

Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 33

Johann Nicolaus Hanff:

Gott sei uns gnädig und segne uns

Psalm 67



Evangelisch-Lutherische
Kirche in Norddeutschland

Die Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“

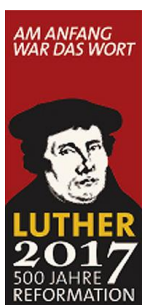
wurde im Rahmen des deutsch-dänischen EU-Projekts „Musik und Religion zwischen Rendsburg und Ribe / Musik og religion mellem Rendsburg og Ribe“ (2013–15) begründet.

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 Nicolaus Hanff

1665–1712

Gott, sei uns gnädig und segne uns

Geistliches Konzert über Psalm 67 und das Psalmlied Martin Luthers

Für 2 Violinen, 2 Violen,
Sopran, Alt, Tenor und Bass
sowie Basso continuo

Unter Mitarbeit von Violetta Brehm
herausgegeben von Konrad Küster

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Der Landeskirchenmusikdirektor
Hamburg 2016

Inhalt

Vorwort	5
Kritischer Bericht	12
Edition	17

Psalm 67 Vers 2

Gott, sei uns gnädig und segne uns;
er lasse uns sein Angesicht leuchten. Sela.

Psalm 67 Vers 3

Dass wir auf Erden erkennen seinen Weg;
Unter allen Heiden sein Heil.

Psalm 67 Vers 4

Es danken dir, Gott, die Völker,
es danken dir alle Völker.

Psalm 67 Vers 5

Die Völker freuen sich und jauchzen,
dass du die Leute recht richtest und regierest die Leute auf Erden. Sela.

Psalm 67 Vers 6

Es danken dir, Gott, die Völker,
es danken dir alle Völker.

Choral

*Es danke Gott und lobe dich
das Volk in guten Taten¹*

Psalm 67 Vers 7

Das Land gibt sein Gewächs
Es segne uns Gott, unser Gott.

*Das Land bring Frucht und besser sich,²
Dein Wort ist wohl geraten.*

Psalm 67 Vers 8

Es segne uns Gott,

und alle Welt fürchte ihn.

*Uns segne Vater und der Sohn
Uns segne Gott, der Heil'ge Geist,
dem alle Welt die Ehre tut,
Für ihm sich fürchten allermeist
Und spricht von Herzen Amen.*

¹ Im Notentext offensichtlich irrtümlich – gegen den Reim – als „Tagen“ formuliert.

² Ausdrücklich nicht – wie traditionell gewohnt – „bringt“ und „bessert“; vgl. Vorwort.

Vorwort

Person und Wirken

Unter den Musikern seiner Zeit wirkt Johann Nicolaus Hanff zunächst wegen einer biographischen Äußerlichkeit interessant: Geboren wurde er 1665 in Wechmar (Thüringen), der ‚Wiege‘ der „musicalisch-Bachischen Familie“¹. Ansonsten gehörte er zu einer Gruppe von untereinander etwa gleichaltrigen Thüringern, die nach Hamburg kamen, vermutlich alle angezogen von der dortigen Gänsemarkt-Oper als überregionalem Kulturmagneten: Georg Böhm hielt sich seit etwa 1693 dort auf; im selben Jahr stand der Pachelbel-Schüler Johann Conrad Rosenbusch (1673 in Seebergen bei Gotha geboren) im Elbe-Einzugsgebiet bereits zur Verfügung, um – mit Hilfe eines Coups – zum Organisten an der Kirche St. Laurentii in Itzehoe berufen zu werden². Wenig später sind Mitglieder der Familie Bach im Großraum Hamburg nachweisbar, kurz nach Johann Sebastian, der 1700–02 die Lüneburger Michaelisschule besuchte³. Dies also ist der Kontext auch für das ‚norddeutsche‘ Auftreten Hanffs; da er schon 1688 den siebenjährigen Johann Mattheson in Klavierspiel und Komposition unterrichtete⁴, wirkt er in dieser Personengruppe wie ein relativ früh aus Thüringen Zugereister.

1696 war Hanff dann am fürstbischöflich-lübeckischen Hof in Eutin als Musiker tätig; dort muss er mit Johann Philipp Förtsch zusammengetroffen sein, dem einstigen Hofkapellmeister auf Schloss Gottorf. Dort war dieser nach 1689 zunächst zum Leibarzt des Herzogs Christian Albrecht aufgestiegen; in der Folge war er in eine gleichartige Stellung nach Eutin gewechselt: zu Christian Albrechts jüngerem Bruder August Friedrich, dem Lübecker Fürstbischof. Dessen Herrschaftsfunktion ergab sich daraus, dass das Fürstbistum Lübeck als gottorfische Sekundogenitur betrachtet wurde. August Friedrich starb dann 1705, mitten im Großen Nordischen Krieg.

Für eine Sekundogenitur wäre typisch gewesen, dass daraufhin die Nachfolge an einen jüngeren Bruder des regierenden Herrschers gefallen wäre. Doch die Situation war komplizierter. Der Nachfolger Christian Albrechts, Friedrich IV., war 1702 im Großen Nordischen Krieg gefallen; der nächste Thronerbe war damals erst zwei Jahre alt. Die Nachfolge im Fürstbistum Lübeck (dessen Herrschaft später im Geschehen des Krieges selbst umstritten war) fiel also an einen Bruder des so jung verstorbenen Friedrich, an Christian August; dieser übernahm zugleich die Vormundschaft für seinen noch lange unmündigen Gottorfer Neffen Carl Friedrich.

Die Vorgänge prägten Hanffs Lebensweg nach 1705 maßgeblich. Damals, nach dem Tod August Friedrichs, wurde die Hofhaltung (wie es beim Tod eines Herrschers üblich war) in wesentlichen Teilen aufgelöst. So verlor Hanff seine Stellung als Hoforganist. Um sich einen Lebensunterhalt zu sichern, zog er wiederum nach Hamburg. Doch auch dort er blieb anscheinend

¹ Der Begriff Johann Sebastian Bachs in: *Bach-Dokumente*, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bd. 1: Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs, Leipzig und Kassel 1963, S. 255 (Dok I/184). Biographische Daten Hanffs, wenn nicht anders bezeichnet, nach George J. Buelow, Art. „Hanff, Johann Nicolaus“, in: Grove Music online (<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/12325>), Abruf vom 27.11..2016.

² Konrad Küster, „Peter Heydorn: Zwei Biographien in der norddeutschen Orgelkunst“, in: *Acta organologica* 32, Kassel 2012, S. 379–404, hier S. 388f.

³ Johann Ernst Bach (1683–1739): um 1704?; Johann Christoph Bach (1676–um 1740), 1708/09. Vgl. Hermann Kock, *Genealogisches Lexikon der Familie Bach*, Wechmar 1995, S. 9598, 221.

⁴ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740 (Nachdruck Berlin 1910), S. 188. Allerdings hat sich Mattheson – rückschauend – in der Reihenfolge der Ereignisse geirrt: 1681 geboren, kann er nicht „im siebenden Jahr seines Alters“ bei Hanff, der „vorhin Hochfürstl. Capelldirector zu Eutin gewesen war“, Unterricht gehabt haben. In der ersten Angabe wird er sich kaum geirrt haben, sondern eher in der Reihe der Beschäftigungsverhältnisse Hanffs.

dauernd im Suchradar der Gottorfer Familie. Gerade das war aber erneut keine einfache Konstellation.

Christian August steckte in einer organisatorischen Klemme: In Eutin hätte er – standesgemäß – einen neuen Hofstaat samt Hofmusik aufbauen und Hanff als Hoforganisten (und Kapellchef) wieder einstellen können. Doch wesentlich regierte er von Gottorf aus, als herzoglicher Vormund; folglich gab es für ihn keine vernünftige Veranlassung, in Eutin (für sich selbst) eine Hofkapelle zu bilden. Gleichzeitig aber lag auch in seiner Gottorfer Funktion keine Langzeitperspektive, die ihm den Aufbau einer eigenen Hofkapelle erlaubt hätte: nach individuellen Zielsetzungen des Herrschers und mit Bindungen der Kapell-Dienstverhältnisse an diesen. Zwar wurden einzelne Hofmusiker der Zeit schon Friedrichs IV. weiterhin besoldet; zumindest dem Geiger Anthon Busch, der um 1692 aus Wolfenbüttel nach Gottorf gekommen war, wurde dies noch 1703 eigens zugesichert, und noch im Dezember 1709 berief er sich darauf⁵. Sogar der Kapellmeister, Georg Österreich, war aus seinen Diensten „unter Wegfall der Bezüge“ nur beurlaubt worden und hielt sich quasi auf Abruf in Braunschweig auf⁶.

Ebenso gehörte also auch Hanff zu den Musikern, die Fürstbischof Christian August sich zur weiteren Verwendung warm hielt. Das Beste, was dieser ihm anbieten konnte, war die Aussicht, dass Hanff den Organistenposten am Schleswiger Dom bei Freiwerden erhalten könne, also an der Kirche, die das geistliche Zentrum des Herzogtums Schleswig-Holstein-Gottorf war. Dass dort eine Nachfolge anstand, war abzusehen: Der Stelleninhaber, Peter Scheidemann d. J. (verwandt mit dem Hamburger Organisten Heinrich Scheidemann) war um 1630 geboren, vermutlich in Wöhrden (Dithmarschen)⁷; 1705, als Hanff in Eutin entlassen wurde, war Scheidemann somit rund 75 Jahre alt. Er lebte noch bis 1711.

Viele dieser Rahmendaten erfährt man aus dem förmlichen Bewerbungsschreiben, das Hanff an Christian August richtete⁸: datiert am 4. August 1711 in der Schleswiger Vorstadt Friedrichsberg, dem Beamtenquartier, in dem auch Förtsch (wohl als Renditeobjekt) ein größeres Haus mit vier Wohnungen besaß⁹: Wohnte Hanff also dort? Er schreibt:

Ew. HochFürstl: Durchl: ruhet annoch in gnädigsten andencken, welcher gestalt; nach ab-
leben des Weyland Duchlauchtigsten Bischoffen in *Euthien*, mir, als vieljährig gewesenen
Capell-Director und Hoff-*organisten* eine HochFürstl: *expectant* [sic] auff den Schließwigschen
Dom-organistendienst allergnädigst ertheilet worden, daß nach Tödlichem hintritt des *organist*
Scheidemans ich unmittelbar *Succediren*, und allen *Competenten* vorgezogen und befodert
werden solle; [...]

Hanff selbst starb im Winter 1711/12. Und am 13. März 1713 waren – mit dem dänischen Okkupationspatent für das Gottorfer Herzogtum – de facto alle „Gottorfer“ Kulturambitionen Geschichte. Hanffs Nachfolger als Domorganist, Johann Friedrich Elsner, übernahm die Fürsorge

⁵ Schleswig, Landesarchiv Schleswig-Holstein (im Folgenden „LAS“) Abt. 7 Nr. 168 II.

⁶ 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 und 180.

⁷ Konrad Küster, „Zur Geschichte der Musikerfamilie Scheidemann“, in: *Schütz-Jahrbuch* 21 (1999), S. 99–113, hier S. 109f.: Sohn von Philipp Scheidemann (Organist in Lunden/Dithmarschen vor 1632–nach 1660), der wiederum als Neffe von Heinrich (Sohn von dessen Bruder Peter) gelten muss. Heinrich Scheidemanns Frau war 1656 Taufpatin einer Schwester von Peter, dem späteren Schleswiger Organisten.

⁸ LAS, Abt. 7 Nr. 6088.

⁹ Konrad Küster, „Johann Philipp Förtsch: Diplomat, Mediziner und Musiker in Gottorfer Diensten“, in: *Beiträge zur Schleswiger Stadtgeschichte* 58 (2013), S. 45–54, hier S. 47.

für die Hinterbliebenen; der 1711 noch in Hamburg geborene Hanff-Sohn Johann Georg, fortan Stiefsohn Elsners, wurde dann 1745 selbst dessen Nachfolger.

Eutin und Gottorf – Kammerton und Chorton

Die Quelle, die zu dem vorliegenden Psalmkonzert erhalten geblieben ist, lässt sich aufgrund philologischer Kriterien verhältnismäßig klar datieren. Es handelt um eine Abschrift, die der mit der Nummerierung „1“ bezeichnete, anonyme Gottorfer Kopist Georg Österreichs angefertigt hat¹⁰. Sein Wirken lässt sich auf die späteren Gottorfer Jahre Österreichs eingrenzen, in denen dieser dem jüngeren Herzog Friedrich IV. als Kapellmeister diente (ab 1697); unter Christian Albrecht, 1694 gestorben, ist „Schreiber 1“ noch nicht in Schleswig nachweisbar. Diesem Schreiber stand für seine Arbeit ein bestimmter Papiertyp mit Amsterdamer Wasserzeichen¹¹ zur Verfügung; soweit Quellen, für die diese Papiere benutzt wurden, originale Datierungen tragen, wird auch damit in die Jahre 1697–1702 verwiesen¹². Das Zeitfenster, das sich damit auftut, liegt komplett in der Eutiner Wirkungsspanne Hanffs (1696–1705). Somit muss zumindest die Vorlage, von der die erhaltene Quelle abgeschrieben wurde, aus Eutin nach Gottorf gelangt sein.

Wann das Werk entstand, lässt sich daraus nicht ableiten. Diese Datierungs-Unsicherheiten gelten sogar noch mehr für beiden übrigen Vokalwerke Hanffs in der Sammlung Österreich. „Alleluja, Der Tod ist verschlungen“ liegt in einer Abschrift des Sammlers persönlich vor, die aufgrund ihrer Quellenmerkmale dennoch relativ schwer datierbar ist; vermutlich jedoch stammt diese Kopie ebenfalls aus den Jahren nach 1697¹³. Außerdem hat sich in der Sammlung „Wohlauf, mein Herz“ erhalten, geschrieben von einem Schreiber, von dessen Hand nur dieses eine Werk in der Sammlung enthalten ist; da sich die Schriftzüge von denen unterscheiden, die Hanffs Schleswiger Bewerbungsschreiben erkennen lässt, handelt es sich nicht um ein Autograph des Komponisten, das als Einzelstück in die Sammlung gekommen wäre. Notiert ist das Werk auf einem böhmischen Papier, das in der Sammlung Österreich nur außerhalb der Gottorfer Anteile vorkommt – relativ häufig, eher in Teilen, die aus dem heutigen Niedersachsen stammen. Es ist nicht einmal klar, ob Österreich das Werk je besessen hat, denn dessen Quelle trägt nicht einmal Aufschriften von seiner Hand und gehört damit der schmalen Gruppe von Handschriften an, für die eine Einordnung in die Geschichte der Sammlung nicht möglich ist¹⁴. Dies alles macht auch deutlich, dass die Vermutung, bei dem hier vorgelegten Werk handele es sich um „die letzte Kirchenmusik Hanffs“¹⁵, ebenso zweifelhaft ist wie die in der – spärlichen – Literatur gegebene liturgische Zuordnung zu Trinitatis; ein Psalm als ganzer Text hat keine Perikopenbindung (dies gälte allenfalls für Ausschnitte, aus denen auch im vorreformatorischen Gottesdienst z. B. ein Introitus gebildet wurde).

Die Quelle als solche berichtet (über die Musik hinaus) zweierlei. Zunächst spiegelt sie, dass die Musiker, die an den beiden Höfen der Gottorfer Herzogsfamilie wirkten, miteinander in

¹⁰ Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18), Kassel 1970, S. 116 (Nr. 475).

¹¹ Vgl. den Kritischen Bericht.

¹² Die Jahreszahl 1709 in einer Ziani-Abschrift kann auch ein späterer Zusatz sein; in jedem Fall verweist sie auf Österreichs Braunschweiger Zeit, vgl. Küster (wie Anm. 6), S. 167.

¹³ Vgl. Küster (wie Anm. 6), S. 240.

¹⁴ Ebenda, S. 263.

¹⁵ Hans Schilling, *Tobias Enicelius, Friedrich Meister, Nikolaus Hanff: ein Beitrag zur Geschichte der evangelischen Frühkantate in Schleswig-Holstein*, Dissertation Kiel 1934, S. 58; dort auch die Perikopen-Zuordnung.

Kontakt standen¹⁶. Vielleicht lag eine Mittlerfunktion bei Förtsch, der, wenn auch in Eutin wirkend, in Schleswig außer seinem (Miets-)Haus auch eine Ziegelei besaß und aus dieser für den zeitgleich begonnenen, radikalen Umbau von Schloss Gottorf ein Privileg auf Lieferung von Ziegelsteinen hatte¹⁷. Daneben aber bietet dieses Werk (gemeinsam mit „Alleluja, Der Tod ist verschlungen“) die einzigen konkret musikalischen Einblicke in das Potential der Eutiner Hofmusik¹⁸. Die Kapelle als Baukörper ist erhalten; sie war kurz vor Hanffs Zeit nach einem Brand neu erstanden. Zu ihrer Grundausrüstung gehörte auch eine Orgel von Arp Schnitger (1692); ihr Gehäuse¹⁹ hat die Zeiten überdauert und birgt seit 1862 eine Orgel von Eduard Schulze (Paulinzella). Für den gegebenen Kontext ist also wichtig, dass diese Schnitger-Orgel das Dienstinstrument Hanffs war und das Zentrum der kirchlichen Hofmusik bildete – zu der Zeit, als die Partiturnachschrift für das Musikleben auf Schloss Gottorf angefertigt wurde. Ob hingegen die Komposition als solche tatsächlich für Eutin entstand, ist nicht zu bestimmen. Immerhin aber öffnet das Werk den Blick ähnlich auf außerhalb Gottorfs angesiedelte Kapellstrukturen der gottorfischen Familie wie für die 1660er-Jahre im Hinblick auf die Musik am „Schloss vor Husum“²⁰.

Zunächst also muss der Fokus von Gottorf weg auf Eutin gerichtet werden. Wenn das Werk dort erklang, spiegelt sich in seiner Besetzung direkt das, was dort als Hofmusik ‚machbar‘ war. Möglich ist etwa, dass der Leibarzt Förtsch, ein opernerprobter Tenorvirtuose, auch musikalische Nebenaufgaben ausübte; und dieser Gedanke wäre auch auf andere Hofbedienstete anwendbar. Als Ensemblechef fungierte Hanff, der sich in seinem Schleswiger Bewerbungsschreiben als „Capell-Director“ bezeichnet. Also hat er ähnlich als Zentrum einer Ensemblesmusik gewirkt wie die Organisten der „norddeutschen Orgelkultur“ im städtischen oder dörflichen Ambiente (nicht zuletzt Franz Tunder und Dieterich Buxtehude an St. Marien in Lübeck).

Tatsächlich gibt die Quelle des vorliegenden Werks noch konkretere, differenziertere Hinweise darauf, wie dieses Musizieren funktionierte. Denn Hanff hat die Musik offensichtlich aus der Perspektive des Organisten nicht nur aufgeführt, sondern auch komponiert und notiert. Dies spiegelt sich in einer Fülle kleiner Kopier-Irrtümer, die dem „Schreiber 1“ unterliefen (und von ihm korrigiert worden sind): Sie lassen sich auf das Intonationsunterschiede zwischen Ensemble und Orgel zurückführen, also auf die zeittypische Differenz zwischen dem Kammer- und einem Chorton. Orgeln in Chortonstimmung klangen etwas höher als der Kammerton – um wie viel, richtete sich nach den örtlichen Wünschen, Kosten einzusparen: Im tiefen Klangbereich konnte für jedes Register auf eine oder mehrere sehr große Pfeifen verzichtet werden; denn es war deutlich weniger aufwendig, im hohen Bereich dafür eine entsprechende Anzahl sehr kleiner Pfeifen

¹⁶ In einer früheren Zeit wurde der Viola-da-gamba-Spieler Anthon Günther Robertz aus Eutin nach Gottorf engagiert, vgl. LAS, Abt. 7 Nr. 168 II.

¹⁷ Wie Anm. 8.

¹⁸ Keine konkreteren Einblicke in deren Funktion bei: Matthias Viertel, *Die Musik am Eutiner Hof: Von der Reformation zur Revolution*, Eutin 1991 (Eutiner Bibliothekshefte 4, 4); dort wird sogar nur auf Hanffs „Wohlauf, mein Herz“ (S. 19) verwiesen, eine Komposition, für die aber eine örtliche Zuordnung gar nicht möglich ist, vgl. hierzu oben (bei Anm. 14). Keine verwertbaren Informationen im Bestand 260 des LAS (Regierung des Bistums, Fürstentums, Landsteils Lübeck zu Eutin).

¹⁹ Bild: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Eutin_kapell_orgel_2013b.jpg (Abruf 12.11.2016). Vgl. ferner Cornelius H. Edskes und Harald Vogel, *Arp Schnitger und sein Werk: Bildband mit den erhaltenen Orgeln und Prospekten Arp Schnitgers*, Bremen 2/2013, S. 52f. Allerdings ist die dort gegebene Auflösung des Monogramms „F4“ auf der Orgel zu korrigieren: Es verweist nicht auf den dänischen König Friedrich IV., der nie über Eutin regierte, sondern auf den gleichnamigen Gottorfer Herzog, der auch die Orgel des Schleswiger Doms (im Grundbestand seines erhaltenen Prospekts, 1701) gestiftet hat. Da Eutin eine gottorfische Sekundogenitur war (also nur bedingt als eigenständiger Hof galt), wirkt diese persönliche Zuordnung plausibel.

²⁰ Hans Conrad Kapeler, *Ich bin gewiss, dass weder Tod noch Leben, Geistliches Konzert (vor 1664)*. Hamburg 2013 (MNO 5) https://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/5_Kapeler_Ich_bin.pdf; und Konrad Küster, „Musik an der Husumer Schlossorgel 1626 bis 1799“, in: *Beiträge zur Husumer Stadtgeschichte* 8 (2002), S. 27–46.

vorzusehen. Nur musste eben dann die Notation der Musik auf diesen Abstand zum (tieferen) Kammerton der anderen Instrumente abgestimmt sein.

Österreich hat alle seine erhaltenen Partituren in Kammerton-Notation angelegt; nie entsteht eine Differenz zwischen der Notation des Continuo parts und dem übrigen, höheren Ensemble. Folglich musste erst für eine Aufführung Vorsorge getroffen werden: so, dass für den Spieler der Gottorfer Schlossorgel (die vermutlich ebenfalls im Chorton-Abstand zum übrigen Ensemble stand) eine entsprechend transponierte Stimme ausgeschrieben wurde. Diese (aus Bachs Praxis reich belegte) Praxis lässt sich für Gottorf nur vermuten; Aufführungsmaterialien, anhand derer sich das musizierpraktische Gegenstück zu der erhaltenen, umfangreichen Partiturenammlung beurteilen ließe, sind nicht erhalten geblieben²¹.

Die Alternative war, dass ein Organist von vornherein „im Chorton dachte“. Normalerweise mussten dann alle Musiker, deren Instrumente keinen fixierten Stimmton hatten, quasi in den Chorton „mitgehen“: Streicher konnten ihre Instrumente höher stimmen, Sänger höher singen (ein höheres Einstimmen von Blockflöten oder Trompeten ist hingegen baulich nicht möglich, so dass transponierte Noten erforderlich waren). Hier aber zeichnet sich ein anderes, nochmals komplexeres Verfahren ab. Denn an mehreren Stellen hat Österreichs „Schreiber 1“, der ansonsten sorgfältig arbeitete, sich in der einzutragenden Tonhöhe zunächst geirrt, zumeist nach unten, manchmal aber auch nach oben, in der Regel nur für eine einzige Note. Das erklärt sich nur daraus, dass er Note für Note aus der Vorlage übernahm, die Tonhöhe aber umrechnete; das ging in der Regel problemlos auf, nur stellenweise eben nicht. Deutlich wird jedenfalls, dass er eine Vorlage benutzte, in der die Musik anders notiert war als in dem Produkt, das er entstehen ließ. Um das geschilderte Normalverfahren der Chorton- bzw. Kammertonnotation kann es sich nicht gehandelt haben.

Die Vorlage müsste zumindest in den meisten Stimmen in d-Moll notiert gewesen sein – obgleich das Psalmlied, das in den Werkschluss einfließt, unmissverständlich phrygisch ist (mit der „phrygischen Kadenz“ als Zeilenschluss). Wurde der Notentext also beim Abschreiben standardmäßig um eine Sekund nach oben transponiert? Was ist dann für die Transpositionsirrtümer in anderer Richtung zu bedenken?

Ehe darüber nachgedacht werden kann, was hinter dieser Notation stehen könnte, ist ihr Befund darzustellen (vgl. dazu auch den Kritischen Bericht).

- Stellen, an denen Einzelnoten einen Ton zu tief eingetragen sind, finden sich in T. 34 (Canto), T. 48 (Tenore), T. 70 (Alto) und T. 201 (Bass). Dies wäre also damit zu erklären, dass der Schreiber vergessen hätte, Noten zu transponieren.
- In T. 87 beginnt eine neue Akkolade. Für die Violine 1 ist zunächst eine *b*-Vorzeichnung eingetragen und anschließend wieder getilgt worden. Sie hat in einem e-Moll-Werk überhaupt keinen Sinn; fasst man sie aber als Übernahme aus einer d-Moll-Vorlage auf, die transponiert werden sollte, wäre der Irrtum verständlich.
- In T. 6 findet sich im Continuo part – völlig unmotiviert – eine *#*-Vorzeichnung vor *h*⁰: Sie ist weder eine veritable Hochalteration (zu *his*⁰) noch ein Warnungsakzidens nach einer vorausgegangenen *b*-Tiefalteration in der näheren Umgebung. Hier nun gibt es zwei Erklärungsansätze. Zuerst: Der Tiefalteration ließe sich als Relikt einer Continuo stimme verstehen, die gegenüber dem restlichen Satz nochmals eine Sekund höher notiert war: Dann wäre neben den Ensemble-Kammerton (Grundtonart d-Moll) eine um eine Großterz versetzte Chortonnotation getreten (*fis*-Moll – mit *cis* als V. Stufe, somit mit einem klaren Vorzeichnungs-Bedarf, sowohl in Tabulatur- wie in Notenschrift). Das lässt sich

²¹ Zu den beiden Ausnahmen vgl. Küster (wie Anm. 6), S. 148.

nicht ausschließen (vgl. den übernächsten Punkt). Es gibt aber zugleich eine andere Erklärung: Möglicherweise prägte ein d-Moll-Tonspektrum der Vorlage das Bewusstsein des Schreibers so sehr, dass jenes seinen Umgang mit der e-Moll-Welt des Ziels mit erfasste. Somit bedeutete die Hochalteration nur, dass ein Ton, der der Klangwelt der d-Moll-Vorlage angehört hätte, hier ausgeschlossen werden sollte. Eine klare Antwort lässt sich hier zunächst nicht formulieren.

- Auf dasselbe Phänomen verweisen zwei Stellen außerhalb des Generalbass-Bereichs: im Tenor. In Takt 170 und 176 ist jeweils ein Kreuz vor einem e' wegradiert, das wiederum nicht als Warnungsakzidens (auf ein – zuvor nicht vorhandenes – es bezogen) verstanden werden kann; es ist auch nicht denkbar, dieses Vorzeichen als direktes Relikt der Vorlage zu sehen (es müsste dann ja eingetreten sein, um mit ihm durch Hochalteration ein d zu erreichen – eine unsinnige Idee). Was die zweite dieser Stellen angeht (T. 176), wäre in einer d-Moll-Vorlage im Takt zuvor tatsächlich ein es vorhanden gewesen: im Alt, in der überlieferten Gottorfer Version korrekt zu f transponiert. Auch hier (wie im vorigen Punkt) hätte der Kopist sich also durch ein es in der Vorlage zur ausdrücklichen Hochalteration eines e veranlasst gesehen. Ein vergleichbares Vorlage- es vor T. 170 ist nur wenig weiter entfernt: in der phrygischen Klausel des Diskantparts in T. 166.
- Übrig bleiben vier weitere Transpositions-Irrtümer, denen jeweils ein Terzintervall zugrunde liegt: in T. 34 (Tenore, 3 Noten) und 46 (Canto, 2 Noten) sowie für jeweils eine Note in den Takten 187 (Continuo) und 205 (Tenore). Da wieder eine Continuo-Stelle dabei ist, gewinnt die Idee an Gewicht, der Continuo-part der Vorlage könne neben der d-Moll-Kammertonnotation in einem fis-Moll-Chorton gestanden haben. Und zugleich erklärte sich, warum es überhaupt Irrtümer in beiden Richtungen gab: Österreichs Kopist hätte die einen Stimmen (Singstimmen, Melodieinstrumente) einen Ton aufwärts transponieren müssen, den Continuo-part aber einen Ton abwärts.

Vielleicht also kannte Österreich sowohl die Eutiner Musizierpraktiken (was angesichts seiner langjährigen und auch in den späteren 1690er-Jahren anzunehmenden Kontakte zu Förtsch nicht verwunderte) oder sogar die Notationsgewohnheiten Hanffs. So hätte er den Auftrag gegeben, die Notation so zu adaptieren, dass sie seiner Erwartung eines Chorals im phrygischen Modus entsprach. Und dabei spielte tatsächlich ein Chorton-Kammerton-Unterschied des Ensembles eine Rolle.

In jedem Fall wird hier deutlich, dass klare Aussagen über Hanffs Werkkonzeption nicht möglich sind; sie erreicht die Nachwelt nur gespiegelt durch die Wahrnehmung des Kopisten (und seines vorgesetzten Kapellmeisters). Hinweise auf ein weitergehendes Bearbeitungsverfahren gibt es nicht; insofern rechtfertigt sich auch nicht, von einem solchen zu sprechen, sondern eher nur von einer ortsbezogenen Einrichtung, die keine Auswirkungen auf die musikalische Substanz gehabt haben dürfte.

Textgestalt – Werkgestalt

Es ist kaum sachgerecht, Hanffs Komposition als mehrsätzig zu begreifen²²; sie ist eine Psalmkomposition, die sämtliche Verse berücksichtigt (außer der typischen, wie eine Überschrift wirkenden Eröffnung des 1. Verses) und diese in dem gebotenen liturgischen Sinne voneinander absetzt. Nach der einleitenden Sinfonia werden die musikalischen Abschnitte aus den psalmtypi-

²²

So – in einer weit zurückliegenden Vergangenheit – Schilling (wie Anm. 15), S. 58f.

schen Halbversen und aus ganzen Psalmversen gebildet. Vers 2 wird insofern in zwei polyphon gestaltete Teilabschnitte aufgespalten; die zweite Hälfte des 3. Verses wirkt demgegenüber unselbstständiger (T. 64ff.) – eher wie ein Nachsatz zu dem vorausgehenden polyphonen Abschnitt, in dem die Bildung eines vierstimmigen Vokalstimmen-Verbundes weit hinausgezögert wird.

Gegenüber dieser klaren Psalmaufbau-Orientierung wirkt die Fortsetzung besonders attraktiv. Die Verse 4 und 5 (T. 70ff. bzw. 100ff.) werden solistisch gestaltet und dadurch aufeinander bezogen, dass sie beide in gleichlautende Sinfonia-Abschnitte münden. Sie werden damit behandelt wie zwei Strophen einer Aria, denn in ihr war diese instrumentale Nachspielfunktion typisch. Und ebenso als Anleihe bei der Aria erscheint, dass Hanff hier die Besetzung aufs Solistische verengt: zunächst für Sopran, Alt und Tenor.

Der folgende Bass-Anteil (ab T. 126), der den solistischen Abschnitt der Komposition abschließt, wirkt daraufhin wie eine Wiederaufnahme des 4. Verses; es scheint eine Rahmenbildung zu entstehen – so, dass die eröffnende Alt-Motivik aus T. 70 hier neuerlich eintreten solle. Derlei Da-capo-Ideen laufen eigentlich dem linearen Fortgang von Psalmtexten zuwider. Hanff jedoch nutzt eine Besonderheit gerade dieses Psalms aus: Dessen vierter Vers ist mit dem sechsten textgleich. Also lädt der Psalm zu diesem musikalischen Rückgriff, der in textlicher Hinsicht kein solcher ist, geradezu ein. Doch Hanff benötigt diesen 6. Vers auch noch in anderer Hinsicht, und so wird dieser in der Musik auf zweierlei Weise behandelt. Denn ab T. 156 verbindet sich dieser Psalmvers in völlig anderer Gestaltung mit der im Sopran angesiedelten Kirchenliedmelodie: Dem originalen Psalmtext wird dessen Nachdichtung durch Martin Luther gegenübergestellt. Und ähnlich ambivalent wirken nochmals der 7. und 8. Vers: Sie treffen sich in der Formulierung „Es segne uns Gott“, die im 7. Vers mit „unser Gott“ fortgeführt wird, im 8. Vers mit der typischen zweiten Psalmvers-Hälfte. Hanff jedoch lässt beide Gestaltungsansätze des Psalmisten zusammenfließen: Noch in T. 193, unmittelbar vor der Fortführung mit der zweiten Hälfte von Vers 8, steht das typische „unser Gott“, das eigentlich klar zum 7. Vers gehört.

Beim Resultat handelt es sich nur vordergründig um eine Choralbearbeitung; auch trifft der Eindruck die hier gegebene Sachlage nicht, dass einfach zwei verschiedene Texte einander gegenübergestellt werden könnten, ähnlich also wie sich dies in Motetten Bachs (*Fürchte dich nicht* BWV 228: „Herr, mein Licht, Brunn aller Freuden“ zu „Denn ich habe dich erlöst“) oder seiner älteren Familienangehörigen findet (Johann Michael Bach: „Halt, was du hast“ und „Jesu, meine Freude“). Denn mit diesen beiden Vergleichen würde ausgeblendet, dass auch der „Choral“, den Hanff verarbeitet, ja nur den Psalm „repräsentiert“; entscheidend ist also, dass dessen originale und nachgedichtete Gestalt miteinander gekoppelt werden. Der Eindruck der Choralbearbeitung ist also sekundär: eine Folge aus dieser Verbindung.

Sie ist sehr sorgsam durchgeführt; so weit wie möglich wird der Textfortschritt der tieferen Stimmen (mit dem Originalpsalm) mit dem Sopran-Liedtext verknüpft. Das Lied wiederum lehnt sich ohnehin auch formal sehr eng an die Psalmvorlage an: In seinen beiden Stollen gehen der sechste und siebte Psalmvers auf, im Abgesang der abschließende achte – dessen Anfang „Es segne uns Gott“, quasi das Kontinuum des gesamten Psalms, jedoch schon in die Begleitung des zweiten Liedstollens hineingezogen wird.

Damit wirkt der Schlussteil sehr dicht gestaltet; das Gleiche lässt sich aber auch für die arienähnlichen Mittelteile mit ihrer Da-capo-Anleihe sagen – und ähnlich für Hanffs Umgang mit den beiden einleitenden Versen (2 und 3). Hält man sich die Techniken Förtschs vor Augen, Psalmen kompositorisch von ihren inneren, formprägenden Chancen her zu begreifen²³, schließt sich ein

²³ Vgl. Johann Philipp Förtsch, Zwei Psalmkonzerte: Psalm 13 (Herr, wir lange willst du unser so gar vergessen) ... und Psalm 15 (Herr, wer wird wohnen in deiner Hütten), hrsg. von Konrad Küster, Hamburg 2016

weiterer Bogen zwischen Gottorf und Eutin. Tatsächlich könnte Förtschs Erfahrung in der Psalmkomposition Hanff beeinflusst haben – und das hier vorgelegte Werk wäre dann wohl in Eutin entstanden.

Der Choral und die Frage der Tonarten

Hanff schreibt seine Komposition in einem „modernen“ e-Moll, nicht also im alten phrygischen Modus. In diesem jedoch steht das gegen Werkschluss verarbeitete Lied. Um diese Differenz auszugleichen, wird das Lied punktuell ‚modernisiert‘: Zwar bleibt es an den Stollenschlüssen (T. 166 und 178) bei den charakteristischen phrygischen f-e-Halbtonschritten; sie aber werden von Hanff quasi als Halbschlüsse aufgefasst. Denn in der eigentlich analogen Situation des Abgesangs (T. 197), in denen ein moderner Schluss-Eindruck notwendiger scheinen konnte, sieht Hanff statt des *f* ein *f̂s* vor und lässt den Zeilenschluss so zu einer starken Kadenz werden – ebenso wie den tatsächlichen Werkschluss.

Die Choralmelodie büßt dabei etwas von ihrer eigentlichen Erinnerungs-Wirkung (als „cantus prius factus“) ein. Auch andere Details mögen als freierer Umgang mit dem Vorgegebenen erscheinen. Der zweite Stollen ist (ebenso wie der erste auch in Luthers Original) imperativisch gefasst; da beide Verbformen betroffen sind, lässt sich hier ein Versehen ausschließen. Eher schon als Fehler aufzufassen ist das Schlusswort des ersten Stollens: „In guten Tagen“ notiert der Kopist, doch das reimt sich nicht auf das Partnerwort „geraten“ im zweiten Stollen. Keine Fehler sind schließlich die Textierungen der Zeilenschluss-Melismen: Diese ist von Hanff lediglich anders angelegt worden, als es durch die jüngere evangelische Gesangbuchtradition vermittelt wird. Für Melismen auf der Schluss- anstelle der drittletzten Silbe gibt es eine Vielzahl alter Beispiele²⁴.

(MNO 34), online zugänglich über <https://www.nordkirche.de/veranstaltungen/kirchenmusik/noten-download.html>.

²⁴ Einige Beispiele etwa bei <http://www.bach-cantatas.com/CM/Es-woll-uns.htm> (Abruf 27.09.2016).

Kritischer Bericht

Die Quelle

Partiturabschrift, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelsohn-Archiv, in: Mus. ms. 30210, fol. 23–28, 5. Faszikel; online-Zugang: <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN766153835>. Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

Schreiber: Gottorfer Anonymus der Zeit um 1697/1702 (vgl. Vorwort), von Harald Kümmerling als „Schreiber 1“ in den Schriftformen „1a“ bezeichnet²⁵.

Auf S. 23 recto über T. 2 „N. 1324“ (Tinte), über T. 3 „Hanf“ (Zusatz Georg Österreichs), über T. 4–5 Bleistiftnummer „212“. Rechts oben moderne Follierung (Bleistift). Am Fuß der Seite unter dem untersten System in der Mitte „224“ (Rötel), links daneben „1055“ (Berliner Akzessionsnummer Siegfried Wilhelm Dehns).

Fol. 23 recto bis 28 recto durchgehend beschriftet. Lagenordnung: 3 ineinander liegende Bogen (Ternio). Wasserzeichen: Amsterdamer Stadtwappen mit eingefügtem „JM“ (nach Wisso Weiß: Wasserzeichen Nr. 152); Nachbarmanuskripte Österreichs in der Zeit sind zwischen 1697 und 1709 datiert (vgl. Vorwort).

18 Systeme pro Seite; fol. 28 verso ohne Musiknotation. Notenlinien von freier Hand mit Rastral gezogen, die Taktstriche sind mit Lineal jeweils für komplette Akkoladen gesetzt.

Besetzungsangaben ergänzt. Abweichende originale Schlüsselungen:

Canto:	c ₁
Alto:	c ₃
Tenor:	c ₄

Der Notensatz wurde von Violetta Brehm erarbeitet: im Rahmen eines Editionsseminars im Sommer 2015 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau.

²⁵ Schreiber-Identifizierungen nach Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 18), S. 116, Nr. 475. Zum Wasserzeichen Wisso Weiß, ebd., S. 289 und 342. Zur Datierung Küster (wie Anm. 6), S. 242.

Einzelanmerkungen

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
1		„Sinfonia“ über V 1 und unter Bc; „Grave“ unter dem System der V 1
2	Va 2	3: Bindebogen nach 4,1 analog zu V 2 und Va 1 ergänzt
6	Bc	5: mit rudimentärem „#“; vermutlich irrtümlich angesetzt und nicht fertig ausgeführt
11		2: <i>p</i> -Vermerk orig. nur in V 1, und zwar zwischen 2. und 3. Note
18	C	2–3: Textierung urspr. „Gott sey“; Rasur
21	V 2	2: Hochalteration möglicherweise nachträglich eingesetzt
24	Bc	1: Bezifferung original (d. h. Wiederholung von „5“)
25	C	10: Textierung urspr. „uns“, überschrieben
	A	7: urspr. schon hier Textsilbe „-ne“; bis zum Taktstrich mit „sei uns gnä-“ fortgeführt
28	C	Akkoladenbeginn: urspr. c ₄ -Schlüssel eingetragen (vgl. Va 2), Rasur und Überschreibung
		2: Textsilbe „-dig“ offensichtlich zunächst zu 3, flüchtig überschrieben
	A	4: Vorzeichen analog zu Va 1 ergänzt (vgl. auch Bc)
	Bc	4: zunächst wie B notiert (Viertel, 2 Achtel)
30		Vermerk „Allegro“ unter den Noten für C und unter Bc; in T. 32 Wiederholung des Begriffs zum T-Einsatz
32	Bc	4: bis 34,1 im c ₄ -Schlüssel notiert
34	C	4: urspr. g ¹ , Rasur und Überschreibung
	T	11–13: urspr. fis ¹ –e ¹ –d ¹ ; Rasur und Überschreibung
37	Bc	5: bis 39,1 im c ₃ -Schlüssel notiert, von dort bis 42,1 im c ₄ -Schlüssel. 37,5 zuerst c ¹ (Sekundtransposition!) und 38,1 e ¹ (gleichlautend mit der korrekten Note), beide radiert und überschrieben
38	V 2	6: Hochalteration entsprechend Bc ergänzt
42	C	2: urspr. Achtel, Fähnchen wegradiert. 6: Textierung „uns“ eingeflickt
43	T	1: offensichtlich flüchtig notiert, scheinbar als Achtel
45	T	6: Textierung „-ten“ bereits hier, notdürftig radiert
46	C	11–12: ursprünglich fis ² und g ² , ausgewischt
47	V 2	6: orig. c ² ; für die Edition an C angepasst
48		Vermerk „Adagio“ unter V 1, V 2 und Bc sowie zu C
	T	3: zunächst f(is), Rasur
63	Bc	2: Bezifferung zunächst nur „#“ (wie 61, 2); Rasur, Überschreibung
69	Bc	2: Bezifferung „5“ orig. vor derjenigen zur 3. Note („5–4–#“)
70	A	4: urspr. a ⁰ ; Rasur und Überschreibung
70– 155		In Halben Pausen grundsätzlich die Punktierung ergänzt (gegenüber einer triolischen Grundfassung)
71	Bc	2: Bezifferung „6“ orig. schon nach derjenigen zu 1
72	Bc	Akkoladenbeginn: urspr. c ₄ -Schlüssel eingetragen, ausgewischt, überschrieben
84	Bc	3: Bezifferung orig. „4–#“ (also keine Angabe einer erhöhten Terz zu 4)
85	Bc	4: <i>p</i> -Vermerk analog zu A ergänzt
87	V 1	Akkoladenbeginn: urspr. <i>b</i> -Vorzeichnung, ausgewischt, überschrieben
	A	auf fol. 25 recto unten notiert, dazu ein in die Länge gezogener Bc-Custos
	Instr, Bc	auf fol. 25 verso notiert (d. h. dort ohne A)
89	Bc	2: urspr. c, überschrieben
90	Bc	3: orig. Bezifferung „4–3“
96	V 1	7: Hochalteration nachgetragen

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
	Bc	Akkoladenbeginn: urspr. c ₃ -Schlüssel eingetragen, in den darunter liegenden Systemen (Canto, Tenore, T. 105) c ₄ - bzw. f ₄ -Schlüssel (im Sinne einer Partiturgestalt mit Alt, Tenor und Bass). Rasur, Überschreibungen
103	Bc	2: Bezifferung zuerst zu 3 eingetragen, dort ausradiert
109	T	Zusatz „Tenor:“ (wegen der undeutlichen Schlüsselvorzeichnung in T. 105; vgl. hierzu die Anmerkung zu T. 96)
112	Bc	3: Bezifferung „4-#“ (# also nicht bei 112, 4)
120	C	6: Textierung eingeflickt
122		p-Vermerk orig. bei T und Bc
128	B	1: Korrektur, vermutlich zunächst Halbe (ohne Dehnungspunkt) und Viertel (dieses radiert)
129	Bc	4: notiert als d; vgl. jedoch T. 74, 4 und 137, 4
139	Bc	3: wie 112
144	V 2	6: undeutlich notiert (nahezu e ¹)
151	V 1	8: Vorzeichen über der Note ergänzt; 9: schwach eingezeichnete Hochalteration
155	B	nach Taktende (= Akkoladenende) Zahlenvermerk „69“; dieser kann sich am ehesten auf die 69 Takte Pause der Altstimme beziehen.
156	Bc	bis 157, 3: im c ₁ -Schlüssel, daraufhin bis 158, 3 im c ₃ -Schlüssel
159	V 1	6: mit zusätzlicher Tiefalteration
162	Va 1	4: urspr. Achtel fis ¹ -e ¹ , Rasur
	A	2-3: Textierung eingeflickt. 5: urspr. e ¹ ; durch Umlenkung der e ¹ -Linie und Tabulaturzusatz „fis“ korrigiert
163	Va 1	Akkoladenbeginn: urspr. g ₂ -Schlüssel eingetragen, überschrieben (auch Generalvorzeichnung)
	Bc	2: im c ₄ -Schlüssel notiert (bis 164, 5). 4: Sofortkorrektur, sauber ausgewischt, wohl zunächst d ¹
165	A	Textierung im Orig. nicht eindeutig, möglicherweise (bis 166, 1) jeweils um „eine Note vorgezogen“ gedacht (dann aber prosodisch nicht sinnvoll)
166	C	bis 167,1: Textierung orig. „tha-ge[n]“; nicht plausibel, nicht nur wegen des Reims, sondern weil das „h“ auf „Thaten“ verweist („Thagen“ historisch nicht gebräuchlich)
	T	3: urspr. e ¹ , überschrieben (in dunklerer Tintenfärbung); damit wird Selbstständigkeit gegenüber dem A erreicht
170	A	Akkoladenbeginn: urspr. c ₄ -Schlüssel eingetragen, überschrieben
	T	1: vor der Note wegradierte Hochalteration
171	Bc	2: bis 172, 1 im c ₃ -Schlüssel notiert, dann bis 173, 1 im c ₄ -Schlüssel
176	T	1: vor der Note wegradierte Hochalteration
181	Bc	1: Bezifferung wie „6“ geschrieben (anstelle der Tiefalteration „b“). 2: Nach der wiedergegebenen Bezifferung „6“ getilgt
183	T	1-2: dreisilbig textiert „segene“
184	Va 2	4-5: Achtelbalken als Korrektur?
	A	5: orig. d ¹ ; an Va 2 angepasst
186	Bc	1: Bezifferung mit feinerer Feder nachgetragen. 2: zusammen mit 187, 1 im c ₄ -Schlüssel notiert
187	Bc	4: urspr. als fis notiert, überschrieben, ursprünglicher Notenkopf gestrichen
189	V 2	4: für die Edition ergänzt, metrisch angepasst an den übrigen Satz; orig. 3 als Halbe Pause
191	T	neue Akkolade: keine Textierung; offensichtlich wurde die des A für gültig angesehen
192	A	3: urspr. a ¹ , überschrieben
199	A	2: ursprüngliche Textierung („fürcht“) überschrieben

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
	T	2–3: lediglich mit einer Silbe („fürcht“) textiert
200	B	2–4: urspr. als 1–3 notiert, Rasur, Überschreibung
201	B	4: urspr. A, überschrieben
205	C	1: Textkorrektur: kalligraphisch (= deckend) überschrieben
	T	4: urspr. c ¹ , überschrieben; zwischen T und B (bzw. zwischen 4. und 5. Note des T) in der Textierungszeile „c“ (sic).
206	Va 2	1: urspr. e ¹ , ausgewischt (Sofortkorrektur; vgl. 2. Note)
210	V2	4–5: urspr. punktiertes Achtel, Sechzehntel; Balken wegradiert, Achtfähnchen an 5 angehängt
	Bc	3: Bezifferung möglicherweise zunächst als erhöhte „6“ (Rasur des Querstrichs)

Gott, sei uns gnädig und segne uns

Sinfonia
Grave

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Violino 1**: Treble clef, G major key signature, common time. The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. It features a series of sixteenth-note runs in the final two measures.
- Violino 2**: Treble clef, G major key signature, common time. The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. It features a series of sixteenth-note runs in the final two measures.
- Viola 1**: Alto clef, G major key signature, common time. The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. It features a series of sixteenth-note runs in the final two measures.
- Viola 2**: Alto clef, G major key signature, common time. The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. It features a series of sixteenth-note runs in the final two measures.
- Canto**: Treble clef, G major key signature, common time. The staff is empty, indicating a vocal rest.
- Alto**: Treble clef, G major key signature, common time. The staff is empty, indicating a vocal rest.
- Tenore**: Treble clef, G major key signature, common time. The staff is empty, indicating a vocal rest.
- Basso**: Bass clef, G major key signature, common time. The staff is empty, indicating a vocal rest.
- Basso continuo**: Bass clef, G major key signature, common time. The melody begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. It features a series of sixteenth-note runs in the final two measures.

Figured bass notation for the Basso continuo part:

5 6 6 5 6 9 6 5 6 6

5

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B. c.

6 5 6 # 6 4 # # 7

3 5

9

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B. c.

6 9 8 7 6 5 # # 6 9 8 7 6 5 # #

7 6 4 4 #

14

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

Gott, sei uns gnä - dig und seg - - - ne

Gott, sei uns gnä - dig und seg - ne

Gott, sei uns gnä-dig und seg - - - ne uns, und seg - - - - - ne

Gott, sei uns gnä - dig und seg - ne uns, und seg - - - - - ne

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

18

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.
uns, sei uns gnä - - - - dig und seg - ne uns,

A.
uns, sei uns gnä - dig, sei uns gnä - dig und seg - ne uns,

T.
8
uns, sei uns gnä - dig, sei uns gnä - dig und seg - ne uns.

B.
uns, sei uns gnä - dig, sei uns gnä - dig und seg - ne uns,

B. c.

6 5/4 # 6 7 6 # #

22

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

Gott, sei uns gnä - dig und seg - - - - ne, sei uns

Gott, sei uns gnä - dig und seg - - - - ne, sei uns

Gott, sei uns gnä - dig, gnä - dig, sei uns

Gott sei uns gnä - dig und seg - ne uns, sei uns

6 6 6/5 4 3 5 5 6

26

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.
gnä - dig und seg - ne uns, Gott, sei uns gnä - dig und seg - - - - ne uns.

A.
gnä - dig und seg - ne uns, Gott, sei uns gnä - dig und seg - ne uns.

T.
gnä - dig und seg - ne uns, sei uns gnä - dig, Gott, sei uns gnä - dig und seg - ne uns.

B.
gnä - dig und seg - ne uns, Gott, sei uns gnä - dig und seg - ne uns.

B. c.

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

30 **Allegro**

C. Er las-se uns sein Ant-litz leuch - - - - -

A. Er las-se uns sein Ant - litz leuch - - - - -

T. Er las-se uns sein

B. c. ♯ 6 5 6

33

C. - - - ten, er las-se uns sein Ant-litz leuch - - - ten, sein Ant - litz

A. - - - ten, er las-se uns sein Ant-litz leuch - - - ten, leuch - - -

T. Ant - litz leuch - - - - - ten,

B. Er las-se uns sein Ant - litz leuch - - -

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

36

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

leuch - - - - - ten,

- - - - - ten, er las-se uns sein Ant - litz leuch-ten,

er las-se uns sein Ant - litz leuch-ten,

- - - - - ten, sein Ant - litz leuch-ten,

6 # 5 6 6

39

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

er las-se uns sein Ant - litz leuch - - - - -

er las-se uns sein

er las-se uns sein Ant - litz leuch - - - - - - - - ten, sein Ant - litz

5 6 5 6 5 6 5 6

Detailed description: This is a page of a musical score for a church service. It features eight staves: Violin 1 (V. 1), Violin 2 (V. 2), Viola 1 (Va. 1), Viola 2 (Va. 2), Cello (C.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Bassoon (B. c.). The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into three measures. The vocal parts (A., T., B., B. c.) have lyrics in German. The Tenor part includes the lyrics 'er las-se uns sein Ant - litz leuch - - - - - - - - ten, sein Ant - litz'. The Bassoon part has fingerings: 5 6 5 6 5 6 5 6. The page number '39' is in the top left corner, and the page number '25' is in the top right corner.

42

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

ten, er las-se uns sein Ant - litz leuch - ten,
Ant - litz leuch - - - - -
leuch - - - - ten, sein Ant - litz leuch - - - ten, er las-se uns sein Ant litz
er las-se uns sein Ant - litz leuch - - - - - ten, er las se

6 7 7 6 6 5 6

45

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

er las-se uns sein Ant - litz leuch - - - - - ten, - - - ten, er las-se uns sein Ant - litz leuch - ten, leuch - - - - - ten, er las-se uns sein Ant - litz leuch - ten, uns sein Ant - litz leuch - - - - - ten, sein Ant - litz leuch - ten,

5 6 6 6 7 6

48 **Adagio**

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.
Se - la, Se - la, Se - la, Se - - - - la, dass wir auf

A.
Se - la, Se - la, Se - la, Se - - - - la,

T.
Se - la, Se - la, Se - la, Se - - - - la,

B.
Se - la, Se - la, Se - la, Se - - - - la,

B. c.

6 5# # 5 4 # # 4

53

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

Er - den er - ken - nen sei - nen Weg _____,

dass wir auf Er - den er - ken - nen sei - nen

6 6 7 6 7 6

56

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

Weg

6 5 6

59

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

dass wir auf Er - den er - ken - nen sei - nen Weg, _____

♭ 6 5 4 # ♭ 6 6 #

62

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.
dass wir auf Er - den er - ken - nen sei - nen Weg, un - ter al - len

A.
— dass wir auf Er - den er - ken - nen sei - nen Weg, un - ter al - len Hei - den,

T.
dass wir auf Er - den er - ken - nen sei - nen Weg, un - ter al - len

B.
dass wir auf Er - den er - ken - nen sei - nen Weg, un - ter al - len Hei - den,

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

65

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

Hei - den, un - ter al - len Hei - den, al - len Hei - den sein — Heil,

un - ter al - len Hei - den, un - ter al - len Hei - den sein Heil, un - ter al - len

Hei - den, un - ter al - len Hei - den sein — Heil,

un - ter al - len Hei - den, un - ter al - len Hei - den sein Heil, un - ter al - len

6 6 6̇ 5 # 6̇ 6 4 # # 6 6

6̇
4+
2

68

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

un - ter al - len Hei - den, al - len Hei - den sein Heil.

Hei - den, un - ter al - len Hei - den sein Heil.

un - ter al - len Hei - den sein Heil.

Hei - den, un - ter al - len Hei - den sein Heil.

6 5 # 6 4 5 4 # #

4+
2

70

A.

B. c.

Es dan - - - - ken dir, Gott, die Völ - ker; es dan - - - -

6 5 6 # 6 4 # 6 6 #

75

A. ken dir al - le_ Völ - ker, al - le Völ - ker,

B. c. 6 6 # 6 5/4 # 6 #

80

A. al - le Völ - ker, es dan - - - - - ken dir al - le_ Völ -

B. c. 6 6 6 # # 6 6 # 6 6 # 6 5/4 #

85

V. 1

Va. 1

Va. 2

A. ker, *p* es dan-ken dir al - le_ Völ - ker.

B. c. 6 *p* # 6 4 # 5 6 6 6

90

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

6 4 3 6 6 6 # 6 6 #

Detailed description: This system contains measures 90 through 95. It features five staves: Violin 1 (V. 1), Violin 2 (V. 2), Viola 1 (Va. 1), Viola 2 (Va. 2), and Bassoon (B. c.). The key signature is one sharp (F#). The bassoon part includes a figured bass line with the following figures: 6, 4, 3, 6, 6, 6, #, 6, 6, #.

96

V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
T.
B. c.

Die Völ - ker

6 4 # # 6 4 # 6

Detailed description: This system contains measures 96 through 101. It features seven staves: Violin 1 (V. 1), Violin 2 (V. 2), Viola 1 (Va. 1), Viola 2 (Va. 2), Clarinet (C.), Trumpet (T.), and Bassoon (B. c.). The key signature is one sharp (F#). The Clarinet and Trumpet parts are mostly silent, with the Clarinet part ending with the lyrics "Die Völ - ker". The bassoon part includes a figured bass line with the following figures: #, 6, 4, #, #, 6, 4, #, 6.

101

C. *freu - - - en - sich und jauch - - -*

T. *8*

B. c. *6 6̇ 6 6 5 6 6̇*

106

C. *zen,*

T. *8*

B. c. *# 6 ♯ 6 5 4 # # 6 6*

Die Völ - ker freu - - -

111


C.


T. *8*


B. c. *6̇ 6 4 # # 6 6*

en - sich und jauch - - -

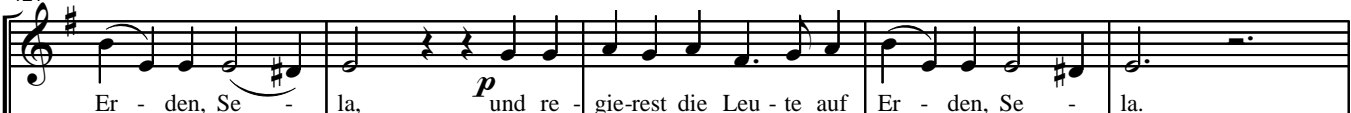
116


C. 

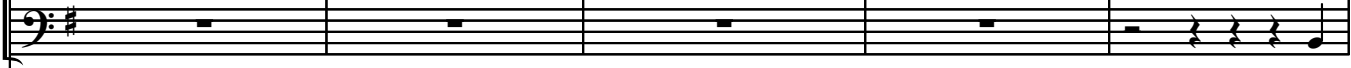
T. 


B. c. 

121

C. 

T. 

B. 

B. c. 

126

B. 

B. c. 

131

B. 
al - le Völ - ker, al - le Völ - ker, al - le Völ - ker, es

B. c. 
4 # 6 # 6 6 #

137

B. 
dan - - - - - ken dir al - le Völ - ker, es

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

141

V. 1 

V. 2 

Va. 1 

Va. 2 

B. 
dan - ken dir al - le Völ - ker,

B. c. 
6 5 4 # 5 6 6

145

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B. c.

6 4 # 6 6 6 # 6 #

151

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B. c.

6 # 6 4 # # 6 4 # #

156

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

Es dan - ke Gott und lo - - - be

Es dan - - - ken, es dan - - - - -

Es dan - - - - - ken, es dan - ken, es

es dan - - - - -

6 6/5 6 5 6

160

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

dich _____ das

- - ken dir, Gott, die Völ - ker, es dan - ken dir al - le, al - le Völ - ker, es

dan - ken dir, Gott, die Völ - ker, es dan - - - ken dir al - le Völ - ker, es dan -

- - ken dir, Gott, die Völ - ker, es dan - - - ken dir al - le Völ - ker,

$\frac{4}{2}$ 6 7 6 6 # 6 # 6

164

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

Volk, in gu - ten Ta - - - ten,
dan - - - ken, es dan - ken dir al - le, al - - - le,
- - - ken, es dan - - - ken dir al - le, al - - - le,
es dan - - - ken dir al - le, al - - - le

6 6 6 7 7

168

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

das Land bringt Frucht und bes - sert

al - le Völ - ker. Das Land gibt sein Ge wächs. Es seg - ne uns Gott, un - ser

al - le Völ - ker. Das Land gibt sein Ge wächs. Es seg - ne uns

- - le Völ - ker. Das Land gibt sein Ge - wächs.

6 # # 6 5/4 # | 4 6

173

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

sich ———, dein Wort ist wohl - ge -

Gott. Das Land ——— gibt sein Ge - wächs. Es seg - - - ne uns Gott,

Gott, *es seg-ne uns* Gott. Das Land gibt sein Ge - wächs. Es

Es seg-ne uns Gott. Das Land gibt sein Ge - wächs. Es seg - - - -

6 6 5/4 3 6 1/2

178

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

ra - ten. Uns

un - ser Gott, es seg - - - ne uns, es seg - ne uns Gott, un - ser Gott, es

seg - ne uns, es seg - ne uns, es seg - ne uns Gott, un - ser Gott, es

- - - - - ne uns, es seg - ne uns Gott, un - ser Gott, es

6 6 7

183

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

seg - - - ne Va - ter und der Sohn,

seg - ne uns Gott, es seg - ne uns Gott, un - ser Gott, es seg - ne uns Gott, un - ser

seg - ne uns Gott, es seg - ne uns Gott, un - ser Gott, es seg - ne uns Gott,

seg - ne uns Gott, es seg - ne uns Gott, un - ser Gott, es seg - ne uns

6 ♯ 6 ♯ 5 6 # # 6 6

188

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

uns seg - ne Gott der Heil - ge Geist,

Gott, un - ser Gott, es seg - ne, es seg - ne, es seg - ne uns Gott,

un - ser Gott, es seg - ne, es seg - ne, es seg - ne uns Gott,

Gott, un - ser Gott, es seg - ne, es seg - ne, es seg - ne uns Gott,

Gott, un - ser Gott, es seg - ne, es seg - ne, es seg - ne uns Gott,

4 # # 6 6 5b #

198

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

tut, für ihm sich fürch - ten

Welt fürch - te ihn, und al - le Welt

Welt, al - le Welt fürch - te ihn, und al - le Welt, und al - le

fürch - te ihn, und al - le Welt

5 6 6 5 4 # 4 6 6 6

202

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

al - - - ler - meist. Und sprecht von Her - zen___:

fürch - te ihn, und al - - - le Welt___

Welt, und al - le Welt fürch - te ihn, und al - le Welt___, und al - le

fürch - te ihn, und al - le, al - le Welt___

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

207

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

A - - - - - men

, al - le Welt fürch - te ihn, und al - le Welt, al - le Welt fürch - te ihn.

Welt, und al - le Welt fürch - te ihn, und al - le Welt, al - le Welt fürch - te ihn.

fürch - te ihn, und al - le Welt, al - le Welt fürch - te ihn.

4 6 4 # # 6 6 6

5

Editionsrichtlinien

Wiedergegeben wird der Notentext der „besten“ Quelle (zumeist ist jedoch nur eine einzige erhalten geblieben). Eingriffe in den Notentext beschränken sich auf Korrekturen echter Schreib- oder Druckfehler bzw. Details der graphischen Darstellung.

Die Werke werden in originaler Tonart ediert. Die originale Vorzeichnung bleibt gewahrt (z. B. d-Moll ohne Vorzeichen etc.). Sofern z. B. chorale gebundene Orgelwerke in Tonarten des aktuellen Gesangbuches transponiert werden, findet sich die Originalversion im Hauptteil, die Transposition im Anhang der jeweiligen Ausgabe.

Die originale Taktart wird nur dann nicht beibehalten, wenn ihre Angaben missverständlich sind (z. B. 3/2 für einen 3/1-Takt; dies jedoch wird kommentiert). Ist in Stücken des früheren 17. Jahrhunderts erkennbar, dass ein Komponist als Deklamationseinheit Halbe wählte, wird ein Allabreve-Takt in eine 4/2-Struktur überführt.

Taktstriche werden nach moderner Praxis gesetzt (ggf. werden Besonderheiten im Kritischen Bericht genannt). Anstelle von schmuckvollen Schlussnoten findet sich im letzten Takt einer Komposition eine Note lediglich des Wertes, der diesen Takt auffüllt.

Die originale Partituranordnung wird beibehalten. Dynamische Angaben werden in moderne Zeichen übertragen; Textzusätze werden im originalen Wortlaut wiedergegeben.

Singstimmen werden in moderner Schlüsselung wiedergegeben (Violinschlüssel, oktavierender Violinschlüssel, Bassschlüssel). Die originale Schlüsselung wird jeweils im Kritischen Bericht genannt.

Instrumentalstimmen werden nach Möglichkeit in den originalen Schlüsseln wiedergegeben. In Einzelfällen finden sich nähere Details im Kritischen Bericht.

Der Generalbass wird nicht ausgesetzt. Die Bezifferung entstammt der Vorlage; sie wird in originaler „Schichtung“ (ggf. also „3“ über „5“) wiedergegeben und nicht ergänzt, sondern lediglich (wenn sie offensichtlich falsch ist) korrigiert. Details werden im Kritischen Bericht wiedergegeben.

Gesangstexte erscheinen in moderner Orthographie und Interpunktion. Allerdings bleibt der originale Lautstand gewahrt (z. B. alt „gläuben“ statt neu „glauben“, „besprützen“ statt „bespritzen“ etc.). Ergänzungen (auch: bei Abkürzungen und „Faulenzern“ für Textwiederholung) werden kursiv wiedergegeben.

Bis ins 17. Jahrhundert sind Alterationen häufig nur mit Diesis (#) und Be (*b*) erfolgt. Diese Zeichensetzung wird moderner Praxis angepasst: Grundsätzlich wird zusätzlich (ohne eigenen Nachweis) das Auflöszeichen verwendet, und zwar auch in Generalbassbezifferungen (statt original *b* über einer Note A steht also das Auflöszeichen, um die Verwendung der kleinen Terz C zu bezeichnen, entsprechend bei Hochalteration von B im g-Moll-Akkord ein Auflöszeichen anstelle von original „#“).

Warnakzidentien werden nur sparsam hinzugefügt; sie stehen in Klammern. Artikulationsangaben entstammen der Vorlage; sie werden nicht frei hinzugefügt. Ergänzende 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.