 41–50; bis T. 145), dessen vorletztes Blatt (vor S. 49 bzw. vor T. 146) herausgeschnitten wurde (übrig blieb ein schmaler Steg, der sogar noch Rastrierungsspuren zeigt¹²); 1 Bogen (S. 51–54).

Wasserzeichen: Dame à la mode mit Blume, dazu Initialen JWC (kursiv)¹³. Freihändig rastriert (in der Regel 17 Systeme pro Seite; S. 37, 41, 43 und 51 jedoch 18 Systeme); am Außenrand bleibt ein schmaler Streifen frei, der mit einer durchgehenden senkrechten Linie von den rastrierten Systemen abgeteilt ist. Taktstriche durch die Systeme durchgezogen (frei Hand).

Am Werkende in der Seitenmitte (jedoch nicht axial angeordnet):

*Soli Deo Gloria.
Kiel d 1 December
Ao 1704.*

Abweichende originale Schlüsselungen:

Canto 1, 2:	c ₁
Alto:	c ₃
Tenore 1, 2:	c ₄

In der originalen Partituranordnung stehen die Oboen zwischen den Violinen und den beiden Violetten; dies ist in der Edition beibehalten. Originale Stimmbezeichnungen für die Instrumente

¹¹ Online: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00014ED200000035> (06.06.2017).

¹² Sogar im Digitalisat erkennbar: neben dem 4. und 3. System (beide ohne Notation) von unten. Die Seite wurde also nach T. 145 entnommen; Textverlust ist nicht erkennbar.

¹³ Identifizierung durch Wisso Weiß, in: Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 18), S. 294 und 405 (Nr. 385 und 386). Zur Datierung Küster (wie Anm. 2), S. 236.

stammen aus dem Partiturvorsatz, für die Singstimmen aus der Seitenüberschrift; aus dieser sind auch die Hinweise auf die alternative Flauti-Besetzung abgeleitet. Taktvorzeichnung original.

Kopistenmarken

Notiert als schräger Strich („/“) über der Akkolade zu Beginn folgender Takte:

10 (darüber), 16 (darunter), 22 (darüber, ferner über Ob 2), 28 (darüber), 34 (darüber, ferner über Va 2), 40 (darüber), 50 (darunter), 54 (über Oboe 1; vor 8. Zeichen), 60 (darunter), 65 (darüber), 70 (darüber, ebenso über A), 75 (darüber und darunter), 104 (darüber und darunter), 147 (darüber in roter Tinte, darunter in schwarzer), 143 (darüber und darunter, beide in roter Tinte), 147 (wie 143), 155 (darüber), 159 (darüber), 163 (darüber und darunter; der untere besonders groß), 167 (darüber).

Einzelanmerkungen

Zu den grau schattierten Bemerkungen vgl. das Vorwort.

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
1		Vermerk „Graue“ unter V 1 sowie (nachträglich eingefügt) unter Org
4	V 1	gründliche Rasur des gesamten Takt-Inhalts, Überschreibung mit dunklerer Tinte; von der Vorform lediglich c ³ als 1. Note identifizierbar
5	V 2	3: urspr. g ² , weggetupft und überschrieben
	Fag	2: zunächst Viertelpause, weggetupft, überschrieben (= Sofortkorrektur; keine Korrektur in Org)
7	Org	1: Bezifferung kalligraphisch (aber nicht „erkennbar nachgetragen“)
13	Va 1	6: urspr. g ¹ , weggetupft
14	V 2, Ob 2	6: urspr. 16tel c ² , Rasur und Überschreibung
15	V 1	2–5: urspr. stattdessen Viertelpause. Rasur, Überschreibung (vgl. hierzu auch Ob. 1)
	Ob 1	zunächst die Musik der V 1 (aber 2.–4. Viertel) eingetragen, Rasur/Löschung, Überschreibung (vgl. hierzu auch V 1)
17	Org	4: urspr. g ⁰ , urspr. Bezifferung durch gründliche Rasur unkenntlich gemacht. Lösung des Org-Parts vom Fag, Schärfung der Harmonik.
18	V 2	1–4: urspr. Viertel d ² , Achtelpause, Achtel d ² ; Pause und Achtelfähnchen radiert, gründlich überschrieben. Folglich nachträglich an V 1 angepasst (und von Va 1/Va 2 gelöst)
21	Ob 1	5: urspr. es ² (vgl. V 1), Überschreibung
22–24	Fag	ab 22,4: zuerst die Noten der Va 2 eingetragen; Rasur, Überschreibung
26	Ob 1	statt 3: zunächst 2 Achtel c ² eingetragen, ausgewischt (Sofortkorrektur)
27	V 1	1: zuerst Achtelpause eingetragen; weggetupft; vermutlich kein Schreibfehler, vgl. Ob 1
	Ob 1	1: wie V 1, allerdings mit Auflöszeichen für die 1. Note überschrieben
28	Va 1	1: zuerst g ¹ , überschrieben. Keine Anhaltspunkte für eine zunächst abweichende Gestalt in Fag/Org.
30	Ob 2	4: zunächst abweichend, dies deckend mit <i>b</i> -Vorzeichnung überschrieben
31	V 1	8: anschließend der Taktstrich weiter rechts neu gezogen (Note auf dem urspr. Taktstrich); keine Ergänzung
33	Ob 1	4: zuerst d ² , überschrieben

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
38	V 2	6: urspr. <i>b</i> -Vorzeichnung, Rasur, erneut Überschreibung mit <i>b</i>
39	Ob 2	1: urspr. Viertel; bei einer urspr. folgenden Achtel <i>f</i> ² die Kauda entfernt, den Notenkopf als Dehnungspunkt behandelt
	Va 2	1: urspr. <i>d</i> ¹ , Rasur/Überschreibung
45	Org	7: im <i>c</i> ₄ -Schlüssel (bis 46,1)
47	Ob 1	Rasur: Pausensetzung urspr. wie V1/V2 (keine Eintragung für den 8. Achtelwert). Hinweis auf Hinzufügung der Oboenparts?
	T 1	2: Vorzeichen nur halb ausgeführt (# ohne den unteren Querbalken), die Eintragung weggetupft; allerdings ist eine <i>b</i> -Tiefalteration auszuschließen
48	V 2	3–4: urspr. wie C 1; weggetupft, überschrieben; Schreibirrtum?
	Va 2	4–5: urspr. vermutlich Achtel <i>es</i> ¹ ; 6–7 auf radikal ausradierter Eintragung
	B 2	7: urspr. gebalkt (gemeinsam mit 8–9; wie B 1); keine Tilgung, lediglich Achtelfähnchen als Überschreibung
49	V 1	2: orig. Viertel (keine Achtelpause); an die übrigen Stimmen angepasst
	Org	2–3: urspr. Achtel <i>c</i> , Achtelpause; die Pause verwischt, überschrieben (der entstehende Balken verdeckt teilweise das Achtelfähnchen von 2)
50	B 2	1: offensichtlich zunächst <i>c</i> ¹ ; Überschreibung, keine Tilgung
51	V 1	4: Vermerk „Tutti“ nur hier
	Ob 2	4, bis 52., 1: zunächst als <i>cis</i> ² – <i>d</i> ² notiert: vermutlich verstanden als die Töne des T 2 im <i>c</i> ₄ -Schlüssel, überschrieben (vgl. auch Va 2); war in einer Vorlage die Va 2 also als vierthöchste Stimme eingetragen? Vgl. auch T. 74.
	Va 2	4, bis 52, 3: zunächst als <i>cis</i> ¹ – <i>d</i> ¹ – <i>c</i> ¹ – <i>b</i> ⁰ notiert (vgl. Ob. 2)
52	B 2	1–4: urspr. Achtel <i>c</i> ¹ ; Vorform für 2–3. Note nicht erkennbar; für 4 Hochalteration. Weggetupft, überschrieben
	B 2	4: urspr. Auflöseseichen, dies mit der Note überschrieben
53	V 1	Zum hier editorisch ergänzten Vermerk „Soli“ vgl. die Tutti-Angaben in T. 51 und 64
	Ob 1	6: urspr. <i>d</i> ² , überschrieben (keine Korrektur in Org). Zunächst ohne Blick für den Zusammenhang entwickelt? Vgl. auch Ob 2
	Ob 2	6: urspr. <i>h</i> ¹ , überschrieben (vgl. auch Ob 1)
	B 1	4: urspr. <i>c</i> ⁰ ; mit <i>c</i> ¹ überschreiben
56	Org	5: orig. <i>g</i> ; vermutlich Schreibfehler
59	Fag	erst Ganze Pause (überschrieben mit 3.)
60	Ob 1	6 erst <i>c</i> ² , 8 erst <i>es</i> ² ; überschrieben
61		in den Stimmen V 1, V 2, Ob 1, Ob 2: Am Taktende Korrektur eines zu schräg eingetragenen Taktstrichs (Rasur, Überschreibung)
	Fag	7: Überschreibung. Vermutlich zunächst eine weitere <i>c</i> ¹ als Achtel, danach Achtelpause; beide großflächig mit Viertelpause überschrieben
	C 2	Radikale Rasur vorheriger Eintragungen (3./4. Notenlinie von unten?); Pause flüchtig darübergeschrieben
	B 1	zunächst Ganze Pause, weggetupft; neuer Notentext als Überschreibung (Schreibirrtum?)
63	V 1	7: urspr. <i>d</i> ² , überschrieben
	T	2: zunächst <i>h</i> ⁰ , dick überschrieben
64	Org	5: Vermerk „Tutti“ orig. nur hier
65	Ob 1	1: zunächst <i>es</i> ² , überschrieben (auch: mit Tintenklecks undeutlich gemacht); Buchstabenzusatz „ <i>h</i> “. – 3: zunächst <i>es</i> ² , weggetupft
	A	7: zunächst Achtelpause, überschrieben (keine analoge ältere Pause in T. 66)

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
	Org	7: Vermerk „Soli“ nur hier
66	A	2: urspr. Achtel mit Fähnchen; überschrieben, 3 nachgetragen; folglich zunächst andere Formulierung im B 1 denkbar (keine Hinweise darauf).
	B 1	8: urspr. Achtelpause, dick überschrieben
67	Ob 1	2–4: urspr. 3 Notenköpfe im a ¹ -Spatium (Seitenbeginn); Bedeutung unklar (kein Schlüssellösungs-Irrtum: Weder als Notation im c ₄ -Schlüssel zu deuten, also entsprechend den Tönen des Alt; vgl. höhere Lage der Bassi)
69	Fag	orig. Ganze Pause; 1 nach B 2/Org ergänzt
73	V 1	Vermerk „Tutti“ orig. unter dem Org, zudem für den Taktbeginn
	C 1	6: davor zunächst ein Auflösungszeichen (?) eingefügt; dieses wieder ausradiert
74	V 1	6: auf gründlicher Rasur; vermutlich zunächst c ³ . Über der Note ein liegendes Kreuz; dieses ausradiert. Möglicherweise Hinweis auf den Bedarf, eine Korrektur auszuführen – wie im zuvor geschilderten Sinne.
	V 2	1–7: zuerst Notation des C 1/C 2 (im c ₁ -Schlüssel) eingetragen, weggetupft und überschrieben (Sofortkorrektur)
	Ob 1	11, bis 75,1: Noten für e ² und f ² eingetragen (wahrscheinlicher als fis ¹ und g ¹ im c ₃ -Schlüssel zu lesen); überschrieben. War Va 1 ursprünglich in der Partiturvorlage die dritthöchste Stimme? Vgl. auch T. 51/52.
	Fag	1–2: Achtelbalken verdickt
	C 1	8–9: offenbar urspr. b ¹ –g ¹ ; teilweise radiert, ansonsten deckend überschrieben Vgl. auch V 1
	B 1	3: zunächst vergessen (Pause), statt dessen gleich 4 mit Auflösezeichen eingetragen; beide weggetupft. Die Pause steht auf der alten Hochalteration und deren neue Version auf der alten Note.
	B 2	2: zunächst b ⁰ ; weggetupft, überschrieben
75	C 1	4: Notenkopf verdickt
	B 1	3–6: deckende Überschreibung, urspr. vermutlich Achtel c ¹ -b ⁰ -as ⁰ (3 somit nur nachgezogen)
	Org	7: vermutlich zunächst Viertel; 8 angefügt
76	A	10/12: orig. b ¹ ; 11: orig. as ¹ ; an restlichen Satz angepasst
77	Ob 2	3: urspr. c ² bzw. es ² (beide!), beide Eintragungen ausradiert, davor c ² neu eingetragen; vgl. aber auch T. 78
	B 1, B 2	1: zunächst Halbe es ⁰ , danach zwei Viertel c ⁰ , diese beiden syllabisch textiert als „-ben, das“. In B 1 die letzte Note als c ¹ eingeflickt (in zwei Schriftstadien übereinander). Großflächig und nachhaltig korrigiert.
78	Ob 2	1: urspr. punktierte Halbe g ² (wie V 1, Ob 1), Rasur; anschließend keine Eintragung für eine Viertelnote, folglich Korrektur eines Schreibfehlers (keine abweichende ‚Version‘ wie in T. 77)
	C 1	2: urspr. d ² , weggetupft
	C 2	2: urspr. h ¹ mit Auflösezeichen; beide Zeichen und ein konkaver Bindebogen ausradiert, mit d ² überschrieben, neuer Bindebogen (konvex) hinzugesetzt
	Org	1–2: Bezifferung „5+4“ orig. von der 1. Note zumindest verschoben (wenn nicht komplett der 2. Note zugeordnet); an den Satzverlauf angepasst
79	C 2	zunächst c ² , nachträglich „überschrieben“ mit e ² (allerdings nicht deckend). Im a ¹ -Spatium ein #
	Org	urspr. c ⁰ , Rasur, C hinzugesetzt; Bezifferung „#“ als Zusatz mit feinerer Feder

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
80		Vermerk „Adagio in Tremolo. Solo“ unter der Akkolade. Zwischen den Systemen V 1 und V 2 sowie Va 1 und Va 2 „Adagio“, ebenso unter Fag. Über der Akkolade ferner „Piano Tremolo.“; Stimmbezeichnungen „Violino 1.“ und „Violino 2.“ unter dem jeweiligen System. Der Vermerk „Solo“ ebenso in T. 81 (T 1). Die Tremolo-Angaben sind in der vorliegenden Edition lediglich „pars pro toto“ für den ersten Takt als Wellenlinie wiedergegeben; die einzelnen Eintragungen in der Quelle werden im Detail nachgewiesen.
	V 1, V 2	2–7: mit Bindebogen (für Tremolo; vgl. auch die Angaben zur Artikulation der anderen Stimmen); in V 2 zunächst nur für 2–3, dann bis 7 verlängert.
	Va 1	2–7: wie V 1, allerdings auch in T. 81 die Noten 1–4 und 5–8 gebunden
	Va 2, Fag	Wellenlinie über den Noten (in Va 2 endend in T. 81,4; in Fag noch knapp über den Taktstrich zwischen T. 80 und 81 hinausreichend.
	Org	1–4 mit Wellenlinie darüber, 5–8 mit Wellenlinie darunter
80ff.	V 1, V 2	Notentext im c ₁ -Schlüssel notiert bis T. 115. Dort kein ausdrücklicher Wechsel der Vorzeichnung: Mit der Akkoladen-Generalvorzeichnung für T. 118 (S. 44) wird wieder auf den g ₂ -Schlüssel Bezug genommen
83	V 1	Zu den Abdrücken von Notenköpfen (aus T. 84, jenseits des Innenfalzes auf der Nachbarseite) vgl. das Vorwort.
	V 2	8: urspr. a ¹ ; überschrieben, Buchstabenzusatz „b“
	Org	4: urspr. d, als Schreibirrtum weggetupft/verwischt, überschrieben
84	V 1/V 2, Va 1, Va 2	1–4: mit Bindebogen (in Va 1 am ehesten einer Wellenlinie ähnelnd; dort ferner 5–8 mit weiterem Bindebogen). Takt 84 ist Beginn einer neuen Akkolade.
84ff.	V 1, V 2	kommentarlos in 1 System zusammengelegt (bis T. 117); für die Edition getrennt
86	Org	5: Bezifferung über und unter dem System
87	Va 2	3: urspr. c ¹ , überschrieben
88	V 1/2, Va 1, Va 2	3 und 4: mit Wellenlinie, ebenso T. 89 (V 1/2, 1–7, sowie Va 1, 1–6); bezeichnet wird damit ein Akkoladenwechsel (T. 88/89).
89	Org	1: in der Bezifferung „4“ mit Hochalteration
91	Va 2	7: notiert a ⁰ . An den Stimmverlauf der Violinen (8va bassa) angeglichen
	Org	7: urspr. f, Notenkopf erweitert
92–93	T 2	92,2ff.: ohne ersichtlichen Grund zunächst eine Sekund zu hoch eingetragen. Überschrieben, in 92,3–5 mit Buchstabenzusätzen „b“, „c“, „c“, ebenso nochmals in 93,1. Die weiteren Noten in T. 93 ausradiert und überschrieben (wegen des hier notwendigen Wechsels der Halsrichtung)
97	Org	1–4: Noten verwischt (Versehen), Bezifferungen (inkl. 5. Note) wesentlich heller als im Vortakt (also „Tintenverlust“ wie durchs Abtupfen); aber vermutlich gültig
98	V 1/2, Va 1	2–7: mit Wellenlinie, ebenso T. 100, 2–7
99	T (1) Fag, Org T	Zu Beginn der Akkolade urspr. f ₄ -Schlüssel, mit c ₄ -Schlüssel überschrieben; vgl. auch T. 99 3–4: urspr. c ⁰ ; in Fag überschrieben, in Org weggetupft und überschrieben zunächst Viertelpause, verwischt. Naheliegender wäre, dies als Fehleintragung zu interpretieren (vgl. Alt); denkbar ist aber auch, in Verbindung mit der urspr. anders lautenden Vorzeichnung (T. 98) und den Korrekturen in Fag. und Org. eine zunächst grundlegend anderslautende Konzeption (Duett Alt/Bass) anzunehmen.
100	Va 1	6: orig. d ¹ , offensichtlich Schreibfehler (vgl. Note in Va 2)
102	Fag, Org	5–8: mit Wellenlinie; in Fag als Überschreibung eines flüchtigen Bindebogens

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
105	V 1	1 bis 4 sowie 5 bis T. 106,8: zwei konsekutive Wellenlinien. 1–2: urspr. es ² ; gestrichen und überschrieben; korrigiert erst nach Eintragung der Wellenlinie
	Va 1, Va 2, Fag	1–7: Wellenlinie (in Va 2: wohl flüchtig nur bis 6 reichend)
108	Fag	1–8: mit Wellenlinie
111	V 1/2, Va 1, Va 2	1–4: mit Wellenlinie, ebenso T. 112 (dort auch in V1/2: 5–8)
	Fag	Urspr. Halbe Pause, Achtpause, Achtel g; weggetupft. Musikalisch nur sinnvoll als Indikator für eine vorherige Sopranbesetzung des Tenorparts!
112	T 1	Bindebögen streckenweise als Wellenlinien notiert
	Org	5–8: urspr. as ⁰ , weggetupft und überschrieben
114	V 1/2	1: urspr. d ² , überschrieben; vgl. Va 1
	Va 1	1: urspr. f ¹ , überschrieben; vgl. V 1/2
	A, T 1	ausgeschriebenes Decrescendo; Dynamik in T 1 ergänzt
118	B 1, B 2	Reibung zwischen as und a offensichtlich beabsichtigt (Bezifferung!). Die Edition enthält an dieser Stelle sämtliche originalen Akzidentien (zzgl. Ergänzung B 2, 10)
118f.	C1, C2, A, T 1, T 2	Akkoladenbeginn: urspr. dieselben Pausenzähler („3“, „4“) eingetragen wie in den Instrumentalstimmen, nachträglich mit „4“ und „5“ überschrieben.
119	B 1	6–7: urspr. Achtel h ⁰ ; umfassend überschrieben (mit nachgezogenem Fähnchen bei 5)
	B 2	6: urspr. g ⁰ , überschrieben
120		Vermerk „Tutti“ für die Edition ergänzt; vgl. Anm. zu T. 125
120	Va 1	8–9: urspr. mit Fähnchen; Balkung als Überschreibung
121	V 2	10: urspr. d ² , gestrichen; vgl. Va 2
	Va 2	10: urspr. h ⁰ ; überschrieben, Tonbuchstabe „d“; vgl. V 2
	T 1	10–11: urspr. Achtel c ¹ -h ⁰ (mit Auflöszeichen); vgl. Stimmführung der Ob 1
122	C 1	6: notiert c ² , Buchstabenzusatz „b“ (somit korrigiert)
123	Va 1	1: orig. f ¹ , offensichtlich Schreibfehler
124	A	Rasur: zunächst schon hier die Musik aus T. 125 eingetragen
125		Über dem obersten System am Taktende ein abwärts geneigter Schrägstrich („\“), offenkundig als Aufhebung eines vorherigen „Tutti“ gedacht; vgl. Anm. zu T. 120. Hier als Kurisvermerk umgesetzt. Vgl. auch Org und T. 133.
	Org	Darunter Vermerk „Fuga ...“.
129ff.	C 1, T 1	nicht eindeutig einem der beiden Soprane bzw. Tenöre zugewiesen (die Partitur ist auf S, A, T und Bc reduziert). Als solistisch aufgefasst, vgl. auch Anm. zu T. 133.
131	T	5: urspr. d ¹ , überschrieben; Custos (Taktende!) unverändert auf d ¹ bezogen. Schreibfehler?
132		Über dem Akkoladenbeginn ein liegendes Kreuz (Tinte und Rötel), vermutlich lediglich zur Teilung der Akkoladen
132ff.	C 1/2	Von diesem Akkoladenbeginn an ist nur noch eine einzige Sopranstimme notiert
133	C 1/2, A	mit Vermerk „Rip:“ (S: zu 4; A: zu 3). Editorisch als genereller Tutti-vermerk umgesetzt.
	B	2–3: Achtelfähnchen nachgezogen
134	V 2	5: orig. ohne 16tel-Balken (4 jedoch punktiert wie C 1 und 2)
	Ob 2	8: als Viertel notiert (mit nachfolgender Achtpause)
136	Ob 1	7: zunächst mit vorgezeichnetem Auflöszeichen auf der untersten Linie; ausgewischt
	Ob 2	1–2: urspr. b ¹ -e ² ; 1 überschrieben, 2 ausgewischt und rechts daneben ergänzt
	Va 1	erst die Notation der Va 2 eingetragen; 2 überschrieben (Fähnchen noch erkennbar; 3 angesetzt, die urspr. Achtpause verwischt; die Ganze Pause ausgewischt)

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
137	Ob 2	4: urspr. d ² , überschrieben; zunächst nur 6–8 gebalkt, 5 daran angeschlossen
139	V 2	5–7: urspr. es ² , weggetupft
	A	8: ursprünglich mit synkopischer Textierung „ster-[ben]“; weggetupft
140	A	vorm Seitenübergang kein Haltebogen; bei 141,1 vorhanden
141	Ob 2	2: urspr. g ¹ , überschrieben
	B 1	1–3: Bindebogen orig. nur 1–2. – 6: urspr. as ⁰ (= anderer Ton in der endgültigen Notengruppierung), überschrieben; 7: urspr. Achtel mit einzelner Fähnchen. Demnach vermutlich zunächst 5 punktiert mit Achtel b ⁰ dahinter; dann rhythmisiert, als Zwischenstadium mit as ⁰ als 6.
142	A	3–5: urspr. Sechzehntel f ¹ -g ¹ (überschrieben; Oktavierung mit C 1/2), Achtel as ¹ (überschrieben), ausdrücklich mit Tiefalteration. 5–8 mit Buchstabenzusatz „c a g a“. Aufgrund der Eigenständigkeit der Gestaltung vermutlich Hinweis auf eine völlig anders lautende Vorabfassung (d. h. ohne das chromatische Gegenthema in T 1/2).
143	B 1	5: Alterationszeichen überschrieben, zunächst <i>b</i> .
145	B 1	2: orig. Achtelpause. 3: urspr. Achtel es ⁰ . 4: mit Tiefalteration, weggetupft mit Wischspur. Für die Pause (2) kein Zustand post correcturam. Also folgte die Bassführung zunächst dem Melodieverlauf des Alt, jedoch unter ähnlichen Textierungs-Bedingungen wie im T 1.
146	Org	2: g ₂ -Schlüssel, bis 147,1; dann c ₄ -Schlüssel bis 147,5
149	Fag	5: urspr. g ⁰ (Hinweis auf ältere Fassung in konventionellerer Harmonie-/Stimmführung?), ausgewischt; Kauda allerdings schon weitgehend getrocknet. Neue Note rechts daneben eingesetzt
	A	6: verwischt
	Org	3: Bezifferung vielleicht zunächst „6b“, das „b“ mit einem breiten senkrechten Strich übermalt. – Bis 150: mittlere Notenlinie mit freier Hand nachgezogen (Rastralmangel; keine Korrekturen).
150		Der vorhergehende Taktstrich nicht durch die Akkolade durchgezogen
151	A	7: zunächst f ¹ , überschrieben, Buchstabenzusatz „g“
	T 1/2	11, ebenso T. 151,1: Textierung zunächst „an mich“, weggetupft, überschrieben
152	Va 1	1: urspr. Viertel g ¹ , ausgewischt
	Org	4: im c ₄ -Schlüssel (bis 153,1)
153	Ob 1	1: zunächst Achtelpause (wie V 1), überschrieben
	B 1	6: Hochalteration als Nachtrag
154	Ob 1	5: Viertelpause nachträglich eingefügt
156	Ob 2	7: fehlt im Orig.; ergänzt in Anlehnung an C 1/C 2. Nach 10: Bleistiftstrich.
157	B 1	4–5: urspr. Achtel d ⁰ -g ⁰ ; Überschreibung, Streichung von g ⁰
	B 2	4–5: wie B 1, doch zuvor noch als punktierte Achtel d ⁰ , Sechzehntel d ⁰ notiert. Hinweis auf andersartige Vorab-Fassung.
	Org	5: im c ₁ -Schlüssel (bis 159,1)
158	V 2	3–4: Punktierung möglicherweise als nachträglicher Zusatz
	Org	5–8: zunächst Viertel f ¹ , zwei Achtel a ¹ (das erste mit Hochalteration); verwischt. Die Formulierung hat nur Sinn, wenn die Führung der Va 1 (3–5) durch Revision zustande gekommen ist (als „neue“ tiefste Stimme).
161	Va 1	6: urspr. g ⁰ ; also als Verdoppelung der Basslinie im Einklang
	C 1	zunächst mit den Noten des A (also: falscher Schlüssel); Rasur, Überschreibung
162	Fag	1–2: urspr. punktierte Achtel mit Sechzehntel, als Paar gebalkt; überschrieben, den Balken für 1–4 durchgezogen; vgl. B 1, B 2

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
	B 1, B 2	1: ursprünglich punktiert; 2: ursprünglich Sechzehntel; Streichung der Dehnungspunkte, Überschreibung der 16tel-Fähnchen; vgl. Fag, rhythmisch analog C 1/2
165	V 1, C 1/2 Org	3–4: zunächst Viertelpause, mit 3. Note überschrieben 4: im c ₄ -Schlüssel (bis 166,1)
166	V 1	5–6: verdickt; möglicherweise zunächst mit Fähnchen versehen (= nicht gebalkt)
167	Va 1, A B 2	3: urspr. f ¹ , überschrieben; 1–2: eine ältere abweichende Gestaltung „verlässlich“ überschrieben
168	Org	urspr. Ganze G; weggetupft, wohl zur Klarstellung der Bezifferung erneut als Halbe plus Halbe mit Haldebogen eingetragen
169	Org	2: Bezifferung orig. „5+#“ (nicht versetzt); an den Satzverlauf angeglichen
171f.	C 1	Beide Takte urspr. gebunden, der Bogen weggetupft
172	Ob 1 Va 2 A T 1/2	3: urspr. d ² (wie A), überschrieben 1: urspr. Halbe, zur Viertel ausgefüllt, Figuration eingesetzt 1: urspr. Halbe, zur Viertel ausgefüllt, Figuration eingesetzt 1: urspr. punktierte Viertel mit anschließendem Achtel h ⁰ , mit Figuration überschrieben (und Bogen hinzugesetzt)

Ich bin die Auferstehung

Sinfonia. Grave.

Violino 1

Violino 2

Hautbois 1
overo Flauto 1

Hautbois 2
overo Flauto 2

Violetta 1

Violetta 2

Bassone

Canto 1

Canto 2

Alto

Tenore 1

Tenore 2

Basso 1

Basso 2

Organo

6 7 7 6 7 6 4 6 6 5b

7

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Cont.

11	10	7	6	7	6	5		6	4	6	6	7	6	6
9	8	b		4	4	4	4							

13

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Cont.

7 6 6 7^b₅ 7 6 6 4 6 4 5 4 6 4

17

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Cont.

♩ 6 6 6 6 5^b 5 5^b 6 7 5 4 3 ♩

6 4 2 5 5 6 5 4 5^b 6 7 5 4 3

22

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Cont.

4 6 6 6 6 b 54

27

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Cont.

4 6 7b 7b 4 4 6 9 8 6 9 8 6

4 4 5 5 4 7 6 6

32

V. 1
V. 2
Ob. 1
Ob. 2
Va. 1
Va. 2
Fg.
C. 1
C. 2
A.
T. 1
T. 2
B. 1
B. 2
Cont.

6 b 6 6 5b 6 7 6 7# 6 6 5# 7

36

V. 1
V. 2
Ob. 1
Ob. 2
Va. 1
Va. 2
Fg.
C. 1
C. 2
A.
T. 1
T. 2
B. 1
B. 2
Cont.

4 6 6 b 6 6 5 4 6 6 7 5 6 5 4 4 4

2

Solo

Un poco più vivace

41

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Cont.

Ich, ich, ich bin die Auf-er - ste - - - hung, Ich bin die Auf-er-ste - - -

6

45

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1
Ich bin die Auf-er-ste-hung, ich

C. 2
Ich bin die Auf-er-ste-hung, ich

A.
Ich bin die Auf-er-ste-hung, ich

T. 1
Ich bin die Auf-er-ste-hung,

T. 2
Ich

B. 1
- hung, ich, ich, ich bin die Auf-er-ste-hung, ich

B. 2
ich bin die Auf-er-

Cont.

6 6 2

54

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Cont.

Le - ben, das Le - ben, das Le - - - - ben, das Le - - - - ben, das

4 b

57

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Cont.

Le - ben, das Le - - - ben,

Tutti

Soli

64

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Cont.

ich bin die Auf - er - ste - - - - - hung, die Auf - er -

ich bin die Auf - er - ste - - - - - hung,

ich bin die Auf - er - ste - hung, Auf - er - ste - hung, die Auf - er - ste - hung,

ich bin die Auf - er - ste - - - - - hung, die

ich bin die Auf - er - ste - hung,

ich bin die Auf - er - ste - - - - - hung, die Auf - er - ste - hung,

[B2: Tutti]

bin die Auf - er - ste - hung, ich bin die Auf - er - ste - - - - - hung, die

h h h h

70

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Cont.

ben, das Le - - - - - ben, das Le - - - - - ben, das Le - - - - -

und das

Le - - - - - ben, das Le - - - - - ben, das Le - - - - - ben, das Le - - - - -

♯ 5 b

Tutti

73

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1
und das Le - - - - - ben, das Le - ben, das Le - ben, das

C. 2
und das Le - - - - - ben, das Le - ben, das Le - ben, das

A.
-ben, und das Le-ben, das Le-ben, das Le - ben, das Le - - -

T. 1
-ben, und das Le-ben, das Le-ben, das Le - ben, das Le - ben, das

T. 2
Le-ben, und das Le-ben, das Le-ben, das Le - ben, das Le - ben,

B. 1
und das Le - ben, das Le-ben, das Le-ben, das Le - ben, ich bin die Auf - er - ste-hung

B. 2
-ben, und das Le-ben, das Le-ben, das Le - ben, das Le - ben, die

Cont.

6 4 8/5/4 7 4 #

76

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1
Le - ben, das Le - ben, das Le - - - ben, das Le - - - ben.

C. 2
Le - ben, das Le - ben, das Le - - - ben, das Le - - - ben.

A.
- ben, das Le - - - - - - - - - ben, das Le - - - ben.

T. 1
Le - - - ben, das Le - - - ben, das Le - - - ben.

T. 2
das Le - - - ben, das Le - - - ben, das Le - - - ben.

B. 1
und das Le - - - - - - - - - ben, das Le - - - ben.

B. 2
Auf - er - ste - hung und das Le - - - - - - - - - ben, das Le - - - ben.

Cont.

6 6 4 6 5 4 4

Adagio in Tremolo.

Solo.

80

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Cont.

Wer an mich, wer an mich glä - - - - - bet,

6 6 b 6 6 6b 6

84

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T. 1
der wird le - - - - - ben, der wird leben, der wird le - - - - - ben, der wird

T. 2

B. 1

B. 2

Cont.
6 b 6 6 4 6 5 6 5 6 6 6

88

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T. 1
le - - - - ben, ob er gleich, ob er gleich, gleich stir - bet, ob er

T. 2

B. 1

B. 2

Cont.
6 6 6 6 6 6 6 6 6

92

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T. 1
gleich, ob er gleich stir - - - bet, gleich stir - bet, gleich stir - - - bet,

T. 2

B. 1

B. 2

Cont.

6 6 6 6 5 4 ♯ ♭ 7♭ 5 ♯ 6 6 6 5 ♯ 5 7♭ 5♯

96

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Cont.

Wer an mich, wer an mich gläu -

stir - bet - ,

6 \flat 5 \flat 6 \flat 6 6 \flat 6 6 6 6

100

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Cont.

- - - bet, der wird le - - - - ben, der wird le - - - - ben, der wird

6 5 6 b 6 6̇ 6
4 4

106

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Cont.

- - - - bet, gleich stir - - bet, ob er gleich stir - -

ob er gleich, ob er gleich stir -

7 5 6^b 5 / 4 3^b b 6 7 6 4 6 b 6 b 5^b 5 / 4

110

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Cont.

-bet, ob er gleich stir - - - - - bet, - - - - - bet, ob er gleich stir - - - - -

6 6 b 7 6 5 5 4 5

$\frac{6}{4}$
2

113

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Cont.

stir - - - bet

bet

Und wer da

Und wer da le - bet, wer da

p *pp*

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

116

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1
le - bet, wer da le - - - - bet, wer da le - - - - bet,

B. 2
le - bet, wer da le - - - - bet, wer da le - - - -

Cont.
♭ 6 4/2 6 6 7 6 ♭ ♯

Tutti

119

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1
Der wird nim - mer-mehr ster - ben,

C. 2
Der wird nim - mer-mehr ster - ben,

A.
Der wird nim - mer-mehr ster - ben,

T. 1
Der wird nim - mer-mehr ster - ben,

T. 2
der wird nim - mer-mehr ster - ben,

B. 1
und gläu - bet an mich, der wird nim - mer-mehr ster - ben,

B. 2
- - bet und gläu - bet an mich, der wird nim - mer-mehr ster - ben,

Cont.

6 7 6 7/5 ♭ 7♭/5♭ ♭

121

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1
der wird nim - mer-mehr ster - ben, der wird nim - mer-mehr ster - - - -

C. 2
der wird nim - mer-mehr ster - ben, der wird nim - mer-mehr ster - - - -

A.
der wird nim - mer-mehr, nim - mer-mehr ster - ben, der wird nim - mer-mehr ster -

T. 1
der wird nim - mer-mehr, nim - mer-mehr ster - ben, der wird nim - mer-mehr ster -

T. 2
der wird nim - mer-mehr, nim - mer-mehr ster - ben, der wird nim - mer-mehr ster -

B. 1
der wird nim - mer-mehr ster - ben, der wird nim - mer-mehr, nim - mer-mehr ster -

B. 2
der wird nim - mer-mehr ster - ben, der wird nim - mer-mehr ster -

Cont.

♭ ♭ ♭ ♭ 6 ♭ 7

129

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1
und wer da le - bet, wer da le - - - - -

C. 2

A.
mich,

T. 1
der wird nim - mer mehr, nim - mer mehr ster - - - - -

T. 2

B. 1

B. 2

Cont.

6 ♭ ♭ ♭ ♭ ♭ ♭ 4/2 5♭ 6♭

Tutti

132

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Cg.

C. 1
- - bet und gläu - bet an mich, der wird nim - mer mehr, nim - mer mehr

C. 2
- - - - - der wird nim - mer mehr, nim - mer mehr

A.
- - - - - und wer da le - bet, und wer da

T. 1
- - - - - ben, und wer da le - bet, und wer da

T. 2
- - - - - und wer da le - bet, und wer da

B. 1
- - - - - und wer da le - bet, wer da le - - - - -

B. 2
- - - - - und wer da le - bet, wer da le - - - - -

Cont.

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

135

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1
ster - - - - - ben, und wer da

C. 2
ster - - - - - ben, und wer da

A.
le - bet, le - bet und gläu - bet, und gläu - bet an mich, der wird

T. 1
le - bet, lebt und gläu - bet, und wer da le - bet, wer da

T. 2
le - bet, lebt und gläu - bet, und wer da le - bet, wer da

B. 1
- - - - - bet und gläu - bet an mich, und wer da

B. 2
- - - - - bet und gläu - bet an mich, und wer da

Cont.

6 6 6 7 6 b 4/2 6b b

141

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1
und wer da le-bet, wer da le - - - - -

C. 2
und wer da le-bet, wer da le - - - - -

A.
- - - - - ben, wer da le - - - - - bet, wer da le - - - - - bet, wer da

T. 1
8 mich, der wird nim - mer mehr, nim - mer mehr ster - - - - -

T. 2
8 mich, der wird nim - mer mehr, nim - mer mehr ster - - - - -

B. 1
- mehr ster - - - - - - - - - - ben, nim - mer mehr ster - - - - - ben,

B. 2
- mehr , nim - mer mehr ster - - - - - ben,

Cont.

6 6 6 4/2 5/4 6

144

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Cont.

bet und gläu - bet an mich, *P* und gläu - bet an mich,

bet und gläu - bet an mich,

le - - - - - bet und gläu - bet an mich, *P* und gläu - bet an mich,

ben, *P* ster - - - - - ben,

ben,

nim - mer - mehr ster - - - - - ben, *P* ster - - - - - ben,

nim - mer - mehr ster - - - - - ben,

5 6 7 7^b 6 *P* 7 7^b

4 5 b

147

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1
der wird nim - mer mehr. nim - mer mehr ster - - -

C. 2
der wird nim - mer mehr, nim - mer mehr ster - - -

A.
und wer da le - bet, wer da le - bet, und

T. 1
und wer da le - bet, le - - - bet und gläu-bet, le - bet, le - bet,

T. 2
und wer da le - bet, le - - - bet und gläu-bet, le - bet, le - bet,

B. 1
und wer da le - bet, wer da le - - - - -

B. 2
und wer da le - bet, wer da le - - - - -

Cont.
5 6 6 5b b 4 6 4 6 6 6

150

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Cont.

gläu - - - bet, le - bet und gläu - bet an mich, und gläu-bet an mich, und wer da

le - bet und gläu bet, gläu - bet, und gläu - - - - bet, und gläu - bet an mich, und wer da

le - bet und gläu bet, gläu - bet, und gläu - - - - bet, und gläu - bet an mich, und wer da

- - - - - bet und gläu - bet an mich, und gläu - bet an mich,

- - - - - bet und gläu - bet an mich, und gläu - bet an mich,

6 7 6^b 5 4^b 6 6 5 4 3 2 5 4 3 2 3

153

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Cont.

le - bet, wer da le - - - - - bet und
 le - bet und gläu - bet an mich, und
 le - bet und gläu - bet an mich, und
 der wird nim - mermehr, nim - mer mehr ster - - - - -
 der wird nim - mermehr, nim - mer mehr ster - - - - -

b 6b 6 6 6 6 b b 4 6 6b
 2

156

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1
gläu - bet an mich, und gläu - - - bet an mich,

C. 2
gläu - bet an mich, und gläu - - - bet an mich,

A.
gläu - bet an mich, und gläu - - - bet an mich,

T. 1
gläu - bet an mich, und gläu - - - bet an mich,

T. 2
gläu - bet an mich, und gläu - - - bet an mich,

B. 1
- - - - ben, der, der wird nim - mer mehr ster - ben,

B. 2
- - - - ben, der, der wird nim - mer mehr ster - ben,

Cont.

7 6 b 6 b 6 7 6 6 6

159

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T. 1

T. 2

B. 1

B. 2

Cont.

der wird nim - mer mehr,

der wird nim - mer mehr,

und wer da le - bet, und wer da

und wer da le bet,

und wer da le bet,

und wer da le bet, wer da le - - -

und wer da le bet, wer da le - - -

3 b h 2 5h 6 5 4 # 6 6 # 6 7 6 b h

163

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1
nim - mer mehr ster - - - - - ben, der wird

C. 2
nim - mer mehr ster - - - - - ben, der wird

A.
le - - - bet, und wer da le - - bet, und gläu - bet an mich,

T. 1
8
und wer da le - bet und gläu - bet, der wird

T. 2
8
und wer da le - bet und gläu - bet, der wird

B. 1
- - - - - bet und gläu - bet an mich,

B. 2
- - - - - bet und gläu - bet an mich,

Cont.

6 4 6 6 6 6 6 7 6 b 2 3

166

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1
nim - mer, nim - mer - mehr ster - - -

C. 2
nim - mer, nim - mer - mehr ster - - -

A.
der wird nim - mer - mehr, der wird nim - mer, nim - mer - mehr ster -

T. 1
nim - mer, nim - mer - mehr ster - - -

T. 2
nim - mer, nim - mer - mehr ster - - -

B. 1
der wird nim - mer mehr ster - - -

B. 2
der wird nim - mer, der wird nim - mer mehr ster - - -

Cont.

6 6̣ 4 6 6̣ 5 4 5 6 5 6 4

169

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1
- - - - - ben, ster - - - - ben.

C. 2
- - - - - ben, ster - - - - ben.

A.
- - - - - ben, ster - - - - - ben.

T. 1
- - - - - ben, ster - - - - - ben.

T. 2
- - - - - ben, ster - - - - - ben.

B. 1
- - - - - ben, ster - - - - - ben.

B. 2
- - - - - ben, ster - - - - - ben.

Cont.
5 # 6 4 5 # b 6b 4 5 b

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.