

Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 40

Johann Philipp Förtsch:

3 Concerti cum Aria
zur Advents- und Weihnachtszeit



Evangelisch-Lutherische
Kirche in Norddeutschland

Die Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“

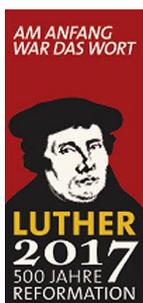
wurde im Rahmen des deutsch-dänischen EU-Projekts „Musik und Religion zwischen Rendsburg und Ribe / Musik og religion mellem Rendsburg og Ribe“ (2013–15) begründet.

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 Philipp Förtsch

1652–1732

3 Concerti cum Aria zur Advents- und Weihnachtszeit

Saget der Tochter Zion (1. Advent)
Kommt, lasset uns gehen gen Bethlehem (Weihnachten)
Und da acht Tage um waren (Neujahr)

für 2 Violinen, 2 Violen (nur in Nr. 1),
Sopran, Alt, Tenor, Bass und Basso continuo

Unter Mitarbeit von Elke Schächtele (Edition zu Nr. 1)
herausgegeben von Konrad Küster

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Der Landeskirchenmusikdirektor
Hamburg 2017

Inhalt

Vorwort	5
Kritischer Bericht	13
Die Texte	19
Edition	
1. SAGET DER TOCHTER ZION: SIEHE, DEIN HEIL KOMMT (1. ADVENT)	23
2. KOMMT, LASSET UNS GEHEN GEN BETHLEHEM (WEIHNACHTEN)	45
3. DA ACHT TAGE UM WAREN, DASS DAS KIND BESCHNITTEN WÜRDE (NEUJAHR)	67
Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO)	86

Vorwort

Gottorfer Evangelienmusiken: ein Überblick

Johann Philipp Förtsch wurde irgendwann Ende 1679 (spätestens 1680) Kapellmeister am Hof des Herzogs Christian Albrecht von Schleswig-Holstein-Gottorf: auf Schloss Gottorf bei Schleswig¹. Dort war er in der Folgezeit verantwortlich für sämtliche Belange der Hofmusik. Zugleich behielt er den Arbeitsbereich im Blick, der ihn vorher beschäftigt hatte: Der Herzog muss ihn an der Hamburger Oper (oder in deren nächstem Umfeld) kennengelernt haben, die 1678 gegründet worden war. Dort hatte Förtsch als Sänger gewirkt; in späterer Zeit kamen die Funktionen des Librettisten und Komponisten hinzu. Von diesem großen, für die Öffentlichkeit außerordentlich sichtbaren Wirken blieben lediglich die Libretti der Opern sowie ein paar Arien erhalten. Zum geistlichen Werk, das Förtsch am Gottorfer Herzogshof schuf, ist hingegen ein immerhin exemplarischer Zugang mit Hilfe der Sammlung Georg Österreichs möglich; dieser folgte ihm im Kapellmeisteramt nach (dies allerdings erst nach einer längeren Besatzungszeit, die der Herzog im Exil in Hamburg zubrachte).

In Förtschs Schaffen nehmen die Kompositionen einen besonders großen Raum ein, denen ein Evangelientext zugrunde liegt: das jeweilige Sonntagsevangelium, die Perikope. Damit sind die Kompositionen zugleich liturgisch bestimmbar, und in der Folge lässt sich auch erkennen, welche Werke aufgrund ähnlicher Gestaltungsweisen möglicherweise im größeren Rahmen eines Kirchenjahrs zusammengehörten. Dies führt dann dazu, die Werke als Gruppe zu begreifen, in denen ein bühnenaher Dialog die Gestaltung prägt: als Evangelien-dialoge.

Für deren Textgrundlage werden aus den jeweiligen Sonntagsevangelien fast ausschließlich solche Teile herausgegriffen, die als wörtliche Reden formuliert sind: Worte Jesu, seiner Jünger, einiger Umstehender des biblischen Geschehens oder auch der Akteure, die in einem von Jesus berichteten Gleichnis miteinander sprechen. Erzählende Bindetexte der Bibel (ähnlich wie der „Evangelist“ sie in komponierten Passionen vorträgt) kommen nur in wenigen dieser Werke vor; zumeist sind sie also weggelassen worden. Doch eigentlich sind diese Bindetexte zwischen den Dialoganteilen für das Verständnis der Sonntagsevangelien unverzichtbar. Um der hier drohenden Unverständlichkeit entgegenzuwirken, werden von Förtsch (und seinem Textdichter) neue Texte hinzugefügt: teils als neue Dialoganteile im Stil zeitgenössischer Arien, teils unter Benutzung anderer Bibelzitate (die zum Beispiel Jesus als Kommentare in den Mund gelegt werden). All diese Zusätze dienen dazu, den originalen biblischen Dialog zu erweitern. Schließlich gibt es noch kommentierende Arien; ihre Interpreten übernehmen nie eine Sprecherrolle in den Dialogen selbst, so dass diese Kommentatoren zwar außerhalb des sonstigen Geschehens stehen, aber dennoch wie eigene Dialogpartner erscheinen können – nur eben von außen.

Förtsch hat mit diesem Ansatz den Traditionen der Evangelien-Dialogkompositionen eine neue Richtung gegeben. Letztlich ist er – soweit bislang erkennbar – der erste Musiker, der so radikal verfuhr; und dabei entstand eine ganz eigentümliche Konstellation. Es kommen Bibelworte vor (als Grundlage des Geschehens), bisweilen auch Kirchenliedstrophen, vor allem aber opernahe Arien, und selbst wenn Förtsch das moderne Rezitativ noch nicht gebrauchte, ist der theaternahe dialogische Grundzug doch unverkennbar. Damit sind genau die Komponenten zu

¹ In diesem einleitenden Kapitel sind Informationen zusammengefasst, die an anderer Stelle publiziert worden sind; diese Quellen werden hier nur summarisch nachgewiesen Konrad Küster, Vorwort zu: Johann Philipp Förtsch, *Evangelien-dialoge. Gesamtausgabe*, 3 Bde., Wilhelmshaven 2014 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte, 58–60), Bd. 1, S. VII–LII; Konrad Küster, *Musik im Namen Luthers: Kulturtraditionen seit der Reformation*. Kassel und Stuttgart 2016, besonders S. 171–176 und 190–201.

einem Werkganzen verschmolzen, die die „jüngeren protestantische Kirchenkantate“ ausmachen – selbstverständlich nicht in musikalischen Gestaltungsformen des frühen 18., sondern des späteren 17. Jahrhunderts.

Manche Grundzüge dieses Konzepts verweisen zurück auf die Evangelienkompositionen von Augustin Pfleger, einem der Vorgänger Förtschs im Gottorfer Kapellmeisteramt²: Auch in ihnen gibt es Dialogansätze und das Eingreifen außenstehender Beobachter direkt in das biblische Geschehen, teils mit Arien, teils mit weiteren Bibelzitate; doch Pfleger behielt die narrative Ebene als grundlegendes Strukturelement bei, und die hinzugefügten Bibeltexte wirken nur als sentenzhafte Einschübe, sind also nicht unbedingt „dialogisch“. Praktisch umgekehrt zu Förtsch verfuhr dann später Georg Österreich selbst, der in seiner einzigen erhaltenen Perikopenmusik³ Dialogpartien des Evangeliums entfallen lässt (und statt dessen Arien schreibt), dafür aber die narrative Rolle des Evangelisten beibehält.

Für Pfleger ist zu erkennen, dass er einen einzigen solchen Jahreszyklus von Evangelienmusiken geschrieben hat. Offensichtlich sollte dieser überregional ein neuer Standard für die sonntägliche Hauptkirchenmusik sein; deshalb gelangten diese Kompositionen in Abschriften in die nähere Umgebung (nach Flensburg und Husum), an den Hof des wichtigsten Gottorfer Verbündeten (in Stockholm), später – aus Pflegers Stellung am Hof der Herzöge von Sachsen-Lauenburg heraus – in die Kirchenmusik-Orte des Landes Hadeln (das zu diesem Herzogtum gehörte)⁴, vielleicht nach gleichem Muster auch in andere Orte (vor allem Kiel als weiteres Kulturzentrum des Herzogtums wäre hier denkbar). Hinter einem solchen maßstabsgebenden Vorgehen muss ein anderes Kirchenmusik-Konzept gestanden haben als das, das man aus dem Kantatenwerk Bachs oder seiner Zeitgenossen kennt: Diese jüngeren Komponisten erarbeiteten mehrere „Jahrgänge“ von Kantaten, in denen auch unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt werden können (stilistisch, theologisch, musikalisch – bis hin zu Bachs „Choralkantaten“). Diese Werke konnten gleichsam nach Belieben des Komponisten wiederaufgeführt werden. Das ist hier anders: Offensichtlich waren zumindest die Werke Pflegers dafür gedacht, im Gottesdienst alljährlich wiederzukehren, ähnlich wie die Lesungen selbst (für die der Jahreszyklus gleichfalls festgelegt war, die sich also nicht als mehrere Reihen von Texten darstellten⁵).

Die 32 erhaltenen Werke Förtschs, in denen dieser die Sonntageevangelien behandelte, können also einen ähnlichen Zweck wie die Pfleger-Kompositionen gehabt haben – allerdings in modernerer, zudem dezidiert dramatischer Gestalt. Unzweifelhaft geben diese Werke das Output Förtschs auf diesem Sektor nicht komplett wieder; einige weitere Kompositionen, die zwingend demselben Typus zuzurechnen sind, sind nur dem Titel nach bekannt – sie waren vorhanden in der umfangreichen Musikbibliothek der Michaelisschule in Lüneburg. Tatsächlich mag also auch Förtsch einen kompletten Jahrgang solcher Musiken geschrieben haben, und da unter ihnen auch ein Werk für den 24. Sonntag nach Trinitatis enthalten (nicht aber als einen „letzten Sonntag im Kirchenjahr“, engt sich das Feld – in Förtschs ohnehin nicht langer Gottorfer Zeit, maximal zwischen 1679 und 1684 – bereits ein. Da schon ab 1682 das Hofleben eingeschränkt wurde, kommt für dieses ambitionierte Projekt kein anderer Zeitabschnitt als das Kirchenjahr 1680/81 in Betracht.

² Editionen: Die Werke für die Zeit zwischen 1. Advent und Oculi sind schon 1961/64 im Neudruck erschienen (hrsg. von Fritz Stein in: *Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 50 und 64). Vgl. ferner 2013/15: MNO 3 http://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/3_Pfleger_Schauet.pdf und MNO 19 https://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/19_Pfleger_Ich_bin_ein_guter_Hirte.pdf.

³ Online: http://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/7_Oesterreich_Und_Jesus.pdf.

⁴ Vgl. Vorwort zu MNO 19 (vgl. Anm. 1), 2015.

⁵ Online: <http://diglib.hab.de/drucke/tk-79/start.htm> (23.07.2017).

Die Evangeliendialoge sind nicht nach einem fest gefügten Muster gestaltet; vielmehr entwickelte Förtsch unterschiedliche Ansätze darin, den Dialog zu konkretisieren, und streckenweise sind die Arien auch tatsächlich (wie in weiten Teilen des 17. Jahrhunderts üblich) als Abfolge mehrerer Strophen angelegt. Doch zu einem umfassenden Strukturelement der Werke werden sie nicht. Dies ist in einigen weiteren Perikopenmusiken Förtschs grundlegend anders: wie in den dreien, die in dieser Edition zusammengefasst sind.

Concerto cum aria

Die Gestaltung dieser drei Werke ist von völlig anderen Gedanken bestimmt. Zwar gibt es auch hier biblischen Text – nur jedoch in der Eröffnung, typischerweise als „Concerto“ verstanden. Und es gibt eine strophische Aria, jedoch mit einer weiter reichenden strukturellen Bedeutung. Denn auch hier gelangte Förtsch zu einer eigenständigen Gestaltung – für dieses eigentlich schon Jahrzehnte alte Kompositionsprinzip.

Für die Beschreibung dieser Kompositionsart hat es mehrere Ansätze gegeben. Als „kontemplative Perikopenkantate“ wurde es von Friedrich Blume verstanden⁶; allerdings mag es schwerfallen, „Kontemplation“ über die Perikope zu typisieren, also als musikalisches Formprinzip. Denn derselbe Begriff taugte letztlich ebenso für zahllose Kantaten Bachs, obgleich sie andersartig aufgebaut sind. Den anachronistischen Begriff „Kantate“ behielt Friedhelm Krummacher bei, als er den Werktypus als „Concerto-Aria-Kantate“ beschrieb⁷. Problematisch ist hier, dass alle drei Begriffe musikalische Gattungen bezeichnen und somit „Kantate“ letztlich kein untergeordnetes „Concerto“ in sich aufnehmen kann. Dennoch sind die beiden anderen Begriffe korrekt: Dem (Tutti)-Concerto zu Beginn liegt Friedrich Blumes „Perikope“ zugrunde; es folgt eine mehrstrophige Aria-Dichtung, in der die Strophen wechselnden, kleinen Besetzungen zugewiesen werden. Im Reintypus wird nach der letzten Aria-Strophe das Concerto als vollstimmiger Abschluss wiederholt.

Als Problem der Benennung erscheint, dass die historische Stellung der „Aria“ zu lange nicht klar war⁸. In der Nachfolge Martin Opitz' und seines „Buches von der Teutschen Poeterey“, das unter dem Eindruck der frühen italienischen Kunst-Strophendichtung („Aria“) steht, kam es zu einem gewaltigen Aufschwung auch lutherischer, deutscher Dichtung. Viele ihrer Resultate sind im Lauf der Zeit in Gesangbücher eingegangen; dass sie – scheinbar als lutherischer Kernbesitz – Wurzeln in italienischer Kunst hatten, musste sich erst allmählich herauschälen. Diese Aria wurde daraufhin mit biblischen Texten verknüpft: Die Bibelprosa des Concerto und die strophische Regelmäßigkeit der Aria ließen in der Kirchenmusik einen musikalisch wirksamen Gegensatz entstehen, der in ähnlicher Weise in Italien zwischen jener neuen Strophendichtung und dem älteren Madrigal entstand – das Madrigal als zwar gebundene Sprache, die in der Vertonung jedoch prosa-nah erschien. Diese italienische Mischung trug seit den 1640er-Jahren die Oper (mit „regelmäßigen“ Arien und „prosa-nahen“ Madrigalen als Rezitativen); das Nebeneinander aus Concerto und Aria ermöglichte nun ähnliche Gestaltungsformen auch in der Kirchenmusik..

⁶ Friedrich Blume, *Die evangelische Kirchenmusik*, Potsdam 1931 (Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von Ernst Bücken), S. 142.

⁷ Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate: Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, Berlin 1965, S. 29–31.

⁸ Küster, *Musik im Namen Luthers* (wie Anm. 1), S. 160–178.

Die Begriffe „Concerto“ und „Aria“, gekoppelt als „Concerto cum aria“, sind in dieser Form in Dresden seit den 1660er-Jahren nachweisbar⁹; erstmals realisiert wurde diese Koppelung durch den damaligen sächsischen Hofkapellmeister Vincenzo Albrici, und zwar mit lateinischen Texten. In Gottorfer Musikquellen tauchen die beiden Schlüsselbegriffe bisweilen als Satzüberschriften auf – häufiger nur „Aria“, bisweilen aber auch „Concerto“. Damit ist der Traditionskontext klar, in dem sich auch die Gottorfer Neukompositionen bewegen.

Förtsch jedoch ist rund ein Vierteljahrhundert jünger als Albrici; einen ähnlichen Altersabstand hat er auch gegenüber Christoph Bernhard, der die Dresdner Entwicklungsphase direkt erlebt und ihre Früchte – auch in eigenen Werken – 1664 nach Hamburg mitgebracht haben muss, als er zum Kantor am Johanneum berufen wurde. Dieser Generationenunterschied macht verständlich, warum Förtsch diese Struktur in fast jedem Werk relativiert, in dem er sich diesem Typus annähert: bisweilen sogar durch Verfremdung des einst so charakteristischen Elements, der Strophenfolge¹⁰. Dies gilt auch für die hier in Frage stehenden Werke.

Typisch an der Gattung insgesamt ist, dass sich die Texte nur locker an die Perikope anlehnen. Im Gegensatz zu den Evangeliendialogen ist der biblische Bezugspunkt also nicht Rückgrat des Werkaufbaus, sondern nur dessen Startimpuls. Zwar gibt es Werke, in denen für das einleitende Concerto ein Kernsatz direkt aus dem Evangelium des jeweiligen Tages herausgelöst wird; doch weitere neutestamentliche Texte (auch über das Perikopen-Programm der Episteln hinaus), Psalmverse oder prophetische Worte können dieselbe Eröffnungsfunktion genauso übernehmen. Dies ist auch der Eindruck des ersten deutschsprachigen Zyklus solcher „Concerti cum Aria“, den David Elias Heidenreich 1665 gedichtet und David Pohle erstmals vertont hatte. Die Texte erschienen im Druck.

Dort als Zyklus präsentiert, wird für jeden Text benannt, auf welchen liturgischen Anlass er sich bezieht – und darin wird deutlich, wie locker die Verbindung zwischen dem vertonten Text und den Sonn- bzw. Festtagslesungen war. Eine ähnliche Informationsdichte gibt es für Förtsch nicht: Die Quellen zu diesen Kompositionen, die aus der Sammlung Georg Österreichs erhalten geblieben sind, berichten in keinem einzigen Fall, auf welchen liturgischen Anlass die Werke sich beziehen. Das gilt sogar für die eine Komposition, zu der ein eigenes Titelblatt vorliegt (Nr. 405). Insofern beruhen die weiter gehenden Überlegungen zwangsläufig auf Kompilationen: vor allem auf Vergleichen mit liturgischen Bestimmungen, die von anderen Komponisten für die in Frage stehenden Texte formuliert wurden.

Anhaltspunkte lassen sich vor allem daraus ableiten, wie andere Komponisten mit diesen Texten umgingen. Das jedoch ist zugleich ortsabhängig zu betrachten: Angesichts dessen, dass die meisten der Bibelstellen eben gerade nicht direkt perikopenabhängig gewählt wurden, öffnet sich ein weites Feld, in dem die Komponisten auch nach den liturgischen Gepflogenheiten ihrer direkten Umgebung arbeiten konnten – aber eben nach anderen, als sie an einem anderen Ort typisch waren. Und auch der Heidenreich-Textzyklus, der im Prinzip auf dieselbe Gattung abzielt, hilft hier nicht weiter, denn die Werke Förtschs, deren Text von derselben Bibelstelle ausgeht wie in jenem Textdruck, setzen sich anschließend in anderen „Arien“ fort.

Um das Korpus trotzdem irgendwie überblicken zu können, seien die Werke tabellarisch zusammengefasst, die diesem Typus angehören, und provisorisch nach liturgischen Zuordnungen geordnet, die sich im überregional-überzeitlichen Vergleich anbieten:

⁹ Zum Folgenden Mary E. Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries: The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, Oxford 2006, S. 229–244 (besonders S. 233). Vgl. auch Küster, *Musik im Namen Luthers* wie Anm. 1), S. 171–176.

¹⁰ Hierzu bereits: Konrad Küster, Vorwort zu: Johann Philipp Förtsch, *Der Herr hat seinen Engeln befohlen über dir*, Hamburg 2016 (MNO 29), S. 5f.

Nr. ¹¹	Textanfang	Bibelwort	Zuordnungs-Versuch
355	Saget der Tochter Zion Aria: „Auf, ihr betrübte Herzen“	Jesaja 62, 11	[1.] Advent ¹²
408	Gleichwie der Blitz ausgehet Aria: „Ach, lieber Herr, mach mich bereit“	Matthäus 24, 27	2. Advent ¹³
366	Kommt, lasset uns gehen gen Bethlehem Aria: „Merk auf, mein Herz, und sieh dort hin“	Lukas 2, 15b	1. Weihnachtstag ¹⁴
367	Und da acht Tage um waren Aria: „O süßer Nam, o Jesulein“	Lukas 2, 21	Neujahr ¹⁵
340	Er hat alles wohl gemacht, die Tauben macht er hören Aria: „Herr, rühr auch meine Lippen an“	Markus 7, 37	12. So. nach Trin. ¹⁶
371	Herr, lehre mich tun nach deinem Wohlgefallen Aria: „Wir seufzen mit Verlangen“	Psalm 143, 10	13. So. nach Trin. ¹⁷
405	Ich freue mich im Herrn, und meine Seele ist fröhlich ¹⁸ Aria: „Mit diesem Kleid will ich bestehn“	Jesaja 61, 10a	20. So. nach Trin. ¹⁹
354	Siehe, der Herr kömmt mit vielen tausend Heiligen Aria: „Es nahet nun die Zeit“	Judas 1, 14	26. So. nach Trin.? ²⁰
385	Der Herr hat seinen Engeln befohlen über dir ²¹ Aria: „Gott, der sorget für die Seinen“	Psalm 91, 11	Michaelis?
377	Das weiß ich fürwahr, wer Gott fürchtet Aria: „Wohlan, mein Gott, ich halte still“	Tobias 3	[keine Anhaltspunkte]
346	Siehe, um Trost war mit sehr bange Aria: „Gott hat sich angenommen“	Jesaja 38, 17a	2. Ostertag? 19. So. nach Trin.? ²²

¹¹ Nach Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18), Kassel 1970, hier S. 112–114.

¹² So auch Pfleger Nr. 2 (vgl. Anm. 2: *Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 50).

¹³ So bei Telemann in einer Kantate auf einen Text von Erdmann Neumeister (TWV 1:628). Nicht Sonntags-evangelium, für Gottorf vgl. Olearius (wie Anm. 5), S.6f. (Lukas 21).

¹⁴ Ausschnitt aus dem Festtagevangelium.

¹⁵ Ausschnitt aus dem Festtagevangelium.

¹⁶ Olearius (wie Anm. 5), S. 161: Sonntagsvangelium (Schlussatz).

¹⁷ Diese Sonntagszuordnung übereinstimmend in zwei weiteren „Concerti cum Aria“, die mit demselben Bibelwort beginnen, sich aber in jeweils unterschiedlichen Strophenfolgen fortsetzen: Heidenreich (vertont durch Knüpfer, mit Aria „Wie gefährlich ist der Weg“; vgl. <https://opac.rism.info/search?id=211004681> und Gille, S. 93, Nr. 34) bzw. die anonyme Komposition im Kantoreiarchiv Luckau (Aria: „Meine Seele trägt Verlangen“; <https://opac.rism.info/search?id=220034044>). zu Heidenreich vgl. Gottfried Gille, „Der Kantaten-Textdruck von David Elias Heidenreich, Halle 1665, in den Vertonungen David Pohles, Sebastian Knüpfers, Johann Schelles und anderer: Zur Frühgeschichte der Concerto-Aria-Kantate“, in: *Die Musikforschung* 38 (1985), S. 81–94.

¹⁸ Dieses Stück einst vorhanden auch in den Beständen der Lüneburger Michaelisschule, vgl. Max Seiffert, „Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach’s Zeit“, in: *Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft* 9 (1907/08), S. 593–621, hier S. 604 (ehem. Nr. 486). Dort stimmen die Tonart (C) und Besetzung (2 Canti, 2 Violini) weitgehend mit der aus Gottorf überlieferten Besetzung überein; allerdings unterschreitet die tiefere der dort als „Violadig[amba]“ benannten Instrumente den Stimmraum einer Violine mehrfach (Vorkommen von f⁰).

¹⁹ So bei Telemann (TWV 1:826). Bei Heidenreich (vgl. Gille, wie Anm. 17, S. 93, Nr. 36) jedoch Mariä Heim-suchung.

²⁰ So bei Heidenreich (vgl. Gille, wie Anm. 17, S. 94, Nr. 56: 26. Sonntag nach Trinitatis. Ferner in einer Kan-tate von Georg Gebel, vgl. <https://opac.rism.info/search?id=200022847> (23.07.2017).

²¹ Edition, MNO 29: https://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/29_Foertsch_Engeln-befohlen.pdf (Hamburg 2016). – Vgl. auch Gille, wie Anm. 17, S. 92, Nr. 6 (Michaelis).

²² 2. Ostertag in einer Kantate von Johann Gottlieb Graun, vgl. <https://opac.rism.info/search?id=240000865>; 19. Sonntag nach Trinitatis bei Johann Friedrich Fasch, vgl. <https://opac.rism.info/search?id=464140361> (23.07.2017).

Hinzu kommen Trauermusiken, die gleichfalls dem Prinzip „Concerto cum Aria“ folgen – besonders ausgedehnt das Werk, das Förtsch noch 1692, schon zur Dienstzeit seines Nachfolgers Georg Österreich, zur Beisetzung der Herzogin Maria Elisabeth schrieb²³, daneben „Selig sind die Toten“. Schließlich ist „Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich“ (Kümmerling: Nr. 360) zu erwähnen: Der biblische Eingangstext kann unterschiedlichsten Schriftstellen entstammen²⁴; die Aria bezieht sich jedoch offensichtlich so auf den Wiedereinzug des Herzogs in seine Residenz, dass auch diese Komposition aus dem liturgischen Rahmen herauszurechnen ist²⁵.

So dialogisch die Arienfolge im Einzelfall auch wirken kann (etwa in der Komposition zum 1. Weihnachtstag), ist ein „Dialog“ mit Hilfe von Arien doch klar abgesetzt von bühnendramatischen Strukturen, in denen das Dialog-Element viel eher in deklamatorisch-rezitativischen Teilen realisiert wurde. Arien dienten der Betrachtung und Reflexion; das ist auch hier der Fall. Also ist danach zu fragen, wie weit diese „Concerti cum Aria“ dennoch mit den Evangeliendialogen zusammen gehörten – so dass sie möglicherweise sogar einen einzigen Jahrgang bildeten, in dessen Kompositionen die biblischen Bezugspunkte also lediglich nach verschiedenen Gesichtspunkten bearbeitet worden wären. Hat Förtsch also einen einzigen „Perikopen“-Jahrgang komponiert, in dem die einzelnen Komponenten sich bald der einen, bald der anderen Form zuneigten: bald der theaternah-dramatischen des Dialogs, bald der eher epischen des Concerto cum Aria?

Tatsächlich fehlen unter den Evangeliendialogen Kompositionen für die ersten beiden Adventssonntage (für die die liturgische Zuordnung der oben genannten Werke noch relativ einfach erscheint). Dennoch wirkt die Idee nicht plausibel. Denn eine Überschneidung beider Werkgruppen deutet sich für den 13. Sonntag nach Trinitatis an, da in einem Evangeliendialog tatsächlich das Sonntagsevangelium vertont ist, während das Concerto cum Aria von einem Text ausgeht, der in Kirchenmusiken der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts fest mit diesem Sonntag verbunden wurde. Zu überlegen ist ferner, wie die Zuordnung der Komposition zu bewerten ist, die aufgrund von liturgischen Vergleichen dem spätesten Kirchenjahrs-Termin zugeordnet werden kann (Nr. 354): Einen 26. Sonntag nach Trinitatis gab es während Förtschs Gottorfer Jahre nie; das einzige Jahr, das – mit einem Ostertermin spätestens am 2. April – dafür in Betracht käme, ist 1684. Doch damals war Gottorf bereits seit dem 30. Mai von dänischen Truppen besetzt; und 1681 (mit Ostern am 3. April) endete das Kirchenjahr mit dem 25. Sonntag nach Trinitatis. So lässt sich nicht einmal verwerten, dass unter den Aufführungsanlässen immerhin einer sich in einer Randlage des liturgischen Kalenders befindet; dies allein böte für eine Datierung verwertbare Anhaltspunkte.

Dies gilt vor allem für die chronologische Abfolge. Weder lässt sich vermuten, dass Förtsch in seinem ersten Gottorfer Jahr zur Technik des „Concerto cum Aria“ gegriffen hätte, weil sie weniger innovativ als die Evangeliendialoge erscheinen könnte, noch kann davon gesprochen werden, dass die „Concerti cum Aria“ in der differenzierenden Vielfalt ihrer Formen jünger als jene sein müssten. Denn „schlicht“ oder „uniform“ sind sie nicht. Wie auch immer: Das Verhältnis, das die beiden Gattungsansätze im Werk Förtschs ausprägen, muss ebenso offen bleiben wie die Frage, ob die Evangeliendialoge und die Concerti cum Aria zu einem einzigen Jahrgang gehörten.

²³ Johann Philipp Förtsch, *Unser Leben währet siebenzig Jahr*, Neuedition Hamburg 2015 (MNO 28): https://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/28_Foertsch_Unser_Leben_waehret.pdf.

²⁴ Psalmen: 106,1; 107,1; 118,1; 118,29; 136, 1; ferner 1. Chronik 16,34 und Jeremia 33, 11.

²⁵ Z. B. Strophe 5:

*Wend hinfort die Unglücksstürme, | treuer Vater, und beschirme | unser Schloss durch deine Macht,
lass die herrliche Trabanten, | deine himmlische Gesandten, | es bewahren Tag und Nacht.*

Oder, auf einem Einlegezettel notiert und als „V[ers] 6“ (Duett) bezeichnet:

*Lass es glücklich jetzt beziehen | und hie lang im Frieden blüben | unsre liebe Obrigkeit,
unsers Landes Trost und Wonne, | dass hinfort die Freundsonne | störe weder Zeit noch Leid.*

Die drei Kompositionen Förtschs für die Weihnachtszeit

Die drei hier vorgelegten Werke lassen zwar das Prinzip „Concerto cum Aria“ durchschimmern; doch in jedem wird es auf eigene Weise ausgehöhlt. Ausgangspunkt der Betrachtungen kann hier das dritte Werk sein, für Neujahr bestimmt.

Neujahr ist das Fest der Beschneidung und Namengebung Jesu. Nur ein einziger, rein narrativer Vers im Lukas-Evangelium verweist darauf. Es erscheint als ausgeschlossen, über ihn eine dramatische Dialogkomposition zu schreiben – so, wie Förtsch es in anderen Perikopenmusiken getan hat. Doch im Grunde genommen böte dieser Bibelvers den idealen Ansatzpunkt für ein „Concerto cum Aria“. Erkennbar ist dies nicht zuletzt in Bachs Weihnachtsoratorium: Dessen 4. Teil ist der einzige in dem gesamten Werk, in dem das Evangelium (erst nach Lukas, in den Teilen 5 und 6 nach Matthäus) nicht als „Kontinuum“ eines Werkteils aufgefasst werden kann, also auf die Weise, dass von Zeit zu Zeit ein neuer Evangelien-Impuls betrachtende Sätze freisetzen kann. Das Prinzip, dies auf einen einzigen Vers zu beschränken und diesem dann die gesamte weitere Betrachtung folgen zu lassen, ist letztlich zugleich dasjenige des „Concerto cum Aria“, in dem jedoch die Betrachtung dann durch die Uniformität des Strophischen einen anderen Charakter vermittelt.

Bei Bach geht dem Bibelwort der Eingangschor des Teils voraus („Fallt mit Danken, fällt mit Loben“); ein Anfang wie im „Concerto cum Aria“ kam für ihn nicht in Betracht. Das gleiche gilt aber auch für Förtsch, wenn auch mit anderen Konsequenzen. Offensichtlich erschien es ihm als fragwürdig, diesen Bibeltext in seiner traditionellen „Aufhänger“-Rolle zu vertonen: als Tutti-Concerto. Statt dessen entwickelt er – pragmatisch und insofern entgegen der Typologie – ein für seine Verhältnisse besonders rezitativnahes Stück (trotz des dominant melodischen Charakters). Das hat weit reichende Konsequenzen: Denn damit ist der Weg, ein traditionelles „Concerto cum Aria“ zu schreiben, verbaut.

Förtsch weicht damit von den Bahnen ab, die sein Textdichter beschritten hat. Dieser kannte unzweifelhaft das Prinzip „Concerto cum Aria“, und er hat genau diese Gestaltungsform genutzt, um seinen Text zu entwickeln. Dass etwas anderes dabei herauskommen würde, braucht er noch nicht gehnt zu haben. Wie also ging Förtsch mit der anschließenden Strophenfolge um?

Die erste Strophe weist er dem Tutti zu, lässt dieses also zu Beginn der Aria die Funktion übernehmen, die ihm im Hinblick auf die Bibelwort-Einleitung „verwehrt“ worden ist. Dieser Tutti-Strophe folgen einige Solostrophen, wie die Tradition der Gattung dies nahe legt. Doch die letzte dieser Strophen wird erneut zum Tutti-Satz, und zwar zur Musik der ersten Strophe. Folglich arbeitet Förtsch innerhalb der Aria mit derselben Besetzungsstruktur, die ansonsten auch den Bibelwortanfang einbezöge; dieser jedoch bleibt beim Da Capo ausgespart. Dennoch gibt es ein solches, das sich aber auf die zweite Werkeinheit bezieht (die erste Aria-Strophe) und obendrein – dem Aria-Prinzip folgend – einen eigenen Text erhält. Eine außerordentlich durchdachte Konzeption also, die der Textverfasser so noch nicht im Sinn gehabt zu haben braucht.

Doch auch dieser hat eine imposante, komplexe Arbeit geleistet. Denn die Dichtung ist (anders als in vielen vergleichbaren Fällen der Gattung) nicht frei geschaffen, bedient sich aber auch keiner bereits existierenden Vorlage. Vielmehr dient ein Neujahrs-Gedicht von Johann Rist lediglich als kreativer Ausgangspunkt: Strophenhälften und noch kleinere Bruchstücke des Originals werden mit freien Zusätzen zu einem neuen Ganzen verschmolzen (vgl. S. 21).

Nur äußerlich mag das Advents-Werk demgegenüber konventioneller wirken: mit dem klassischen Bibelwort-Rahmen und der eingeschlossenen Folge solistischer Strophen, die aber erneut in Anlehnung an ein Lied Johann Rists gewonnen werden (siehe S. 19). Noch einmal einen anderen Weg beschreitet Förtsch in seinem Weihnachtswerk: Ein „Da capo“ der Concerto-Einleitung

unterbleibt; die Aria-Strophen werden also in einen linearen Prozess eingebunden – sie gehen aus dem einleitenden Bibelwort hervor. Zusätzlich aber wird ein zweites Bibelwort eingeschoben: gleich nach der ersten Strophe, also dort, wo sich der Eindruck des Strophischen noch nicht aufgebaut haben kann. Das Werk nimmt damit eine neue Richtung, und so hat sich die Aussage der letzten Strophe schließlich auch von derjenigen des einleitenden Bibelworts entfernt. Daher wird kein Bogen zu diesem zurück geschlagen, sondern der Abschluss wird mit der letzten Strophe „zelebriert“. Und wiederum wird keine neue Dichtung verarbeitet: Die Strophen stammen aus Liedern Martin Luthers, grobenteils aus „Vom Himmel hoch, da komm ich her“; sie werden erneut als außerordentlich einfallsreiche Kompilation zusammengestellt (vgl. S. 20). Nimmt man hinzu, dass sich auch die Arie des Michaelis-Werks (vgl. Anm. 21) an Rists Dichtung orientiert, erkennt man, dass sich der Librettist in zumindest einigen der Werke (erneut zyklus-artig) an geistlicher Dichtung abarbeitete. Das gibt dem Ansatz eine einzigartige Note; denn dies ist für „Concerto cum Aria“ in dieser inneren Kohärenz sonst nicht typisch.

Warum werden gerade diese drei Werke für die Edition ausgewählt? Es handelt sich – nicht zuletzt mit Blick auf die kirchenmusikalische Praxis – um drei Werke mit einem einheitlichen, weihnachtlichen „Stoff“, und sie lassen sich (nicht zuletzt dank der verschiedenartigen kompositorischen Realisierungen des Grundprinzips) auch in unmittelbarer Folge aufführen, quasi als kleine, rudimentäre Weihnachtshistorie. Von dieser rückte Förtschs Werk für den 2. Advent ab: Es widmet sich eher endzeitlichen Fragen.

Selbst wenn die drei Werke unzweifelhaft demselben Schaffenskontext Förtschs entstammen, sind sie in der Geschichte der Sammlung Österreichs ein Stück weit voneinander entfernt: Wie in der Quellenbeschreibung ausgeführt wird, steht das Adventsstück auf einem Papier, das in einer früheren Arbeitsphase der Hofmusik Verwendung fand als das der beiden anderen Werke. Tatsächlich spiegelt sich dies auch an einer anderen Stelle: Der Schreiber arbeitete in den beiden auf diese Weise eher zusammengehörigen Werken nahezu fehlerfrei – anders als im Adventsstück, das ihn somit noch in seiner Frühphase an Schloss Gottorf zeigt.

Die Violenmitwirkung: Zur Aufführungspraxis

Diese Zeitdifferenz mag sich sogar in der Anlage der erhaltenen Manuskripte spiegeln. In Nr. 1 sind der erhaltenen Partitur zufolge Violen besetzt; zu Nr. 3 sind zwei Parts für Violen angelegt, aber nicht ausgefüllt worden – es war also ein Raum dafür geschaffen, sie gegenüber einer von Förtsch geschaffenen Substanz nachträglich zu ergänzen. Doch in dieser waren die beiden Stimmen nicht vorgesehen. Im Manuskript zu Nr. 2 ist von Violen keine Rede. Das wirft Fragen im Hinblick auf Nr. 1 auf.

Zwar deutet dort äußerlich nichts darauf hin, dass Förtsch auch dieses Werk im instrumentalen Bereich nur mit Violinen und Generalbass konzipiert hätte. Dennoch dienen die Violen hier nur der klanglichen Ausfüllung. Im Aria-Ritornell (T. 63f. und Parallelstellen) verdeckt die Violenföhrung sogar den metrischen Schwung der Violinen, der im vorausgegangenen Ritornell-Start (T. 61/62) durch die Pausen aufgebaut wird. Ist es also möglich, sich die Violinstimmen auch wegzudenken? Insbesondere bei einer Aufföhrung aller drei Werke in direkter Abfolge könnte dies erwogen werden. Doch in Takt 17 erscheint die Viola 1 obligat geföhrte, so dass hier dem Generalbassspieler eine Zusatzaufgabe zufiele. Jedenfalls: Wenn die Tutti-Verstärkung mit Hilfe der beiden Violinstimmen auch in diesem Werk eine Zutat Georg Österreichs ist, unterstreicht sie, dass das Manuskript für einen zeitlich abgesetzten Aufföhrungskontext auf Schloss Gottorf entstand – nur dieses, nicht aber das Werk in der mutmaßlichen Originalgestalt Förtschs.

Kritischer Bericht

Vorbemerkung

Die drei vorgelegten Werke sind enthalten in einem der drei umfangreichen Bände, in denen die Förtsch-Quellen der Sammlung Österreich enthalten sind: Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. ms. 6470. Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

1. SAGET DER TOCHTER ZION

Quelle: Partiturabschrift von einem anonymen Kopisten Georg Österreichs²⁶ (Notentext) und vermutlich Georg Österreich selbst (Textierung, vermutlich ebenso Bezifferung). 17. Faszikel des eingangs erwähnten Bandes. Jede rechte Seite in der rechten oberen Ecke neu mit Bleistift foliiert: fol. 88–92²⁷.

Links oben über der Taktvorzeichnung „461.“ (Tinte), daneben „67“ Blei²⁸ sowie „Förtsch (Tinte, Georg Österreich), rechts außen Foliiierung aus jüngerer Zeit (Bleistift). Über der Mitte des zweituntersten Systems „1050.“ (Tinte; Berliner Signatur Siegfried Wilhelm Dehns), aus der Mitte nach rechts versetzt unter dem untersten System „182“ (Rötel). Das obere Spatium des untersten Notensystems zudem von links bis weit über die Seitenmitte hinaus ausgefüllt.

Wasserzeichen: „Narr/Schellenkappe; EP“²⁹. 10 beschriebene Seiten (fol. 88r–92v), Lagenordnung: Einzelblatt, Binio (= Ternio, aus dem das letzte Blatt herausgetrennt wurde; der Blattstumpf sogar im Digitalisat erkennbar).

Notensysteme freihändig rastriert; 22 Systeme pro Seite (fol. 88v, 89v, 91v, 92r: 21 Systeme). Taktstriche jeweils über die gesamte Seite hinweg (an Akkoladengrenzen jedoch unterbrochen) mit Lineal gezogen.

Originale Schlüsselungen:

Canto: c₁
 Alto: c₃
 Tenore: c₄

Taktvorzeichnungen original

²⁶ Kümmerling (wie Anm. 11), S. 112, Nr. 355: Schreiber „JDF“, allerdings ohne Angaben zur Rolle Georg Österreichs bei der Eintragung des Textes und der Generalbassziffern. Zur Wirkungszeit von „JDF“ für Georg Österreich 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 besonders S. 152f., 167 und 195.

²⁷ Online: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000150BA00000181> (17.07.2017).

²⁸ Küster, *Evangelien-dialoge* (wie Anm. 1), Bd. 3, S. 694.

²⁹ Vgl. die bibliographischen Angaben bei Kümmerling (hierzu Anm. 26) sowie ebd.. S. 292 und S. 381 (Nr. 273, nach Ermittlungen von Wisso Weiß). Zur historischen Stellung des verwendeten Papiers in Georg Österreichs Praxis vgl. Küster (wie Anm. 26), S. 232.

Einzelanmerkungen

Die Edition und die Grundlagen des Kritischen Berichts wurde von Elke Schächtele im Rahmen eines Seminars im Sommersemester 2015 an der Universität Freiburg im Breisgau erarbeitet.

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
1		Vermerk „Sinfonia“ unter der Akkolade
7	B	vor Taktbeginn: urspr. hier „Segno“-Vermerk eingetragen, flüchtige Rasur
10	B	7: urspr. e, überschrieben, Hochalteration nachgetragen. 7: Textierung überschrieben, erster Buchstabe urspr. „h“
19	T	5: Textierung zunächst „dein“, überschrieben
20	T	3: Textierung orig. (aber irrtümlich) „für“
	B	2: Notenkopf zunächst als g ⁰ eingetragen, überschrieben (schon die Kauda jedoch ist diastematisch für ein a ⁰ bestimmt)
21	Bc	Untersatz verrutscht: 1 unter B, 2. Zeichen; 2 unter B, 5. Zeichen; 3 unter B, 6./7. Zeichen
29	A	3: wie 20,3 (I)
33	V 1	5: orig. d ² , offenkundig Schreibfehler
34	T/B	Untersatz unpräzise
39	A	4: Hochalteration nach Bezifferung des Bc
44		Am Taktende kein Taktstrich
	Bc	3: Bezifferung zunächst unter 45,1 angesetzt; im Schreibprozess nach 44,3 verlängert
46	Bc	Bezifferung orig. komplett der 2. Note zugeordnet
47		Fermaten orig. nur in V 1, T, B, Bc
52	C	4: Textierung (nachträglicher Zusatz Georg Österreichs!) in den freien Platz links des Achtelbalkens vorgezogen
59	C	3: im Orig. nachträglich (irrtümlich) mit Balken an die Achtelgruppe 4–9 angeschlossen
	Bc	1: Bezifferung orig. erst bei 3; angeglichen an T. 103
61	Bc	2–3: Bezifferung orig. komplett erst zu 3
62	Bc	2: Hochalteration analog zu T. 106/128 ergänzt
63	Bc	3: Hochalteration analog zu T. 85/107/129 ergänzt
67	Bc	3: Bezifferung analog zu T. 85/111/133 ergänzt
70		Vermerk „Alto Solo.“ unter der Akkolade
	Bc	5: Hochalteration analog zu T. 48 ergänzt
72	Bc	2–3: Bezifferung orig. komplett erst zu 3
74	A	bis 76,4: Textierung orig. jeweils eine Note zu früh eingetragen
84	Bc	2: wie T. 62,2
89	Bc	2–3: Bezifferung orig. komplett erst zu 3
92		„Vermerk „Tenore solo.“ unter der Akkolade
	Bc	5: wie T. 70,5
95	T	Textierung (nachträglicher Zusatz Georg Österreichs!) in den freien Platz links des Achtelbalkens für 4–6 vorgezogen
100	Bc	3: Bezifferung orig. komplett bei 2
104	T	3–5: Bindebogen orig. nur 4–5. Da die Bindung der Vorlage als Textierungshilfe gedacht sein muss, aber keine metrisch sinnvolle Alternative vorstellbar ist (vgl. die analogen Konstellationen in T. 60, 82, 126), muss es sich um einen Schreibfehler des Kopisten handeln. Georg Österreich ist ihm daraufhin in der Textierung gefolgt: Die in der Edition mit 2–3 verknüpften Textsilben stehen im Orig. bei 3–4.

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
105	Bc	wie T. 61,2–3
111	Bc	wie T. 89,2–3
112	V 2	3: analog T. 59,3 (C), aber von vornherein als 7-Achtel-Gruppe und nicht korrigiert
114	B	Vermerk „Bass: sol.“ unter der Akkolade
115	B	4: Hochalteration wegen Bezifferung des Bc
118	B	2: wie T. 115,4
133	Bc	wie T. 89,2–3
134	Bc	1, 2: Bezifferung „#“, ebenso T. 135,1 (vgl. aber T. 68f./90f./112f. und Oberstimmensatz)
136		uneinheitliche Behandlung der Dehnungspunkte: Zur 1. Note in Va 2 ausradiert; in Bc langgezogen (quasi Halbe Pause); die Halben Pausen jeweils ohne Punkt Dal-Segno-Vermerk nach Bc-Formulierung (unter der Akkolade). In den übrigen Stimmen jeweils am Zeilenende „Da capo alla [Segno]“, zu V 1 auch „Saget“, zu V 2/B „Saget der tochter“. Für V 1, V 2, Va 1, Va 2 ferner 3 Takte Pause, anschließend in V 1 Custos für e ² ; für Bc ohne Pause, aber Custos a ⁰ (somit korrekt verweisend auf T. 4–6/7; vgl. auch Anm. zu T. 6, Bc)

2. KOMMT, LASSET UNS GEHEN GEN BETHLEHEM

Quelle: wie Nr. 1. Jede rechte Seite in der rechten oberen Ecke neu mit Bleistift foliiert (fol. 166–169), 28. (drittletztes) Faszikel des Bandes³⁰. Schreiber wie Nr. 1 (auch hinsichtlich der Aufteilung zwischen Notentext und Worttext/Bezifferung)³¹. Zu den Korrekturen eines gleichzeitigen Schreibers in T. 168–173 vgl. auch die Einzelanmerkungen; diese Schriftformen sind anderweitig in der Sammlung nicht nachweisbar: Linksneigung der – zudem gebogenen – Notenhäule, Achtel-fähnchen an abwärts kaudierter Note halbkreisförmig (wie ein Fermatenbogen), aufwärts kaudierte Notenköpfe als mehr oder weniger waagrechter Strich, gelegentlich in einem Zug mit der Kauda geschrieben.

In der linken oberen Ecke „11“ (Tinte; vgl. ansonsten Nr. 1 zur Zahlenangabe „67“); dass es sich nicht einfach um zwei Tintenstriche handelt, wird auf fol. 160r („10“) und 170r („12“) ersichtlich. Über dem 1. Takt „1022“ (Tinte), über dem 3. Takt „Förtsch“ (Rötel; Handschrift Georg Österreichs). Rechts außen Follierung aus jüngerer Zeit (Bleistift). Unten links von der Mitte „1050.“ (Tinte; Berliner Signatur Siegfried Wilhelm Dehns), rechts von der Mitte „120 (Rötel).

Wasserzeichen: „Freiheitslöwe, darunter VI; CDG“³², somit vermutlich aus geringfügig späterer Zeit stammend als Nr. 1. 8 beschriebene Seiten (fol. 166r–169v), Lagenordnung: Binio.

Notensysteme freihändig rastriert; 21 Systeme pro Seite. Taktstriche zumeist über die gesamte Seite hinweg (an Akkoladengrenzen jedoch unterbrochen) mit Lineal gezogen.

³⁰ Online: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000150BA00000339> (17.07.2017). – Ersteinstrumentation des Werks 2007 durch Roland Wilson (cpo 777 369-2; mit kleineren Ungenauigkeiten in der Textierung).

³¹ Vgl. Anm. 26.

³² Vgl. die bibliographischen Angaben bei Kümmerling (hierzu Anm. 11) sowie ebd. S. 290 und S. 373 (Nr. 237, nach Ermittlungen von Wisso Weiß). Zur historischen Stellung des verwendeten Papiers in Georg Österreichs Praxis vgl. Küster (wie Anm. 26), S. 230.

Originale Schlüsselungen:

Canto: c₁
 Alto: c₃
 Tenore: c₄

Taktvorzeichnungen original.

Einzelanmerkungen

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
1		Vermerk „Rittornello.“ unter der Akkolade
6	Bc	2: Bezifferung ergänzt
31	B	3, bis T. 34,3: textiert orig. (metrisch nicht nachvollziehbar) „gen Beth-le-hem, kommt, las-set uns ge-hen“
59		Vermerk „Rittor.“ unter der Akkolade
	V 1	1–3: in einem leeren System (Akkoladentrennung) über dem T 1 (Akkoladenende)
84		Vermerk „Tenor 1.“ unter der Akkolade
	T 1	5: Textierung „Herz“ als Herzsymbold
92	B	7: orig. mit #, ebenso Bc, aber in keinem der benachbarten Fälle ebenfalls hochalteriert (weder T. 92,4–5 noch T 1, T. 93,2 und 4. Somit vermutlich Schreibirrtum.
	Bc	4: siehe vorstehend zu B
120	V 2	3: Hochalteration wegen Bc-Bezifferung
129	V 1	1, ebenso T. 130,3: Hochalteration wegen Bc-Bezifferung
131		orig. mit Fermaten in allen Stimmen
133	A	4–5: urspr. g ¹ –a ¹ , überschrieben
152	Bc	4: Bezifferung steht schräg vor/über der Note
165	C	1: Textierung orig. (irrtümlich) „dir“
166	C	8, ebenso T. 167,4: Textierung abgekürzt („ô“)
168	Bc	bis 173: orig. Musik aus 167–172 eingetragen, diese Musik beziffert (d. h. ohne dass die Fehleintragung auffiel!). Von dritter Hand (kein bislang anderweitig nachweisbarer Schreiber der Sammlungen Österreich bzw. Bokemeyer) im nächstunteren, freien System korrigiert, allerdings ohne Bezifferung; diese folglich hier aus der Ersteintragung übernommen
169	Bc	3: Hochalteration orig. über der Note ergänzt
170	T 2	4, bis T. 171,5: Faulenzer („./.“); metrisch nicht nachvollziehbar
172	Bc	3: in der Korrektur (vgl. T. 168) irrtümlich g ⁰
173	T 2	1: Hochalteration analog zu T. 144
179	V 1	Akkoladenbeginn: urspr. c ₄ -Schlüssel vorgezeichnet, weggetupft, überschrieben
181	Bc	4: Bezifferung vor der Note eingetragen
183	Bc	3: Bezifferung orig. (wohl irrtümlich) „6“ mit Hochalteration
184		Akkoladenbeginn: C und A zunächst als T 1/T 2 geschlüsselt; weggetupft, überschrieben
	V 2	3: keine Hochalteration (wie orig.), aber abweichend von T. 155 (vgl. Anschluss T. 185!)
	Bc	1–2: Bezifferung orig. bei 1. Note
195	C	1–2: orig. zweimal a ¹ , Schreibfehler (Akkoladenbeginn)
	T 2	2–3: orig. zweimal f ¹ , Schreibfehler. 4: mit Haltebogen zu T. 196,1 (Hinweis auf eine urspr. abweichende Textierung/Phrasierung bei Förtsch?)
199	T 1	2: urspr. Achtelpause, weggetupft
200	T 1	12: Textierung orig. „der“

3. UND DA ACHT TAGE UM WAREN

Quelle: wie Nr. 1. Jede rechte Seite in der rechten oberen Ecke neu mit Bleistift foliiert (fol. 170–175), 29. (vorletztes) Faszikel des Bandes³³. Schreiber wie Nr. 1 (auch hinsichtlich der Aufteilung zwischen Notentext und Worttext/Bezifferung)³⁴.

In der linken oberen Ecke „12“ (Tinte). Über dem 3. Takt „Förtsch“ (Rötel; Handschrift Georg Österreichs), somit exakt wie in Nr. 2. Rechts außen Folierung aus jüngerer Zeit (Bleistift). Unten links von der Mitte „1050.“ (Tinte, unterstrichen, wohl wegen Kollisionsgefahr mit der Bezifferung „87“ in T. 21; Signatur Siegfried Wilhelm Dehns), rechts von der Mitte „121 (Rötel).

Wasserzeichen: „Freiheitslöwe, darunter VI; CDG“³⁵. 11 beschriebene Seiten (fol. 170r–175r), fol. 175v rastriert, ohne Noteneintragungen. Lagenordnung: Ternio.

Notensysteme freihändig rastriert; 20–21 Systeme pro Seite (21: 172r, 173r/v, 174v, 175r/v). Taktstriche vorab mit Lineal gezogen, zumeist auf mehr als eine Akkolade ausgerichtet, sorgsam auf die nachfolgend einzutragende Musik abgestimmt: vgl. z. B. fol. 170 recto (die beiden mittleren Akkoladen gemeinsam „erfasst“, aber abgesetzt von der ersten und letzten) oder 171 recto/173 recto (in der Partiturdisposition gehören jeweils die zweite und dritte der drei Akkoladen zusammen).

Zwei Notensysteme für die Eintragung zweier Violinstimmen vorbereitet, dort aber keinerlei Eintragungen.

Originale Schlüsselungen:

Canto: c₁
Alto: c₃
Tenore: c₄

Taktvorzeichnungen original. Die Bezifferungen für cis (grundsätzlich als „#“ eingetragen) werden beibehalten.

Einzelanmerkungen

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
10		Vermerk „adagio:“ unter der Akkolade
14		Vermerk „presto.“ unter V 1 und Bc
19		anschließend orig. nur einfacher Taktstrich
49	B	bis 52: orig. im homophonen Satz auf Textierung verzichtet (vgl. T direkt darüber!)
54		anschließend orig. kein Taktstrich
55	V 1	mit Fermate
63		Vermerk „Rittor:“ unter der Akkolade
76	Bc	1: ergänzt nach T. 62 (bzw. T. 77); orig. keine Eintragung (nur drei Viertel im Takt!)
77		Vermerk „Rittor:“ unter der Akkolade

³³ Online: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000150BA00000347> (17.07.2017).

³⁴ Vgl. Anm. 26.

³⁵ Wie oben, Anm. 32, hier lediglich Wz. Nr. 235 (nach Weiß).

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
84	B	5: Wortbeginn [ent-]zün-...“ (Seitenende nach T. 85!)
86	Bc	2: urspr. mit Bezifferung „4“, diese weggetupft
87	Bc	4: orig. kein Haltebogen nach 88,1 (ebenso nicht zwischen 88,3 und 4)
88	Bc	3: urspr. d ⁰ , überschrieben
92	V 2	5: orig. mit #
98		anschließend orig. nur einfacher Taktstrich
105	Bc	2: Bezifferung schon zum 2. Halbe-Wert von 1
106		Am Taktende kein Taktstrich; lediglich im A in Kleintaktstrich
112		3: Bezifferung „#“ orig. schon zu 1
162	V 1, V 2	orig. Ganze Pause; ergänzt nach T. 44
166	B	4–5: orig. nicht gebalkt (Fähnchen), dafür aber gebunden

Die Texte

1. SAGET DER TOCHTER ZION

Saget der Tochter Zion: Siehe, dein Heil kommt, siehe, sein Lohn ist bei ihm und seine Vergeltung ist für ihm.

Jesaja 62, aus Vers 11

2a. Auf, ihr betäubte Herzen,
Der König ist gar nah.
Hinweg, Angst, Not und Schmerzen,
Der Helfer ist schon da.

Auf, in Gott, ihr Armen,
Der König sorgt für euch.
Er will durch sein Erbarmen
Euch machen groß und reich.

3a. Auf, auf, ihr Vielgeplagten,
Der König ist nicht fern.
Seid fröhlich, ihr Verzagten,
Dort kommt der Morgenstern.

5a. Lauft, ihr Untertanen,
Der König ist gerecht.
Lasst uns den Weg ihm bahnen
Und machen alles schlecht [= schlicht].

frei nach Johann Rist, „Sabbatische Seelenlust“ 1651

*nach „Auf, auf, ihr Reichsgenossen“, jeweils nur die erste Halbstrophe
(die Strophenummern ergänzt um „a“)*

2. KOMMT, LASSET UNS GEHEN GEN BETHLEHEM

Kommt lasset uns gehen gen Bethlehem und die Geschichte sehen, die da geschehen ist, die uns der Herr kundgetan hat.

Lukas 2, aus Vers 15

7. Merk auf, mein Herz, und sieh dort hin,
Was liegt dort in dem Krippelein?
Wes ist das schöne Kindelein?
Es ist das liebe Jesulein.

Siehe, ich komme, im Buch ist von mir geschrieben, deinen Willen, mein Gott, tu ich gerne.

Psalm 40, aus Vers 8 und 9

*6. Er liegt in Heu mit Armut groß,
Die Krippen hart ihn nicht verdroß,
Es ist ein wenig Milch sein Speis,
Die mit kein Vöglein hungern ließ.

9. Ach Herr, du Schöpfer aller Ding,
Wie bist du worden so gering,
Dass du da liegst auf dürrem Gras,
Davon ein Rind und Esel aß.

12. Das hat also gefallen dir,
Die Wahrheit anzuzeigen mir,
Wie aller Welt Pracht *[sic]*, Ehr und Gut
Für dir nicht gilt, nichts hilft noch tut.

4. Was kann uns tun die Sünd und Tod?
Wir haben mit uns den wahren Gott.
Lass zürnen Teufel und die Höll,
Gottes Sohn ist worden unser Gesell.

15. Lob, Ehr sei Gott im höchsten Thron,
Der uns schenkt seinen eingen Sohn,
Des freuet sich der Engel Schar
Und singen uns solchs neues Jahr.

Martin Luther

Strophen mit aufrechten Nummern: nach „Vom Himmel hoch, da komm ich her“

Strophe mit kursiver Nummer: nach „Vom Himmel kam der Engel Schar“

Strophenummer mit Stern: nach „Christum wir sollen loben schon“

3. UND DA ACHT TAGE UM WAREN

Und da acht Tage um waren, dass das Kind beschnitten würde, da ward sein Name genennet Jesus, welcher genennet war von dem Engel, ehe denn er im Mutterleib empfangen war.

Lukas 2 Vers 21

1. O süßer Nam, o Jesulein,
Was kann wie du so lieblich sein?
In deinem Namen find ich Kraft,
Lust, Anmut, Wonn und Himmelssaft.

2. Plagt mich die Sünd und Missetat,
So weiß mein Jesus Hülf und Rat.
Erschreckt mich des Höchsten Grimm,
So tröst mich diese süße Stimm.

3. Du bist der armen Menschen Heil,
Ihr Retter, Hoffnung, Trost und Teil,
Wenn alles wird zugrunde gehn,
So pflegst du kräftig beizustehn.

4. Dein Nam entzucket meinen Geist,
Dass er sich aus dem Leibe reißt
So gar, dass ich in meinem Sinn
In deinem Reich der Freuden bin.

5. Ach Gott, was fühlet meine Brust
Vor himmelssüße Freudenlust!
Ich wünsch, ich seufze für und für,
O schönstes Jesulein, nach dir.

6. Dein Nam, o Jesu, stärke mich,
Wenn ich empfind des Todes Stich.
In meinem Jesu leb ich wohl,
Ich sterb in Jesu freudenvoll.

*nach Johann Rist, „Neüe Musikalische Fest-Andachten“ 1655,
„So komm, o Liebster, komm, o Held“*

Strophe 1: wie Strophe 8, 1.–4. Vers (unverändert)

Strophe 2: nach Strophe 6, 1–4. Vers

Strophe 4: nach Strophe 8, 6. Vers [dann ein frei gedichteter Vers], 7–8. Vers

Strophe 5, Verse 3–4: nach Strophe 11, 7–8. Vers

Strophe 6, Verse 1, 3–4: nach Strophe 12, 1., 7. und 8. Vers

Strophe 6, Vers 2: Martin Heinsius

1. Saget der Tochter Zion

1. Advent

Sinfonia

Violino 1

Violino 2

Viola 1

Viola 2

Canto

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

Sa-get, sa-get der Toch-ter

6 6 6 4 # 6

Zur Mitwirkung der Violen vgl. das Vorwort.

5

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

Sa-get, *sa-get* der Toch ter Zi-on: Sie - he, *sie - he*, sie - he, sie - he, dein, Heil

Zi-on, sa-get, *sa-get* der Toch ter Zi-on: Sie - he, *sie-he*, *sie - he*, sie - he, dein Heil

Sie - he, *sie - he*, sie - he, dein Heil

Sie - he, sie - he, dein Heil

6 5 # 6

9

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

kommt,

kommt, sa - get, sa - get der Toch - ter Zi - on:

kommt, sa - get, sa - get der Toch - ter Zi - on, sa - get, sa - get der Toch - ter Zi - on: Sie - he, sie -

kommt, sa - get, sa - get der Toch - ter Zi - on: Sie - he,

♭ 6 5 6 5

12

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

sie - he, dein Heil — kommt, sie -

Sie - he, sie - he, dein Heil kommt, sie -

8 - he, sie - he, sie - he, dein Heil kommt, sie -

sie - he, sie - he, dein Heil kommt, sie -

6

#

||

6

16

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

- he, dein Heil — kommt,

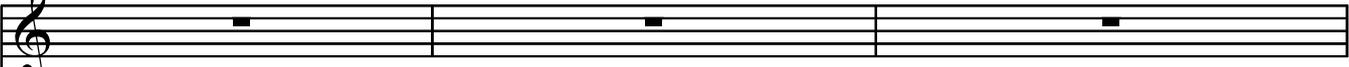
- he, dein Heil kommt,

8 - he, dein Heil kommt, sie-he, sie he, sein

- he, dein Heil kommt,

4 # 7 6 6 6 4 # 7 6

20

C. 

A. 

T. 

Lohn ist bei ihm, sie he, *siehe*, sein Lohn ist bei ihm und sei-ne Ver-gel-tung,

B. 

sie he, *siehe*, sein Lohn ist bei ihm, *siehe, siehe*, sein Lohn ist bei ihm und seine Ver

B. c. 

6 7 6̣ 8 7 5 6

23

C. 

sie - he, *sie - he*, sein

A. 

sie - he, *sie - he*, sein Lohn ist bei

T. 

und sei - ne Ver-gel - tung ist für ihm,

B. 

-gel - tung, sei - ne Ver-gel - tung ist für ihm,

B. c. 

5 6 4 # 6 5 6 5

25

C. Lohn ist bei ihm, sie - he, sie - he, sein Lohn ist bei

A. ihm, sie - he, sie - he, sein Lohn ist bei ihm und sei - ne Ver -

T.

B.

B. c.

6 # 6 $\frac{4}{2}$ 5

27

C. ihm und sei - ne Ver-gel - tung ist für ihm,

A. - gel - tung, sei - ne Ver-gel - tung ist für ihm, sie - he, sie - he, sein

T.

B.

B. c.

6 4 # 6 7 6

29

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

sie - he, *sie - he*, sein Lohn ist bei ihm, sie - he sein

Lohn ist bei ihm, sie - he, *sie - he*, sein

sie - he, *sie - he*, sein Lohn ist bei ihm, sie - he sein

ihm, sie - he, *sie - he*, sein Lohn, sie - he sein

6 7 6

31

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

Lohn ist bei ihm,

Lohn ist bei ihm,

Lohn ist bei ihm, und sei-ne Ver-

Lohn ist bei ihm, und sei-ne Ver-gel-tung,

6 6 4 #

35

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

und sei-ne Vergel-tung ist für ihm,

und sei-ne Vergel-tung ist für ihm, sie - he, sie - he, sein Lohn ist bei

-gel tung, sei-ne Vergel-tung ist für ihm,

und sei-ne Vergel-tung ist für ihm, sie-he, sie he, sein

4 # 4 # 6 5

38

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

sie - he, *sie - he*, sein Lohn ist bei
 ihm und sei - ne Ver-gel - tung, und sei - ne Ver - gel - tung ist für
 sie - he, *sie - he*, sein Lohn ist bei ihm
 Lohn ist bei ihm und sei - ne Ver - gel - tung, und sei - ne Ver - gel - tung ist für

5 6 6 5 6 6

40

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

ihm und sei - ne Ver-gel - tung ist für ihm, sie - he, sie - he,

ihm, und sei - ne Ver-gel - tung ist für ihm, und sei - ne Ver-

und sei - ne Ver-gel - tung ist für ihm, und sei - ne Ver-

ihm, und sei - ne Ver-gel - tung ist für ihm, und sei - ne Ver-

6 5 6 6 4 #

43

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

sein Lohn ist bei ihm, und sei - ne Ver - gel - tung ist für ihm.

- gel - tung ist für ihm, und sei - ne Ver - gel - tung ist für ihm.

- gel - tung ist für ihm, und sei - ne Ver - gel - tung ist für ihm.

- gel - tung ist für ihm, und sei - ne Ver - gel - tung ist für ihm.

6 6 4 #

Canto Solo

48

C.

B. c.

Auf, auf, ihr be-trüb - te, ihr be-trüb - te Her - zen, der Kö -

6 6 #

52

C. 
- - - nig ist gar nah. Hin-weg, Angst, Not und Schmer - zen, der Hel -

B. c. 

6 4 # 7 # 6 6

56

C. 
- fer ist schon da, hin-weg Angst, Not und Schmer-zen, der Hel - -

B. c. 

6 6 6 # # 6

60

V. 1 

V. 2 

Va. 1 

Va. 2 

C. 
- fer, der Hel - fer ist schon da.

B. c. 

6 4

64

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B. c.

6 6 6 6/5 4 3

Alto Solo.

68

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

A.

B. c.

Auf, auf, auf, in Gott

6 6 4 # #

72

A. 

B. c. 

76

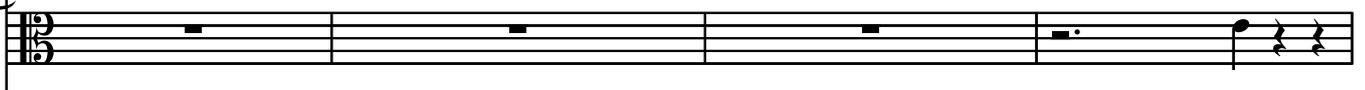
A. 

B. c. 

80

V. 1 

V. 2 

Va. 1 

Va. 2 

A. 

B. c. 

84

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B. c.

6 # 6 6

Tenore Solo.

89

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

T.

B. c.

Auf, auf, auf, ihr Viel-ge-

6 4 3 6 6 4 # 6 #

94

T. 

B. c. 

6 6 6 # 6 4 #

5

98

T. 

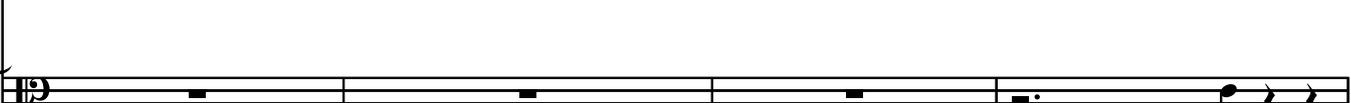
B. c. 

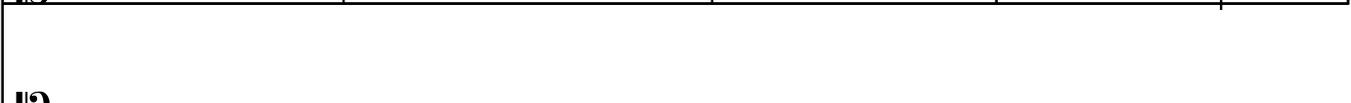
7 7 6 6 5 6

102

V. 1 

V. 2 

Va. 1 

Va. 2 

T. 

B. c. 

6 # 6 5 4

106

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B. c.

6 # 6 6 6 6

110

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B. c.

6 5 4 3 6 6 4 #

Basso Solo

114

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B.

B. c.

Lauf_____t , lauf_____t , lauf_____t , ihr Un - ter - ta - nen, der

#

117

B.

B. c.

Kö - - - - nig ist ge - recht. Lasst uns den Weg_____

6 # 6 6̇ 4 #

120

B.

B. c.

ihm bah - nen und ma - - - - chen, und ma - chen al - les

6 6 4 #

123

B. schlech, lasst uns den Weg ihm bah - nen und ma - - - -

B. c. 6 6

126

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C.

A.

T.

B. - - chen, und ma - - - - chen al - les schlecht.

B. c.

129

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B. c.

6 6 6

133

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B. c.

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

Da Capo alla *Segno*
Saget der Tochter

2. Kommt, lasset uns gehen gen Bethlehem

Weihnachten

Rittornello.

Musical score for the first system, measures 1-8. The score includes parts for Violino 1, Violino 2, Canto, Alto, Tenore 1, Tenore 2, Basso, and B. c. (Bassoon). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Violino parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The vocal parts (Canto, Alto, Tenore 1, Tenore 2, Basso) have rests. The Bassoon part (B. c.) plays a melodic line with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

6 # 6 6 # #

Musical score for the second system, measures 9-16. The score includes parts for Violino 1 (V. 1), Violino 2 (V. 2), and B. c. (Bassoon). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Violino parts play a melodic line with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Bassoon part (B. c.) plays a melodic line with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

6 6 6 6 6 6

Johann Philipp Förtsch: Kommt, lasset uns gehen gen Bethlehem

46

17

V. 1

V. 2

B. c.

6
5

6

6 6 6

#

25

V. 1

V. 2

C.

A.

T. 1

T. 2

B.

B. c.

Kommt, las - set uns ge - hen gen Beth - le-hem, *kommt, las - set uns*

Kommt, las - set uns ge - hen gen Beth - le-hem,

Kommt, las - set uns

♭ 6 # # 6

31

T. 1
8
ge-hen gen Beth - le-hem, kommt, las - set uns

T. 2
8
kommt, las - set uns ge - hen gen Beth - le-hem,

B.
ge-hen, kommt, las - set uns ge - hen gen Beth - le-hem,

B. c.

6

37

T. 1
8
ge - hen gen Beth - le-hem, gen Beth - le-hem

T. 2
8
gen Beth - le-hem und die Ge -

B.
kommt, las - set uns ge - hen gen Beth - le-hem und die Ge schicht

B. c.

42

T. 1
8
und die Ge schicht se hen, und die Ge-schicht se-hen, die da ge-sche - hen

T. 2
8
-s-chicht se-hen, und die Ge-schicht, die Ge-schicht se-hen, die da ge-sche - hen

B.
se-hen,und die Ge-schicht, die Ge-schicht se-hen, die da, die da ge-sche - hen

B. c.

6 4

47

V. 1

V. 2

T. 1

ist, und die Ge-schicht, die Ge - schicht se-hen,

T. 2

ist, und die Ge-schicht se - hen, und die Ge - schicht se-hen,

B.

ist, und die Ge-schicht se-hen, und

B. c.

#

51

V. 1

V. 2

T. 1

und die Ge-schicht se - hen, die da ge - sche - hen ist, die

T. 2

und die Ge-schicht se - hen, die da ge - sche - hen ist, die

B.

die Ge-schicht se - hen, die da, die da ge - sche - hen ist, die

B. c.

4 #

Rittor:

56

V. 1

V. 2

T. 1
 uns der *Herr* kund - ge - tan — hat.

T. 2
 uns der *Herr* kund - ge - tan — hat.

B.
 und der *Herr* kund - ge - tan hat.

B. c.

6 6 6 # 6 6 #

64

V. 1

V. 2

B. c.

6 6 6 6 6 6 6

74

V. 1

V. 2

B. c.

6 6 6 6 # # #

50

84 **Tenor 1.**

T. 1
8
Merk auf, mein Herz, merk auf, mein Herz, merk auf, mein Herz, und sieh dort hin,

T. 2

B.

B. c.
6 6 6
5

87

T. 1
8
was liegt dort, was liegt dort, was liegt dort in dem Krip - pe-lein?

T. 2
8
Wes, wes

B.

B. c.
6 6 6
5

91

T. 1
8
Wes, wes

T. 2
8
ist das schö - ne Kin - de - lein? Wes, wes

B.
Wes, wes ist das schö - ne Kin - de-lein? Wes

B. c.
6 7 6 7 6

94

A.  Es ist das lie-be, das lie-be Je-su-lein.

T. 1  ist das schö-ne Kin-de-lein?

T. 2  ist das schö-ne Kin-de-lein?

B.  ist das schö-ne Kin-de-lein?

B. c.  6 6 7 6 # 4 #

97

V. 1 

V. 2 

C.  Sie-he, sie-he, ich kom me, sie-he, sie-he, ich

B. c.  # #

105

C.  kom me, ich kom - - - - - me, im Buch, im Buch ist

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

112

V. 1

V. 2

C.

B. c.

von mir ge - schrie-ben, dei - nen Wil-len, mein Gott, tu ich ger - ne.

6 4 3 6 # 6 6 5

119

V. 1

V. 2

C.

B. c.

dei - nen Wil-len, mein Gott, tu ich ger - ne.

5 6 # 6 # 6 4

126

V. 1

V. 2

C.

B. c.

6 6 7 6 5 4 #

132

A. Er liegt in Heu mit Ar - - - mut groß, die Krip-pen hart — ihn nicht ver-

T. 1

T. 2

B.

B. c.

6 6 6 4 5 6 5 7 6

136

A. -dross, es ist ein we - nig, ein we - nig Milch sein Speis, die nie kein Vög - lein hun - gern

T. 1

T. 2

B.

B. c.

6 5

139

A. *ließ.*

T. 1 Ach Herr, du Schöp - fer al - ler Ding, *ach Herr, du*

T. 2 Ach Herr, du Schöp - fer al - ler

B. Ach Herr, du Schöp - fer al - ler Ding,

B. c.

7 6 6 7 6 4 #

141

A.

T. 1 *Schöp - fer al - ler Ding,* wie bist du wor - den so ge -

T. 2 Ding, *ach Herr, du Schöp - fer al - ler Ding,*

B. *ach Herr, du Schöp - fer al - ler Ding,* wie bist du

B. c.

6 #

143

T. 1
8
-ring, wie bist du worden so ge - ring, dass du da liegst, dass du da

T. 2
8
wie bist du worden so ge - ring, dass du da liegst, dass

B.
wor-den, wie bist du worden so ge - ring, dass du da liegst, dass du da liegst,

B. c.

4 # 6

147

V. 1

V. 2

C.

A.

T. 1
8
liegst, dass du da liegst auf dür - rem Gras, da - von ein Rind und E - sel aß.

T. 2
8
du da liegst auf dür - rem Gras, da - von ein Rind und E - sel aß.

B.
dass du da liegst auf dür-rem Gras, da - von ein Rind, da - von ein Rind und E - sel aß.

B. c.

4 # 6 6 6

151

V. 1

V. 2

C.

B. c.

4 4 # # 6 6 4 #

156

C.

B. c.

Das hat al - so ge - fal - - - - - len dir,

6 6 7 #

160

C.

B. c.

das hat al - so ge - fal - - - - - len

6 7

163

C.

B. c.

dir, die Wahr - - heit an - zu - zei - gen mir, wie al - ler

6

166

C.

B. c.

Welt Pracht, Ehr und Gut für dir nicht gilt, für dir nicht gilt, nichts hilft noch

6 5 6 4

168

C. *tut.*

A.

T. 1
8
Was kann uns tun die Sünd und Tod? Was kann uns

T. 2
8
Was kann uns tun die Sünd und

B.
Was kann uns tun die Sünd und Tod?

B. c.

3 2 6 7 6 4 #

170

T. 1
8
tun die Sünd und Tod? Wir ha - ben mit uns den wah - ren

T. 2
8
Tod? Wir ha - ben mit uns den wah - ren Gott,

B.
Wir ha - ben mit uns den wah - ren Gott, wir ha - ben mit

B. c.

6 #

172

T. 1
8
Gott, wir ha - ben mit uns den wah - ren Gott. Lass

T. 2
8
wir ha - ben mit uns den wah - ren Gott.

B.
uns den wah - ren Gott, den wah - ren Gott. Lass zür - - -

B. c.

4

174

T. 1
8
zür - - - - - nen, lass zür - - - - -

T. 2
8
Lass zür - - - - - nen, lass

B.
- - - - - nen Lass zür - - - - - nen,

B. c.

6

176

T. 1
8
- - - - - nen, lass zür - - - - - nen Teu - fel und die Höll,

T. 2
8
zür - - - - - nen Teu - fel und die Höll,

B.
lass zür - - - - - nen Teu - fel und die Höll, Got - tes

B. c.

6 4 #

178

V. 1

V. 2

C.

A.

T. 1
8
Got-tes Sohn ist wor-den un-ser Ge-sell.

T. 2
8
Got-tes Sohn ist wor - - - den un-ser Ge-sell.

B.
Sohn ist wor-den un-ser Ge-sell un-ser Ge-sell.

B. c.

6 6# 6 6 4 #

181

V. 1

V. 2

B. c.

4 4 # # 6 6 6 4

185

C. Lob, Ehr sei Gott, Lob, Ehr sei Gott, Lob, Ehr sei Gott in höchs-ten

A. Lob, Ehr sei Gott, Lob, Ehr sei Gott in höchs-ten Thron, in höchs-ten

B. c.

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

188

V. 1

V. 2

C. Thron,

A. Thron,

T. 1

T. 2

B.

B. c. Lob, Ehr sei Gott, Lob, Ehr sei

6 5+ 6 5 6 6

191

V. 1

V. 2

C.

A.

T. 1

T. 2

B.

B. c.

Lob, Ehr sei Gott in höchst - ten Thron,

Lob, Ehr sei Gott in höchst - ten Thron,

Lob, Ehr sei Gott in höchst - ten Thron,

Lob, Ehr sei Gott in höchst - ten Thron,

Gott, Lob, Ehr sei Gott in höchst - ten Thron,

6 6

193

V. 1

V. 2

C.

A.

T. 1

T. 2

B.

B. c.

der uns schenkt sei - nen, der uns schenkt sei - nen

der uns schenkt sei - nen ein - gen Sohn, der uns schenkt sei - nen, sei - nen

der uns schenkt sei - nen

der uns schenkt sei - nen ein - gen Sohn, der uns schenkt sei - nen

der uns schenkt sei - nen

195

V. 1

V. 2

C.
ein - gen Sohn, des

A.
ein - gen Sohn,

T. 1
ein - gen Sohn,

T. 2
ein - gen Sohn, des freu - - - et sich der En - - - gel Schar, der

B.
ein - gen Sohn, des freu - - - et sich der

B. c.

4 # 2 6 # 6

201

V. 1

V. 2

C.

A.

T. 1

T. 2

B.

B. c.

des freu - et sich der En - gel Schar und sin - - - -

des freu - et sich der En - gel Schar und

freu - - - - et sich der En - gel-Schar

des freu - et sich der En - gel Schar und sin - - - -

des freu - et sich der En - gel Schar und sin - - - - gen, und

6 4 #
5

204



V. 1

V. 2

C.

A.

T. 1

T. 2

B.

B. c.

- gen uns, und sin-gen uns solchs neu - - - es Jahr.

sin - - - - gen uns, und sin-gen uns solchs neu - - - es Jahr.

und sin - - - gen uns solchs neu - - - es Jahr.

- gen uns, und sin - gen uns solchs neu - - - es Jahr.

sin-gen uns, und sin-gen uns solchs neu - - - es Jahr.

3. Da acht Tage um waren

Neujahr

Violino 1

Violino 2

Canto

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

Da acht Ta - ge um wa - ren, dass das Kind be - schnit - ten wür - de,

6 7 6

T.

B. c.

da ward sein Na-me ge-nen-net Je - sus, wel-cher ge-nen-net war von dem En-gel,

6 4 # 6

adag:

8

V. 1

V. 2

T.
8
e - he denn er in Mut-ter - leib emp-fan - gen war.

B. c.

6 4 # 8 7 / 6 5 8 7 8 7

presto.

13

V. 1

V. 2

B. c.

4 # 6 6 6

17

V. 1

V. 2

B. c.

6 5 / 4 # 2 6 #

20

V. 1

V. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

O sü - ßer Nam, o Je - su - lein, o sü - ßer Nam, o Je - su lein,
 O sü - ßer Nam, o sü - ßer Nam, o Je - su lein,
 O sü - ßer Nam, o Je - su lein,
 O sü - ßer Nam, o Je - su lein,
 O sü - ßer Nam, o Je - su - lein,

4 3 7 8 7 6 4 # 8 7

25

V. 1

V. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

was kann wie du, wie du, wie du so lieb - lich
 was kann wie du, wie du so lieb - lich

4 # 6 6 7 6

28

V. 1

V. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

sein, was kann wie du, so lieb - lich sein?

sein, was kann wie du so lieb - lich sein?

Was kann wie du so lieb-lich, so lieb - lich sein?

Was kann wie du so lieb-lich, so lieb - lich sein?

5 6 6 6 5 4 # 6 4 #

32

V. 1

V. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

In dei-nem Na-men find ich Kraft, Lust, An - mut, Lust, An - mut, Wonn und

7 6 7 7 7 6 5

35

V. 1

V. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

Him - melssaft, in dei-nem Na-men find ich Kraft, *in dei-nem*

In dei-nem Na-men find ich Kraft, *in dei-nem*

In dei-nem Namen find ich Kraft, in dei-nem

2 6 7 6 6

38

V. 1

V. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

Na-men find ich Kraft, Lust, An - mut, *Lust,* *An-mut,* Lust,

Na-men find ich Kraft, Lust, An - mut, *Lust,* *An-mut,* Lust,

Na-men find ich Kraft, Lust, An - mut, An-mut, Lust,

Na-men find ic Kraft, Lust, An - mut, Lust, An-mut, Lust,

6 4 # 7 6 7 6 7 6 7 6

41

V. 1

V. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

An - mut Wonn und Him - mels - saft,

An - mut, Wonn und Him - mels - saft,

An - mut, Wonn und Him - mels - saft,

An - mut, Wonn und Him - mels - saft,

An - mut, Wonn und Him - mels - saft,

6 7 6 4 #

44

V. 1

V. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

in dei - nem Na - men find ich Kraft,

in dei - nem Na - men find ich Kraft, in dei - nem Na - men find ich

in dei - nem Na - men find ich

in dei - nem Na - men find ich

6 7 6 4 #

46

V. 1

V. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

in dei - nem Na - men find ich Kraft,

Kraft, Lust,

Kraft,

in dei - nem Na - men find ich Kraft, Lust, An - mut, Lust,

6 4 #

48

V. 1

V. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

Lust, An - mut, Wonn und Him - mels-saft,

An - mut, Wonn und Him - mels - saft,

Lust, An - mut, Wonn und Him - mels-saft,

An - mut, Wonn und Him - mels - saft,

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

51

V. 1

V. 2

C.

A.

T.

B.

Lust, An-mut, Wonn und Him - mels saft.

B. c.

7 6 6 6 7 6 7 6 7 6

56

C.

B. c.

Plagt mich die Sünd und Mis - se - tat, plagt mich die

6 4 #

58

C.

B. c.

Sünd und Mis - se - tat, so weiß mein Je - sus, so weiß mein Je - sus Hülf und

7 6 6 6 6 4 #

60

C.

B. c.

Rat. Er - schre - cket mich des Höchs - ten Grimm, so tröst mich

4 # 6 6 5 6

Rittor:

62

V. 1

V. 2

C.

B. c.

die-se sü - ße Stimm, so tröst mich die-se sü - ße Stimm.

6

65

V. 1

V. 2

B. c.

7 6 6 6 4 # 6 6 5 6 4

69

V. 1

V. 2

T.

B. c.

8 Du bist der ar - men Men - schen Heil, du bist der

6 4 # 6 4 #

72

T.

B. c.

8 ar - men Men - schen Heil, ihr Ret - ter, Hoff - nung, ihr Ret - ter, Hoff - nung, Trost und

7 6 6 6 4 #

74

T. 8 Teil, wenn al - les wird zu - grun - de gehn, so pflegst du

B. c.

4 # 6 6 6

Ritornel:

76

V. 1

V. 2

T. 8 kräf - tig bei - zu - stehn, so pflegst du kräf - tig bei - zu - stehn.

B. c.

6

79

V. 1

V. 2

B. c.

7 6 6 6 4 # 6 6

83

V. 1

V. 2

B.

B. c.

Dein Nam ent - zü - - - cket mei - nen Geist,

6 4 # 4 # 6 4 6 7 6 7 6

87

V. 1

V. 2

B.

B. c.

dein Nam ent - zü - - - - - cket mei - nen Geist,

9 8 6

90

V. 1

V. 2

B.

B. c.

dass er sich aus dem Lei - be reißt so gar, so gar, dass

6 4 # 6 4 #

93

V. 1

V. 2

B.

B. c.

ich in mei-nem Sinn in dei - nem Reich der Freu - - - - -

6 2 6 6

96

V. 1

V. 2

B.

B. c.

- - den bin.

6 4 # 6 5

99

A.

B. c.

Ach, ach Gott, was füh - let mei - ne Brust, ach, ach Gott, was füh - let

7 6

102

V. 1

V. 2

A.

B. c.

mei - ne Brust vor him melsü - ße Freu - den lust! Ich wünsch, ich

6 6

107

A.

B. c.

seuf - - - - ze, ich seuf - - - - ze, ich

#

114

V. 1

V. 2

A.

B. c.

seuf - - - ze für und für, o schöns - tes Je - su - lein, nach dir.

7 6 6

120

V. 1

V. 2

B. c.

4 6 # 6 6 5

2

128

Adagio

Presto

V. 1

V. 2

B. c.

8 7 8 7 #

133

V. 1

V. 2

B. c.

6 6 6 4 #

136

V. 1

V. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

Dein Nam, o Je-su, o Je-su, stärke
Dein Nam, o

6 4 # 7 8 7

140

V. 1

V. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

mich, dein Nam, o Je-su, stärke mich,
Je-su, dein Nam, o Je-su, stärke mich,
Dein Nam, o Je-su, stärke mich,
Dein Nam, o Je-su, stärke mich,

8 8 7

143

V. 1

V. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

wenn ich emp-find, wenn ich emp-find des To - des

wenn ich emp find des To - des

6 6 7 6

146

V. 1

V. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

Stich, wenn ich emp find des To - des Stich.

Stich, wenn ich emp find des To - des Stich.

wenn ich emp-find des To - des, des To - des Stich.

wenn ich emp find, des To - des, des To - des Stich.

6 5 6

149

V. 1

V. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

In mei nem Je - su leb ich wohl, ich sterb, *ich* sterb in Je - su

6 4 # 7 6 7 7 6 5

153

V. 1

V. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

freu - den-voll, in mei-nem Je - su leb ich wohl, in mei-nem In mei-nem

In mei nem Je-su leb ich wohl, in mei-nem

2 6 7 6 6

156

V. 1

V. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

Je - su leb ich wohl, ich sterb in Je - su, ich

Je - su leb ich wohl, ich sterb in Je - su, ich

Je - su leb ich wohl, ich sterb in Je - su, ich

Je - su leb ich wohl, ich sterb in Je - su, ich

6 4 # 7 6 7 6 7 6 7 6

159

V. 1

V. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

sterb in Je - su freu - den - voll,

sterb in Je - su freu - den - voll,

sterb in Je - su freu - den - voll,

sterb in Je - su freu - den - voll,

6 7 6 4 #

162

V. 1

V. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

in mei-nem Je-su leb ich wohl, in mei-nem Je-su leb ich

in mei-nem Je-su leb ich wohl, in mei-nem Je-su leb ich wohl,

in mei-nem Je-su leb ich wohl,

in mei-nem Je-su leb ich

6 7 6 4 # 6 4 #

165

V. 1

V. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

wohl, ich sterb in Je-su freu-den voll,

ich sterb in Je-su freu-den-voll,

ich sterb in Je-su freu-den voll,

wohl, ich sterb, ich sterb in Je-su freu-den-voll,

7 6 7 6 7 6 6 5 4 #

168

V. 1

V. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

7 6 7 6 7 6 7 6 6 6

171

V. 1

V. 2

C.

A.

T.

B.

B. c.

7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 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 Auflöseseichen verwendet, und zwar auch in Generalbassbezifferungen (statt original *b* über einer Note A steht also das Auflöseseichen, um die Verwendung der kleinen Terz C zu bezeichnen, entsprechend bei Hochalteration von B im g-Moll-Akkord ein Auflöseseichen anstelle von original „#“).

Warnakzidentien werden nur sparsam hinzugefügt; sie stehen in Klammern. Artikulationsangaben entstammen der Vorlage; sie werden nicht frei hinzugefügt. Ergänzte Halte- und Bindebögen werden gestrichelt dargestellt, ergänzte Noten in Kleindruck.

Angaben im Kritischen Bericht folgen dem Muster „Takt“ – „Stimme“ – „Zeichen: Bemerkung“. Dargestellt wird, wie sich die Vorlage vom wiedergegebenen Notentext unterscheidet. Die gezählten „Zeichen“ sind Noten oder Pausen der Neuedition.