Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 39

Martin Cöler (Colerus):

Ich steh an deiner Krippen hier
Hilf, Herr Jesu, lass gelingen

Geistliche Solokonzerte

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

AM ANFANG WAR DAS WORT
LUTHER 2017
500 JAHRE REFORMATION

UNI FREIBURG
Musikwissenschaftliches Seminar

Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 39

Martin Cöler

(Colerus – Köler – Köhler)

*um 1620 –† nach 1703

Ich steh an deiner Krippen hier
Hilf, Herr Jesu, lass gelingen

Geistliche Solokonzerte
zu Weihnachten und zu Neujahr

für Canto bzw. Basso solo,
2 Violinen und Generalbass

Unter Mitarbeit von Stylian Strangas und Thomas Marquardt
herausgegeben von Konrad Küster

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Der Landeskirchenmusikdirektor
Hamburg 2017

Inhalt

Vorwort 5

Kritischer Bericht 12

Die Texte 19

Edition

1. Ich steh an deiner Krippen hier 21

2. Hilf, Herr Jesu, lass gelingen 41

Vorwort

Œuvre, Name und Person

Den Komponisten der beiden vorliegenden Werke umgeben Rätsel. Er hat aber auch nur an untergeordneten Stellen Interesse auf sich gezogen. Nicht einmal sein Nachname erscheint klar: Zwischen Schreibungen, deren drei Anfangskomponenten K, Ö und H sein können, gibt es auch Schreibungen mit C und O (und ohne H). Welche von ihnen kommt dem historischen Verständnis (vielleicht sogar: dem individuellen Selbstverständnis) am nächsten kommt? All diesen Problemen steht gegenüber, dass das Œuvre der in Frage stehenden Person überdurchschnittlich viele verschiedene Einfallswinkel zur Betrachtung anbietet. Genau dieses lässt sich als Ansatzpunkt für weitere Betrachtungen ausnutzen.

Die ältesten Werke, die von ihm erhalten geblieben bzw. nachweisbar sind[1], sind in Drucken aus den frühen 1660er-Jahren erschienen: 1660 möglicherweise Beiträge zu Caspar Stielers *Die geharnischte Venus*, 1661 eine Glückwunschmusik und Liedvertonungen von Georg Heinrich Weber, ehe 1662 mit *Sulamithische Seelen-Harmoney* ein Individualdruck und 1664 mit den Vertonungen zur zweiten Ausgabe der Passionsdichtungen von Johann Rist (*Neue Hoch-heilige Paßions-Andachten in Lehr- und Trostreichen Liedern*) ein weiter herausgehobenes Werk herauskam. In welcher Stellung er um 1660 stand, ist unbekannt; doch er war längst kein Berufsanfänger mehr, denn geboren war er um 1620 in Danzig. Sein Name erscheint bei Rist, in dessen „Elbschwanenorden" er Mitglied war, latinisiert als „Colerus". Seit 1663 war er dann Leiter der Wolfenbütteler Hofkapelle, bis diese 1667 aufgelöst wurde; aus dem letzten Dienstjahr, wiederum mit „Colerus" gezeichnet, stammt eine große Psalmkomposition, die sich als Autograph in Wolfenbüttel erhalten hat[2]. Während er vermutlich Hofkapellmeister in Bayreuth war (um 1670), setzte er seine Aktivitäten in der Liedkultur fort, und zwar auf weltlichem Sektor: erneut mit Vertonungen von Gedichten Georg Heinrich Weber (*Abgewechselte Liebes-Flammen, Das ist: Neue anmuhtige Hirten-Lieder*)[3]. Für den 1671 verstorbenen Handelsmann Johann Volpmann (Hamburg, Stockholm) schrieb er eine Vertonung von Psalm 91 Vers 11–12[4], möglicherweise als (Teil-)Autograph; auch hier erscheint sein Name als „Colerus", und der Komponist bezeichnet sich als „F. B. L. Capelmeistern", also im Dienste Braunschweig-Lüneburgs stehen (eine Angabe, die jedoch auch nach Wolfenbüttel deuten kann).

Wenig später, im März 1675, wird er zum Nachfolger Johann Theiles am Gottorfer Hof ernannt. Seine Wirkungszeit dort kann nur von kürzester Dauer gewesen sein, da das Territorium im Juli desselben Jahres von dänischen Truppen besetzt wurde. Angeblich verblieb er bis 1681 in Gottorfer Diensten[5]; doch in den einschlägigen Hofakten ist dies nicht nachweisbar. Denkbar erschiene, dass er als Personalreserve im Hinblick auf eine erwartete, spätere Restituierung des

---

1 Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 3, Leipzig 1900, S. 9; anonym (= Max Seiffert), *Die Musik Hamburgs im Zeitalter Seb. Bachs*, Ausstellungskatalog Hamburg 1921, S. 21f.

2 Vgl. https://opac.rism.info/search?id=451505977; Edition: *Lob Psalm Davids à 7*, hrsg. Oliver Huck und Esteban Hernández Castelló, Beeskow 2015 (Autographe geistliche Konzerte 3, Bd. 10).

3 Exemplar der Berliner Staatsbibliothek (Signatur *an: Yi 6571*), nach dem Zweiten Weltkrieg in die Biblioteka Jagiellońska, Kraków, gelangt.

4 http://www2.musik.uu.se/duben/presentationSource1.php?Select_Dnr=616. Edition: *Engel-Hüt: Ein Konzert von 6 Stimmen genommen aus dem 91. Psalm Davids*, hrsg. Oliver Huck und Esteban Hernández Castelló, Beeskow 2015 (Autographe geistliche Konzerte 2, Bd. 9).

5 So seit Kurt Gudewill, Art. „Gottorf", in: Friedrich Blume (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* Bd. 6, Sp. 564–571, hier Sp. 569; Martin Ruhnke, Artikel „Köler (Colerus), Martin", in: ebd., Bd. 7, Kassel etc. 1958, Sp. 1326f., hier Sp. 1326.

Hoflebens behandelt wurde, ähnlich wie sich dies später für Georg Österreich und Johann Nicolaus Hanff feststellen lässt[6]; den Kapellmeisterposten erhielt dann (1680) jedoch Johann Philipp Förtsch.

Auch in den Musikmanuskripten, die in der Sammlung Georg Österreichs überliefert sind, findet sich die Namensform „Colerus", daneben „Cöler". Dabei stammen auch diese Quellen beileibe nicht alle aus derselben „Ecke". Zehnmal figuriert der Komponist als „Cöler"[7], dreimal als „Coler(us)"[8]; einmal werden nur die Initialen „M. C." angegeben[9]. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass auch zwei frühe Braunschweiger Manuskripte der Sammlung in die „Cöler"-Gruppe gehören[10]: Ihre Autorenangaben sind abgekürzt, enthalten aber als „M: Cöl:" die beiden „kritischen" Buchstaben C und Ö. Ähnliches gilt auch für die Namensnennungen in den Gottorfer Rechnungsbüchern[11]. Die erste Zahlung erfolgt zu Ostern 1675 anlässlich der Anstellung an „Martino Colero", insofern möglicherweise orientiert an einem (nicht erhaltenen) Anstellungsdekret. Der zweiten und bereits letzten Zahlung kommt demgegenüber weit weniger Aussagekraft zu: Denn der Geldempfänger war schon nicht mehr in Gottorfer Diensten („… dem gnädigst dimmitirten neubestalten Capellmeister Martin Köhlern"); die hier verwendete, singuläre Buchstabenfolge mag darauf hindeuten, dass es sich um eine rein phonetische Wiedergabe des Namens handelte.

Der Befund ist somit klar zu umreißen: Der in Frage stehende Musiker hat nie selbst als „Kö(h)ler" gezeichnet; entweder benutzte er eine latinisierte (und deklinierbare) Form „Colerus" oder als deren deutsche Ausgangsform ausnahmslos „Cöler". Da zudem für den Begriff „Köhler" im allgemeinen Sprachgebrauch keine historische Schreibweise mit „C" nachgewiesen wird[12], liegt nicht einmal in dieser Hinsicht eine direkte Beziehung zu der Berufsbezeichnung nahe. Daher stehen im Titel der vorliegenden Edition primär die zeitgenössisch gebrauchten Namensformen.

Was „Colerus"/„Cöler" nach seinem Gottorfer Intermezzo getan hat, ist unbekannt. Nach 1703 soll er in Hamburg gestorben sein.

Keine Choralkonzerte

Die Dichter der vertonten Texte stehen im Zentrum dessen, was für die Geschichte des lutherischen Kirchenliedes aus dem 17. Jahrhundert Rang und Namen hat: In ihren Ursprungsgestalten stammen die Gedichte von Paul Gerhardt (1653 bei Johann Crüger) und Johann Rist (1642 im „Dritten Zehn" von dessen *Himmlischen Liedern* als Nr. 1).

Um Choralkonzerte im engeren Sinne handelt es sich dennoch nicht. Denn die Melodien, die traditionell mit dem jeweiligen Gedicht verknüpft sind, klingen nirgends an – auch nicht in einer verzierten Form, die etwa die Choralkonzerte Franz Tunders oder Dieterich Buxtehudes kenn-

---

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

7 Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18), Kassel 1970, hat für die Erfassung der Werke eine Zählung eingeführt, die im Folgenden als „Bok" zitiert wird; bei den hier bezeichneten Werken handelt es sich demgemäß um die Nummern Bok 206–208, 211–215 und 218–219.

8 Bok 209, 210, 217

9 Bok 216.

10 Bok 215 (datiert 1679), 218.

11 Winfried Richter, *Die Gottorfer Hofmusik: Studie zur Musikkultur eines absolutistischen Hofstaates im 17. Jahrhundert*, Diss. Kiel (masch.) 1985, S. 426f.

12 http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=koehler (Abruf 14.07.2017).

zeichnet. Viel eher hat Cöler die Werke so entwickelt, als läge ihnen einfach nur irgendein strophischer Text zugrunde, der zuvor noch nie musikalisch gefasst worden war. Er entwickelt seine Kompositionen auch nicht „gegen" die Liedversionen, so dass von einer offensichtlichen Abgrenzung die Rede sein könnte; vielmehr hilft die Kenntnis des jeweiligen Liedes niemandem weiter, der sich die Werke anhört. Zum Verständnis grundlegend ist also, dass es sich nicht um Choralkonzerte handelt, sondern um völlig eigenständige Vertonungen der Texte – und dass diese demnach noch keine Popularität als Gemeindelieder hatten. Denn erst dies hätte eine „Abgrenzung" Cölers erlebbar gemacht.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch, dass keines der beiden Lieder im ersten gottorfischen Gesangbuch zu finden ist: dem von Adam Olearius verantworteten *Schleßwig-H Kirchenbuch* von 1665. In dem von der herzoglichen Witwe Maria Elisabeth initiierten *Husumer Hofgesangbuch* von 1676 fehlt der Text Rists (obgleich es immerhin 27 andere Rist-Lieder enthält[13]); ohnehin ist das Gedicht nicht in seiner originalen sechszeiligen Strophenform behandelt, sondern in einer achtzeiligen Erweiterung (das zusätzliche Verspaar tritt jeweils zwischen dem originalen vierten und fünften ein). Der älteste Nachweis für diese Version bezieht sich auf die Frankfurter Tradition der *Praxis pietatis melica* (1661)[14]; bemerkenswert ist also, dass Cöler, obgleich er mit Rist eng zusammengearbeitet hatte, eine abweichende Textgestalt nutzt. Somit lassen sich die „fehlenden" Texte auch nicht quasi als Alternatim-Konzeption aus dem originalen Rist-Lied ergänzen, da dieses nicht nur eine andere Melodie hat (von Johann Schop), sondern eben auch eine andere Textgestalt.

Dafür ist im *Hofgesangbuch* auf Seite 24–26 „Ich steh an deiner Krippen hier" enthalten, mit dem (auch 1653 bei Crüger abgedruckten) Zusatz: „Im Thon: Nun freut euch lieben Christen gemein etc.". Derlei Melodieangaben sollten in jener Frühzeit wohl wörtlich genommen werden: Folglich war es möglich, 1676 den Text auf diese Melodie zu singen; zur Verfügung hätte aber auch die Vertonung Johann Georg Ebelings von 1667 gestanden[15]. Der Text ließ sich etwa zeitgleich mit dem Gottorfer Wirken Cölers – wenn man dessen Komposition hinzurechnet – also auf dreierlei Weise musizieren. Und die Verbindung aus Gedicht und tradierter Melodie konnte auch noch sehr viel später in ähnlicher Weise aufgelöst werden wie bei Cöler: wie bei Johann Sebastian Bach in dessen späterer Bearbeitung im Schemelli-Gesangbuch (BWV 469). Bemerkenswert ist auch, dass im *Husumer Hofgesangbuch* für die tatsächlich abgedruckten Rist-Lieder stets nur auf die Originalmelodie verwiesen wird, nie aber auf die von Rist in seinen Drucken stets mitgeteilten Melodiealternativen; mehr als ein Melodievorschlag braucht der dort für das Gerhardt'sche Weihnachtslied gegebene Hinweis also (noch) nicht gewesen zu sein.

Dies alles zeigt eine noch ziemlich offene Haltung gegenüber den so jungen Texten. Und so ist offensichtlich, wie Cöler die beiden hier vorgelegten Werke auffasste: nicht als Choralbearbeitungen, sondern als eigene strophische Kompositionen.

---

13 Zur Originalfassung Paul Gerhardts vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Ich_steh_an_deiner_Krippen_hier, dazu https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Ich_steh_an_deiner_Krippen_hier_(1653).jpg (Montage des Originaldrucks; Abruf 14.07.2017). Zu Rist: Johann Rist / Johann Schop, *Himmlische Lieder (1641/42)*, hrsg. von Johann Anselm Steiger und Konrad Küster, Berlin 2012, S. 193–198.

14 Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 6 Bde., Gütersloh 1889–93, Nr. 6669 (Bd. 4, S. 141).

15 Vgl. http://www.liederlexikon.de/lieder/ich_steh_an_deiner_krippen_hier/editiona (Abruf 14.07.2017). Analog zu dieser Offenheit referiert Zahn für 1675 auch eine abweichende Version von „Hilf, Herr Jesu, lass gelingen" (sechszeilig) von Johann Sebastiani; wie Anm. 14, Nr. 3688: Bd. 2, S. 474.

Zum Aufbau der Werke

Beide Kompositionen gliedern den strophischen Vortrag auf doppelte Weise: mit einem instrumentalen Ritornell, das auch der 1. Strophe vorangestellt ist, und durch eine Differenzierung zwischen geradtaktigen und ungeradtaktigen Gesangsteilen. Während in „Ich steh an deiner Krippen hier" jeweils komplette Strophen in einer der beiden Bewegungsarten vertont sind, löst Cöler in „Hilf, Herr Jesu, lass gelingen" die Strophenzusammenhänge auf: Nach der Startstrophe, die komplett im Dreiertakt gehalten ist, fasst er jeweils den Strophenbeginn geradtaktig und wechselt für das abschließende Verspaar zur Dreierbewegung.

Keiner der beiden Liedtexte wird komplett vertont. Für „Ich steht an deiner Krippen hier" greift Cöler sieben der eigentlich 15 Strophen heraus; in numerischer Hinsicht wirkt die Auswahl zufällig (1, 2, 5, 6, 10, 13, 14). Dasselbe gilt für „Hilf, Herr Jesu, lass gelingen": Hier sind es die 1., 8., 13. und 16. der insgesamt 16 Strophen[16] – die jedoch gegenüber dem Originaltext Rists ohnehin verändert sind (siehe oben).

Besondere Konzeptionsfragen sind für „Ich steh an deiner Krippen hier" zu diskutieren. 1966 legte Walter Haacke eine Edition des Werks vor, in der für die „fehlenden" Strophen ein an Bachs zweistimmigem Schemelli-Satz orientierter vierstimmige Choralsatz eingeschoben wird[17]. Diese Anlage ist aus der Erscheinungszeit heraus verständlich, nach einem halben Jahrhundert aber nicht mehr vertretbar: Cölers Komposition und Bachs Melodie liegen ein halbes Jahrhundert voneinander entfernt; sie nehmen gegenüber der Ursprungsidee (einem Singen des Textes auf die Melodie „Nun freut euch, lieben Christen g'mein") dieselbe Distanz ein, haben aber miteinander gar nichts zu tun. Ferner erhält Cölers gliedernde Wirkung (mit Hilfe der Sinfonia und der metrischen Differenzierung durch die Einschübe) aus einer sachfremden Richtung zusätzliche Konkurrenz. Dies ist nicht die Intention, die sich mit dem Werk verbindet, sondern eher dem jüngeren Wunsch geschuldet, die Komposition in ihrer Beziehung zum (gleichfalls jüngeren) Gemeindelied-Gebrauch des Textes zu „retten". In diese Richtung zielt auch die Auffüllung der – im Hinblick auf eine Textgestalt im Sinne der liturgischen Praxis des *Evangelischen Gesangbuches* von 1952 – „fehlenden" Strophen: Weder bot diesbezüglich das *Evangelische Gesangbuch* die komplette, originale Textgestalt, noch trägt die Addition von Strophen dem Werkkonzept Rechnung, für das eben nur einzelne Textteile ausgewählt worden sind. All dieses trägt also Cölers textlich differenzierten, virtuosen Konzeption nicht gerecht.

Cölers Werke in Österreichs Sammlung

Der Großteil der Cöler-Kompositionen ist in Österreichs Sammlung als Abschrift eines anonymen Kopisten überliefert, den Harald Kümmerling als „2" benannte – in dessen älterem Schriftstadium („a")[18]. Es handelt sich um einen Schreiber, der besonders früh für Österreich in dessen Gottorfer Kapellmeisterzeit zu arbeiten begann[19]. Erkennbar daran, dass manche der Cöler-Manuskripte nicht auf den für Gottorf typischen Amsterdamer Papieren notiert sind, sondern auf

16 Vgl. Anm. 13 (Rist).

17 Zudem textlich erweitert; die Strophe 5 ist bei Cöler nicht vertont. Die Ausgabe: Neuhausen/Stuttgart 1966, HE 10.283/01.

18 Kümmerling (wie Anm. 7), S. 109.

19 Zur zeitlichen Eingrenzung seines Wirkens vgl. 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. 153f., 161, 238; zum Folgenden ebd., S. 150–154.

solchen der Harzregion, scheint sich anzudeuten, dass es sich mit um die frühesten Gottorfer Quellen der Sammlung überhaupt handelt: entstanden im Winter 1689/90. Sie formen gemeinsam mit einigen charakteristischen Nachbarquellen ein ziemlich klar überschaubares Repertoire vor allem für die Zeit zwischen Advent und Ostern, folglich tatsächlich für die Monate zwischen Dezember 1689 und März 1690, und zeigen mehrerlei.

Das eine: Neben Cöler spielte der eben nach Gottorf gekommene Nicolaus Bruhns mit seinen Werken hierbei eine Schlüsselrolle; weitere Werke stammen von Dieterich Buxtehude, dem Flensburger Marien-Organisten Johann Friedrich Meister und Johann Levini, einem biographisch überhaupt nicht fassbaren Komponisten. Und das zweite: Nur in dieser Anfangszeit spielten virtuose, aber eher klein besetzte Werke auf Schloss Gottorf eine Rolle; in der späteren Gottorfer Zeit Österreichs war die verfügbare Besetzung demnach deutlich größer. Den Neuaufbau musikalischer Standards an dem Hof, an den Herzog Christian Albrecht erst Ende Oktober 1689 wieder hatte zurückkehren können (nach fünf Jahren Exil in Hamburg), spiegelt sich demnach auch in den hier vorgelegten Werken: und zwar in deren Nutzung durch Österreich.

Zur Quellengeschichte

Die Cöler-Quellen Österreichs bilden ein eigenartiges Korpus. Dies zeigt sich an denjenigen Signaturen, die aus der Zeit stammen, ehe die damalige Berliner Königliche Bibliothek die Sammlung übernahm. In der nachfolgenden Tabelle sind diese Signaturen für den Gesamtband dargestellt. Eine Erst-Orientierung ermöglicht die Zahlenfolge, in der Harald Kümmerling die Manuskripte 1970 in seinem *Katalog der Sammlung Bokemeyer* darstellte („Bok"), denn sie entspricht der Lage der Einzelmanuskripte im Band.

Bok	**Titel**	**Blei**	**Rötel**	**„Tinte"**	**alt**
206	Ich steh an deiner Krippen hier	5	54	460	161
207	Unser Herr Jesus Christus in der Nacht	4	55	467	265
208	Er nahm aber zu sich die Zwölfe	3	56	466	172
209	Über dich selbst aber an der Gottseligkeit	2	57	470	179
210	Lobe den Herren, meine Seele	1	58	498	–
211	Gott ist getreu	6	53	458	[116?]
212	Au weh! Mein Jesus schreit	7	52	457	[x]56?
213	Es ist ein köstlich Ding	8	51	459	[x]72
214	Eins bitt ich vom Herrn	9	50	455	12.
215	Meine Seele erhebet den Herrn	11	62	–	–
216	Alleluja. Lobet den Herren in seinem Heiligtum	12	61	–	[?]
217	Hilf, Herr Jesu, lass gelingen	10	40	452	–
218	Der Tod ist verschlungen	13	60	–	–
219	Das Himmelreich ist gleich einem Hausvater	14	59	464	168

Zur Betrachtung sind einige Detailbeobachtungen notwendig – zunächst zu den äußeren Quellenverhältnissen. Einen Ansatzpunkt bieten die vier Manuskripte, die keinesfalls eine „alte" Signatur tragen. Wie lassen sie sich charakterisieren?

- 210: das einzige Manuskript der Gruppe, das zwar für die Sammlung Österreichs angelegt wurde (insofern anders als die drei nachstehend genannten), zu dem der Notentext aber nicht von „Schreiber 2" stammt.

- 215: ein Manuskript aus der Sammlung des Braunschweiger Martineums-Kantors Franciscus Günther, die nach dessen Tod 1703 in Österreichs Besitz gelangte[20].
- 216: ein Manuskript, das vermutlich erst nach 1702 in Österreichs Besitz gelangte (Braunschweig oder Wolfenbüttel)[21].
- 218: wie 215.

Offen bleibt, warum das Manuskript zu 217 keine entsprechende Signatur trägt. Für alles Weitere ist grundlegend, diese „alten" Signaturen zu verstehen – kleine, zierliche Zahlenangaben, die in ihrer Größe aussehen wie Seitenzahlen:

- 206: Die Zahl steht nicht auf dem Titelblatt (dieses als Einzelblatt hinzugefügt), sondern auf der ersten Notenseite. Die Hunderter-Zahl ist lediglich ein senkrechter Strich. Folglich könnte die Zahl sogar älter sein als das Titelblatt.
- 207: Die Zahl steht auf dem Titelblatt. Die Hunderter-Zahl ist ausdrücklich eine „2".
- 208: Die Hunderter-Zahl ist kalligraphischer gefasst als in 206 (weniger als in 209), aber eindeutig keine „2" (vgl. 207).
- 209: Die Hunderter-Zahl ist klar kalligraphisch gefasst, aber eindeutig keine „2".
- 211: Das Papier ist rechts oben schadhaft; möglicherweise hieß die Zahl „116" – zwei senkrechte Striche (analog 206) sind eindeutig erkennbar.
- 212: Die Zahl steht nicht auf dem (hinzugefügten) Außenbogen, sondern auf der ersten Notenseite. Sie trägt als Überschreibung die Tintensignatur „457", die sich ansonsten noch einmal nahe am Innenfalz (gleichfalls an der oberen Papierkante) findet. Vgl. Text.
- 213: Die Zahl ist wegradiert; nur die beiden letzten Ziffern „72" sind noch zu erahnen.
- 214: Die Zahl steht auf der ersten Notenseite; die „1" ist schlicht gefasst (vgl. zu 206, 211).
- 216: Keine Zahl erkennbar. Allerdings ist das Papier in der rechten oberen Ecke möglicherweise abgeschabt (= radiert?).
- 218: Die Zahl steht auf dem Titelblatt, die „1" zeigt dieselbe kalligraphische Form wie in Nr. 209.
- Das Fehlen einer entsprechenden Signatur in Bok 217 bleibt offen; sie mag einfach einzutragen vergessen worden sein.

Was diese Zahlen bedeuten, erschließt sich mit Hilfe der Angabe auf „Bok 212": Derjenige, der die neue Tinten-Inventarnummer so groß über die ältere, filigrane Zahl geschrieben hat, muss gewusst haben, dass damit die eine Inventarisierung durch eine andere verdeckt werden sollte; denn ansonsten hätte man diese „filigrane" auch einfach übergehen können. Diese reicht demnach in ein besonders frühes, auf jeden Fall mit Georg Österreichs Musikpraxis verbundenes Stadium zurück.

Die größeren Tintennummern (wie die „457", die die „alte" Zahl abdeckt) zeigt demgegenüber ein Ordnungssystem, dem die „braunschweigischen" Quellen (Nr. 215, 216, 218) noch nicht angehörten. Anders als einst vermutet[22], spiegeln sie keineswegs das Anwachsen der Sammlung, sicher aber einen Zustand (Aufstellung?) in Georg Österreichs späterer Gottorfer Zeit. Die Rötel-Zahlenreihe nähert sich bereits dem heutigen Aufbewahrungszustand (als geschlossene Folge zwischen 50 und 62[23]); erstaunlicherweise deckt sich in diesem Werkkomplex weder die Rötel-

---

20 Küster (wie Anm. 19), S. 127 und 174–176 (zu Günther) sowie 256 (Quellenbestand).

21 Küster (wie Anm. 19), S. 258: Kümmerlings Schreiber „44"; vgl. Kümmerling (wie Anm. 7), S. 109.

22 Zu diesem Problem bereits Peter Wollny, S. 61–63.

23 Ggf. ansetzend bei 49; die Angabe auf „Hilf, Herr Jesu", ist so verwaschen, dass sie neben dem „naheliegenden) „40" auch als „49" lesbar ist. Zum Problem, dass Zahlen ohnehin mehrfach vorkommen, vgl. Konrad Küster (Hrsg.), *Johann Philipp Förtsch: Evangeliendialoge: Gesamtausgabe*, 3 Bde., Wilhelmshaven 2014

noch die jüngere Bleistift-Zahlenfolge mit dem Buchbinde-Zustand, den Kümmerling beschrieben hat, und zwischen beiden gibt es in der Abfolge auch Unterschiede, so dass sich der Endzustand nicht kontinuierlich entwickelte. Vielmehr spiegelt gerade der Cöler-Bestand, dass die einzelnen Manuskripte mehrfach (auch in Teilgruppen) neu gestapelt wurden, ehe die nunmehrige Abfolge erreicht war.

Wer sich auf diese Weise so fortgesetzt mit den Quellen beschäftigte und warum bzw. wann dies geschah, bliebt ein Rätsel. Doch als Tatsache spiegelt sich dieses langfristige Arbeiten in den konkurrierenden Zahlenreihen.

(Quellenkataloge zur Musikgeschichte, 58–60), hier Bd. 1, S. XLV–XLVII, sowie ders. (wie Anm. 20), S. 190f.

Kritischer Bericht

1. Ich steh an deiner Krippen hier

Die Quelle

Partituraborschrift eines anonymen Gottorfer Kopisten[24] mit Textierung und Korrekturen/Zusätzen durch Georg Österreich, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, in: Mus. ms. 3840, 1. Faszikel, in den oberen äußeren Ecken der Seiten 1997[25] mit Bleistift paginiert (VIIf.: Titelblatt; 1–6: Notentext). Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

Auf S. VII oben links „5“ (Bleistift“), rechts außen Pagina („VII“). Vom oberen Rand versetzt links „N. 460.“ mit Zierschleife darüber, rechts – von hier an als Handschrift Georg Österreichs) „Partit.“. In der Seitenmitte zentriert Titel:

Ich steh an deiner Krippen hier *etc.:*
à 3.
2 Violini
Basso solo
è
Continuo.

Unter dem letzten Wort rechts versetzt ein Schrägstrich über nahezu die halbe Seitenbreite. Der Anfangsbuchstabe zu „Basso“ als Überschreibung eines „T“ (wohl für „Tenore“).

Unterhalb der Seitenmitte am rechten Rand *„H. d.“* [= h-Moll], darunter in der rechten Hälfte der Seitenbreite *„Mart: Cöler“*. (Hand Georg Österreichs).

Unten „1043“ (die „3“ als Überschreibung von „2“; Berliner Signatur Siegfried Wilhelm Dehns), daneben roter Rundstempel „Ex | Biblioth. Regia | Berolinensi.“. Ganz unten in der Seitenmitte „54“ (Rötel).

S. VIII leer. S. 1 ohne Überschrift, allerdings in der rechten oberen Ecke neben der modernen Bleistift-Paginierung sehr alt die mit Tinte geschriebene Zahl „161“.

S. 1–5 durchgehend beschriftet, S. 6 ohne Eintragung (auch: unrastriert). Lagenordnung: 2 ineinander liegende Bogen (Binio). Wasserzeichen: Amsterdamer Stadtwappen / EP[26]. Freihändig rastriert (mit einem Viererrastral; vgl. die regelmäßig abgeschrägten Ränder rechts auf recto-Seiten), bisweilen am unteren Seitenrand über die jeweilige Seite hinausragend; S. 1–2 und 4: 26 komplette Systeme pro Seite, auf S. 3 hingegen 27; S. 5 lediglich 16 Systeme (andere Platzauftei-

---

24 Vgl. Kümmerling (wie Anm. 7), S. 109 (zu Nr. 206); zur Wirksamkeit vgl. oben, bei Anm. 19.

25 Laut Vermerk auf S. IX am Bandende: durch den damaligen Leiter der Musikabteilung, Helmut Hell (04.06.1997).

26 Vgl. Kümmerling (wie Anm. 7), S. 109 (zu Nr. 206); Nr. 194, vgl. ebd., S. 290 und 358. – Wasserzeichen der Gottorfer Anfangszeit Österreichs, vgl. Küster, Österreich, S. 217.

lung für das Werkende). Taktstriche mit Lineal jeweils durch die gesamte Akkolade gezogen (zum Taktverständnis siehe unten).

Am Werkende im drittuntersten System in der Seitenmitte: *„S. D. G.“* (von der Hand Georg Österreichs).

Schlüsselungen original. Originale Taktvorzeichnungen: Für die Tripla alternativ „C 3/2“ und „3/2“; im Detail siehe die Einzelanmerkungen. Geradtaktige Abschnitte notiert als „C“.

In der Vorlage sind jeweils Doppeltakte notiert (quasi 6/2-Takt); dies lässt sich jedoch kaum als die originale Intention Cölers auffassen, da diese Taktgliederung offensichtlich der musikalischen Substanz widerspricht (und somit im philologischen Sinne für eine Emendation in Betracht kommt). Ein erstes Argument gegen diese Notation verbindet sich mit dem Schreibirrtum in T. 211–213 (Violine 2): Die Musik war zunächst um 3/2 versetzt eingetragen; ein solcher Fehler setzt eine 3/2-Gliederung der Musik in der Vorlage zwingend voraus (wäre es eine 6/2-Gliederung gewesen, hätte das abweichende Erscheinungsbild spätestens beim ersten Taktstrich auffallen müssen). Ein weiterer Anhaltspunkt ergibt sich in T. 149/150 im Continuopart: Die 3. Note war zunächst als Halbe notiert; ihre Kauda wurde ausradiert, weil die in T. 149/150 eintretende Hemiole innerhalb eines einzelnen Großtakts notierbar ist; die Kauda deutet somit darauf hin, dass die Vorlage hier ein Bild zeigte, das dem der vorliegenden Edition entspricht. Schließlich sind andere Hemiolen-Notationen in den Blick zu nehmen: Manche sind über einen Taktstrich hinweg reichend notiert, obgleich die 3/2-Rhythmik eigentlich, in eine 3/1-Bewegung überführt, gerade einen „6/2-Großtakt“ problemlos ausfüllen müsste. Also ist für diese Hemiolen-Notationsform die vorliegende Musik nicht eingerichtet worden. An den entsprechenden Stellen finden sich somit nicht nur in der 3/2-Übertragungen Überbindungen über einen Taktstrich hinweg, sondern auf gleiche Weise auch in der 6/2-Darstellung der Vorlage (T. 113f. und 117f., 219f. und 223f., 260f., 264f., 270f., 280f., 284f., 290f.).

Analog dazu findet sich zwischen T. 303 und 304, die in der Editionsvorlage in einem Großtakt aufgehen, ein Halbtaktstrich (vgl. hierzu auch Nr. 2). Daher wird für die Edition die Takteinteilung durchgängig halbiert (die Notenwerte jedoch selbstverständlich beibehalten).

Die Binnenritornell-Eintritte (T. 44, 75, 120, 167, 226) sind in der Partitur nicht ausgeschrieben (hier jedoch aus aufführungspraktischen Gründen jeweils wiederholt); zu den Vermerken, die sich auf die Ritornell-Einschübe beziehen, vgl. die Einzelanmerkungen. Nach T. 197 findet sich kein Hinweis auf einen Ritornelleintritt.

Die Editionsgrundlage wurde von Stylian Strangas erarbeitet: im Rahmen eines Editionsseminars im Sommer 2015 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau.

Einzelanmerkungen

T.	**St.**	**Zeichen: Bemerkung**
3	Bc	2: Bezifferung eindeutig sukzessiv „7–5“ (nicht „7+5“ in diagonaler Versetzung); vgl. T. 7,2 oder T. 12,1.
6	Bc	3: Obere Bezifferung „6“ mit Erhöhungszeichen; Schreibirrtum
15	V 2	2 (mit 16,1): orig. cis^2 (Schreibfehler)
18		Taktvorzeichnung erneut „C 3/2“ (wie zu Beginn)
	Bc	2: Hochalteration orig. als Bezifferung unter dem System
30	B	2: Textierung orig. erst zu 3 (vgl. aber Bindebogen)

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
33	B	Bindebogen orig. nur 1–2 (dient ohnehin zur Klarstellung der Textierung, daher fortgeführt)
40	B	bis 43: Noten zunächst ins system der V 1 eingetragen; Rasur
44		zuvor, zwischen zwei Doppelstrichen: „*Ritornello ut supra*". Für die Edition ausgeschrieben
61		Taktvorzeichnung „C"; auch hier als Großtakte notiert (8/4)
64	Bc	4: orig. g^0
65	B	4: orig. ohne Hochalteration; vgl. jedoch Bassbezifferung
	Bc	3: orig. A; vgl. jedoch Bezifferung
70	Bc	3: urspr. Erniedrigungszeichen als Bezifferung „*b*" zu 2; in der Folge Tiefalteration auch in B ergänzt. Zur Alterationspraxis vgl. auch T. 193ff.
71	B	5: erst d^0; 6: erst A; in beiden Fällen Rasur und Überschreibung. – Zur Alteration vgl. Bc
	Bc	4, 7: Tiefalteration nachträglich hinzugefügt; daran B und V 2 angepasst
72	B	3: orig. $c(is)^0$
73	V 2	2–3: zuerst 16-tel, der obere Balken verwischt
75		zuvor, zwischen zwei Doppelstrichen: „*Ritorn: ut supra*". Notentext für die Edition ausgeschrieben. – Taktvorzeichnung lediglich „3/2"
96	Bc	3: Tiefalteration nachträglich hinzugefügt; daran B angepasst
99	Bc	2: Tiefalteration nachträglich hinzugefügt; daran V 1 angepasst
113		1: in allen Stimmen geschwärzt (Hemiole)
114	V 2, Bc	2: geschwärzt (Hemiole)
117		1: in allen Stimmen geschwärzt (Hemiole)
118		2: in allen Stimmen geschwärzt (Hemiole)
137		zuvor, zwischen zwei Doppelstrichen: „Ritornello ut supra". Für die Edition ausgeschrieben. – Danach, am Zeilenende, Vorzeichnung „3/2); daraufhin am Anfang der neuen Zeile „C 3/2"
	Bc	2: orig. H; an T. 18 angepasst
138	V 1	4: zuvor noch ein Viertel a^2
	V 2	1: mit Hochalteration
	B	2: orig. h^0; vgl. jedoch T. 19
141	V 1	3: urspr. Halbe, Rasur
143	B	1: Textierung orig „[küs]sen"
144	B	3: Textierung urspr. „daß", der 3. Buchstabe mit „s" überschrieben
146	V 2	2: orig. cis^2
147	B	Textierung vermutlich nur auseinandergelaufen, keine Korrektur
149	V 2	2–3: orig. cis^2-h^1
	Bc	2 (zusammen mit 150,1): urspr. Halbe, Kauda ausradiert. Hinweis auf primäre 3/2-Notierung?
150	B	4: urspr. h^0, überschrieben; Hochalteration über die Note gesetzt
156	B	2: fehlt im Orig.; der Partituruntersatz ist an dieser Stelle völlig missglückt, so dass der Fehler kaum auffällt
159	B	2: orig. g^0
161	V 1, V 2	1: mit Hochalteration
	B	1: urspr. Halbe; Rasur der Kauda. Textierung urspr. „Kraft", Überschreibung
184		zuvor, zwischen zwei Doppelstrichen: „*Ritornello ut supra*". Für die Edition ausgeschrieben. Taktvorzeichnung „C"
	Bc	4–5: orig. 2 Achtel; angepasst an B und T. 61
190	Bc	3: mit Hochalteration
191	Bc	4: wohl urspr. notiert cis^0; mit d^0 überschrieben, die Notation als solche aber nicht eindeutig

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
192	V 2	3: auf Korrektur, vorher Achtelpause, 4 ebenso; allerdings hatte die letztere eine andere Form als das normale Pausenzeichen. Die Vorform ist somit semantisch nicht eindeutig.
	B	bis 197: Platzprobleme bei der Textunterlegung
	Bc	3: notiert als c^0
193		bis 195: Alterationen im Orig. fraglich; die Gestaltung angepasst an T. 70ff.
195	B	3: orig. $c(is)^0$
198		zuvor kein Hinweis auf einen Ritornell-Einschub. Diesen daher als „ad libitum" dargestellt. – Taktvorzeichnung „3/2"
200	V 1	3: mit Warnungsakzidens (#)
201	B	2: nachträglich hinzugefügt (als Überschreibung für einen Dehnungspunkt zur 1. Note)
	Bc	unkoordinierte Partiturgestaltung: 4 steht schon vor der 4. Note des Basses, daher im Bc ein Silbendehnungsstrich eingesetzt
205	V 1, Bc	3: Tiefalteration analog zu T. 99
	V 2	2: orig. g^2; angepasst an T. 99
205	Bc	1: Hochalteration original; 2: orig. e^0 (Schreibfehler)
209	V 2	4: anschließend Rasur eines Notenkopfes (Ganze?) d^2
211	V 2	bis 213: Rasuren. Jeweils zunächst die Musik des Folgetaktes eingetragen (in 211 nach 5. Note zudem möglicherweise zunächst 2 Achtel g^2-fis^2). Dieser Schreibirrtum ist nur erklärlich, wenn die Vorlage nicht – also anders als die Editionsvorlage – im 6/2-Takt notiert war, sondern im 3/2-Takt, vgl. die Allgemeinen Anmerkungen.
	B	3: mit Hochalteration (ebenso 212,3), orig. textiert „Stadt"
213	B	1: orig. h^0, für die Edition korrigiert
216	V 2	1: orig. e^2, für die Edition korrigiert
219		1: in allen Stimmen geschwärzt (Hemiole)
	V 2	2: zuvor Rasur (d^2), Korrektur nachträglich eingefügt
220	V 2, Bc	geschwärzt (Hemiole)
221	V 2	zunächst cis^2, Rasur und Überschreibung
223		1: in allen Stimmen geschwärzt (Hemiole)
	V 1, V 2, Bc	Haltebogen analog B ergänzt (vgl. auch T. 117f.)
225		nach Taktende zwischen Doppelstrichen: „*Rirtornello* [!] *ut supra*". Notentext für die Edition ausgeschrieben. Taktvorzeichnung für das Nachfolgende: 3/2
248	B	2–3: zunächst textiert „versa-…" (vgl. T. 249); mit Silbendehnstrich überschrieben
256	B	zunächst 3 Halbe e^0-cis^0-cis^0, analog T. 257/259; Rasur, Überschreibung
257	B	2, bis 258,2: urspr. textiert „meinem Hertzen"; durchgestrichen und über dem System korrigiert
260	Bc	2–4: Bogensetzung (wie B, dort textbezogen) original
261	V 1	2: Schwärzung (Hemiole)
262	Bc	2: Tiefalteration nachgetragen
264	V 1	1: Schwärzung (Hemiole); nicht auch in Nachbarstimmen
	Bc	2: urspr. cis^0, Überschreibung (andere Schriftform der Halben Note; Korrektur Georg Österreichs)
265	V 1	2: Schwärzung (Hemiole)
267	B	1: Textierung zunächst „dein" (?), überschrieben
270		1: in allen Stimmen geschwärzt (Hemiole)
275	B	1 (mit 2): zunächst Halbe g^0 (wie B)

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
280		1: in allen Stimmen geschwärzt (Hemiole)
281	B, Bc	2: Schwärzung (Hemiole)
284	V 1	1: Schwärzung (Hemiole); nicht auch in Nachbarstimmen. Ebenso T. 285,2
290		1: in allen Stimmen geschwärzt (Hemiole)
	V 1	bis 292: die beiden oberen Notenlinien freihändig nachgezogen (Rastralfehler; unübersichtliches Resultat)
291	B	2: Schwärzung (Hemiole)
292	V 1	1: kurz zuvor bzw. direkt darunter Tintenkleckse (quasi h^2 bzw. cis^2)
296	Bc	2: orig. g^0; für die Edition korrigiert
300		1: in allen Stimmen geschwärzt (Hemiole)
301	B, Bc	2: Schwärzung (Hemiole)
302		orig. am Taktende nur einfacher Taktstrich
303	B	6, bis 306: Handschrift Georg Österreichs
	Bc	bis 306: Handschrift Georg Österreichs
305	B	1: ohne Textierung

2. HILF, HERR JESU, LASS GELINGEN

Die Quelle

Partiturabschrift; Schreiber, Aufbewahrungsort und Signatur wie vorstehend, 12. Faszikel (S. 139–144). Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

Auf S. 139 oben links Bleinummer „10“, daneben über der Taktvorzeichnung „452“ (Tinte), links von der Seitenmitte „Mart. Coleri“ (in brauner Tinte, anders als die schwärzliche der Noten). Über dem Beginn des letzten Großtakts der Akkolade „210“ (Bleistift; entsprechend T. 9–10 der Edition)), rechts außen die Paginierung „139“ (wie Nr. 1).

Unten in Seitenmitte „40“ (oder „49“? Rötel; vgl. auch Vorwort), links davon „1043.“ (Berliner Signatur Siegfried Wilhelm Dehns).

S. 139–143 durchgehend beschriftet; S. 144 rastriert, aber ohne Eintragung.

Lagenordnung: ein Bogen, ein Einzelblatt. Wasserzeichen: Amsterdamer Stadtwappen / EP[27]. Freihändig rastriert (wie Nr. 1). Zum Rastral vgl. oben zu Nr. 1. Jeweils 27 komplette Systeme pro Seite. Taktstriche mit Lineal einzeln durch die Akkoladen gezogen.

Originale Schlüsselung des Canto: c_1

[27] Vgl. Kümmerling (wie Anm. 7), S. 109 (zu Nr. 217); Nr. 195, vgl. ebd., S. 290 und 358. – Wasserzeichen der Gottorfer Anfangszeit Österreichs, vgl. Küster (wie Anm. 19), S. 217.

Originale Taktvorzeichnungen: nur zu Beginn auf S. 139 „C 3/2“, sonst durchgehend „3/2“. Im Bc-Part streckenweise die Großtakte durch Kleintaktstriche gegliedert (auch in geradtaktigen Abschnitten); für die Edition wie in Nr. 1 durchgehend in 3/2- bzw. C-Takt aufgelöst.

Die Editionsgrundlage wurde von Thomas Marquardt erarbeitet: im Rahmen eines Editionsseminars im Sommer 2015 an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau.

Einzelanmerkungen

T.	**St.**	**Zeichen: Bemerkung**
2	Bc	2: urspr. mit Bezifferung „6“; ausgewischt
11	V 1	1–2: jeweils vor der Note ausgefüllt Notenköpfe d^2 bzw. cis^2; keine Tilgung. Bedeutung unklar
13	V 1	5: Kleintaktstrich offensichtlich irrtümlich zunächst vor der Note eingezeichnet; keine Tilgung, aber nach der Note ein weiterer, längerer eingetragen
23f.	V 1, V 2, Bc	jeweils geschwärzte Ganze (Hemiole)
25		Doppel-Taktstrich original
27	Bc	Bezifferung über und unter der Note (ebenso T. 28, 2)
37	Bc	1: Bezifferung orig. „5b“
44	C	3: vor der Textierung ein „d“ ausgewischt
46	Bc	3: Kleintaktstrich zunächst irrtümlich vor dem Dehnungspunkt eingetragen, weggewischt; nach 4 nachträglich ergänzt
51	C	1: orig. notiert als punktierte Ganze
54	C	1: geschwärzt (Hemiole)
62f.	V 2	Partitur-Untersatz „missraten“ (in Doppeltaktnotation): 62,5 steht gegenüber dem Canto über 63,2, 63,1 über 63,3 des Canto
71	V 1	3: Ergänzung des Auflösezeichens wegen der Bc-Bezifferung
86		Doppel-Taktstrich am Taktende original; auch im folgenden geradtaktigen Abschnitt orig. Doppeltakt-Notation
91		bis 98: Urspr. war geplant, diese Akkolade direkt an die vorige anzuschließen; hierfür war der Partiturvorsatz und die Takteinteilung bereits angelegt (somit war auch diese vorab eingetragen). Als nachträgliche Änderung wurden sämtliche bereits getätigten Eintragungen um zwei Systeme nach oben verschoben; überflüssige Vorzeichnungen und Taktstriche der urspr. Systeme C und Bc wurden ausradiert – allerdings auch der ursprünglich doppelte Taktstrich vor dem Taktwechsel zu T. 97, darunter auch die nachgetragene Ergänzung des Doppeltaktstrichs für die neuen Systeme V 1 und V 2. Für die Edition wird dieser Taktstrich dennoch doppelt wiedergegeben, vgl. T. 137.
92	C	4–7: orig. mit Fähnchen, aber paarweise gebalkt
105	V 1, V 2	3: in der Doppeltaktnotation nicht als Hemiole geschwärzt, sondern die Ganze jeweils mit einem senkrechten Kleintaktstrich durchstrichen
111	V 1, V 2	zusammen mit 112,1 als Hemiole geschwärzt
112	Bc	Bezifferung eindeutig (= versehentlich) sukzessiv als „7 5“ eingetragen (nicht, wie sonst häufig, lediglich schräg versetzt)
118	V 1	4: zunächst als e^2 eingetragen, Notenkopf überschrieben
120	C	4–5: zunächst jeweils als cis^2 eingetragen, Notenköpfe überschrieben, Buchstabenzusatz „h h“
124	C	Problematischer Textuntersatz: „und“ bereits unter 1 (Pause), mit Silbendehnstrich zu 2, „ich“ unter 3–4, die Folgesilbe bei 5.

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
127	C	1: 1. Buchstabe der Textierung nachgezogen
129	Bc	1: urspr. e^0, überschrieben, Zusatz des Tabulaturzeichens „fis“
132	Bc	1: Bezifferung oben urspr. „5“, somit vermutlich als einzige Ziffer; diese überschrieben mit 7 (5 folglich als nachträglicher Zusatz)
134	Bc	3: Bezifferung urspr. „4“, ausgewischt
135	C	bis 137: Die (syllabische) Textunterlegung nutzt den gesamten verfügbaren Platz aus, setzt somit zu Akkoladenbeginn in T. 135 bereits unter der Generalvorzeichnung an
137		Am Taktende doppelter Taktstrich orig.
147	C	3–4: urspr. mit Bindebogen, dieser ausgewischt
149	Bc	2:: zudem orig. als obere Bezifferung „5“, diese kanzelliert.
153	V 1, V 2	1: geschwärzt (Hemiole); 2 und 154,1 urspr. ohne Haltebogen, diese im Ms. nachgetragen
154		Am Taktende orig. einfacher Taktstrich. Angeglichen an die übrigen Taktwechsel-Stellen
157	V 1	3–4: urspr. jeweils e^2, Notenköpfe überschrieben; zu 3: Zusatz des Tabulaturzeichens „fis“
159	C	8–11: Balken orig. durchgezogen; zur Klarstellung im Ms. Bindebögen eingeführt
161	C	1: 1. Buchstabe der (groß geschriebenen) Textierung „Enden“ als Überschreibung
	Bc	2: orig. Bezifferung zuvor noch „7“, diese weggetupft
163	C	1: zunächst cis^2; ausradiert, neue Eintragung rechts davon eingetragen
164	C	3–4: Textierung orig. „Handen“; vgl. jedoch den Reim in T. 161
166	V 1	3: als Nachtrag eingeflickt
167	Bc	1: zuerst H, überschrieben
168	C	1: Hochalteration schräg vor der Note über dem System nachgetragen
	Bc	2: urspr. e, Rasur/Überschreibung
169	Bc	4: Bezifferung orig. „7 – 6+# – 4“, vor 170,1 ferner „6“ (ausgewischt)
171	C	6: urspr. fis^1, Überschreibung
173	V 1	1: kein Hinweis auf Tiefalteration, vgl. jedoch die entsprechenden Zusätze im Bc
	V 2	4: wie V 1
	Bc	1: Tiefalteration als Nachtrag (ebenso 2, erste Bezifferung unten)
174	V 2	3: möglicherweise nachträglicher Zusatz (2: demnach zunächst Viertel)
175	C	1: zunächst Achtel, Rasur des Fähnchens
178		Doppelstrich am Taktende original
183	C	1, 2 (inkl. 1884,1): Schwärzung (Hemiole)
184	Bc	2: Bezifferung unten zunächst „#“, überschrieben; 3: Bezifferung überschrieben, vermutlich urspr. „6“
193f.	C	Schwärzung (als Hemiole)
195		in allen Stimmen „große Finalis“ mit Doppelfermate (oben/unten)

Die Texte

Nr. 1: Ich steh an deiner Krippen hier

Zahlenangaben beziehen sich auf die Strophen in Paul Gerhardts Originaltext, kursive Textteile auf Formulierungen, die von diesem abweichen.

1. Ich steh an deiner Krippen hier,
O Jesulein, mein Leben,
Ich komme, bring und schenke dir,
Was du mir hast gegeben.
Nimm hin, es ist mein Geist und Sinn,
Herz, Seel und Mut, nimm alles hin
Und lass dirs wohl gefallen.

2. Du hast mit deiner Lieb erfüllt
Mein Adern und Geblüte,
Dein schöner Glanz, dein süßes Bild
Liegt mir ganz im Gemüte,
Und wie mag es *auch* anders sein,
Wie könnt ich dich, mein Herzelein,
Aus meinem Herzen lassen?

5. Ich sehe dich mit Freuden an
Und kann mich nicht satt sehen,
Und weil ich nun nicht weiter kann,
So tu ich, was geschehen:
O dass mein Sinn ein Abgrund wär,
Und meine Seel ein weites Meer,
Dass ich dich möchte fassen!

6. Vergönne mir, o Jesulein,
Dass ich dein Mündlein küsse,
Das Mündlein, das den süßen Wein,
Auch Milch und Honigflüsse
Weit übertrifft in seiner Kraft,
Es ist voll Labsal, Stärk und Saft,
Der Mark und Bein erquicket.

10. O dass doch so ein lieber Stern
Soll in der Krippen liegen!
Für edle Kinder großer Herrn
Gehören güldne Wiegen.
Ach! Heu und Stroh ist viel zu schlecht.
Samt, Seiden, Purpur wären recht,
Dies Kindlein drauf zu legen.

13. Du fragest nicht nach Lust der Welt
Noch nach des Leibes Freuden,
Du hast dich bei uns eingestellt,
An unser Statt zu leiden,
Suchst meiner Seelen Herrlichkeit
Durch dein selbsteignes Herzeleid,
Das will ich dir nicht wehren.

14. Eins aber, hoff ich, wirst du mir,
Mein Heiland, nicht versagen,
Dass ich dich möge für und für
In, bei und an mir tragen:
So lass mich doch dein Kripplein sein,
Komm, komm und lege bei mir ein
Dich und all deine Freuden.

Nr. 2: Hilf, Herr Jesu, lass gelingen

Zahlenangaben beziehen sich auf die Strophen in Johann Rists Originaltext, kursive Textteile auf Formulierungen, die von diesem abweichen (darunter vor allem die – weiter verbreiteten – Erweiterungen durch die Verse 5 und 6).

1. Hilf, Herr Jesu, lass gelingen,
hilf, das neue Jahr geht an,
lass es neue Kräfte bringen,
dass aufs Neu ich wandeln kann,
lass mich dir befohlen sein,
auch darneben all das mein',
neues Glück und neues Leben
wollst du mir aus Gnaden geben.

8. Lass dies sein ein Jahr der Gnaden,
lass mich büßen meine Sünd,
hilf, dass sie mir nimmer schaden
sondern bald Verzeichung find,
auch durch deine Gnad verleih,
dass ich herzlich sie bereu,
Herr, in dir; denn du, mein Leben,
kannst die Sünd allein vergeben.

13. Herr, du wollest Gnade geben,
dass dies Jahr mir heilig sei
und ich christlich könne leben,
ohne Trug und Heuchelei,
ich auch meinen Nächsten lieb
und denselben nicht betrüb,
damit ich allhier auf Erden
fromm und selig möge werden.

16. Jesu, lass mich fröhlich enden
dieses angefangne Jahr,
trage *mich auf deinen* Händen,
halte bei mir in Gefahr,
steh mir bei in aller Not,
ach verlass mich nicht im Tod,
freudig will ich dich umfassen,
wenn ich soll die Welt verlassen.

1. Ich steh an deiner Krippen hier

© 2017 Konrad Küster / Stylian Strangas

18
V. 1
V. 2
B.
Ich steh an dei - ner Krip - pen hier, o Je - su - lein,
B. c.
6 7 6
23
V. 1
V. 2
B.
mein Le - ben, ich kom - me, bring und schen - ke dir,
B. c.
6 7 6
28
V. 1
V. 2
B.
was du mir hast ge - ge - ben, nimm hin, es
B. c.
4 ♯

33

V. 1

V. 2

B.

ist mein Geist und Sinn, Herz, Seel und Mut, nimm

B. c.

38

V. 1

V. 2

B.

al - les hin und lass dirs wohl ge - fal - len.

B. c.

6

44

V. 1

V. 2

B.

B. c.

7 6 7 6 5 6 6
5 4

50
V. 1
V. 2
B.
B. c.
56
61
Du hast mit dei - ner Lieb er - füllt
mein A - dern und Ge - blü - te,

65
V. 1
V. 2
B.
dein schö - ner Glanz, dein sü - ßes Bild liegt mir ganz im Ge - mü - te,
B. c.
69
V. 1
V. 2
B.
und wie mag es auch an - ders sein, wie könnt ich dich, mein Her - ze - lein, aus mei - nem
B. c.
73
V. 1
V. 2
B.
Her - zen las - sen?
B. c.

79
V. 1
V. 2
B.
B. c.
85
92
Ich se - he dich mit Freu - den an und kann mich nicht

97
V. 1
V. 2
B.
B. c.
satt se - - - hen, und
102
V. 1
V. 2
B.
B. c.
weil ich nun nicht wei - ter kann, so tu ich, was ge - sche -
107
V. 1
V. 2
B.
B. c.
hen: O dass mein Sinn ein Ab - grund wär
7 6

112
V. 1
V. 2
B.
B. c.
und mei - ne Seel ein wei - tes Meer, dass ich dich möch - te
118
fas - sen.
124

130
V. 1
V. 2
B.
B. c.
137
Ver - gön - ne mir, o Je - su - lein, dass
141
ich dein Münd - lein küs - se, das Münd - lein, das

146
V. 1
V. 2
B.
den sü - ßen Wein, auch Milch und Ho - - - - nig - flüs -
B. c.
151
V. 1
V. 2
B.
se weit ü - ber - trifft in sei - ner
B. c.
6
156
V. 1
V. 2
B.
Kraft; es ist voll Lab - sal, Stärk und
B. c.

161
V. 1
V. 2
B.
Saft, der Mark und Bein er - qui - cket.
B. c.
167
173

179
V. 1
V. 2
B.
B. c.
184
O dass doch so ein lie-ber Stern soll in der Krip-pen lie - gen!
188
Für ed-le Kin-der gro-ßer Herrn ge-hö-ren güld-ne Wie - gen.

192

V. 1

V. 2

B.

Ach! Heu und Stroh ist viel zu schlecht. Samt, Sei - den, Pur - pur wä - ren

B. c.

195

V. 1

V. 2

B.

recht, dies Kind-lein drauf zu le - gen. Du fra - gest nicht

B. c.

5 4 ♯

Zum Einschub des Ritornells vgl. den Krit. Bericht.

200

V. 1

V. 2

B.

nach Lust der Welt noch nach des Lei - bes Freu - den,

B. c.

206
V. 1
V. 2
B.
B. c.
du hast dich bei uns ein - ge - stellt, an
211
un - ser Statt zu lei - den, suchst mei - ner See - - -
216
len Herr - lich - keit durch dein selbst - eig - nes Her - ze - leid,

222
V. 1
V. 2
B.
das will ich dir nicht weh - ren.
B. c.
228
V. 1
V. 2
B.
B. c.
234
V. 1
V. 2
B.
B. c.

240
V. 1
V. 2
B.
Eins a - ber, hoff ich, wirst du
B. c.
246
V. 1
V. 2
B.
mir, mein Hei - land, nicht ver - sa - - gen,
B. c.
251
V. 1
V. 2
B.
dass ich dich mö - - - - - - - ge für und
B. c.

256
V. 1
V. 2
B.
B. c.
für in, bei und an mir, in, bei und an mir tra -
6 5 6 4 ♯
262
gen: So lass mich doch dein Kripp - lein sein, komm, komm und
268
le - ge, komm, komm und le - ge bei mir ein dich und all

274
V. 1
V. 2
B.
B. c.
dei - - - ne Freu - den, dich und all
280
V. 1
V. 2
B.
B. c.
dei - ne Freu - den, so lass mich doch dein Kripp - lein
7
286
V. 1
V. 2
B.
B. c.
sein, komm, komm und le - ge, komm, komm und le - ge bei mir

292
V. 1
V. 2
B.
B. c.
ein dich und all dei - - - ne Freu - den,
298
V. 1
V. 2
B.
B. c.
dich und all dei - ne Freu - den, dich und all dei - ne
7
7
304
V. 1
V. 2
B.
B. c.
Freu - - - - - - - den.
7
6
4
5
♯

2. Hilf, Herr Jesu, lass gelingen

© 2017 Konrad Küster / Thomas Marquardt

19
V. 1
V. 2
C.
B. c.
26
Hilf, Herr Je - su, lass ge - lin - gen, hilf, das neu - e Jahr geht
33
an, hilf, Herr Je - su,

39
V. 1
V. 2
C.
lass ge - lin - gen, hilf, das neu - e Jahr geht an, lass es
B. c.
45
V. 1
V. 2
C.
neu - - - - - - - - - - e Kräf - te brin - gen, dass aufs
B. c.
51
V. 1
V. 2
C.
Neu _____, dass aufs Neu _____ ich wan - deln kann, lass mich
B. c.

57
V. 1
V. 2
C.
dir be - foh - len sein, lass mich
B. c.
64
V. 1
V. 2
C.
dir be - foh - len sein, auch dar - ne - ben, auch dar - ne - ben,
B. c.
70
V. 1
V. 2
C.
auch dar - ne - ben all das mein, neu - es Glück, neu - es Glück und neu -
B. c.

76

V. 1

V. 2

C.

-es Le - ben, wollst du mir, *wollst du mir* aus Gna - den

B. c.

6 7 6̸ 5+ 5 6 5+ ♯

81

V. 1

V. 2

C.

ge - ben.

B. c.

6 6 5 6 6 6 5
5 5 4 ♯

87

V. 1

V. 2

C.

Lass dies sein ein Jahr der Gna - den, lass mich bü - ßen mei - ne Sünd, hilf dass sie

B. c.

6 6 6 5+

91

V. 1

V. 2

C.

mir nim-mer scha - den, son-dern bald Ver - zei-chung find, auch durch dei-ne Gnad ver-

B. c.

95

V. 1

V. 2

C.

-leih, dass ich herz - lich sie be-reu. Herr, in dir, denn du, mein Le - ben,

B. c.

100

V. 1

V. 2

C.

kannst die Sünd al - lein ver - ge - ben.

B. c.

106
V. 1
V. 2
C.
B. c.
113
Herr, Herr, du wol-lest Gna-de ge - ben, Herr, Herr, du wol-lest Gna-de ge -
118
-ben, du wol - lest Gna - de ge - ben, dass dies Jahr, *dass dies*

121

V. 1

V. 2

C.

Jahr, dass dies Jahr mir hei - lig sei und ich christ-lich kön - ne

B. c.

125

V. 1

V. 2

C.

le - ben, und ich christ-lich kön-ne le - ben, oh - ne Trug___ und Heu - che - lei

B. c.

130

V. 1

V. 2

C.

oh-ne Trug, *oh - ne Trug*_____ und Heu - che - lei, ich auch mei - nen Nächs - ten

B. c.

134

V. 1

V. 2

C.

lieb ich auch mei-nen Nächs-ten lieb und den sel-ben nicht be - trüb, und den-sel-ben nicht be

B. c.

6 5 5 6 5+ 6 4 ♯

138

V. 1

V. 2

C.

-trüb, da - mit ich all-hier auf Er - den, da - mit ich all-hier auf

B. c.

5+ 6 5

144

V. 1

V. 2

C.

Er - den fromm und se - lig, *fromm und se - lig,* fromm und se - lig mö -

B. c.

6

149
V. 1
V. 2
C.
-ge wer - den.
B. c.
155
Je - su, Je - su, *Je - su, Je - su,* lass mich fröh - - - - lich,
158
lass mich fröh - - - - lich, lass mich fröh - lich

161

V. 1

V. 2

C.

en - den, die - ses an - ge - fang - ne Jahr, tra - - - - - ge mich auf

B. c.

164

V. 1

V. 2

C.

dei - - - nen Hän - den, hal - - - te bei mir in Ge - fahr,

B. c.

167

V. 1

V. 2

C.

steh mir bei, *steh mir bei, steh mir bei, steh mir bei,* mir bei in

B. c.

170
V. 1
V. 2
C.
al - ler Not, ach, ver - lass mich nicht, *ach, ver - lass mich nicht,* ach, ver -
B. c.
173
V. 1
V. 2
C.
-lass mich nicht, ver - lass mich nicht im Tod, ach, ver - lass mich nicht,
B. c.
176
V. 1
V. 2
C.
ach, ver - lass mich nicht im Tod, ver - lass mich nicht im
B. c.

179

V. 1

V. 2

C.

Tod, freu - - - dig, freu - - - dig will ich dich um -

B. c.

5+ 6 6

184

V. 1

V. 2

C.

- fas - sen, wenn ich soll die Welt, wenn ich soll die Welt, die

B. c.

5+ 6 5 ♯ 6

190

V. 1

V. 2

C.

Welt ver - las - sen, die Welt ver - las - sen.

B. c.

6 5 5 4 3 7 ♯ 5+ 7 5 5 4 ♯

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 Auflösezeichen verwendet, und zwar auch in Generalbassbezifferungen (statt original *b* über einer Note A steht also das Auflösezeichen, um die Verwendung der kleinen Terz C zu bezeichnen, entsprechend bei Hochalteration von B im g-Moll-Akkord ein Auflösezeichen 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.