

Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 38

Johann Theile:

Jauchzet Gott, alle Lande

Psalm 66, 1-5 und 8



Evangelisch-Lutherische
Kirche in Norddeutschland

Die Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“

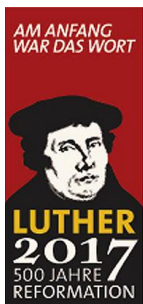
wurde im Rahmen des deutsch-dänischen EU-Projekts „Musik und Religion zwischen Rendsburg und Ribe / Musik og religion mellem Rendsburg og Ribe“ (2013–15) begründet.

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 Theile

1646–1724

Jauchzet Gott, alle Lande Psalm 66, 1–5 und 8

für 2 Clarini, 2 Violinen, 2 Violen, Fagotto,
2 Soprane, Alt, Tenor, Bass und Basso continuo

Herausgegeben von Konrad Küster

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Der Landeskirchenmusikdirektor
Hamburg 2017

Inhalt

Vorwort	5
---------	---

Kritischer Bericht	9
--------------------	---

Edition	13
---------	----

Psalm 66:

1. Jauchzet Gott, alle Lande!
2. Lobsinget zu Ehren seinen Namen, rühmet ihn herrlich.
3. Sprecht zu Gott: „Wie wunderbarlich sind deine Werk. Es wird deinen Feinden fehlen für deiner großen Macht.
4. Alles Land bete dich an und lobsinge dir, lobsinge deinen Namen. Sela.“
5. Kommet her und schauet an die Werk Gottes, der so wunderbarlich ist in seinem Tun unter den Menschenkindern.
8. Lobet, ihr Völker, unsern Gott; lasset seinen Ruhm weit erschallen.

Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO)	45
--	----

Vorwort

Theile und Gottorf

Unter den Gottorfer Kapellmeistern gilt Johann Theile (1646–1724) traditionell als der profilierteste. Dieser Zugang zu ihm ist allerdings zweifelhaft, und zwar in gleich mehrfacher Hinsicht. Theile hatte den Gottorfer Posten lediglich zwischen April 1673 und Frühjahr 1675 inne. Viele andere Wirkungszeiten müssten also klarer als diese Gottorfer in den Vordergrund treten. Dies gilt schon für sein Arbeiten in der vorausgegangenen Zeit in Stettin und Lübeck¹. Nach 1675 trat er an der Hamburger Oper in deren Frühzeit in Erscheinung (allerdings nicht längerfristig: drei Werke von 1677/78 und 1681 hat er komponiert), war von 1685 bis 1691 Kapellmeister in Wolfenbüttel (als Nachfolger des 1684 verstorbenen Johann Rosenmüller) und zog anschließend nach Merseburg weiter, wo er bis zum Tod des Herzogs 1694 wirkte. Er mag daraufhin eine Zeitlang in Verbindung mit dem preußischen Hof gestanden haben. Alles in allem also eine vielfarbige Karriere, in der die 23 Monate am Gottorfer Hof eine der kürzeren Episoden sind.

Ferner: Tatsächlich lässt sich keines der Werke, die von Theile überliefert sind, mit hinreichender Sicherheit auf seine Gottorfer Tätigkeit zurückführen. Ein erstes Werk gelangte schon vor 1673 nach Grimma (also „vor Gottorf“). Weitere Kompositionen sind von den Gottorfer Jahren schon wieder so weit abgerückt, dass die Verbindung zu der dortigen Hofposition alles andere als zwingend ist: 1679 gelangte eine nach Braunschweig, und die Werke, die in der Sammlung des schwedischen Hofkapellmeisters Gustav Düben überliefert sind, lassen sich anhand papier- und schriftkundlicher Details in die 1680er-Jahre datieren, kamen also von Hamburg oder Wolfenbüttel nach Stockholm. Sogar für die Matthäuspassion, deren Druck Theile 1673 dem Gottorfer Herzog Christian Albrecht und dessen Frau widmete, ist zweifelhaft, ob sie etwas mit dem Musizieren der Gottorfer Hofkapelle zu tun hat: Denn damit Theile sie seinem neuen Dienstherr gleichsam als Antrittsgeschenk überreichen konnte, muss er sie schon auf seiner vorherigen Stelle – in Lübeck – komponiert haben. Für Passionsaufführungen in der Gottorfer Schlosskapelle gibt es im Übrigen weder musikalisch noch liturgisch Nachweise.

So mag zwar der vielfarbige Lebensweg Theiles auch auf die Einschätzung seiner Person am Gottorfer Hof abstrahlen. Doch konkret fassen lässt sich dies nicht. Zweifellos wurde er – in seiner Hamburger und Wolfenbütteler Zeit – zu einer musikalischen Schlüsselpersonlichkeit des damaligen Mitteleuropa. Dass dies aber schon in Gottorf ansetzte, ist nicht nachzuweisen, da sich sein erhaltenes Œuvre bislang nirgends auf den Gottorfer Dienst zurückführen lässt. Und auch die Vermutung, die Opernbegeisterung seines Gottorfer Dienstherrn, Herzog Christian Albrecht, habe etwas mit Theile zu tun, ist nicht belegbar; viel eher begeisterte sich der Herzog für die Opernkunst von Theiles Gottorfer Nachfolger Johann Philipp Förtsch².

Dass es dennoch zu der so engen Verknüpfung zwischen Theile und Gottorf kam, hängt mit der Forschungsgeschichte der – fast ausschließlich von Georg Österreich zusammengetragenen – Musiksammlung zusammen, die unter dem Namen des Nachbesitzers Heinrich Bokemeyer bekannt wurde. Zeitweilig wurde erwogen, sie sei „in Gottorf von Staats wegen [als] die größte deutsche Musiksammlung“ angelegt worden, gehe dort – was Österreich angeht – wesentlich

¹ Grunddaten nach: Jocelyn Mackey, Artikel „Theile, Johann“, in: Grove Music Online, online zugänglich über: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/27783>; Differenzierungen ferner bei 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. 200–202.

² Küster (wie Anm. 1), S. 101.

„auf einen älteren Notenbestand an Aufführungsmaterial in Gottorf zurück“; und³: „Nur ein kleiner Teil dieser Werke kann in Gottorf musiziert worden sein.“ Verglichen mit anderen zwar archivalisch dokumentierten, aber nicht erhaltenen Musiksammlungen (Lüneburg, Rudolstadt etc.)⁴ erscheint der Superlativ ohnehin unpassend („die größte“); vielmehr war dieser Repertoireumfang zeitgenössischer Standard – aus genau jener Zeit ist lediglich die Gottorfer Sammlung die einzige erhaltene, etwas jünger als die ansonsten vergleichbare Sammlung Düben. Die Annahme, es habe sich nur um Archivexemplare gehandelt, gründet sich auf die zwar richtige Feststellung, dass die zugehörigen Aufführungsmaterialien nicht erhalten geblieben sind; dafür aber, dass die Werke tatsächlich zur Aufführung gelangten, gibt es sogar direkt in den Partituren ausreichende Einzeichnungen, etwa solche zur Besetzung, die der Continuostimme zugeordnet sind (und in zeittypischer Weise gerade in deren Aufführungsmaterial übernommen wurden), oder Rötell-Akkoladentrennstriche. Ein Stück weit mag hier zudem durchschimmern, dass Gottorf – aus preußischer Sicht – sich in einer Peripherie befand, in der ein konkurrenzfähiges Musizieren demnach kaum für möglich gehalten wurde; doch dies ist eine Projektion des späteren 19. und des 20. Jahrhunderts⁵, und es ist nachweisbar, dass in Gottorf Spitzenmusiker ihrer Zeit beschäftigt waren⁶.

Die Mutmaßungen zu jener planmäßig aufgebauten Musikedokumentation implizierte, dass die Musik derer, die den Gottorfer Kapellmeisterposten innegehabt hatten, vor Ort komponiert und dort auch aufbewahrt wurde, bis die eigentliche Notensammlung (so, wie sie der Nachwelt entgegentritt) zusammengetragen wurde; daraus folgend lag es nahe, sämtliche Quellen der Musik Theiles mit dessen Gottorfer Wirken verknüpft zu sehen. Doch die philologische Durchsicht des gesamten Quellenbestands zeigt, dass die Sammlung (abgesehen von den marginalen, späteren Zusätzen Bokemeyers und anderer) durch Georg Österreich gebildet wurde und in ihren Gottorfer Teilen erst nach dessen Berufung dorthin entstanden ist; gerade dafür, dass er auf einen lokal vorhandenen Grundbestand von Quellen in Hofbesitz zurückgreifen konnte, gibt es keine Hinweise. So muss Österreich zwar gewusst haben, wer seine Amtsvorgänger gewesen waren; doch gerade an Theile und dessen Musik war für ihn etwas anderes wichtig als der Umstand, dass dieser 23 Monate lang (anderthalb Jahrzehnte zuvor) den Posten inne gehabt hatte.

Theile und Georg Österreich

1686 war Österreich als Sänger nach Wolfenbüttel berufen worden. Dort perfektionierte er (ein gewandter Tenorist) seine sängerische Kunst im Zusammenspiel mit zwei italienischen Kastraten⁷. Kompositorisch holte er sich seinen letzten Schliff beim Kapellmeister, eben bei Theile: Dieser war insofern während der späten 1680er-Jahre Österreichs Mentor, und er vermittelte ihm – aufgrund der Kontakte Christian Albrechts zu ihm – auch die Gottorfer Position (dort mag der einzige Punkt liegen, an dem Theiles früheres Gottorfer Engagement wirklich Bedeutung für

³ Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18), Kassel 1970, die drei Zitate auf S. 13, 10 und 12.

⁴ Vgl. Max Seiffert, „Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit“, in: *Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft* 9 (1907/08), S. 593–621; Bernd Baselt, „Die Musikaliensammlung der Schwarzburg-Rudolstädtischen Hofkapelle unter Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714)“, in: *Traditionen und Aufgaben der Hallischen Musikwissenschaft* (= Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 1963, Sonderband), S. 105–134.

⁵ Konrad Küster, „Gottorf und die Musik des späten 17. Jahrhunderts: Landesgeschichte – Identitätsgeschichte – Kulturgeschichte“, in: Küster, *Zwischen Schütz und Bach*, wie Anm. 1), S. 33–60, hier S. 44–51.

⁶ Küster (wie Anm. 1), S. 51, 154.

⁷ Zu diesem und dem folgenden Satz vgl. Küster (wie Anm. 1), S. 137.

Österreich hatte). Theile muss Österreich einen Musikstil vermittelt haben, der auch von seinem Wolfenbütteler Vorgänger Rosenmüller gepflegt wurde.

Offenkundig uninteressant waren für Österreich als Gottorfer Kapellmeister klassische „Kleine geistliche Konzerte“: Je größer besetzt, je klangvoller und je anspruchsvoller die Musik war, desto besser für die Gottorfer Hofmusik. Diese Kunst „Großer geistlicher Konzerte“ ließ sich besonders gut in Psalmkompositionen der venezianischen Tradition entfalten – Werken also, zu deren frühen Gattungsvertretern die Psalmversionen Claudio Monteverdis aus dessen *Selva morale e spirituale* von 1641 gehören. Österreich baute diese Kunstformen in seinem gesamten kompositorischen Œuvre aus, teils in deutschen Psalmen (z. B. „Sie ist fest gegründet“, Psalm 87), teils in lateinischen (z. B. „Dixit Dominus Domino meo“, Psalm 110)⁸. Bezugspunkte für diese Kunst liegen also in Werken wie dem hier vorliegenden: nicht nur allgemein (weil dieses die kompositorischen Techniken Theiles spiegelt), sondern auch konkret. Denn Österreich hat dieses Werk in seinen früheren Gottorfer Jahren abschreiben lassen⁹: Genau die Kunst, für die er sich in Wolfenbüttel begeistert hatte, wollte er demnach auch in Gottorf entfalten.

Nur diese direkt mit Georg Österreich zusammenhängenden Aspekte sind also mit dem Musizieren auf Schloss Gottorf verknüpft. Die Beziehung erfolgt also nur indirekt: Ebenso wie dieser Stil Theiles hat auch das Werk Rosenmüllers (der dort nie angestellt war) das Gottorfer Musizieren an herausragender Stelle geprägt.

Kopist

Österreich hat die Abschrift nicht selbst angefertigt, sondern einer seiner zahlreichen Kopisten. In der Literatur wird dieser mit den Initialen „JCS“ identifiziert¹⁰; dies beruht jedoch auf einem Irrtum – und auf der Annahme, dass sich vier Wirkungsstadien dieses Schreibers („a–d“) voneinander unterscheiden ließen. Tatsächlich mit „JCS“ gekennzeichnet sind jedoch nur Manuskripte der „Stadien“ a und d, und sie wurden nicht auf Schloss Gottorf angefertigt, sondern stammen offenkundig aus Dresden und Südwestthüringen¹¹. Die verbleibenden „Stadien“ b und c müssen hingegen auf einen anderen Schreiber zurückgeführt werden, und für ihn lässt sich keine Namensform vermuten, die etwas mit den Buchstaben „JCS“ zu tun hat.

Dieser folglich restlos anonyme Schreiber gehört zu den ersten, die – also wohl schon 1689 – für Österreich arbeiteten, und er blieb in diesem Team bis etwa 1695, als im Zuge des Regierungswechsels nach dem Tod Christian Albrechts die Personalverhältnisse auch der Hofkapelle völlig neu geordnet wurden.

In dem vorliegenden Manuskript, vermutlich einem seiner früheren, erweist er sich als relativ ungeschickt. Wie aus Abschreibe-Irrtümern (die beim Notenkopieren unvermeidlich sind) abzulesen ist, war auch seine Vorlage eine Partitur; es handelte sich also nicht um eine Tabulatur, denn die Lesefehler bezogen sich darauf, dass die Töne etwas zu hoch oder etwas zu tief eingetragen wurden (es ging um die Position von Notenköpfen auf Notenlinien), nicht also darauf, dass Tabulaturbuchstaben nicht richtig gelesen worden waren. Manche Fehler lassen sich nicht auf normale Fehlerquellen zurückführen, etwa auf punktuelle Orientierungs-Irrtümer in der Partitur oder

⁸ Noten: https://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/Fotoportal/10_Oesterreich_Sie-ist-fest.pdf und https://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/6_Oesterreich_Dixit.pdf.

⁹ Zu Datierung vgl. Küster (wie Anm. 1), S. 224.

¹⁰ Zum Folgenden Kümmerling (wie Anm. 3), S. 130, Nr. 1011; dagegen Küster (wie Anm. 1), S. 194f.

¹¹ Zu „JCSa“ vgl. Peter Wollny, „Zwischen Hamburg, Gottorf und Wolfenbüttel: Neue Ermittlungen zur Entstehung der ‚Sammlung Bokemeyer‘“, in: *Schütz-Jahrbuch* 20 (1998), S. 59–76, hier S. 66. Zu den weiteren Fragen, die sich um „den“ Schreiber JCS ergeben, vgl. Küster (wie Anm. 1), S. 193f.

auch auf ein innerliches Mit-Musizieren, das bisweilen eine andere Konstellation nahelegt als die eigentlich intendierte; obendrein ist eine beachtliche Zahl von Fehlern einfach stehengeblieben. Im Resultat erscheint die Quelle somit als nur bedingt zuverlässig; dank der Wiederholungen musikalischer Teilabschnitte und einer relativ weit reichenden colla-parte-Führung von Instrumenten lassen sich die Inkonsistenzen in der Regel jedoch problemlos bereinigen.

Clarini – sordini

In T. 12ff., T. 126ff. und 142ff. werden mit der Vorschrift „sordini“ in den Clarini-Stimmen Trompetendämpfer gefordert. Es handelte sich noch nicht um Geräte, deren den Schall dämpfende Wirkung unter Wahrung der Tonhöhe erzielt wird; vielmehr wurde durch solche zeitgenössischen Dämpfer die schwingende Rohrlänge der Trompete verkürzt, und zwar um den Wert eines Ganztons – so, wie der Trompeten-Theoretiker Johann Ernst Altenburg es 1795 beschreibt, der für ein Mitspielen der Trompeter in A-Dur-Stücken vorschlägt¹²: „Hier nehme man die kurze oder G-Trompete, und stosse den Sordun hinein, so wird man einstimmen.“ Entsprechend notiert Theile auch die „sordini“-Abschnitte in C; das Klangresultat muss jedoch ein Musizieren in D sein. Für die Edition wird der Trompetenpart durchweg klingend notiert, die Musik der Sordini-Abschnitte also um eine Sekund aufwärts nach D transponiert. Werden die Trompetenparts auf ventillosten Trompeten mit historischen Holzdämpfern gespielt, müssen die entsprechenden Abschnitte eine Sekund tiefer gespielt werden; die Aufhebung der Dämpfer-Strecke erfolgt in der Originalpartitur mit dem Vermerk „clarino“.

Trompeten der Zeit Theiles sind durchweg Naturtoninstrumente; erst vom 8. Naturton über dem Instrumentengrundton (3 Oktaven über diesem) ist durch Überblasen auch diatonisches Spiel möglich, erst vom 13. (noch eine Sexte höher) auch chromatisches – und in keinem der Bereiche wird ein Tonmaterial zugänglich, das völlig mit gängigen Stimmungssystemen harmonisiert. In der vorliegenden Komposition finden sich an zwei Stellen jedoch sogar Töne, die auf der Trompete ‚eigentlich‘ nicht spielbar sind. In Takt 111 (Trompete 2) wird ein a^1 gefordert (zwischen dem 6. und 7. Naturton liegend; vermutlich als Schreibfehler); in T. 122 jedoch steht ein klares h^1 (knapp unter dem 8. Naturton) – also geht es hier um Abwärtstrimmen des Tons c^2 .

¹² Johann Ernst Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*, Halle 1795, S. 87.

Kritischer Bericht

Die Quelle

Partiturabschrift von einem anonymen Kopisten Georg Österreichs¹³ (Notentext) und vermutlich Georg Österreich selbst (Textierung)¹⁴, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, in: Mus. ms. 21823. Jede rechte Seite in der rechten oberen Ecke neu mit Bleistift paginiert: S. 79–94, 5. Faszikel¹⁵. Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

Kein Werktitel. Auf S. 79 oben links Bleinummer „7“, über dem 1. Takt das Symbol „α#ω“ in dunklerer Tinte als das Notenmanuskript (Georg Österreich?)¹⁶. Über dem 2. Takt in heller Tinte „Joh Theil“ („Joh“ möglicherweise als späterer Zusatz von derselben Hand), über dem folgenden Taktstrich „J.“ (Bleistift, jünger). Unten in der Seitenmitte über dem untersten System „1079.“ (Berliner Signatur Siegfried Wilhelm Dehns), unter dem System, weiter nach rechts versetzt, „438“ (Rötel).

16 beschriebene Seiten (Lagenordnung: Quaternio, also vier ineinander liegende Bogen). 19–21 Systeme pro Seite (20 Systeme: 81, 82, 85, 90; 21 Systeme: 83, 84, 89, 91, 93); vielfach bleiben unten auf der Seite also 6–8 Systeme frei. Notensysteme einzeln freihändig gezogen, Taktstriche für jede Akkolade einzeln mit Lineal (allerdings bei weitem nicht senkrecht, vgl. insbesondere S. 92).

Wasserzeichen: Amsterdamer Stadtwappen, darunter „AJ“, Gegenmarke „IV“¹⁷: Das Wasserzeichen verwendeten die Schreiber Georg Österreichs in dessen früherer Gottorfer Zeit (um 1690?)¹⁸.

Minimalistisch textiert. Es handelt sich nicht nur darum, dass eine Textierung, zwischen zwei Systemen eingetragen, möglicherweise als Leitlinie für beide Stimmen gedacht ist; vielfach fehlt die Textierung auch in polyphonen Abschnitten und muss dort so behandelt werden, dass die Motivik und die Textrhythmik halbwegs übereingehen. Bisweilen (z. B. Bass, T. 134–138) hilft zudem die Balkung kleiner Notenwerte weiter; doch auch sie ist nicht zuverlässig gesetzt.

¹³ Zu Kümmerling (wie Anm. 3, S. 130: Nr. 1011) und der Fehlzuordnung der Schreiber „JCS“ vgl. das Vorwort.

¹⁴ So jedoch nicht bei Kümmerling (wie Anm. 3, S. 130: zu Nr. 1011) ausgewiesen.

¹⁵ Online: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000150C700000085> (06.06.2017).

¹⁶ Weitere Beispiele für diese stets als nachträglicher Zusatz (teils in Verbindung mit Stimmbezeichnungen Österreichs!) eingetragenen Vermerke finden sich, hier jeweils mit den Nummern aus Kümmerlings Katalog, in Förtschs „Unser Leben währet siebenzig Jahr“ (357), „Uns ist ein Kind geboren“ (368), „Erschrecklich ist des Satans Macht“ (372) und „Was werden wir essen“ (397), ebenso bei Österreich selbst in „Selig sind die Toten“ (654).

¹⁷ Vgl. Kümmerling (wie Anm. 3), S. 130 (zu Nr. 179), ferner S. 289 und 352.

¹⁸ Küster (wie Anm. 1), S. 224.

Originale Schlüsselungen:

Canto 1, 2: c_1 Alto: c_3 Tenore: c_4

Originale Taktvorzeichnung zu Beginn bzw. an den entsprechenden Teilen im Werkinneren: 3/2. Im Manuskript stehen Taktstriche jeweils nach zwei Takten; die mittleren Noten in Hemiolen (geschwärzt wie in T. 52f., „hohl“ wie in T. 62f.) erhalten einen gliedernden Klein-Taktstrich. Tatsächlich fasst auch der Kopist Großtakte als Doppeltakte auf: Als Pausenzähler setzte er zwischen jeweils zwei Taktstrichen nur gerade Zahlen ein (2, 4, ...). Diesem Taktverständnis folgt die Takteinteilung in der Edition.

Stimmbezeichnungen (Nachträge von der Hand Georg Österreichs): Instrumente wie Partiturvorsatz, Singstimmen wie Akkoladenbeginn bei deren Einsatz. Abkürzungen aufgelöst (d. h. im Original statt der kursiv hinzugefügten Endbuchstaben ein Punkt).

Einzelanmerkungen

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
1		„Sinfonia.“ unter dem System Bc
11	Tr 1	Akkoladenbeginn: zunächst den Part der V 1 eingetragen, ausgewischt.
	Tr 2	Wischspur; allerdings nicht näher identifizierbar (ohne Beziehung zur Änderung in Tr 1)
12ff.	Tr 1, Tr 2	bis T. 23: für die Edition klingend notiert (orig.: einen Ton tiefer, jedoch jeweils mit Zusatz „Sordino“ (dieser für Tr 2 von Georg Österreich ergänzt), hierzu vgl. Vorwort
14	Tr 1	3: orig. notiert als a^2 (klingend h^2)
25	Bc	2 Ganze Noten geschwärzt (Hemiole; nicht auch Fag)
30	Va 2	2: als h^0 notiert; für die Edition an den Satzkontext angepasst
31	Tr 1	1: ausgewischt (notiert) h^1 , ersetzt (?) mit e^2 , nicht getilgt, möglicherweise Ganze, aber deutlich kleiner als vergleichbare Notenköpfe; kein Dehnungspunkt, keine Pausen. Für die Edition analog zu T. 1, Tr 2, keine Eintragung vorgesehen. Der Vermerk „Clar“ jedoch, der zwischen den beiden Tr-Systemen steht (Edition: unter Tr 2), ist vermutlich auch für die getilgte Eintragung der Tr 1 gültig; insofern ist die Spielanweisung in T. 32 nicht wirklich „ergänzt“.
	Va 2	wie T. 31
39	Tr 1	2: als f^2 notiert, offenkundig Schreibfehler. – 6: zunächst Viertel, überschrieben
41		Doppeltaktstrich am Abschnittsende original
48	T	3: urspr. e^1 , Rasur und Überschreibung (Schreibfehler, vgl. Tonfolge B)
49	C 1	2–3: urspr. c^2 , Rasur und Überschreibung (Schreibfehler, vgl. Tonfolge C 2)
52f.		Schwärzung der Ganzen Noten in der Hemiole (ohne Schlusstöne der Tr 1 und 2 in T. 53)
60	T	3: orig. als d^1 notiert; vgl. aber Va 2
62f.	Bc	Schwärzung der Ganzen Noten (Hemiole); nicht auch in den übrigen Stimmen
71	V 1	2–3: irrtümlich textiert „rühmet“, ausgewischt
72	Bc	2: bis T. 74,2 mit Vorzeichnung eines c_4 -Schlüssels; die Noten allerdings im c_3 -Schlüssel zu lesen; für die Edition korrigiert
73	Va 1	3: urspr. e^1 ; an A angepasst
	Va 2	1: urspr. Pausenzähler „9“; Rasur, Überschreibung mit Halber Pause; vgl. auch Anm. zu T. 74–78

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
74	Va 2	bis 78: zunächst die Musik aus T. 73-77 eingetragen; Rasur, Überschreibung
76	V 1	2: orig. h ¹ ; für die Edition an C 1 angepasst
79	C 2	1: urspr. a ¹ , ausgewischt und überschrieben
80	C 2	1 und 2: orig. als Halbe notiert; an Bc-Ziffern und V 2 angepasst
82	T	3: zunächst textiert „zu“, überschrieben
85	A	3, bis 88: textiert (bis 86,3) „lobsinget zu“, anschließend völlig ohne Text; wegen der verfügbaren Silben und Noten als Schreibversehen aufzufassen und an T/B angepasst
87	A	3: orig. notiert als g ¹ ; Schreibfehler
92	Va 1	3: auch (eher) als f ¹ lesbar, dies aber klar falsch
94	C 1	1: zunächst als g ¹ eingetragen; ausgewischt, Überschreibung
99		Am Taktende einfacher Taktstrich, der Taktwechsel auf diesem verzeichnet
102	B	1–2: zunächst als g ⁰ eingetragen, überschrieben
111	Tr 2	7: orig. a ¹ ; auf der Naturtrompete nicht vorhanden (zwischen 7. und 8. Naturton), vermutlich statt g ¹
112		Doppelter Doppelstrich am Taktende für die Edition ergänzt
114	C 2	1–2: orig. gebalkt
115	A	2: orig. d ¹ ; vermutlich Schreibfehler
117	C 1	1–3: urspr. als h ¹ eingetragen, Rasur und Überschreibung
119	C 1	1–3: urspr. als a ¹ eingetragen, Rasur und Überschreibung
120		Vermerk „pian.“ orig. nur bei Bc
124	T	3: orig. eher als c ¹ lesbar, vermutlich jedoch d ¹ gemeint. – 5: als Überschreibung einer Viertelnote
126	Tr 1, Tr 2	Vermerk „Sordin.“ orig. zwischen beiden Tr-Stimmen eingetragen. T. 126–128 in der Edition klingend gegenüber der originalen Notation um eine Sekund aufwärts transponiert.
135	Tr 2	1: zunächst vermutlich g ² , durch Umlenken der Notenlinie in f ² verändert, dies mit a ² überschrieben
136		Doppelter Taktstrich am Taktende für die Edition ergänzt
141	Bc	1: Bezifferung urspr. „5–6“; die zweite Zahl jedoch offensichtlich zu 2 gehörig
142	Tr 1, Tr 2	Vermerk „Sord.“ nur zum Einsatz der Tr 1. T. 142–150 in der Edition klingend gegenüber der originalen Notation um eine Sekund aufwärts transponiert.
149	Tr 1 Tr 2	3: orig. fis ² (notiert e ²), vermutlich Schreibfehler (Parallelbewegung mit Tr 2) 1: zunächst notiert c ² (klingend d ²), durch Überschreibung korrigiert in d ² (klingend e ²)
151	V 2	6: orig. mit Hochalteration (offenbar verrutscht; für 7, dort fehlend)
154	V 1	2: orig. fis ² , für die Edition korrigiert
155	V 1	1–3: orig. 2 Achtel (gebalkt), Viertel; für die Edition an den Verlauf der V 2 angepasst
159		Quintparallelen V 2-B/Bc nicht plausibel emendierbar
113	A T	2: orig. f ¹ ; angepasst an Va 1 2: orig. d ¹ ; angepasst an Va 2
163	Va 1	2, bis 166,3: orig. ausnahmslos als a ¹ notiert; an A und (am Ende) den Verlauf von T/Va 2 angepasst
167	Va 2	1: orig. g ⁰ . Unter der Akkolade ein Kreuz mit blauem Buntstift, möglicherweise auf diese Inkonsistenz bezogen
170	Bc	bis 171,7: imc ₃ -Schlüssel notiert Am Taktende kein Taktstrich (gerader Takt!)
171	C 2	2: zuvor Wischspur; keine Korrektur feststellbar

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
172	Va 1	3: orig. e ¹ ; vgl. aber A
	C 2	1: zunächst mit Fähnchen, Balkung als Überschreibung. – 3: einzeln, mit Fähnchen; im Hinblick auf die (auch an dieser Stelle hypothetische) Textierung gebalkt
	B	6: urspr. Ganze, Notenkopf ausgefüllt
173	C 1	5–6: einzeln mit Fähnchen versehen (vgl. aber die – hier vorhandene – Textierung).
	C 2	5: mit Haltebogen zu 174,1; allerdings nur als Viertelkreis (in T. 173) ausgeführt und somit möglicherweise nicht „erst“ gemeint
	B	1–4: mit vier Silben textiert („sei-nen Ruhm weit“), Silbendehnungsstrich ausdrücklich für 5; für die Edition im Hinblick auf die Ligatur 119/120 um einen Viertelwert nach rechts verschoben
175	Va 1, A	2: urspr. a ⁰ , in Va 1 überschrieben zu g ⁰ , in A unkorrigiert; Schreibfehler. Vgl. auch T. 194.
176	V 2	2: zunächst mit Fähnchen notiert, Überschreibung
	Fag	zunächst die Noten des A eingetragen (sogar die Textierung „laßet“, die im eigentlichen Altpart fehlt), Rasur und Überschreibung;
177	V 1, C 1	3: orig. jeweils h ¹ ; in der Edition korrigiert
	C 2	2–3: urspr. h ¹ -c ² , Überschreibung; vgl. auch T. 178f.
178	C 2	3, bis 179,2: zunächst eine Terz zu tief eingetragen, in T. 179 nur noch die Notenköpfe; Überschreibung. Vermutlich Fehlorientierung am Part der V 2 Am Taktende (Akkoladenende) nur Taktwechsel; Doppelstrich für die Edition ergänzt
181	Va 2	2: nachträglich eingeflickt; vgl. auch T. 182
182	Va 2	1: möglicherweise zunächst als Ganze notiert; überschrieben (kleinerer Notenkopf, Kauda), vgl. T. 181
188	A	6–7: Zur Klarstellung der Textierung (Text im Original jedoch nicht eingetragen) gebunden, entsprechend ein Bindebogen über den gesamten Takt 189 hinweg bis 190,1
	Bc	bis 189,7: im c ₃ -Schlüssel notiert
189	Va 1	1: orig. f ¹ , offenkundig Schreibfehler; vgl. auch T. 171
	Bc	2: orig. a ⁰ ; Schreibfehler, vgl. Va 2, T
191	V 2, C 2	1: orig. d ² (beide Stimmen), offenkundig Schreibfehler; vgl. auch T. 173
195	V 1, C 1	3: orig. h ¹ , , offenkundig Schreibfehler; vgl. jedoch auch T. 177 (identisches Problem)
	C 1	2, bis 197,2: offenbar zunächst V 2 eingetragen; Rasur und Überschreibung
197f.		am Taktende jeweils kein Taktstrich
199		auch im Orig. als Ganze Pause notiert

Jauchzet Gott, alle Lande

Sinfonia

Clarino 1.
in C

Clarino 2.
in C

Violino 1.

Violino 2.

Viola 1.

Viola 2.

Fagotto

Canto 1.

Canto 2.

Alto

Tenore

Basso

Basso Continuo

6 6 4 3 5♯ 4 5♯ 5 6
3 4

10

Clar. 1

Sordino

Clar. 2

Sordino

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

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

18

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

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

25

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

6 # 5 4 # 9 6 7 7 6 6

34

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

42

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

Jauch - zet, jauch - zet Gott, jauch - zet Gott, al - le Lan - de, Jauch - zet,

Jauch - zet, jauch - zet Gott, al - le Lan - de, jauch - zet Gott,

Jauch - zet, jauch - zet Gott,

6

6 5 4

3

6

48

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

Jauch - zet, jauch - zet Gott, jauch - zet Gott, al - le Lan -

jauch - zet Gott, jauch - zet Gott, jauch - zet Gott, al - le Lan -

jauch - zet Gott, jauch - zet, jauch - zet Gott, jauch - zet Gott, al - le Lan -

jauch - zet Gott, jauch - zet, jauch - zet Gott, jauch - zet Gott, al - le Lan -

jauch - zet Gott, jauch - zet, jauch - zet Gott, jauch - zet Gott, al - le Lan -

jauch - zet Gott, jauch - zet, jauch - zet Gott, jauch - zet Gott, al - le Lan -

54

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

-de, jauch - zet, jauch - zet Gott, jauch - zet Gott, jauch - zet Gott,

C. 2

-de, jauch - zet, jauch - zet Gott, jauch - zet Gott, jauch - zet Gott, jauch - zet Gott,

A.

-de, jauch - zet, jauch - zet Gott,

T.

-de, jauch - zet, jauch - zet Gott, jauch - zet Gott,

B.

-de, jauch - zet, jauch - zet Gott, jauch - zet Gott, jauch - zet Gott, jauch - zet Gott,

B. c.

60

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

jauch-zet, jauch-zet Gott, al - le Lan - de!

jauch-zet Gott, al - le Lan - de!

jauch-zet Gott, jauch-zet Gott, al - le Lan - de! Lob - sin - get zu Eh - ren, lob - sin-get zu

jauch-zet Gott, jauch-zet Gott, al - le Lan - de! Lob - sin - get zu Eh - ren, zu

jauch-zet Gott, jauch-zet Gott, al - le Lan - de! Lob - sin - get zu

jauch-zet Gott, jauch-zet Gott, al - le Lan - de! Lob - sin - get zu

68

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

Rüh - met, rüh - met ihn herr - lich, rüh - met, rüh - met ihn

Rüh-met, rüh - met ihn herr - lich, rüh - met ihn herr - lich,

Eh - ren sei - nen Na - men, rüh met, rüh - met ihn herr - lich, rüh - met ihn

Eh - ren sei - nen Na - men. Rüh - met, rüh - met ihn herr - lich,

Eh - ren sei - nen Na - men, rüh - met

6 6 6 6

76

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

herr - lich, rüh - met, rüh - met ihn, rüh - met ihn herr - lich,

rüh - met, rüh - met ihn, rüh - met ihn herr - lich,

herr - lich, rüh - met, rüh - met ihn, rüh - met ihn herr - lich, lob -

rüh - met, rüh - met ihn herr - lich, rüh - met ihn herr - lich, lob - sin - get, lob - sin - get zu

rrüh - met ihn herr - lich, rüh - met, rüh - met ihn herr - lich, lob - sin - get zu

6 5 6 6 6 6 5 4 3 5 #

84

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

-sin - get zu Eh - ren, zu Eh - ren sei - nen Na - men, rüh - met, rüh - met ihn herr - lich,

Eh-ren, lob - sin - get zu Eh - ren sei - nen Na - men, rüh - met, rüh - met ihn

Eh - ren, lob - sin-get zu Eh - ren sei - nen Na - men, rüh - met, rüh - met ihn

5 6 6 4 # 6 6 6 6

92

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

rüh - met, rüh - met ihn herr - lich, rüh - met, rüh - met ihn, rüh - met ihn herr - lich.

herr - lich, rüh - met, rüh - met ihn, rüh - met ihn herr - lich.

herr - lich, rüh - met ihn herr - lich, rüh - met, rüh - met ihn, rüh - met ihn herr - lich.

rüh - met ihn herr - lich, rüh - met, rüh - met ihn herr - lich, rüh - met ihn herr - lich.

rüh - met, rüh - met ihn herr - lich, rüh - met, rüh - met ihn herr - lich.

rüh - met, rüh - met ihn herr - lich, rüh - met, rüh - met ihn herr - lich.

100

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

Sprecht zu Gott, wie wun - der-lich, wie wun - der - lich sind dei - ne Werk, sprecht zu Gott,

Sprecht zu Gott, wie wun - der-lich, wie wun - der - lich sind dei - ne Werk, sprecht zu Gott,

Sprecht zu Gott, wie wun - der-lich, wie wun - der - lich sind dei - ne Werk, sprecht zu Gott,

2 5 #

104

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

wie wun - der-lich, wie wun - der - lich sind dei - ne Werk. Es wird dei - nen Fein - den,

wie wun - der-lich, wie wun - der - lich sind dei - ne Werk. Es wird dei - nen

wie wun - der-lich, wie wun - der - lich sind dei - ne Werk.

 $\frac{4}{2}$ 5

6 6

107

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

Für dei-ner gro-ßen Macht, für dei-ner gro-ßen

Für dei-ner gro-ßen Macht, für dei-ner gro-ßen

dei-nen Fein-den feh-len für dei-ner gro-ßen Macht, für dei-ner gro-ßen

Fein - den feh-len für dei-ner gro-ßen Macht, für dei-ner gro-ßen

Für dei-ner gro-ßen Macht, es wird dei-nen Fein - den feh-len für dei-ner gro-ßen

5 4 3 4 3

111

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

Macht, für dei-ner gro-ßen Macht. Al-les Land be-te dich an und lob-sin-ge dir, al-les Land

Macht, für dei-ner gro-ßen Macht. Al-les Land be-te dich an und lob-sin-ge dir, al-les Land

Macht, für dei-ner gro-ßen Macht. Al-les Land be-te dich an und lob-sin-ge dir, al-les Land

Macht, für dei-ner gro-ßen Macht. Al-les Land be-te dich an und lob-sin-ge dir, al-les Land

Macht, für dei-ner gro-ßen Macht. Al-les Land be-te dich an und lob-sin-ge dir, al-les Land

4 3 6 4 # 6 7 6 #

[illegible]

122

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

Sordino

Sordino

lob - sin - - - ge dei-nen Na - men,

lob - sin - - - ge dei-nen Na - men,

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

127

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

lob - sin - - - ge dei-nen Na - men, lob - sin - - - ge dei-nen

6
5 4 # # 4 # # 6^b 6

131

Clar. 1
Clar.

Clar. 2
Clar.

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1
lob - sin - ge dei-nen Na - men, lob - sin - ge dei-nen Na - men. Se - la, se - la.

C. 2
lob - sin - ge dei-nen Na - men, lob - sin - ge dei-nen Na - men. Se - la, se - la.

A.
lob - sin - ge dei-nen Na - men, lob - sin - ge dei-nen Na - men. Se - la, se - la.

T.
lob - sin - ge dei-nen Na - men, lob - sin - ge dei-nen Na - men. Se - la, Se - la.

B.
Na - men, lob - sin - ge dei-nen Na - men, lob - sin - ge dei-nen Na - men. Se - la, se - la.

B. c.

4 3 4 3 4 3 4 3

137

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

B.

B. c.

Kom - met her, kom - met her und schau - et an die Werk Got - tes, kom - met her, kom - met

6 6 6 7 6 4

141

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

B.

B. c.

Sordino

Sordino

her und schau - et an die Werk Got - tes,

5 6 7 6 # # # 4/2 5

145

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

B.

B. c.

der so wun-der-lich ist in sei-nem Tun un-ter den Men-schen-kin - dern,

6 6 6 $\frac{4}{2}$

149

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

B.

B. c.

kom-met her, kom-met her und schau - et an die Werk Got - tes,

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

153

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

B.

B. c.

der so wun-derlich ist in sei - nem Tun un-ter den Men-schen - kin - dern, der so wun-derlich ist in

6 # 4 # 5 6 4 # 6 #

157

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

B.

B. c.

sei - nem Tun un-ter den Men - schen - kin - dern, un - ter den Men-schen - kin - dern.

4 # 6 4 3 6 5 4 3

162

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

Lo - bet, ihr Völ - ker, un - sern Gott,

Lo - bet, ihr Völ - ker, un - sern Gott,

Lo - bet, ihr Völ - ker, un - sern Gott,

Lo - bet, ihr Völ - ker, un - sern Gott,

Lo - bet, ihr Völ - ker, un - sern Gott,

Lo - bet, ihr Völ - ker, un - sern Gott,

170

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

las - set sei - nen Ruhm weit er - schal - len,

las - set sei - nen Ruhm weit er - schal - len,

las - set sei - nen Ruhm weit er - schal - len,

las - set sei - nen Ruhm weit er - schal - len,

las - set sei - nen Ruhm weit

173

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

las - set sei - nen Ruhm_ weit_ er-schal - len,

las - set sei - nen Ruhm weit er-schal - len,

weit_ er - schal - len, er-schal - len,

las - set sei - nen Ruhm weit_ er-schal - len, las - set sei - nen Ruhm

, sei - nen Ruhm weit_ er-schal - len, las - set sei - nen

176

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

las-set sei-nen Ruhm weit er-schal-len.

las-set sei-nen Ruhm weit er-schal-len, er-schal-len.

las-set sei-nen Ruhm, las-set sei-nen Ruhm er-schal-len, er-schal-len.

weit er-schal-len, er-schal-len.

Ruhm weit er-schal-len, sei-nen Ruhm er-schal-len.

[illegible]

188

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

las - set sei - nen Ruhm weit er - schal - len,

las - set sei - nen Ruhm weit er - schal - len,

las - set sei - nen Ruhm weit er - schal - len,

las - set sei - nen Ruhm weit er - schal - len,

las - set sei - nen Ruhm weit

6 6 6 5 6 6

191

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

weit er-schal - len,

las - set sei - nen Ruhm weit er-schal - len,

las - set sei - nen Ruhm er - schal - len, er-schal - len,

las - set sei - nen Ruhm weit er-schal - len, las - set sei - nen Ruhm

sei - nen Ruhm weit er-schal - len, las - set sei - nen

194

Clar. 1

Clar. 2

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

las - set sei - nen Ruhm weit er -

las - set sei - nen Ruhm weit er -

las - set sei - nen Ruhm, las - set sei - nen Ruhm weit, weit er -

weit er -

er - schal - len, er -

Ruhm weit er -

er - schal - len, sei - nen Ruhm er -

[illegible]

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.