

Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 3

Augustin Pfleger:

Schauet an den Liebesgeist

Geistliches Konzert zum
2. Pfingsttag



Evangelisch-Lutherische
Kirche in Norddeutschland

Die Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“

ist im Rahmen des Projekts „Musik und Religion zwischen Rendsburg und Ribe / Musik og religion mellem Rendsburg og Ribe“ (2013–2015) begründet worden. Es wird 2013–2015 unter Leitung der Schleswig-Holsteinischen Landesmuseen Schloss Gottorf durchgeführt und aus dem INTERREG 4 A-Programm Syddanmark-Schleswig-K.E.R.N. und dem Europäischen Fonds für Regionalentwicklung gefördert.

Die Notenreihe flankiert zugleich das Verbundprojekt der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Norddeutschland, das unter dem Titel „Luthers Norden: Kulturwirkungen der Reformation im Norden erforschen und vermitteln“ einen Beitrag zum 500. Jahrestag der Reformation Martin Luthers (2017) leistet.

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.kirchenmusik-nordelbien.de/>

(ab Herbst 2013 auf den Kirchenmusikseiten unter www.nordkirche.de)



INTERREG4A
SYDDANMARK-SCHLESWIG-K.E.R.N.

Europäischer Fonds für regionale Entwicklung
Europäische Union • Investition in Ihre Zukunft



Musikwissenschaftliches Seminar

Augustin Pflieger

um 1635–nach 1686

Schauet an den Liebesgeist

Geistliches Konzert zum 2. Pfingsttag

**aus dem „Evangelienjahrgang“
(um 1665/68)**

für 2 Soprane, Tenor und Bass, 2 Violinen und Generalbass

Herausgegeben von Konrad Küster

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Der Landeskirchenmusikdirektor
Hamburg 2013

Inhalt

Vorwort	5
Kritischer Bericht	7
Der Text	9
Edition	11

Vorwort

Ein liturgisches Muster für Schleswig-Holstein

Dass Evangelientexte im Fokus kirchenmusikalischer Praxis stehen, liegt liturgisch nahe: Die Verlesung des Evangeliums und die alte Haupt-Kirchenmusik waren einander im Gottesdienst stets eng benachbart. So verwundert es nicht, wenn ein Musiker den Plan fasste, sämtliche Sonntagsevangelien als musikalischen Jahrgang zu vertonen; dann standen anschließend für jeden Sonn- und Festtagsgottesdienst die einschlägigen Kompositionen zur Verfügung. Augustin Pflieger, vom kunstsinnigen Herzog Christian Albrecht 1665 als Hofkapellmeister nach Schloss Gottorf berufen, wählte einen eigenen Ansatz, indem er die Evangelientexte vielfach wie einen Dialog auffasste: Die biblischen Sprecher treten wie Bühnenakteure auf; der Evangelienbericht wird mit Arienstrophen durchsetzt, die von anderen Singstimmen vorgetragen werden¹.

Aus Gottorfer Sicht entstand damit weniger ein Kirchenmusik-Jahrgang, dem in den Folgejahren weitere folgen sollten (wie dies aus Bachs Leipziger Anfangsjahren bekannt ist), sondern viel eher ein generelles Muster dafür, wie sich mit der Herausforderung einer Evangelienmusik umgehen lässt. Pfliegers „Evangelienjahrgang“ ist damit ein Seitenstück zu den liturgischen Normierungen des Herzogshofes, die 1665 im „Schleswig-Holsteinischen Kirchenbuch“ des Gottorfer Hofgelehrten Adam Olearius zum Ausdruck kamen, als dieser ein Gesangbuch, ein Handbuch über die Schriftlesungen, den Katechismus, die Kirchenordnung und vielem mehr in einem Band zusammenfasste².

Dass Pfliegers Jahrgang diesen Mustercharakter haben sollte, zeigt sich in seiner Verbreitung. Er gelangte um 1668 an den schwedischen Hof; dort blieb er in der Sammlung des Hofkapellmeisters Gustav Düben erhalten. Weitere handschriftliche Exemplare gelangten offensichtlich in die Gottorf benachbarten Städte: Wenn der Schriftsteller Johann Moller 1744 in seiner berühmten „Cimbria literata“ berichtet, er habe in Flensburg das Manuskript Pfliegers zu „Bicinia et Tricinia“ auf die Sonntagsevangelien mit einer Widmung an die Stadt Flensburg gesehen³, dann ist damit zweifellos dieses Werk gemeint – denn es ist nicht damit zu rechnen, dass ein Musiker innerhalb weniger Jahre (Pflieger verließ Gottorf 1673) ein solches enzyklopädisches Projekt zweimal identisch durchführte. Ebenso gelangte demnach ein Exemplar nach Husum, wo Pflieger 1672 „für seine in einer Lade anhero gesandte geschriebene Kirchengesänge“ eine finanzielle Entschädigung erhielt; „in einer Lade“ liefert man kaum eine bunte Sammlung von Kompositionen, sondern viel eher etwas Zusammengehöriges (wie ein mehrbändiges Werk in einem Schuber)⁴.

¹ Die Werke für die Zeit zwischen 1. Advent und Oculi sind 1961/64 im Neudruck erschienen (hrsg. von Fritz Stein in: *Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 50 und 64).

² online: <http://diglib.hab.de/drucke/tk-79/start.htm>.

³ Johann Moller, *Cimbria literata sive historia Sript. Ducatus utriusque Slevs. et Hols.*, Kopenhagen 1744, Bd. 2, S. 644; online: http://books.google.de/books?id=GE_N8Je_dpoC&pg=PR3.

⁴ Husum, Kirchengemeinde St. Marien, Bauregister 1672. Vgl. bereits: Konrad Küster, *Im Umfeld der Orgel: Musik und Musiker zwischen Elbe und Weser*, Stade 2007, S. 58 (dort auch zu einer Musikaliensendung Pfliegers nach Otterndorf und Altenbruch, 1681).

Zur Komposition und ihrer Aufführungspraxis

In den meisten dieser Werke werden Evangelientext und Dialog so miteinander gekreuzt, dass nahezu sämtliche Beiträge charakteristischen „Rollen“ zugewiesen erscheinen: nicht nur die dialogischen Anteile aus dem jeweiligen Bibeltext, sondern auch alle anderen (weitere Biehzitate und die strophisch-syllabischen Arien). In „Schauet an den Liebesgeist“ ist dies anders. Im Zentrum steht nicht ein dialogischer Evangelientext, und er wird auch nicht zu einem Dialog umgeformt. Vielmehr bildet ein Jesuswort aus Johannes 3 (16–18) das Rückgrat des Werkes:

Also hat Gott die Welt geliebet, dass er seinen eingebornen Sohn gab, auf dass alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben.

Denn Gott hat seinen Sohn nicht gesandt in die Welt, dass er die Welt richte, sondern dass die Welt durch ihn selig werde, darin wir sollen selig werden.

Wer an ihn gläubet, der wird nicht gerichtet, wer aber nicht gläubet, der ist schon gerichtet, denn er gläubet nicht an den Namen des eingebornen Sohn Gottes.

Dieser Text wird im Sinne eines alten Tropus um andere Bibelworte erweitert und mit einem dreistrophigen Gedicht eingerahmt bzw. gegliedert. Insofern handelt es sich eigentlich eher um eine Bearbeitung dieses klassischen Pfingsttextes als um dessen dialogische Aufarbeitung.

So bietet gerade dieses Werk auch andere Möglichkeiten der Aufführung. Ursprünglich intendiert für die Virtuosen der Gottorfer Hofkapelle und damit in allen Stimmen solistisch dargeboten, muss es in den großen Schulstädten wie Flensburg und Husum anders aufgeführt worden sein. Kantoren erteilten 11- bis 14-jährigen Lateinschülern Musikunterricht; sie lernten als Soprane, mehrstimmig zu singen, und so konnten sie als Gruppe (nicht als Solisten) die beiden Sopranparts in den Arien übernehmen. Ihnen traten in Tenor und Bass sowie in den Instrumentalstimmen Solisten zur Seite.

Auf diese Weise lassen sich diese historischen Verhältnisse reizvoll auch in der Praxis kleinerer Kirchenchöre wieder beleben. Die Sopranstimmen übernehmen die Aria; lediglich Tenor und Bass sind solistisch darzubieten.

Das Geistliche Konzert wurde 2012 im Rahmen der „Gottorfer Hofmusik“ am Entstehungs- und originalen Aufführungsort auf CD aufgenommen⁵. Der Notensatz der Aufführungsgrundlage, die für die Produktion genutzt wurde und auch dieser Edition zugrunde liegt, geht auf Arbeiten in einem Hauptseminar an der Universität Freiburg im Winter 2011/12 zurück und wurde von Carolin Luise Schmidt vorbereitet.

⁵ Augustin Pfleger, *Laudate Dominum*, Ensemble Weser Renaissance unter Leitung von Manfred Cordes; cpo 777 801-2 (erschienen 2013).

Kritischer Bericht

Quelle: Stimmensatz der Sammlung Gustav Dübens, Uppsala Universitetsbiblioteket, Signatur *vmbs 73:12*. 8 Stimmen (jeweils 1 Blatt) mit Umschlag. Bezeichnet sind die Stimmen als *Cant: 1*, *Cant: 2*, *Tenore*, *Bass*; *Violino 1mo*, *Violino 2do*, *Violone* (unbeziffert), *Bassus Continuus* (beziffert); Überschrift jeweils „*Feria 2da Pentecostes*“. Hochformat, rastriert mit jeweils 11 Systemen, Rückseiten aller Stimmen (außer *Bassus Continuus*) ohne Rastrierung. Unterschiedliche Wasserzeichen (Umschlag: Amsterdamer Stadtwappen; Stimmen: Schellenkappe, allerdings *Bassus Continuus* abweichend von den übrigen Stimmen); 2 anonyme Schreiber kopierten die Sing- bzw. Instrumentalstimmen, ein dritter den Part *Bassus Continuus*⁶.

In der Regel keine Taktstriche, dafür aber Abteilungsstriche, die in der Edition in Fettdruck erscheinen; zu Beginn einzelner Abschnitte Gliederungsstriche zur metrischen Verdeutlichung (z. B. *Bassus*, T. 11/12: nur zwischen der zweit- und drittuntersten Notenlinie).

Die Stimme *Bassus Continuus* mit Textmarken und abgekürzten Besetzungsangaben zu Beginn der einzelnen Teile.

Einzelanmerkungen

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
1	Bc	über dem System „2 Sop“, darunter „schauet an den Liebeß Geist“
8	C2	3: Textierung zunächst „Wier“, überschrieben
11	Bc	über dem System „B. e viol.“; 3: Bezifferung im Ms. nachgetragen
27	Bc	über dem System „Ten“, darunter „Daran preißet Gott“
31	Bc	über dem System „B. e viol.“, darunter „den Gott“
36	B	3: auf Rasur (zunächst e?)
39	Bc	über dem System „Ten:“, darunter „Eß ist in keinen anderen“
44	C1	2: Achtel, zuvor Achtelpause, ebenso 46,4; entsprechend 45,2 (Viertel mit Achtelpause) und 48,1–2. Diese Variante der Aria-Melodie jedoch nicht auch im C2, daher an diesen (und die beiden anderen C1-Strophen) angeglichen.
44	Bc	über dem System „2 Sop:“, darunter „O der heißen liebe“
54	Bc	über dem System „B. e Viol“, darunter „wer an ihn gleübet“
55	B	5: textiert „nit“
56	B	1–2: Textierung „[ge] Richtet“; möglicherweise textiert durch einen nicht perfekt deutsch sprechenden (schwedischen) Schreiber
61	B	3–4: textiert „eingeboren“; Silben zu weit links eingetragen, zur Koordinierung Striche zu den jeweiligen Noten hinzugesetzt.
63	Bc	über dem System „Ten“, darunter „Ich glaube lieber, [geht direkt über in Textmarke zu T. 65]“
65	Bc	2: über dem System „Bas“, auf der untersten Notenlinie „viol.“, unter dem System „wer an ihn gleübet“; nach der Note auf der 4. Linie von unten ein Trennstrich
66	B	5: Notenkopf verdickt (zunächst c)
70	Bc	über dem System „2 Soprani“, darunter „gleübet ws.“

⁶ Vgl. http://www2.musik.uu.se/dubens/presentationSource1.php?Select_Dnr=1361; von dort aus sind auch die Digitalisate der Einzelstimmen direkt einsehbar.

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
80	Bc	über dem System „B. e instr.“, darunter „darumb“; 1: Bezifferung im Ms. nachgetragen
81	B	3, 5: zunächst Achtel; die Sechzehntelbewegung durch Überschreibung eingeführt
82	Bc	4: über dem System „Tutti“, darunter „Ten“
83	Bc	4: über dem System „2 Sop:“
85	C1	2–3: zuerst textiert „leben“, gestrichen und korr. (durch Gustav Düben?)

Der Text

1. Schauet an den Liebesgeist,
der uns ist geschenkt,
wie er große Liebe weist,
weil man heut bedenket,
dass uns Gott geliebet hab
und gegeben schöne Gab,
drum man Liebe giebet
ihm, der erst geliebet.

Joh. 3, 16

Also hat Gott die Welt geliebet, dass er seinen eingebornen Sohn gab, auf dass alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben.

Römer 5, 8

Daran preiset Gott seine Liebe gegen uns, dass Christus für uns gestorben ist, da wir noch Sünder waren.

Joh. 3, 17

Denn Gott hat seinen Sohn nicht gesandt in die Welt, dass er die Welt richte, sondern dass die Welt durch ihn selig werde, darin wir sollen selig werden.

Apg. 4, 12

Es ist in keinem andern Heil, ist auch kein ander Name den Menschen gegeben.

2. O der heißen Liebe Brunst,
die nicht zu vergleichen,
o der großen Gottes Gunst,
der uns tut darreichen
seines Herzens werte Kron,
seinen Sohn, den Gnaden Thron,
der darum muss sterben,
dass wir nicht verderben.

Joh. 3, 18

Wer an ihn gläubet, der wird nicht gerichtet, wer aber nicht gläubet, der ist schon gerichtet, denn er gläubet nicht an den Namen des eingebornen Sohn Gottes.

Markus 9, 24

Herr, hilf meinem Unglauben!

Joh. 7, 38

Wer an mich gläubet, von dessen Leibe werden Ströme des lebendigen Wassers fließen.

3. Gläubet, was der Herr verheißt,
dass wir sollen leben,
denn er seinen Sohn und Geist
hat zum Pfand gegeben.
Höher ist das teure Pfand
als des Himmels Freuden,
drum wir Gott hier loben,
bis wir leben droben.

Schauet an den Liebesgeist

2. Pfingstag

Violino 1

Violino 2

Canto 1
Scha - et an den Lie - bes - geist, der uns ist ge - schen - ket, wie er

Canto 2
Scha - et an den Lie - bes - geist, der uns ist ge - schen - ket, wie er

Tenore

Bass

Bassus Continuus

#

C. 1
gro - ße Lie - be weist, weil _____ man heut be - den - ket, dass uns Gott ge - lie - bet

C. 2
gro - ße Lie - be weist, weil _____ man heut be - den - ket, dass uns Gott ge - lie - bet

B. c.

6

Augustin Pfleger, Schauet an den Liebesgeist

12

7

C. 1 hab und ge - ge - ben schö - ne Gab, drum man Lie - be gi - bet ihm, der erst ge - lie - bet.

C. 2 hab und ge - ge - ben schö - ne Gab, drum man Lie - be gi - bet ihm, der erst ge - lie - bet.

B. c.

6

11

V. 1

V. 2

B. Al - so hat Gott die Welt ge - lie - bet, dass er sei - nen ein - ge - bor - nen

B. c.

6 7 6

17

V. 1

V. 2

B. Sohn gab, auf dass al - le, die an ihn gläu - ben, nicht ver - lo - ren wer - den,

B. c.

5 6 6 6 7 6 5 6

22

V. 1

V. 2

T. 8

B.

B. c.

Dar - an prei - set Gott sei - ne
son - dern das e - wige Le - ben ha - ben.

5 6 6 # 6

26

T. 8

B. c.

Lie - be ge - gen uns, dass Chris - tus für uns _____ ge - stor - ben ist, da wir noch

6 # 7 6 4 3

30

V. 1

V. 2

T. 8

B.

B. c.

Sin der war - en.
Denn Gott hat sei - nen Sohn nicht ge sandt in die Welt, dass er die

#

44

C. 1
O der hei - ßen Lie - be Brunst, die nicht zu ver - glei - chen, o der

C. 2
O der hei - ßen Lie - be Brunst, die nicht zu ver - glei - chen, o der

B. c.

#

47

C. 1
gro - ßen Got - tes Gunst, der _____ uns tut dar - rei - chen, sei - nes Her - zen wer - te

C. 2
gro - ßen Got - tes Gunst, der _____ uns tut dar - rei - chen, sei - nes Her - zen wer - te

B. c.

#

6

#

50

C. 1
Kron, sei - nen Sohn, den Gna - den - thron, der da - rum muss ster - ben, dass wir nicht ver - der - ben.

C. 2
Kron, sei - nen Sohn, den Gna - den - thron, der da - rum muss ster - ben, dass wir nicht ver - der - ben.

B. c.

Augustin Pfleger, Schauet an den Liebesgeist

16

54

V. 1

V. 2

B.

B. c.

Wer an ihn gläu - bet, der wird nicht ge - rich - tet, wer a - ber nicht gläu - bet, der

6 7 6 #

58

V. 1

V. 2

B.

B. c.

ist schon ge-rich - tet, denn er gläu - bet nicht an den Na - men des ein - ge - bor - nen Sohn

b 6 Vne.

62

V. 1

V. 2

T.

B.

B. c.

8

Ich gläu - be, lie - ber Herr, Herr, hilf mei - nem Un - glau - ben.

Got - tes. Wer

6 5b 6 5

66

V. 1

V. 2

B.

B. c.

an mich gläu - bet, von des - sen Lei-be wer den Strö-me des le - ben - di-gen Was-sers flie - ßen.

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

70

C. 1

C. 2

B. c.

Gläu - bet, was der Herr ver - heißt, dass wir sol - len le - ben, denn er

Gläu - bet, was der Herr ver - heißt, dass wir sol - len le - ben, denn er

#

73

C. 1

C. 2

B. c.

sei - nen Sohn und Geist hat — zum Pfand ge - ge - ben. Hö - her ist das teu - re

sei - nen Sohn und Geist hat — zum Pfand ge - ge - ben. Hö - her ist das teu - re

6

Augustin Pflieger, Schauet an den Liebesgeist

18

76

V. 1

V. 2

C. 1
Pfand als des Him mels Freu-den - stand, drum wir Gott hier lo - ben, bis wir le-ben dro - ben.

C. 2
Pfand als des Him mels Freu-den - stand, drum wir Gott hier lo - ben, bis wir le-ben dro - ben.

B. c.

6 4 #

80

V. 1

V. 2

C. 1
Drum wir

C. 2
Drum wir

T.
Bis wir le - ben,

B.
Drum wir Gott hier lo - ben, drum wir Gott hier lo - ben, bis wir le-ben dro - ben, drum wir Gott hier

B. c.

6 6 6 6 # ♭ ♭

84

V. 1

V. 2

C. 1
Gott hier lo - ben, bis wir, bis wir le - ben dro - ben.

C. 2
Gott hier lo - ben, bis wir le - ben dro - ben.

T.
bis wir le - - - ben, bis wir le - ben dro - ben.

B.
lo - ben, drum wir Gott hier lo - ben, bis wir le - ben dro - ben.

B. c.

6 6 6 # 6 6

Detailed description: This is a page of a musical score for a choir and instruments. It features six staves: two for violins (V. 1 and V. 2), two for cornets (C. 1 and C. 2), a tenor (T.), a bass (B.), and a basso continuo (B. c.). The music is in 6/8 time and G major. The lyrics are in German and describe praising God and living in love. The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, sixteenth notes, and a fermata at the end of each line. A rehearsal mark '84' is placed at the beginning of the first staff.

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.