Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 41

Johann Philipp Förtsch:

Nun danket alle Gott

Geistliches Konzert
über Jesus Sirach 50, 24-26

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:
https://www.nordkirche.de/kirchenmusikportal/notendownload/

AM ANFANG WAR DAS WORT
LUTHER 2017
500 JAHRE REFORMATION

UNI FREIBURG
Musikwissenschaftliches Seminar

Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 41

Johann Philipp Förtsch
1652–1732

Nun danket alle Gott

Geistliches Konzert über Jesus Sirach 50, 24–26

für 2 Clarini, 2 Violinen, 2 Violen
5 Singstimmen (CATTB) und Basso continuo

Herausgegeben von Konrad Küster

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Der Landeskirchenmusikdirektor
Hamburg 2018

Inhalt

Vorwort 5

Kritischer Bericht 8

Edition

Nun danket alle Gott, der große Dinge tut an allen Enden, der uns von Mutterleibe an lebendig erhält und tut uns alles Guts. 11

Er gebe uns ein fröhliches Herz und verleihe immerdar Friede zu unsrer Zeit in Israel,

auf dass seine Gnade stets bei uns bleibe und erlöse uns, solange wir leben.

Alleluja.

Jesus Sirach 50 Vers 24–26

Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO) 50

Vorwort

Liturgische Bestimmung: Die Nachbarschaft der Werkquelle

Die Quelle des vorliegenden Werkes stammt aus Georg Österreichs Anfangszeit als Gottorfer Kapellmeister: In dieses Amt war er im Spätherbst 1689 berufen worden. Was er dort als erstes tat, lässt sich unter Zuhilfenahme mehrerer Kriterien in deren Wechselspiel bestimmen. Weihnachten muss aber bereits gefeiert worden sein, ebenso Neujahr und Epiphanias.

Tatsächlich lassen sich Manuskripte identifizieren, die eindeutig für diese erste Gottorfer Weihnachtszeit angelegt wurden, denn Österreich notierte sie auf Papier, das – wie das Wasserzeichen es erkennen lässt – aus der Harzregion stammt – dort, in Wolfenbüttel, hatte er zuvor gewirkt (vgl. dazu die folgende Tabelle)[1]. Etwa der gleichen Zeit – bis hin zu Ostern – lassen sich noch andere „sehr frühe" Gottorfer Manuskripte Österreichs zuordnen. Also lässt sich mit diesen Kirchenmusikwerken die Startphase des später von Österreich zu imposanter Größe geführten Gottorfer Musikbetriebs fassen: um den Jahreswechsel 1689/90[2].

Als direkte Nachbarn nicht nur des vorliegenden Stückes, sondern auch seiner Quelle, lassen sich damit folgende Stücke bezeichnen:

Anlass	**Komponist**	**Werk**
Advent	Pohle, David	Es wird ein Stern aus Jacob
Weihnachten	Förtsch, Johann Philipp	Willkommen, höchstes Heil der Welt
	Cöler, Martin	Ich steh an deiner Krippen hier
	Gerstenbüttel, Joachim	Da die Zeit erfüllet war, sandte Gott
Neujahr	Cöler, Martin	Hilf, Herr Jesu, lass gelingen
	Strungk, Nicolaus Adam	Nun treten wir ins neue Jahr
Fastenzeit/Passion	Cöler, Martin	Au weh, mein Jesus weint…

In diesem begrenzten Kontext wirkt Förtschs hier vorliegende, eigentlich nicht einem bestimmten Festtag zuzuordnende Komposition wie eine besondere Festmusik, als deren Aufführungsanlässe sich in erster Linie Weihnachten oder Neujahr annehmen lässt.

Die Entstehung der Werkquelle und deren Gestalt

Der Kopist lieferte dem Kapellmeister lediglich ein Rohmaterial für die weitere Bearbeitung – die in Teilen auch heute noch fortgesetzt werden muss. Zunächst: Offensichtlich enthielt Förtschs Partitur keine Violen-Parts; denn diese hat nicht jener Kopist mit seiner typischen, nach links geneigten Notenschrift in die Partitur eingetragen, sondern Österreich selbst mit einer eher nach rechts geneigten. Schon hier wird der Gerüst-Charakter der Partitur deutlich; und es wundert nicht, dass die Violenstimmen deutlich mehr Korrekturen enthalten als die übrigen, vom Kopis-

---

1 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. 217.

2 Konrad Küster, „Dieterich Buxtehude und Georg Österreich: Norddeutsche Musikkultur um 1700", in: *Buxtehude-Studien* 2, Bonn 2017, S. 29–43, besonders S. 34.

ten sehr sorgfältig erarbeiteten Anteile: Offensichtlich sind sie erst direkt in die erhaltene Quelle hineinkomponiert worden, stammen also nicht schon aus Förtschs Komposition.

Dies gilt auch für anderes im Partitur-Gesamterscheinungsbild. Im Endeffekt hat der Kopist neben dem reinen Notentext der übrigen Parts nur wenig mehr geschrieben: einige Generalbassziffern, jedoch keine Textierung, immerhin Bindebögen, die auf die Stellen verweisen, an denen man sich melismatische Anteile innerhalb eines ansonsten syllabisch voranschreitenden Textvortrags vorstellen kann. Von Österreich stammen ferner die zahlreichen übrigen Generalbassziffern – und die stark lückenhafte Textierung der Singstimmen.

Er hat die die Textierung zunächst nur grob entwickelt, indem er sie relativ flüchtig als eigene Zeile unterhalb des Generalbassparts anlegte; nur teilweise übertrug er sie in die Singstimmen. In der Regel finden sich dort auch keine „Faulenzer" (wie „./." oder „ij") als Stellvertreter, sondern einfach Freiräume. Musste es mit der Partitur-Erstellung besonders schnell gehen? Zeitdruck wäre in der Situation des Spätjahrs 1689 nicht verwunderlich: Das Gottorfer Hofleben hatte von 1684 an für fünf Jahre brach gelegen, in denen das Territorium von dänischen Truppen besetzt gewesen war. Österreich, gerade einmal 25 Jahre alt und erstmals mit der Verantwortung für ein Ensemble betraut, musste somit aus dem Stand eine gewaltige Aufbauarbeit leisten.

Die Textierung in der vorliegenden Edition ist somit überall dort, wo sie kursiv gesetzt ist, ein Vorschlag des Herausgebers – der sich darin in einer ähnlichen Position wie die einstigen Kopisten sieht, die 1689 aus der rudimentären Partitur das erforderliche Aufführungsmaterial (das nicht erhalten geblieben ist) generieren mussten. Insofern reichen die Folgen dieses Fragmentarischen bis in unsere Zeit; alternative Lösungsversuche lassen sich ausgehend vom leicht zugänglichen Digitalisat[3] entwickeln.

Ein „Werk Förtschs"?

Förtsch war zwischen 1680 und 1684 der letzte Gottorfer Kapellmeister vor Österreich gewesen; irgendwann in dieser Zeit muss die Vorlage entstanden sein: das Werk ebenso wie das (heute nicht mehr erhaltene) Manuskript, das Österreichs Kopist benutzen konnte. Auch nach 1689 blieb Förtsch dem Hof verbunden, nun aber als Leibarzt und Diplomat. Nur von diesem selbst kann Österreich die Quelle dieses Werkes (und anderer) erhalten haben; wenn er es anschließend anders aufführte, als Förtsch dies ursprünglich intendiert hatte, hat dieser es mit hoher Wahrscheinlichkeit mitbekommen. Hat ihn dies gestört?

Österreich hat eine ganze Reihe von Werken Förtschs um Violenstimmen erweitert, wohl nicht zuletzt deshalb, weil er in der „trockenen" Akustik der Kapelle von Schloss Gottorf mehr Klangtiefe entwickeln wollte[4]. Folglich scheint dies unter den beiden Berufskollegen ein akzeptierter Arbeits-Standard gewesen zu sein. Und tatsächlich: Es wäre übertrieben, Österreichs Anteile als eine eigenständige „Bearbeitung" bezeichnen zu wollen; viel eher geht auch die Hinzufügung der Violenstimmen ja kaum darüber hinaus, was ein Generalbassspieler als freien Klangzusatz in eine Werksubstanz einbringt. Der Sachverhalt ist somit ein anderer als in der viel fundamentaleren Umarbeitung, die Österreich an Förtschs „Weh denen, die auf Erden wohnen und auf dem Meer" vornahm[5].

---

3 Beginnend mit: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000150C200000049 (Abruf 27.03.2018)

4 Johann Philipp Förtsch, *Evangeliendialoge: Gesamtausgabe,* hrsg. von Konrad Küster, Wilhelmshaven 2014, Bd. 1, S. XLIV.

5 Vgl. https://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/Kirchenmusik/Dokumente/30_Foertsch_Weh-denen.pdf, Hamburg 2016, = MNO 30 (Abruf 27.03.2018); zu Details dort besonders die Ausführungen im Vorwort, S. 8f.

Förtschs Komposition folgt dem Versaufbau des Bibeltexts; von diesem Reihungscharakter rückt er jedoch darin ab, dass er die Tripla-Musik („Er gebe uns ein fröhliches Herz“) zu Werkende für das Alleluja erneut aufgreift. Zudem ergibt sich ein Wechsel mit Hilfe der Instrumentation (Trompetenanteile) und der Taktmetrik, aber auch in der Variierung der Grundtonart (ab T. 143). Mit beidem hat er den Festcharakter dieser Musik unterstrichen[6].

6 Die Erst-Einspielung des Werks entstand 2013 mit dem Ensemble Weser Renaissance Bremen unter Leitung von Manfred Cordes: Johann Philipp Förtsch, *Sacred Concertos – Cantatas*, Georgsmarienhütte 2014 (Musik für Schloss Gottorf, vol. 2; cpo 777 860-2).

Kritischer Bericht

Die Quelle

Partiturabschrift eines anonymen Komponisten (Grundbestand der Noten) und Georg Österreichs (Text, zahlreiche Bc-Ziffern, Va 1 und 2); zu den Schriftanteilen im Detail vgl. das Vorwort, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, in: Mus. ms. 6472, fol. 21–25 (5. Faszikel). Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

Oben links Tintennummer „451“, über T. 2 Bleinummer „40“, in der Seitenmitte „J. N. J.“ („In Nomine Jesu“), rechts von der Seitenmitte „Förtsch.“ (Handschrift Georg Österreichs), rechts außen Foliierung. Unten in der Seitenmitte „162“ (Rötel), links unterhalb versetzt „1052.“ (Berliner Signatur Siegfried Wilhelm Dehns).

Fol. 21r bis fol. 25v durchgehend beschriftet. Lagenordnung: Binio, Einzelblatt. Wasserzeichen: Amsterdamer Stadtwappen / EP[7]. Freihändig rastriert; wie sich beim Rastral-Absetzen nach T. 2 zeigt, handelte es sich um ein Vierer-Rastral (27 Systeme: für 2 Akkoladen mit zwei Systemen Durchschuss; stets jeweils unten auf der Seite, soweit Papier vorhanden war, noch Linien eines 28. Systems. Taktstriche in der Regel mit Lineal durch die Akkoladen durchgezogen.

Originale Schlüsselungen:

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

Zu den Problemen der Textierung und zu den Entstehungsvoraussetzungen der Viola-Stimmen vgl. das Vorwort.

Einzelanmerkungen

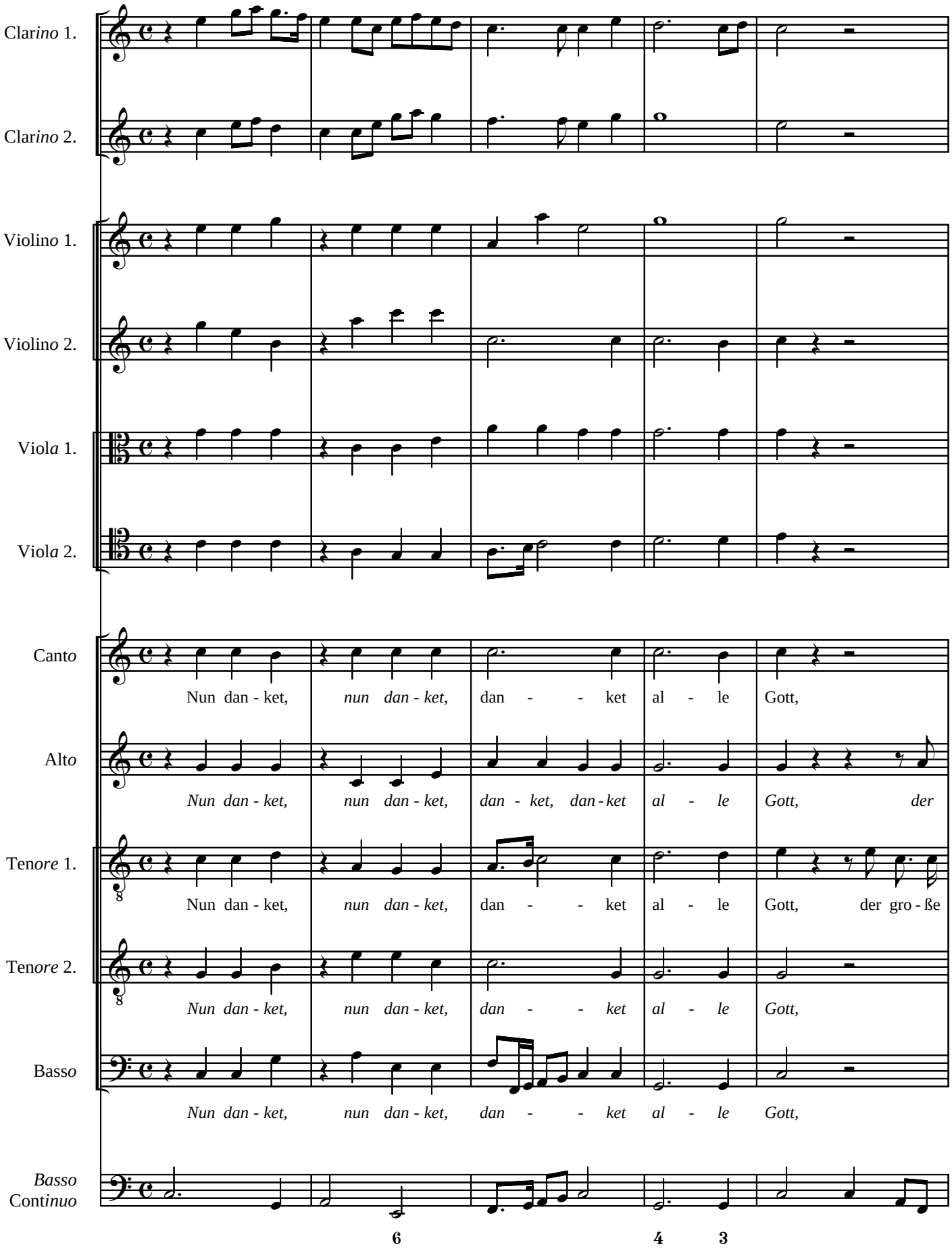
T.	**St.**	**Zeichen: Bemerkung**
4	Bc	2: Bezifferung schon bei 1 (als „4–3“)
4–5	Va 1	zunächst (links geneigt) Noten des C eingetragen
11	Va 1	3: urspr. e^1; 5: urspr. d^1. Beide überschrieben
	Va 2	1: überschrieben (Korrektur?); 4: urspr. c^1, überschrieben
14	C	3, bis 15,1: textiert zunächst „alle Gott“, überschrieben
15	Bc	wie T. 4
23	Va 1	1: zunächst Halbe Pause, verdeckt „unter mehr Tinte“, neue Pause eingesetzt; 3: urspr. d^1, überschrieben
27	Va 1	3: urspr. f^1, überschrieben
45	T 1, T 2	4–5: tatsächlich gleichlautend
53	T 1	7: urspr. c^1, überschrieben

7 Vgl. Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18), Kassel 1970, S. 290 und 358 (zu Nr. 195); zur Datierung Küster (wie Anm. 1), S. 217.

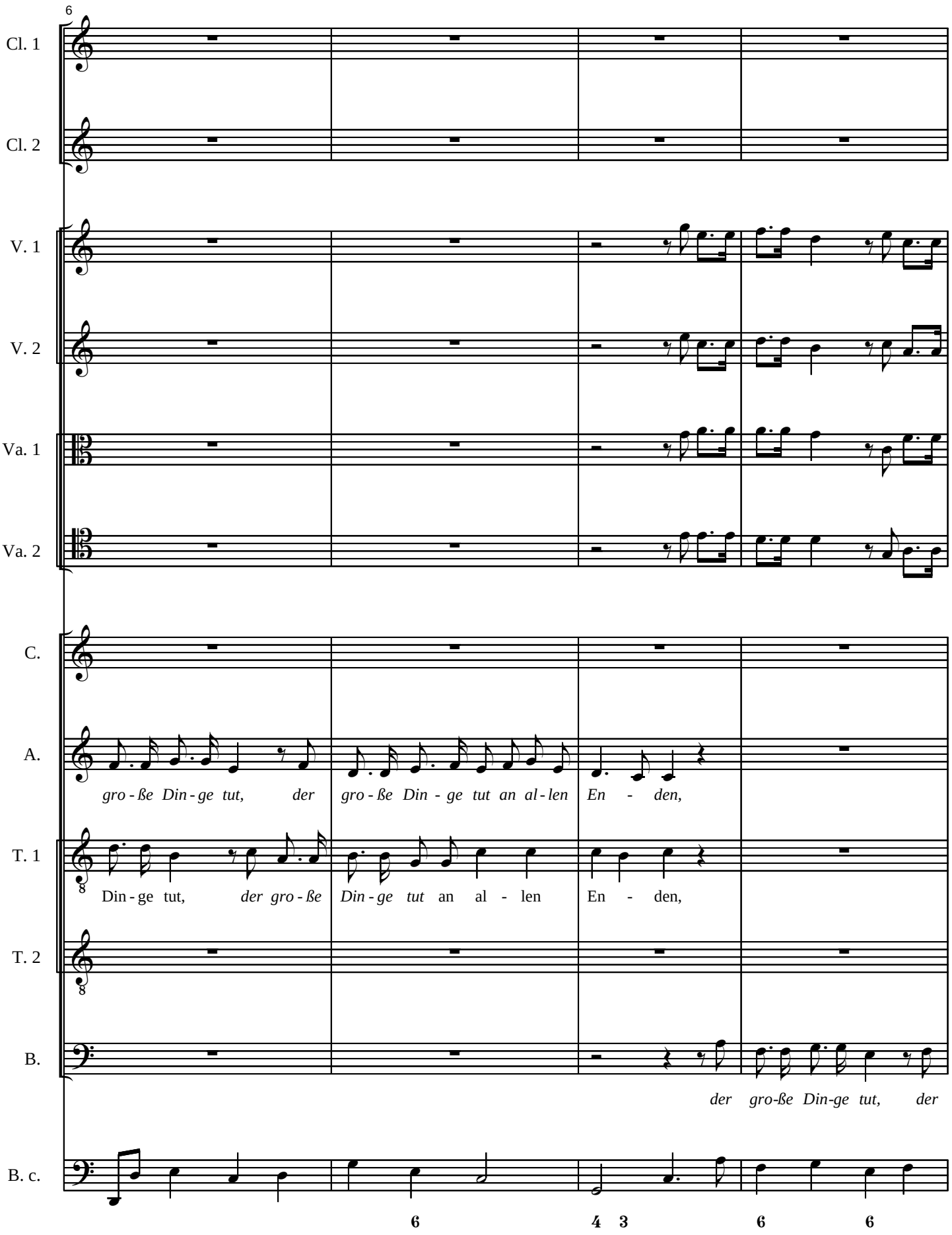
T.	St.	Zeichen: Bemerkung
57		orig. kein Doppelstrich am Taktende (vielmehr Akkoladenwechsel)
58		Im Folgenden nur jeder 2. Taktstrich orig.; die orig. Pausenzähler geben die Takteinteilung der Edition wieder.
	Cl. 1, Cl. 2	bis 63: Cl. 1 im zweitobersten, Cl. 2 im obersten System; anhand eigens hinzugesetzter Stimmbezeichnungen klargestellt
	V 1, V 2	1: Überschreibung eines Pausenzählers „1“ (schon durch den Hauptkopisten); 2–3 dementsprechend hinzugesetzt.
59	Va 1, Va 2	nach dem Akkoladenbeginn mit T. 58 keinerlei Eintragungen mehr bis T. 73
60–62	V 1	Pausenzähler zunächst „3“, „4“, „5“, mit „2“, „3“, „4“ überschrieben
72	T 2	3: zunächst Viertel, überschrieben
73	T 2	orig. notiert als Ganze und Halbe, textiert „Hertze“; angepasst an die übrigen Endungen dieses Themas
84	C	flüchtig textiert „verlehe“
93	Cl. 1, Cl. 2	mit Stimmbezeichnung (vgl. T. 58: Aufhebung der dortigen Eintragung)
105	C	3: orig. a^1, angepasst an die übrigen Themeneintritte
108	Va 1, A	1: orig. a^1; angepasst an die übrigen Themeneintritte
110	Va 1	bis 113: zunächst Va 2 eingetragen; Tilgung in 110/111 durch Rasur, in T. 112/113 durch Wegtupfen, Neueintragung durch Überschreibung
113	T 1	bis 114: auf gründlicher Rasur; vermutlich zunächst T. 112–113 eingetragen; in T. 113 Buchstabenzusatz „a“
131	Va 2	3: überschrieben, aus d^1
137	Bc	urspr. e^0, verwischt
139	Va 1	3: Überschreibung, Buchstabenzusatz „g“
146	Va 2	2: zuerst c^1, überschrieben
149	T 1	5–6: Korrektur; Achtel d^1 eingefügt, Achtelpause als Überschreibung eingesetzt. Vorheriger Zustand nicht ermittelbar (auch nicht die motivisch nahe liegende Version, dass 5 urspr. „g^0“ gelautet haben müsse)
150	Va 1	4: zuerst e^1, überschrieben
153	T 2	6–7: Balkung original, somit die drei wiederholten Noten nicht als „syllabisch textiert“ konzipiert
156	V 1, V 2	bis 164: für eine Akkolade in umgekehrter Folge eingetragen; zu Akkoladenbeginn mit „V. 2.“ und „V. 1.“ klargestellt
158	B	7: zunächst e^0, überschrieben
170	Va 2	bis 175: zunächst Va 1 eingetragen Rasur
209	V 1	1: zuvor Tilgung eines flüchtig angesetzten „#“
211	A	2: orig. textiert „lu“; keine Textierung ab 212 (neue Seite)
214	Va 2	1: orig. d^1; angepasst an T 1 (dort aus d^1 überschrieben)
217	Va 2	1: punktiert; 2 offensichtlich nachgetragen
235	V 2	1: auch als e^2 lesbar
245		in allen Stimmen hals Finalis mit Fermate notiert

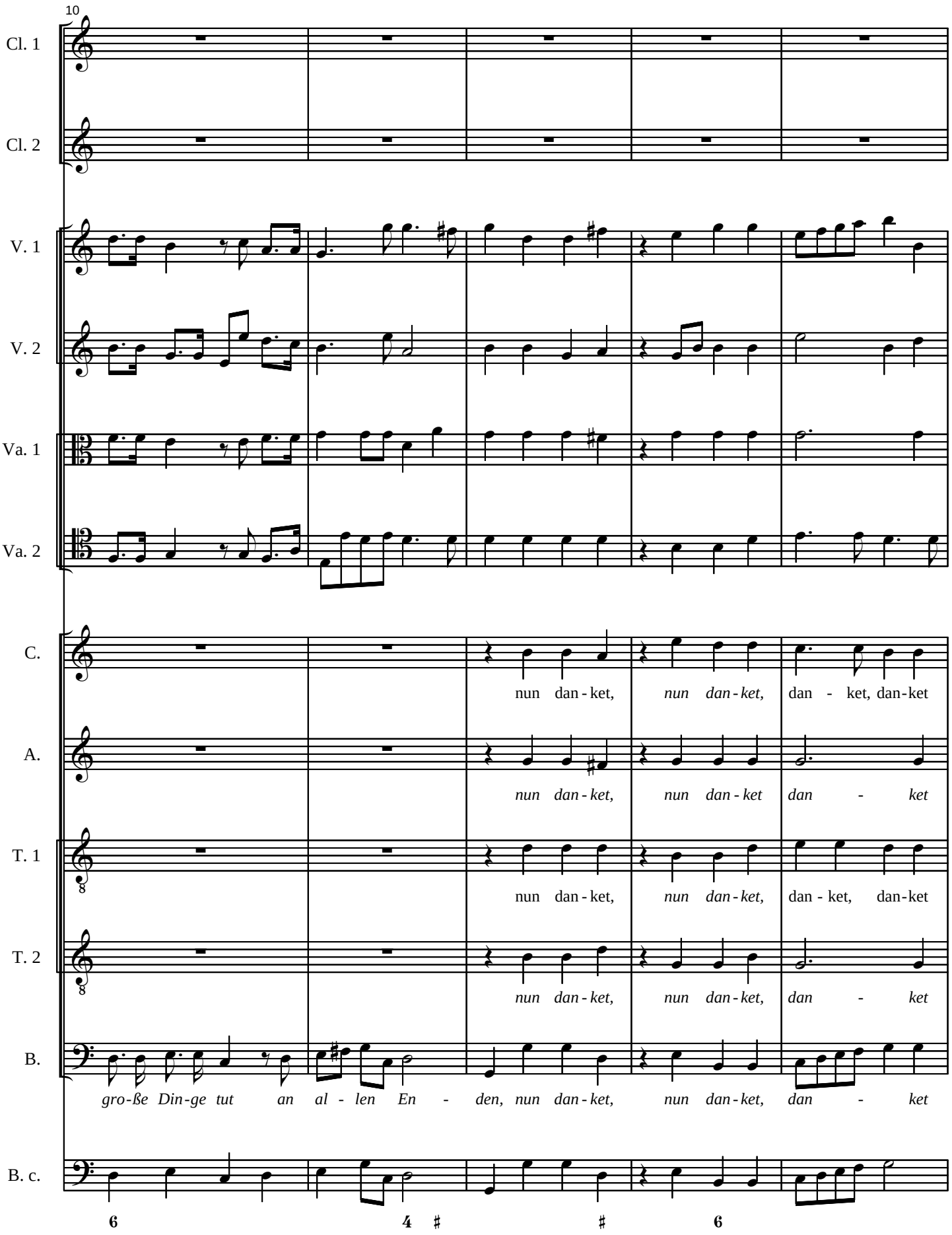
Nun danket alle Gott

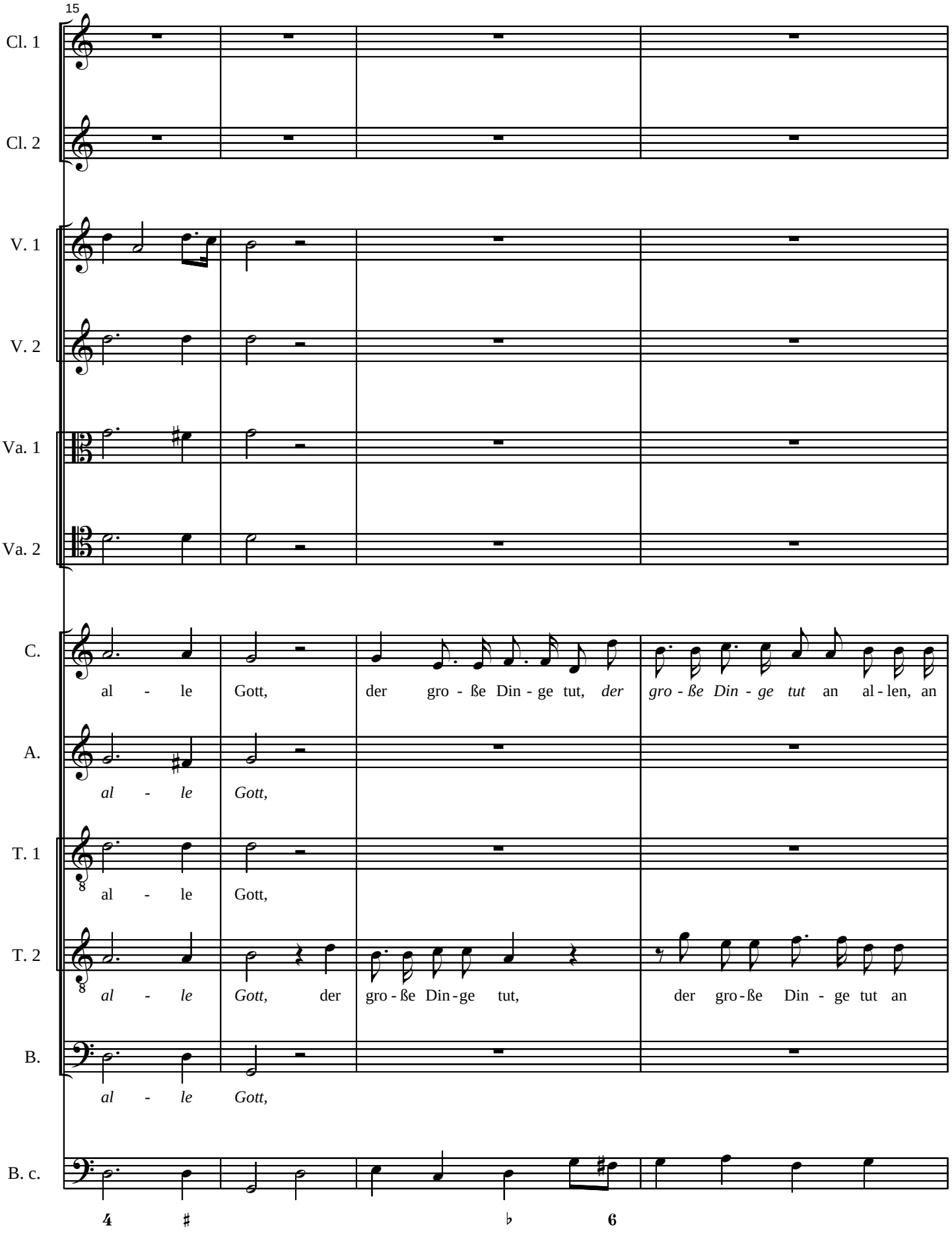
Johann Philipp Förtsch

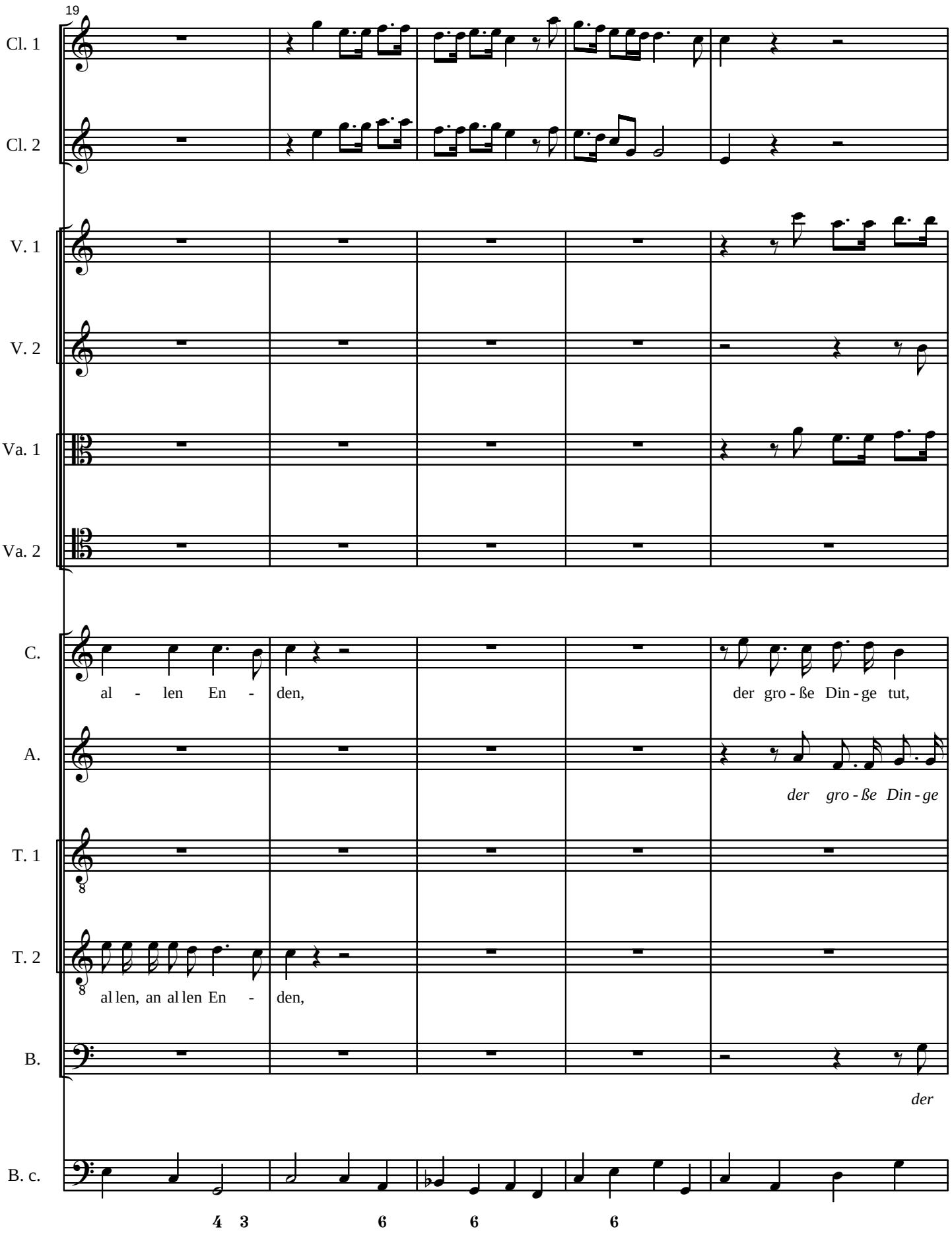


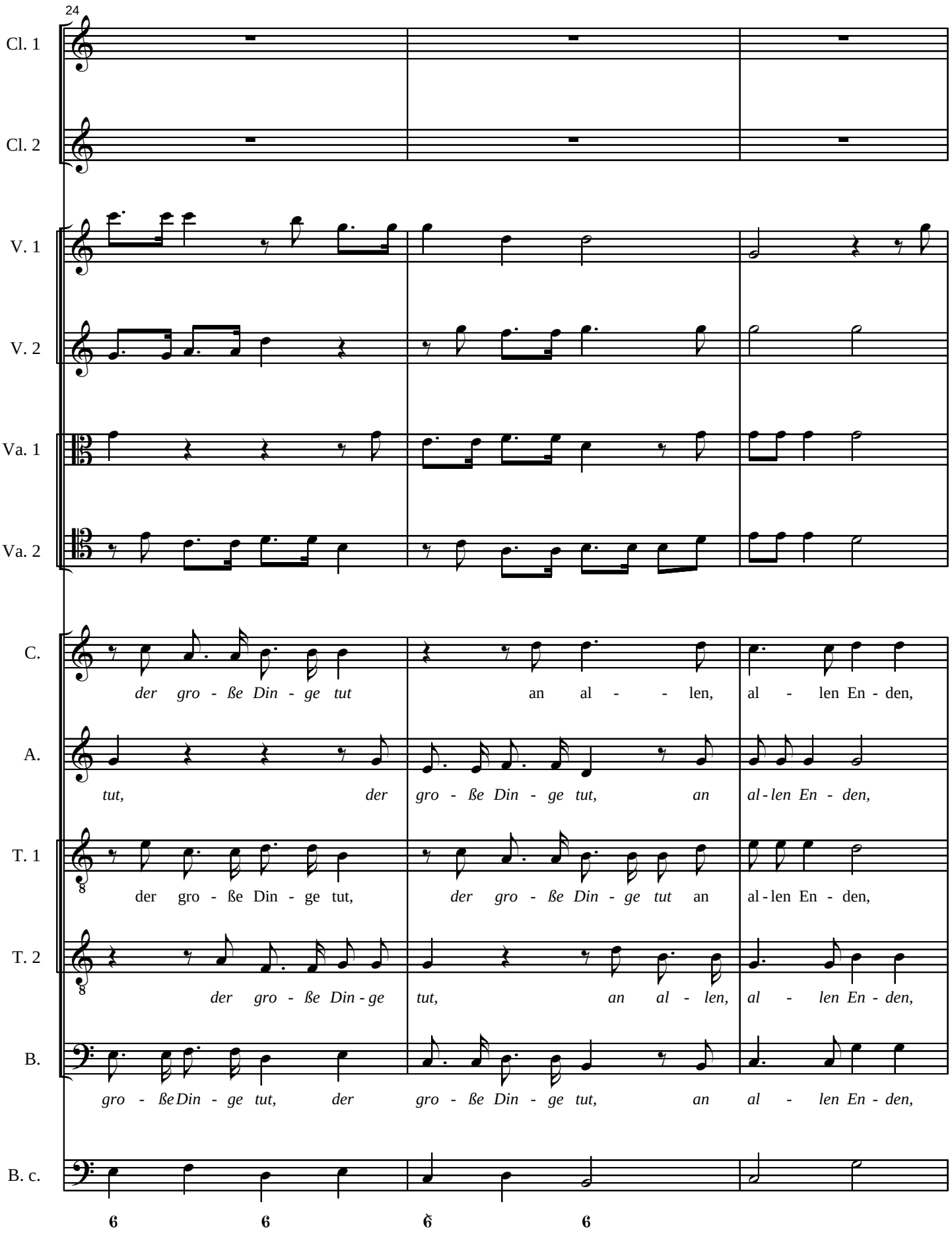
© Konrad Küster 2018

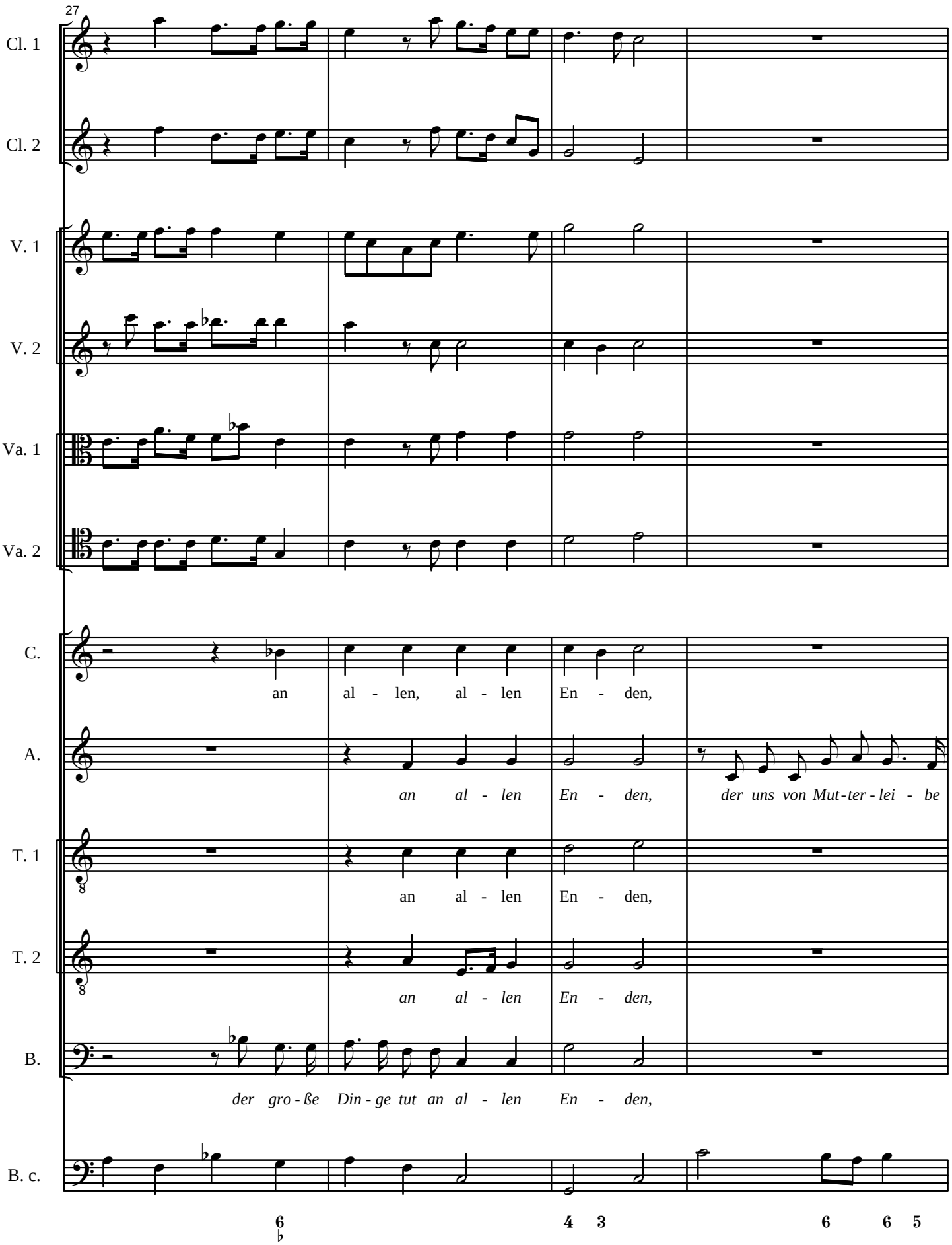

6
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
A.
gro - ße Din - ge tut, der gro - ße Din - ge tut an al - len En - den,
T. 1
Din - ge tut, der gro - ße Din - ge tut an al - len En - den,
T. 2
B.
der gro-ße Din-ge tut, der
B. c.
6
4 3
6
6


10
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
nun dan - ket, nun dan - ket, dan - ket, dan - ket
A.
nun dan - ket, nun dan - ket dan - ket
T. 1
nun dan - ket, nun dan - ket, dan - ket, dan - ket
T. 2
nun dan - ket, nun dan - ket, dan - ket
B.
gro - ße Din - ge tut an al - len En - den, nun dan - ket, nun dan - ket, dan - ket
B. c.


15
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
al - le Gott, der gro - ße Din - ge tut, *der gro - ße Din - ge tut* an al - len, an
A.
al - le Gott,
T. 1
al - le Gott,
T. 2
al - le Gott, der gro - ße Din - ge tut, der gro - ße Din - ge tut an
B.
al - le Gott,
B. c.


19
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
al - len En - den,
der gro - ße Din - ge tut,
A.
der gro - ße Din - ge
T. 1
T. 2
al len, an al len En - den,
B.
der
B. c.
4 3
6
6
6


24
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
der gro - ße Din - ge tut an al - - len, al - len En - den,
A.
tut, der gro - ße Din - ge tut, an al - len En - den,
T. 1
der gro - ße Din - ge tut, der gro - ße Din - ge tut an al - len En - den,
T. 2
der gro - ße Din - ge tut, an al - len, al - len En - den,
B.
gro - ße Din - ge tut, der gro - ße Din - ge tut, an al - len En - den,
B. c.
6 6 6 6


27
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
an al - len, al - len En - den,
A.
an al - len En - den, der uns von Mut - ter - lei - be
T. 1
an al - len En - den,
T. 2
an al - len En - den,
B.
der gro - ße Din - ge tut an al - len En - den,
B. c.
6 4 3 6 6 5

31

C. der uns von

A. *an le - ben dig, le - ben-dig, le - - - ben dig er - hält,*

T. 1

T. 2

B. *der uns von Mut-ter-lei - be an le - ben-dig, le - - - ben-dig er - hält,*

B. c. 4 ♯

34

C. Mut-ter-lei - be an le - ben dig, le - ben dig, le - ben-dig er-

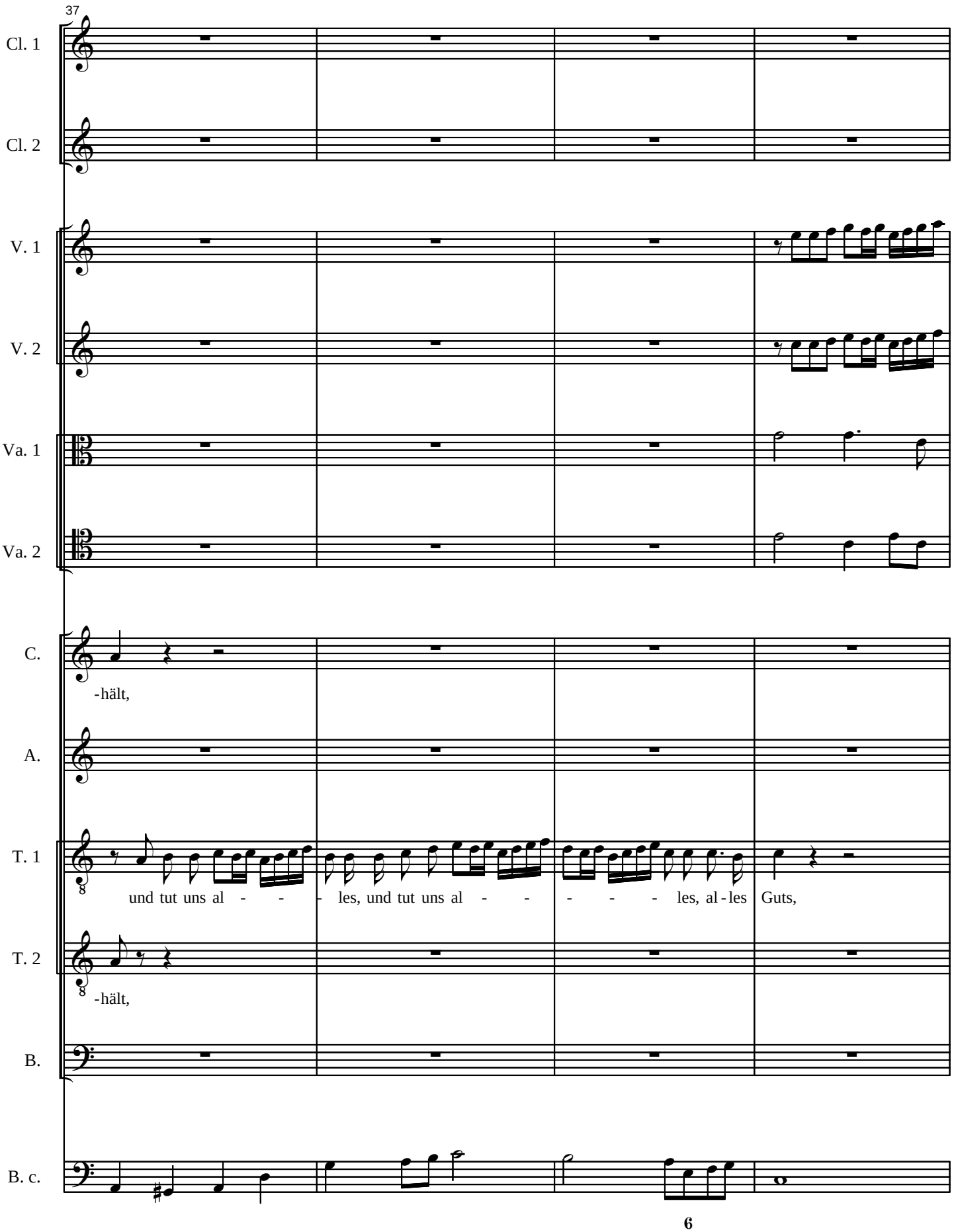
A.

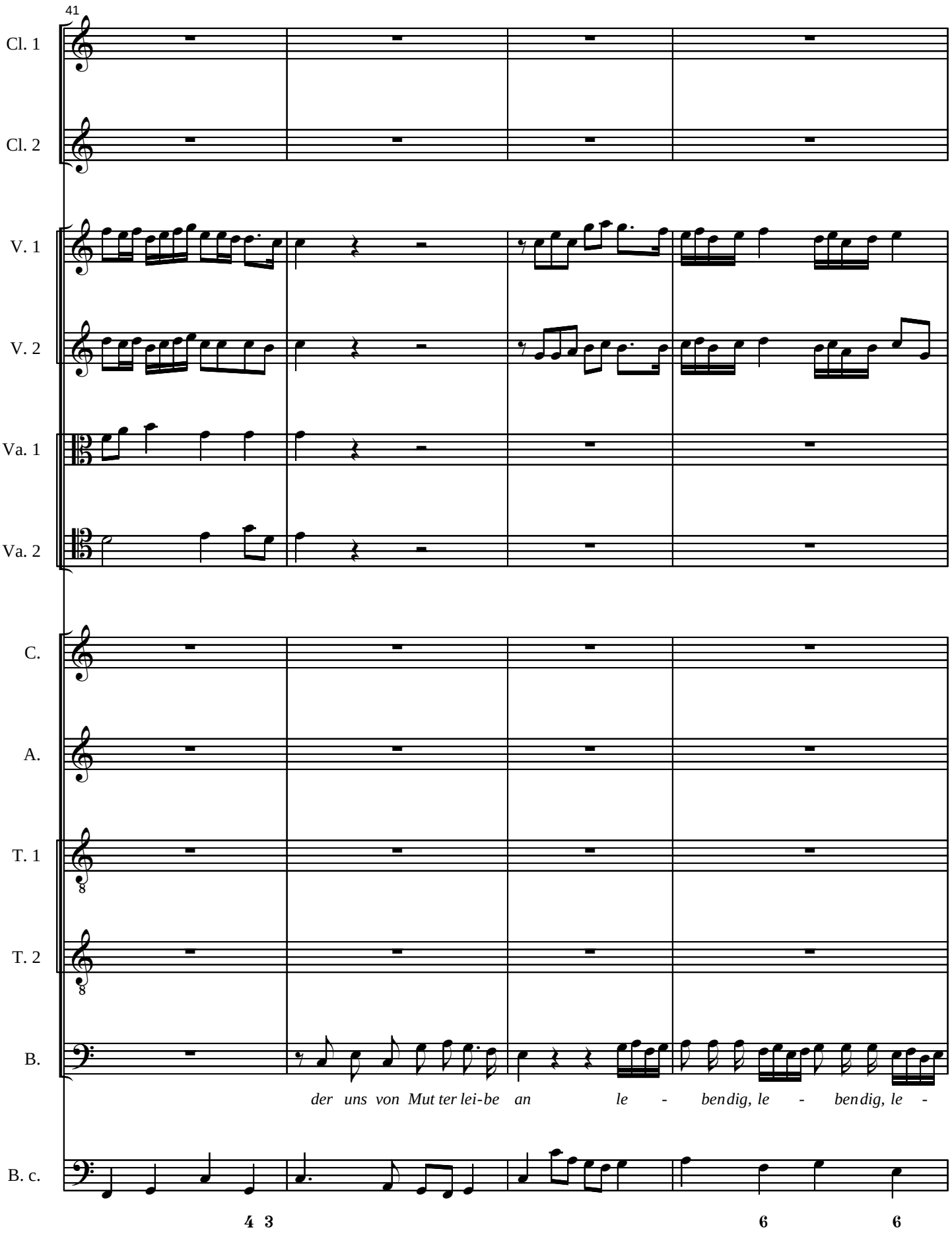
T. 1

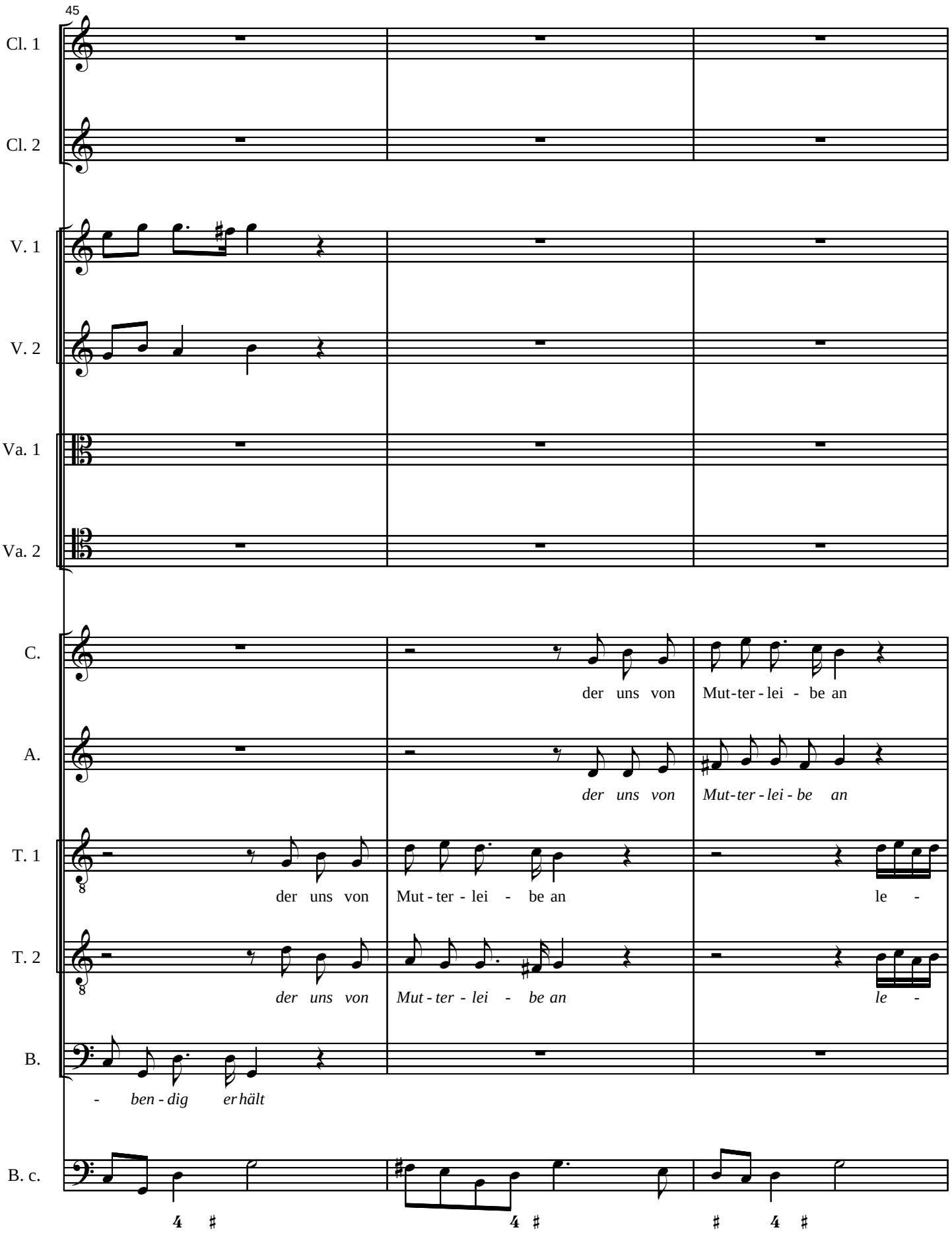
T. 2 der uns von Mut-ter-lei - be an le - ben dig, le - ben dig er-

B.

B. c. 6 6 5 4 ♯ 6 5


37
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
-hält,
A.
T. 1
und tut uns al - - - les, und tut uns al - - - - - les, al - les Guts,
T. 2
-hält,
B.
B. c.


41
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
A.
T. 1
T. 2
B.
der uns von Mut ter lei-be an le - bendig, le - bendig, le -
B. c.
4 3
6
6


45
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
der uns von Mut-ter-lei - be an
A.
der uns von Mut-ter-lei-be an
T. 1
der uns von Mut-ter-lei - be an le -
T. 2
der uns von Mut-ter-lei - be an le -
B.
- ben-dig er hält
B. c.

48

C. le - - - ben dig, le - - - nen dig, le - - - ben - dig er -

A. *le - - - ben dig, le - - - ben dig, le - - - - - ben - dig er -*

T. 1 - - ben dig, le - - - ben dig, le - - - ben dig, le - - - ben - dig er -

T. 2 *- ben - dig, le - - - ben dig, le - - - ben-dig, le - ben - dig er -*

B.

B. c. 4 ♯

50

C. *- hält* und tut uns al - - - - les, al - les Guts,

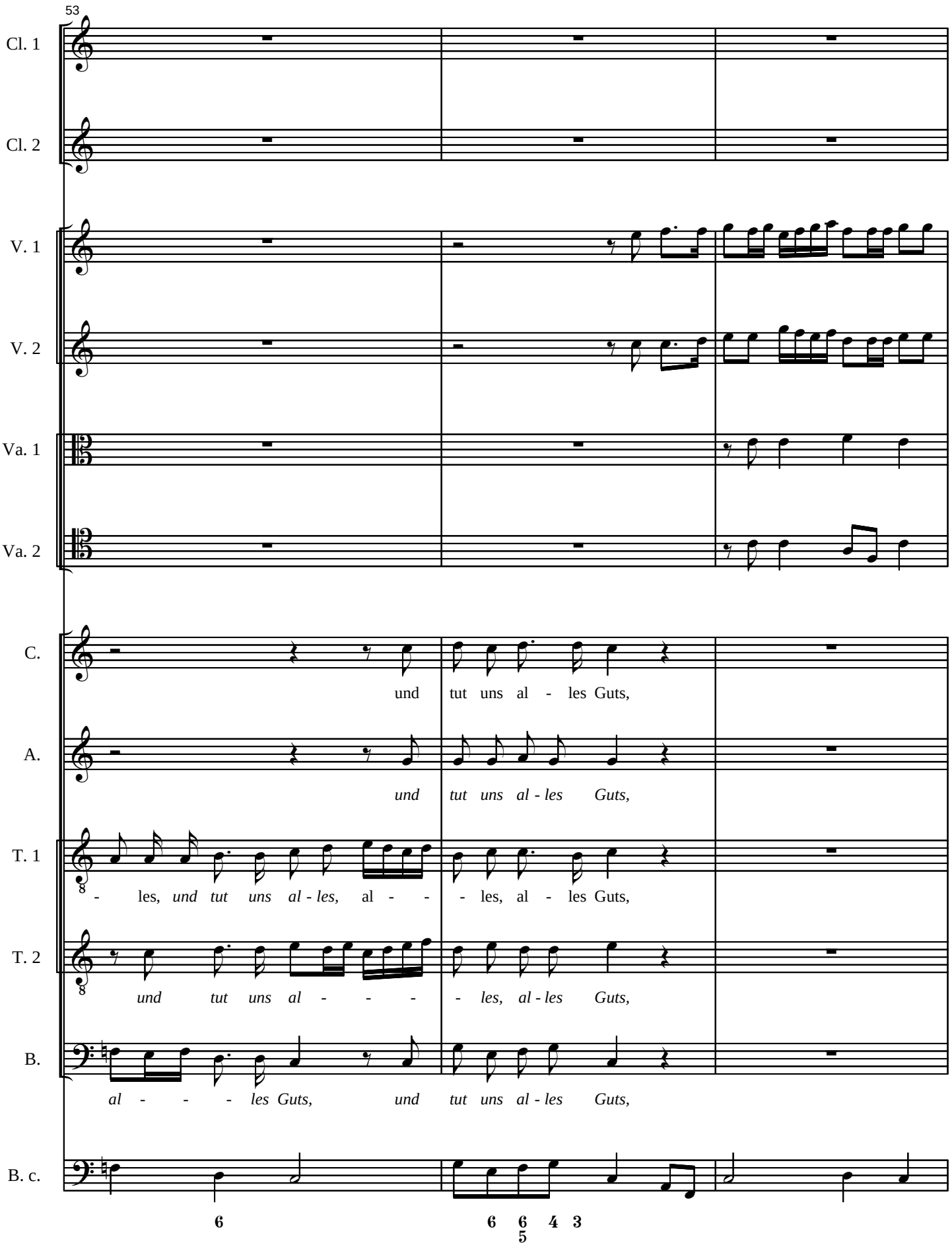
A. *- hält, und tut uns al - - - - les, al - les Guts,*

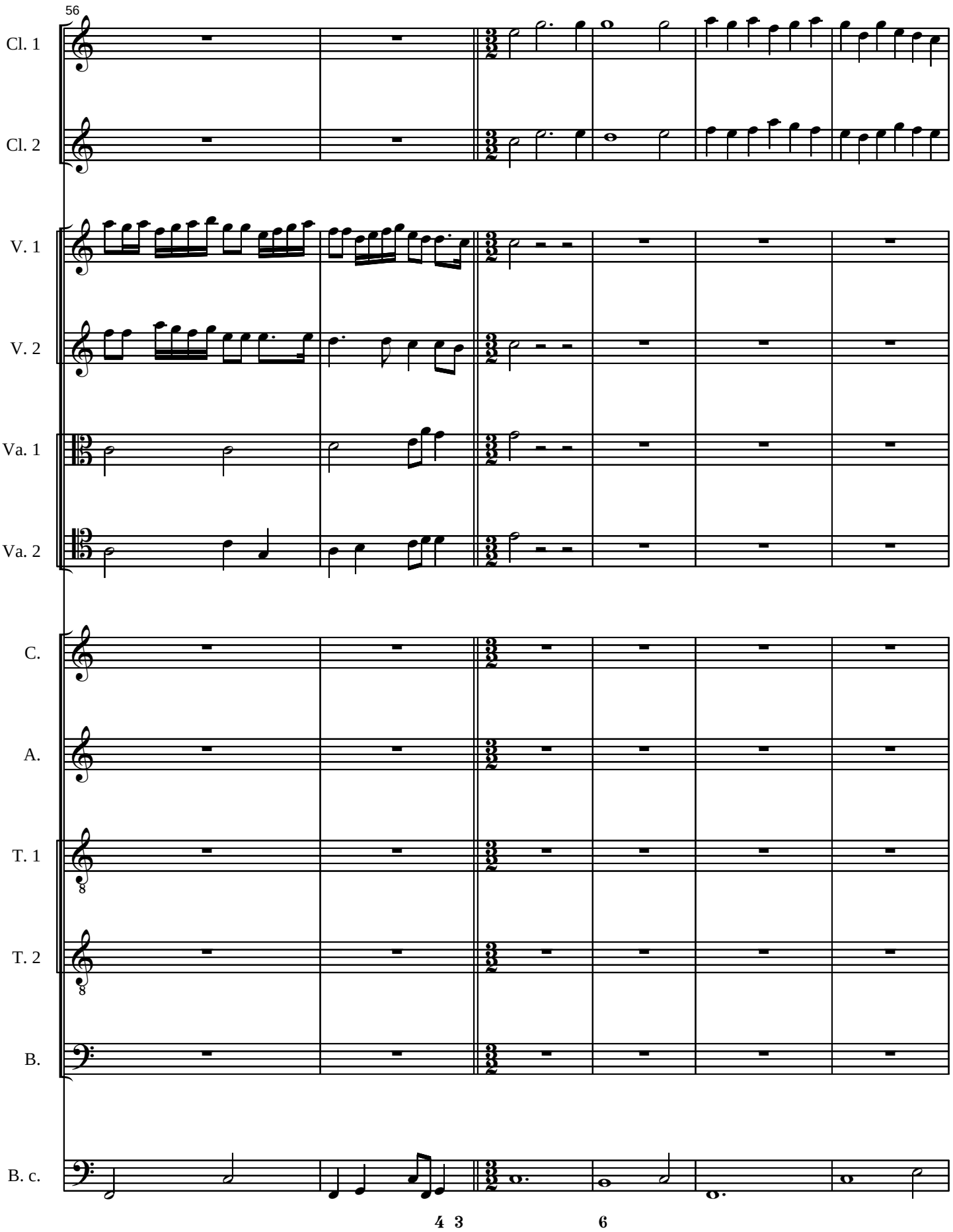
T. 1 *- hält,* und tut uns al - - -

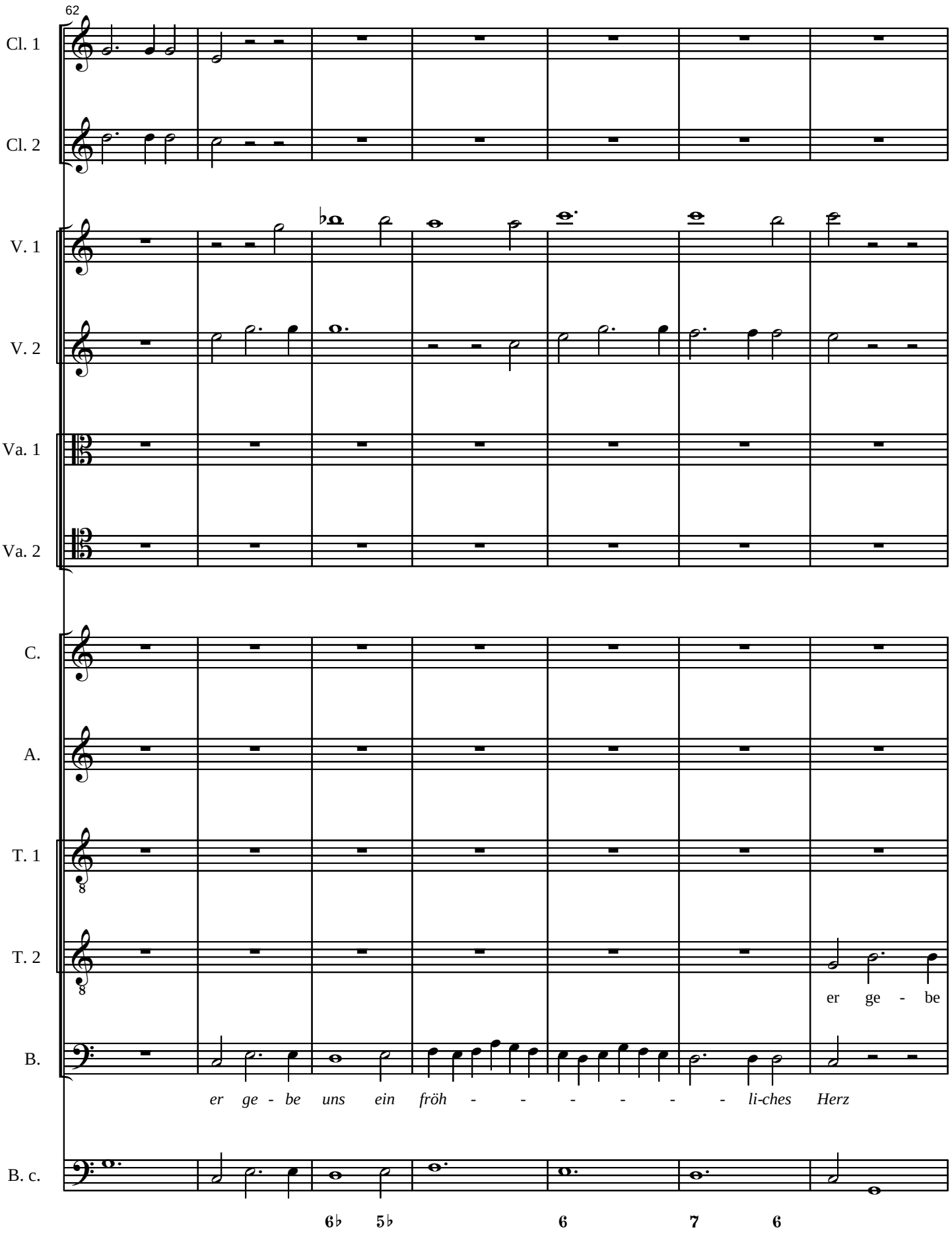
T. 2 - hält

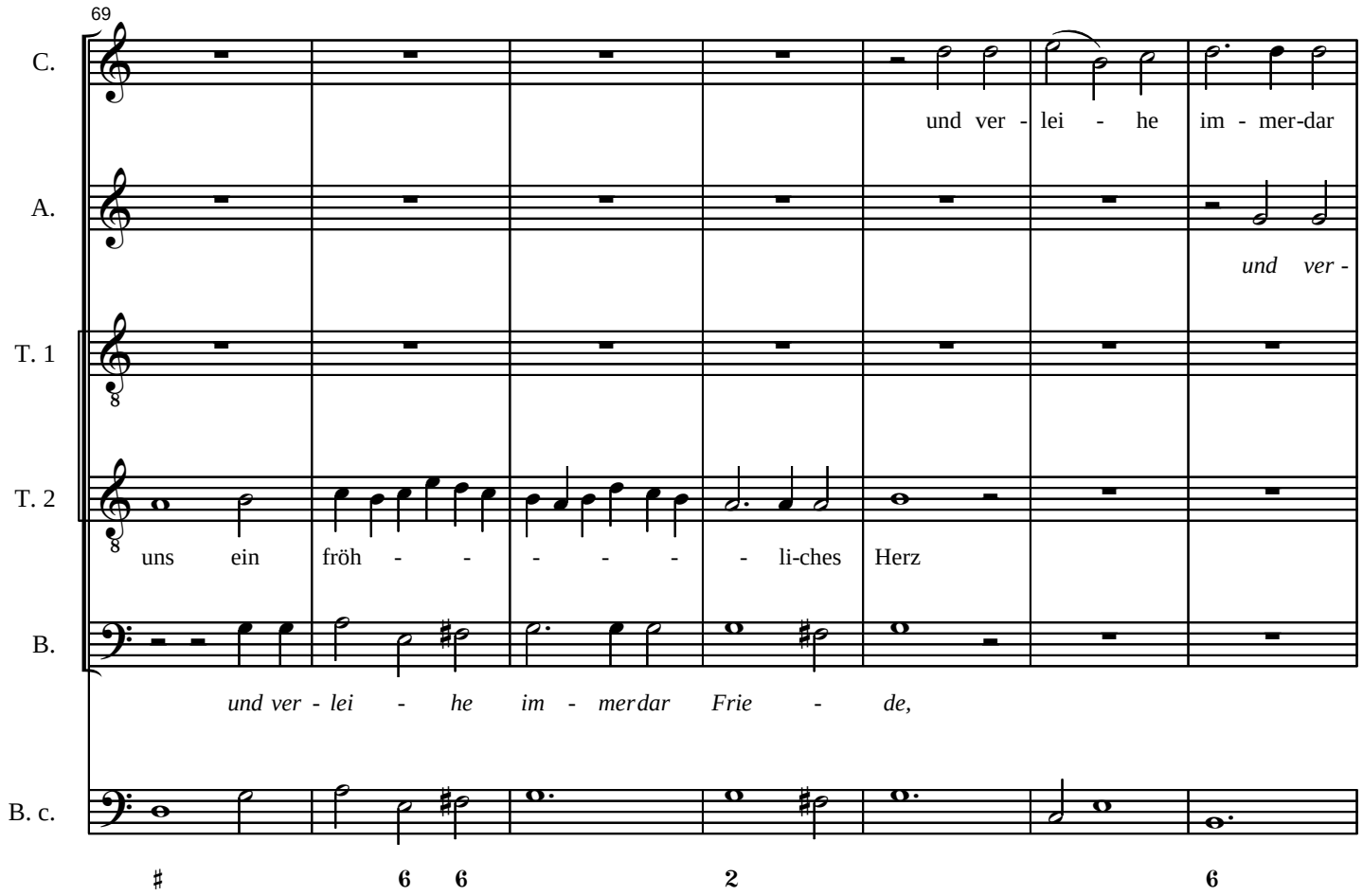
B. *und tut uns al - - - les, al - les Guts, und tut uns*

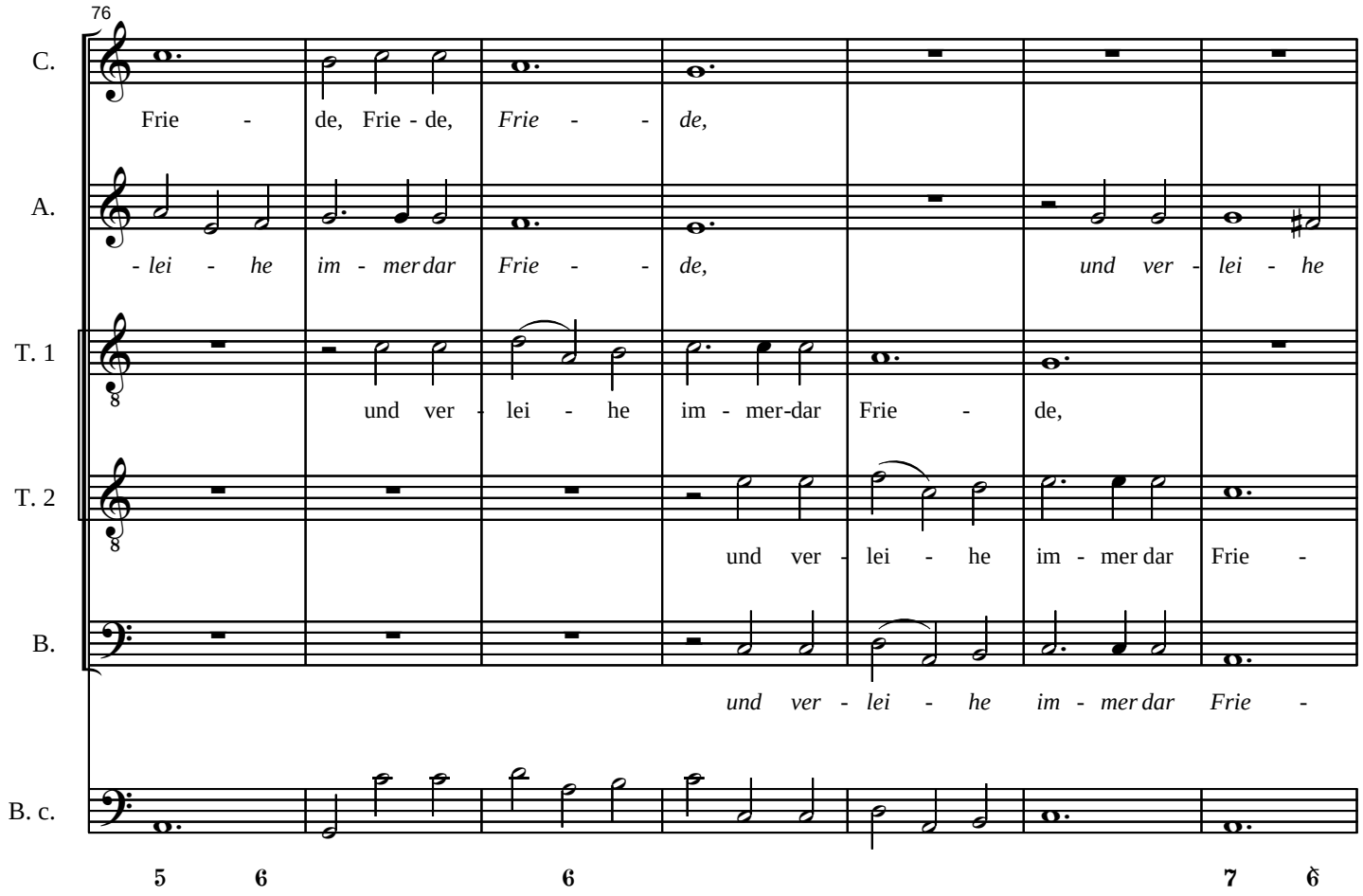
B. c. 6 6 ♯ 4 ♯ ♯ 6 6 ♯

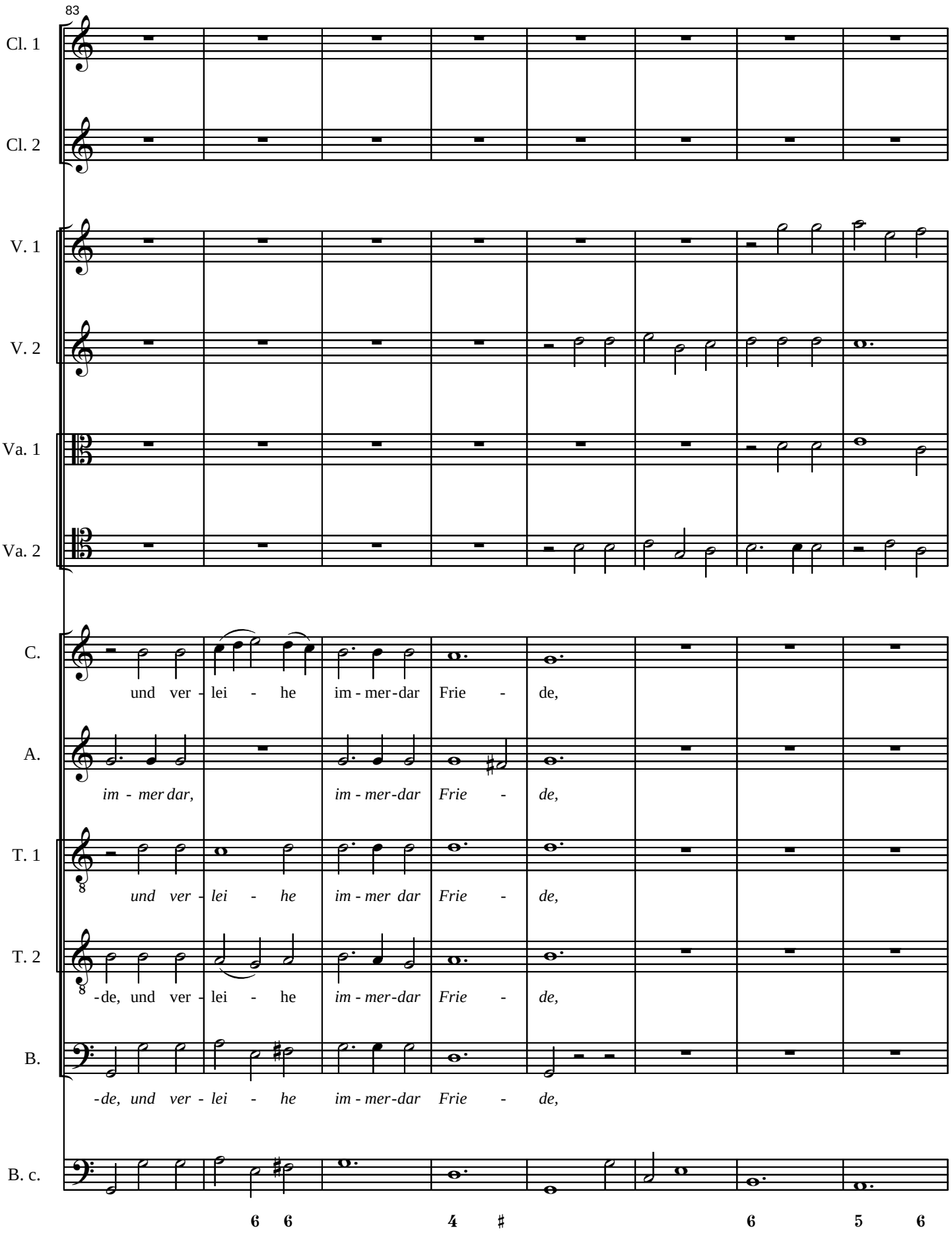

53
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
und tut uns al - les Guts,
A.
und tut uns al - les Guts,
T. 1
- les, *und tut uns al - les,* al - - - les, al - les Guts,
T. 2
und tut uns al - - - - les, al - les Guts,
B.
al - - - les Guts, und tut uns al - les Guts,
B. c.
6
6 6 4 3
5

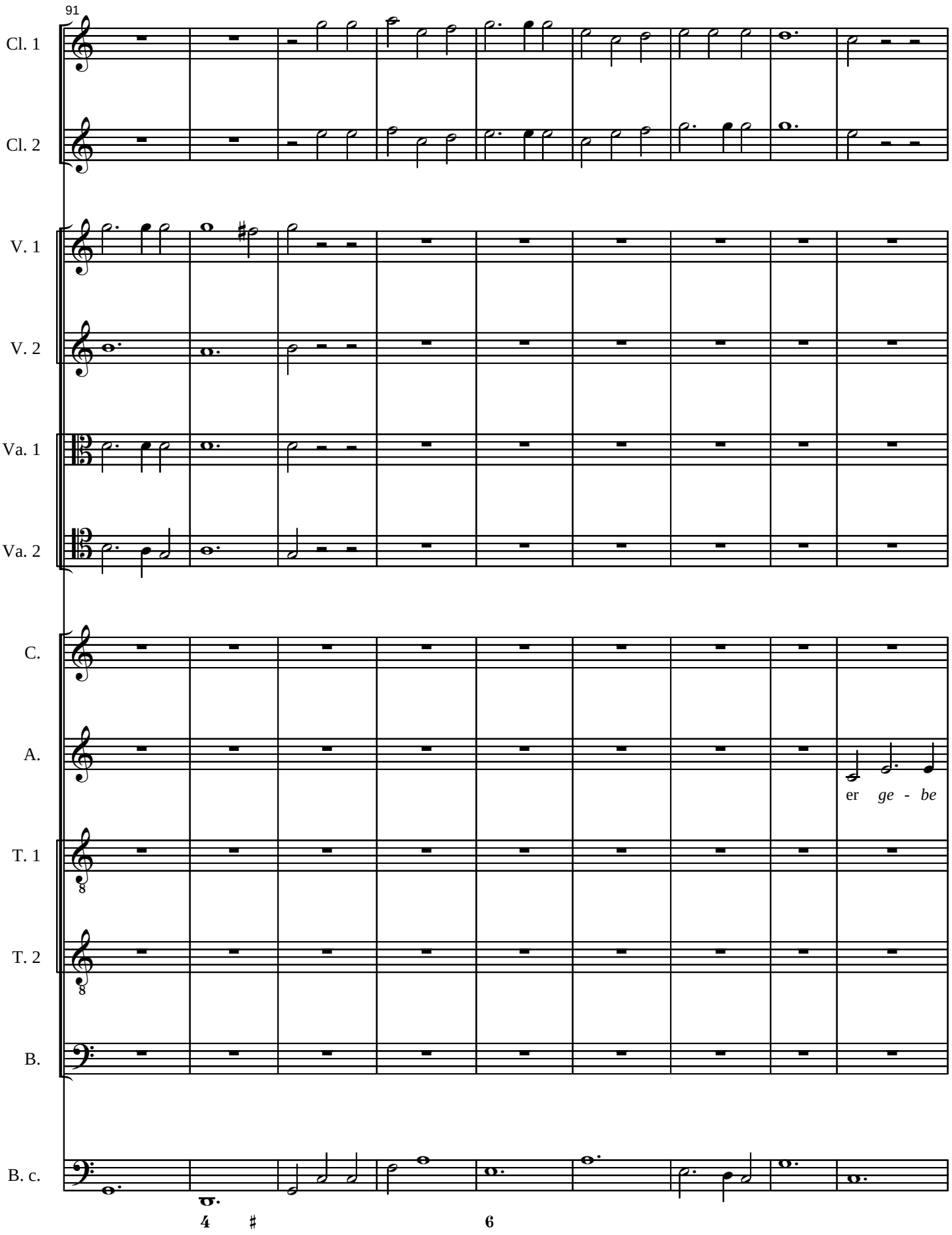

56
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
A.
T. 1
T. 2
B.
B. c.
4 3
6

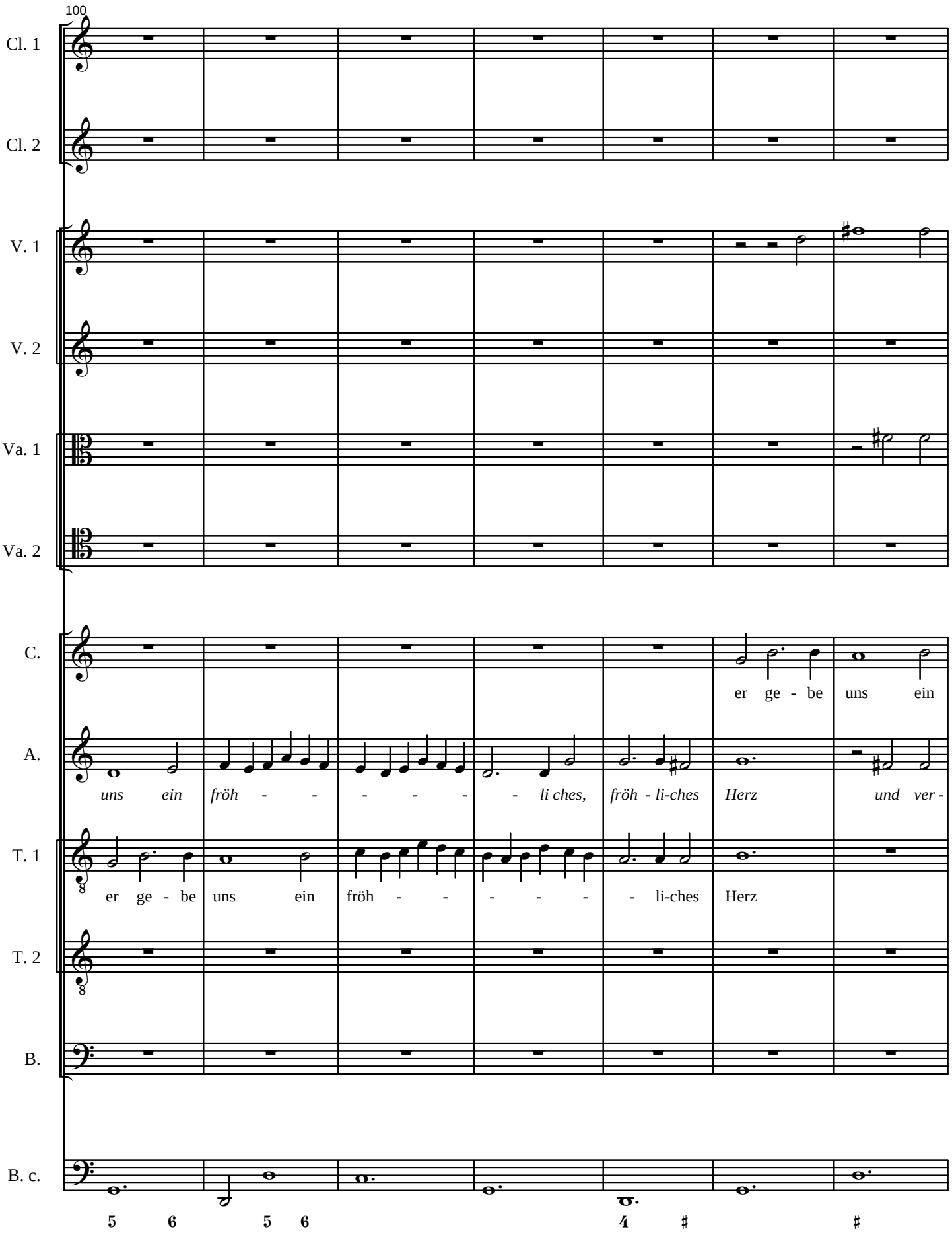

62
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
A.
T. 1
T. 2
B.
B. c.
er ge - be
er ge - be uns ein fröh - - - - - - li-ches Herz
6♭ 5♭ 6 7 6

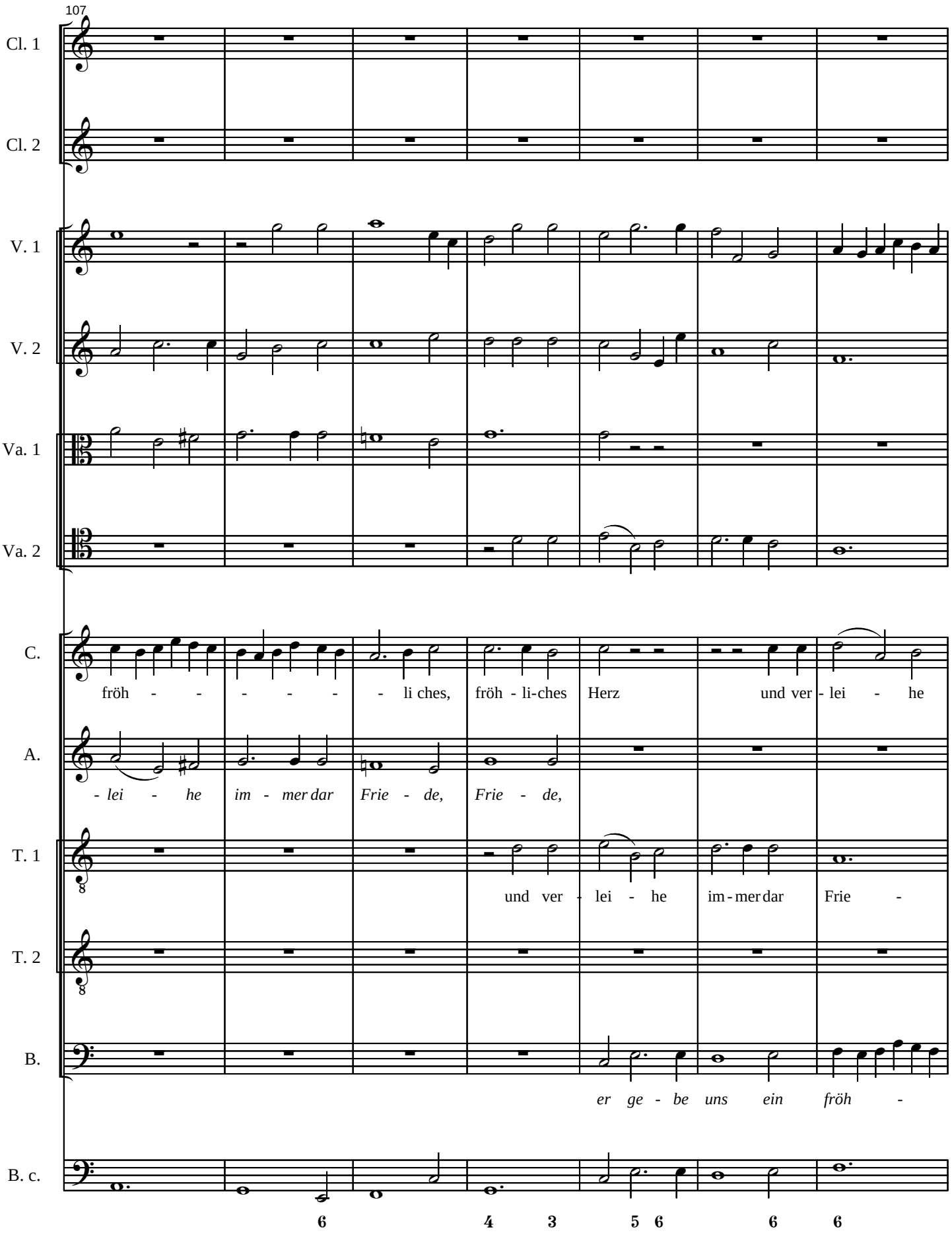

69
C.
und ver - lei - he im - mer-dar
A.
und ver -
T. 1
T. 2
uns ein fröh - - - - - - li-ches Herz
B.
und ver - lei - he im - mer dar Frie - de,
B. c.

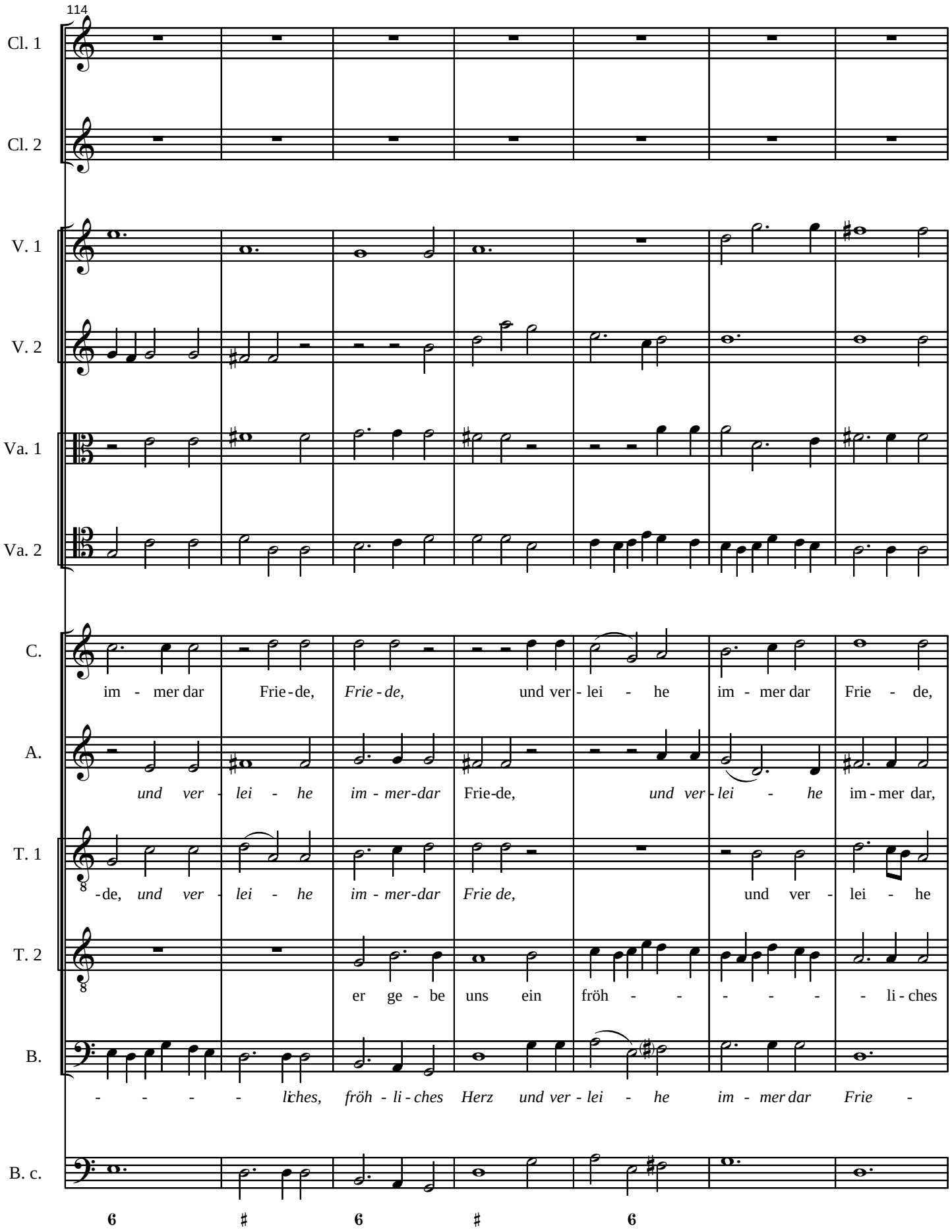

76
C.
Frie - de, Frie - de, *Frie - - de,*
A.
- lei - he im - mer dar Frie - - de, *und ver - lei - he*
T. 1
und ver - lei - he im - mer-dar Frie - de,
T. 2
und ver - lei - he im - mer dar Frie -
B.
und ver - lei - he im - mer dar Frie -
B. c.

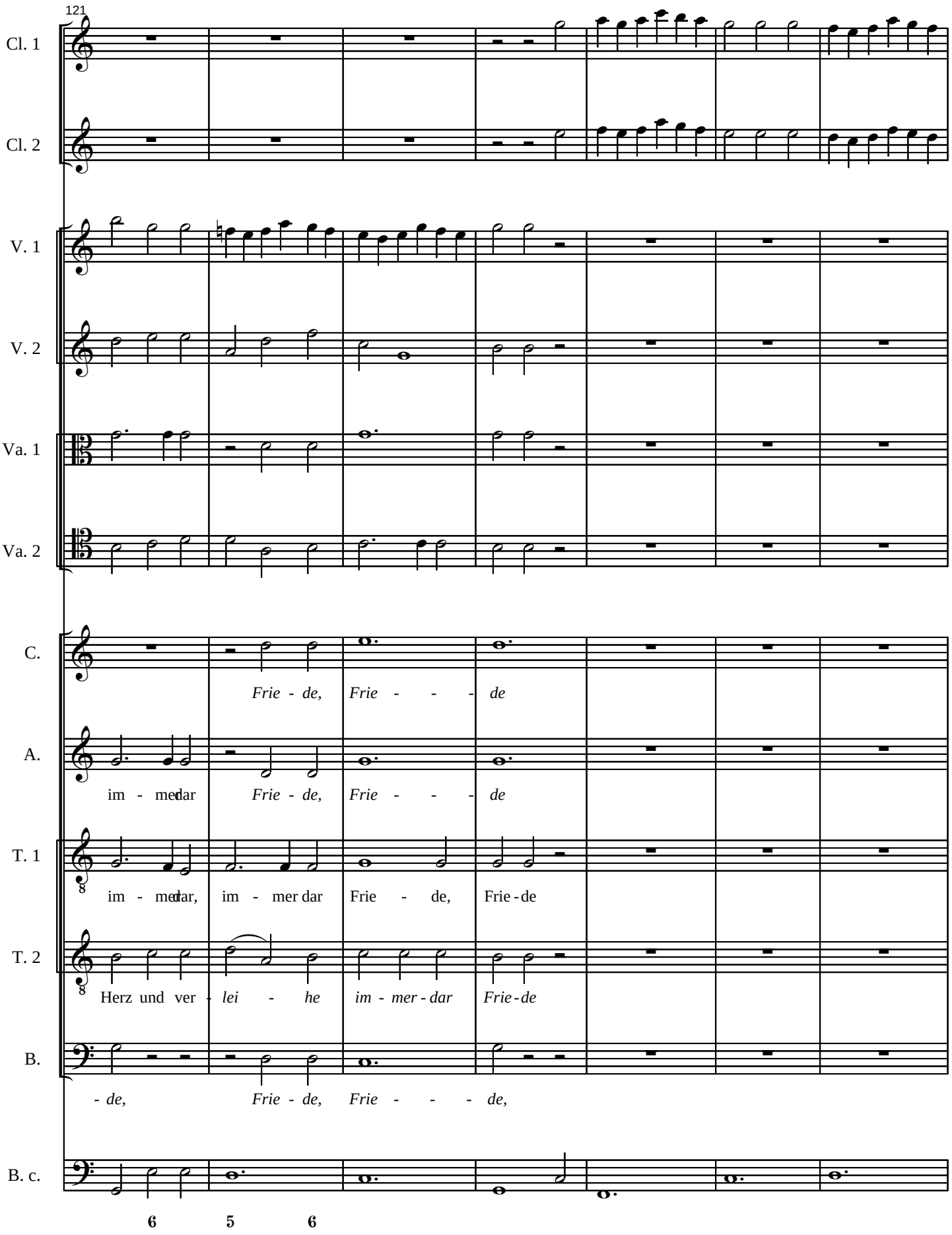

83
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
und ver - lei - he im - mer-dar Frie - de,
A.
im - mer dar, im - mer-dar Frie - de,
T. 1
und ver - lei - he im - mer dar Frie - de,
T. 2
-de, und ver - lei - he im - mer-dar Frie - de,
B.
-de, und ver - lei - he im - mer-dar Frie - de,
B. c.
6 6 4 ♯ 6 5 6

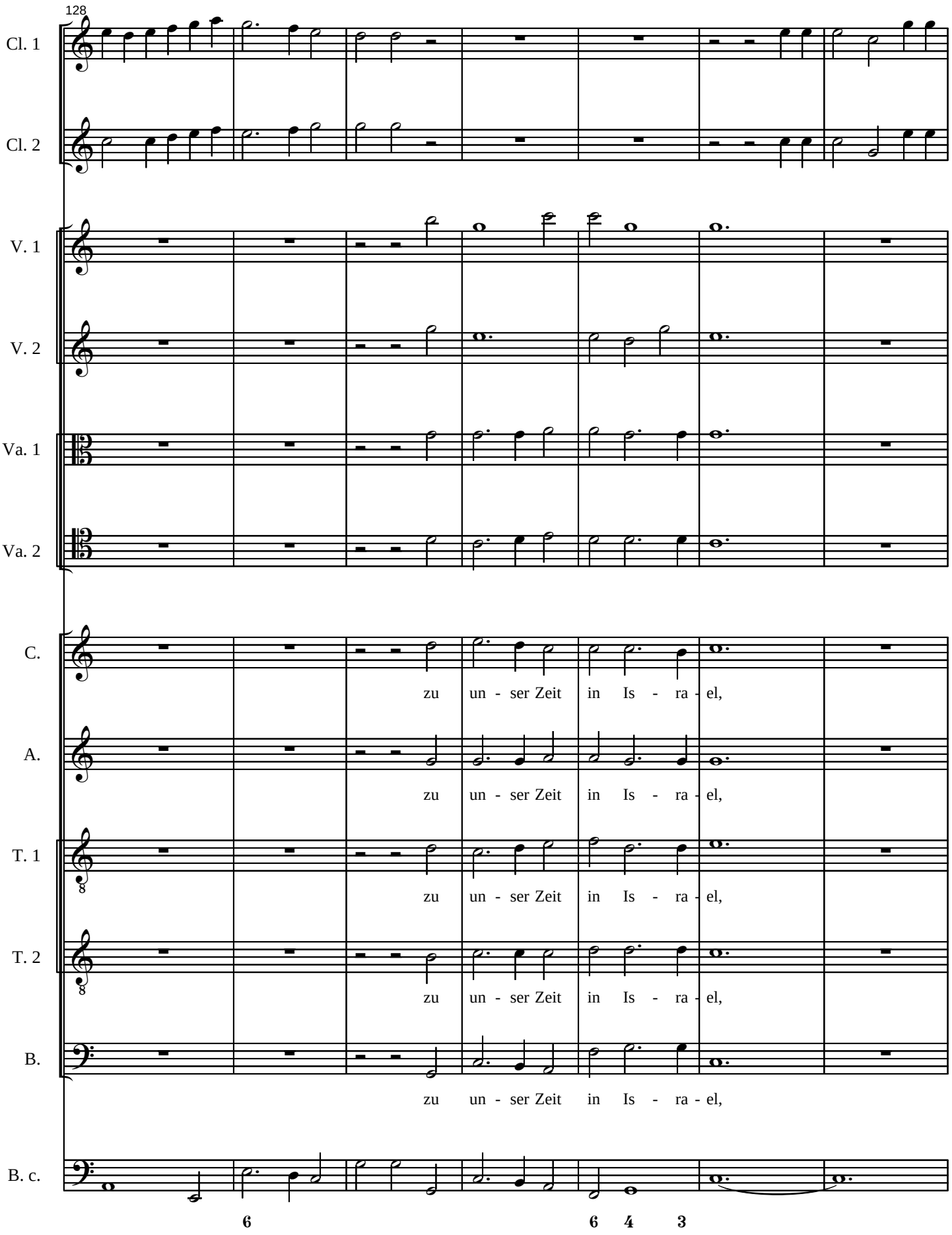

91
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
A.
er ge - be
T. 1
T. 2
B.
B. c.

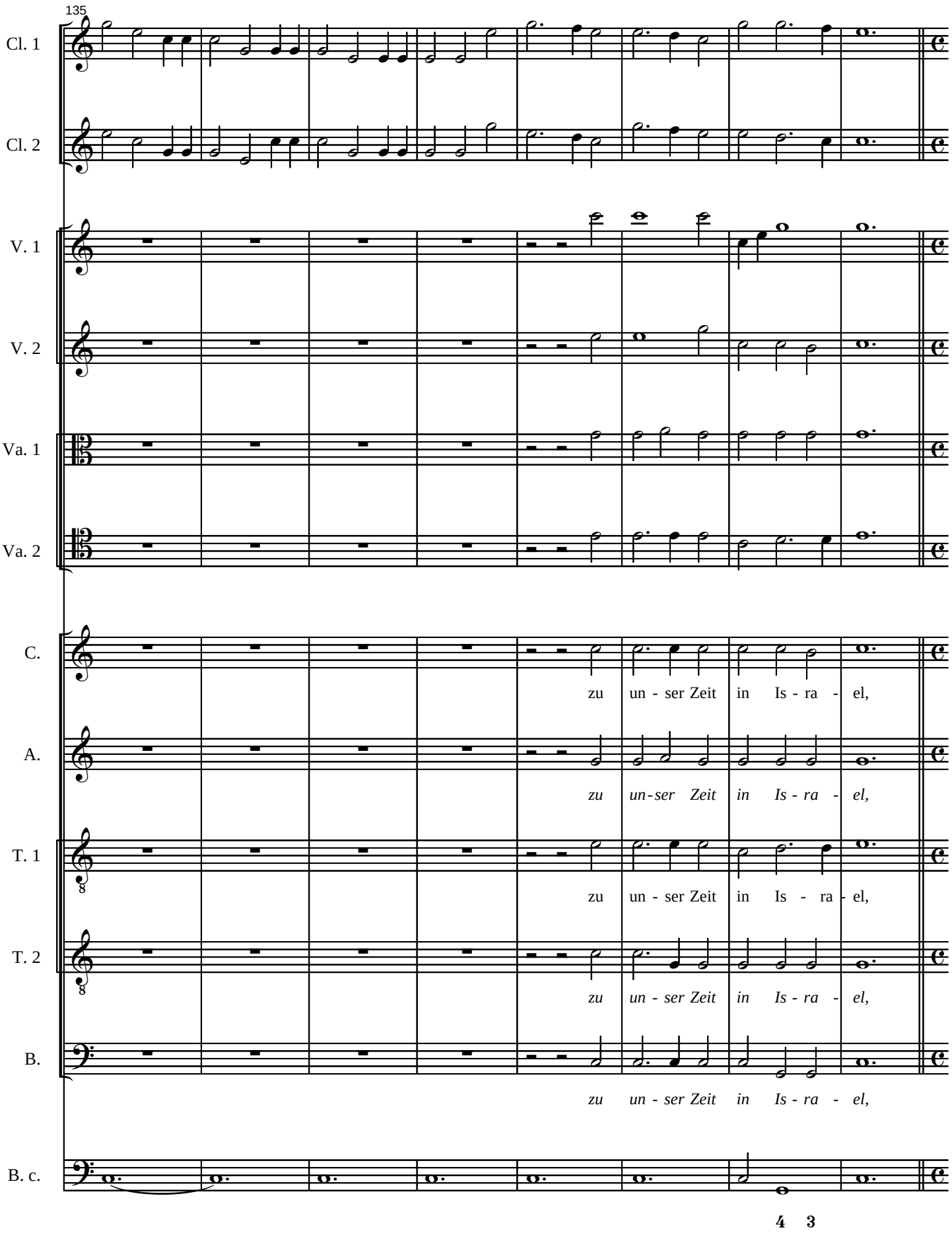

100
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
er ge - be uns ein
A.
uns ein fröh - - - - - - li ches, fröh - li-ches Herz und ver -
T. 1
er ge - be uns ein fröh - - - - - - li-ches Herz
T. 2
B.
B. c.
5 6 5 6 4 ♯ ♯

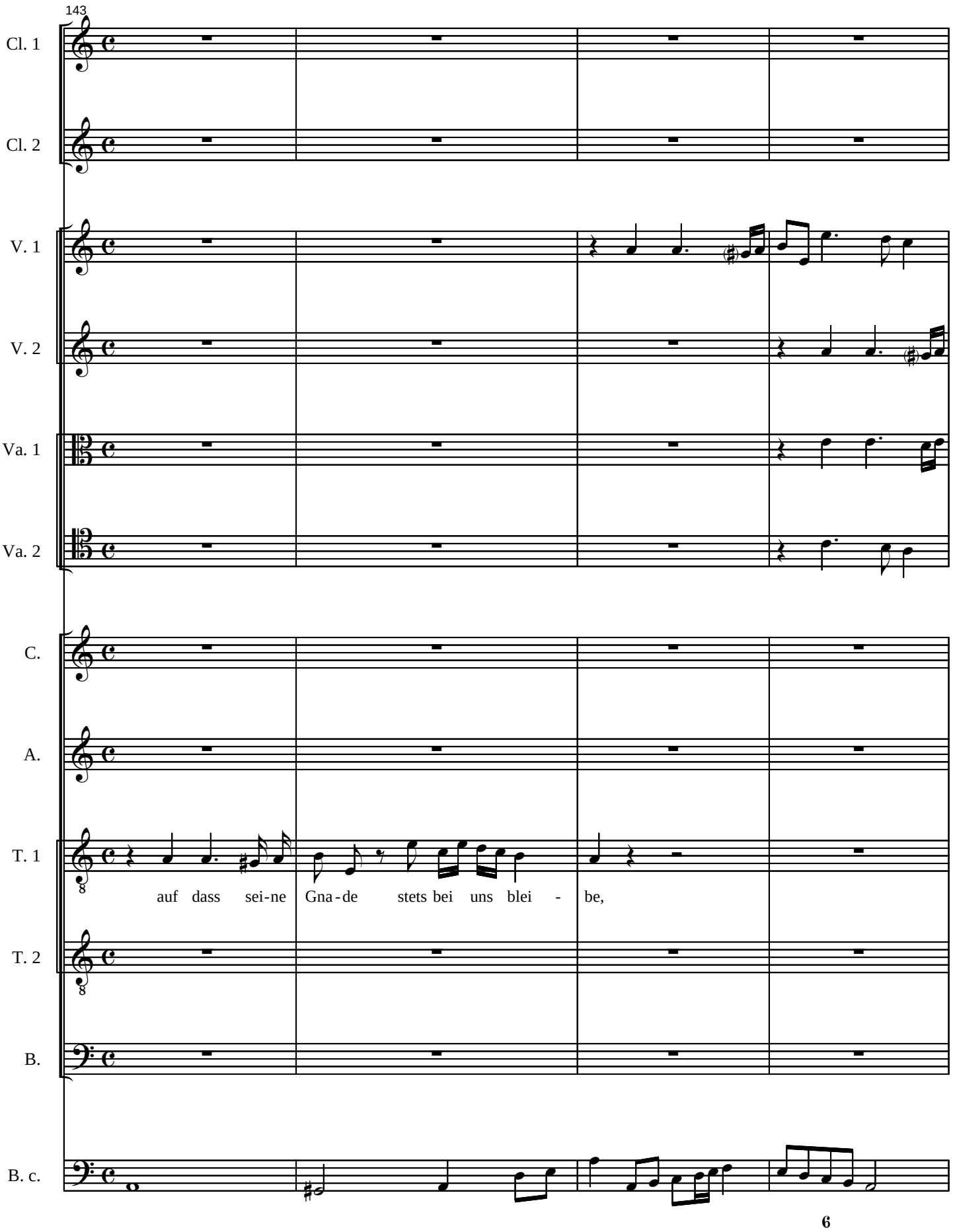

107
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
fröh - - - - - - li ches, fröh - li-ches Herz und ver - lei - he
A.
- lei - he im - mer dar Frie - de, Frie - de,
T. 1
und ver - lei - he im - mer dar Frie -
T. 2
B.
er ge - be uns ein fröh -
B. c.
6 4 3 5 6 6 6

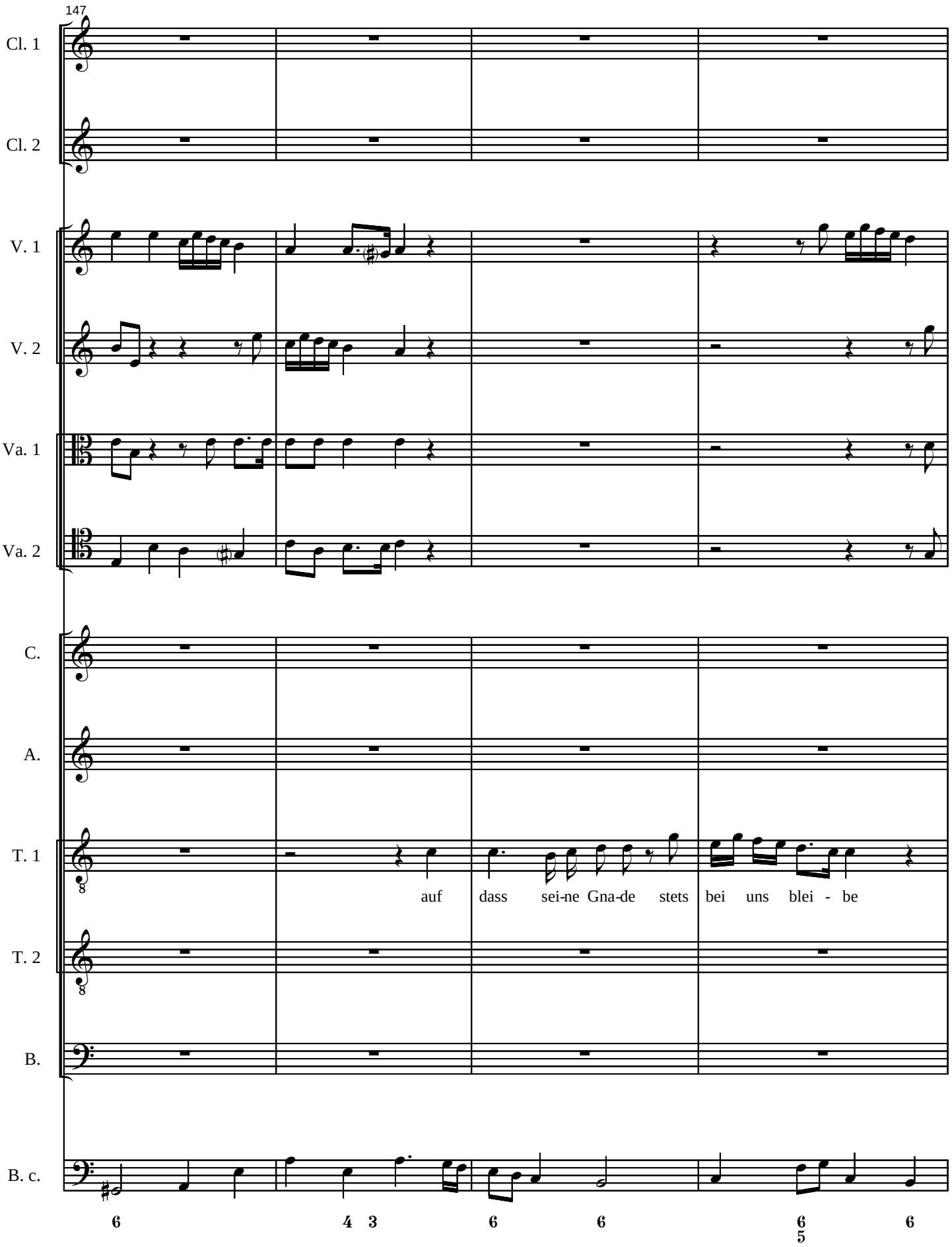

114
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
im - mer dar Frie - de, *Frie - de,* und ver - lei - he im - mer dar Frie - de,
A.
und ver - lei - he im - mer-dar Frie-de, *und ver - lei - he* im - mer dar,
T. 1
-de, *und ver - lei - he im - mer-dar Frie de,* und ver - lei - he
T. 2
er ge - be uns ein fröh - - - - - - li - ches
B.
- - - - - *liches, fröh - li - ches Herz und ver - lei - he im - mer dar Frie -*
B. c.
6 ♯ 6 ♯ 6

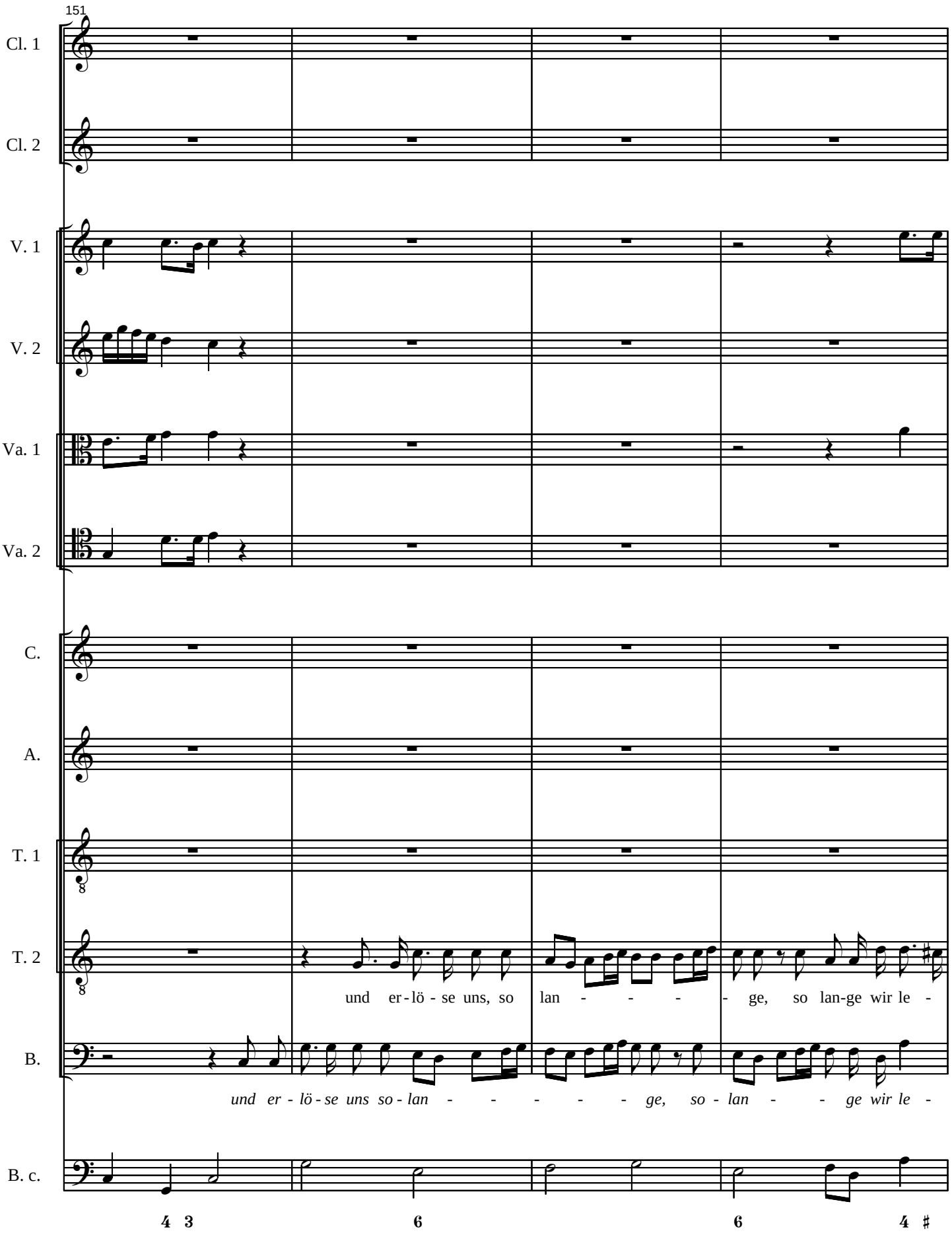

121
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
Frie - de, Frie - - - de
A.
im - mer dar Frie - de, Frie - - - de
T. 1
im - mer dar, im - mer dar Frie - de, Frie - de
T. 2
Herz und ver - lei - he im - mer - dar Frie - de
B.
- de, Frie - de, Frie - - - de,
B. c.
6 5 6

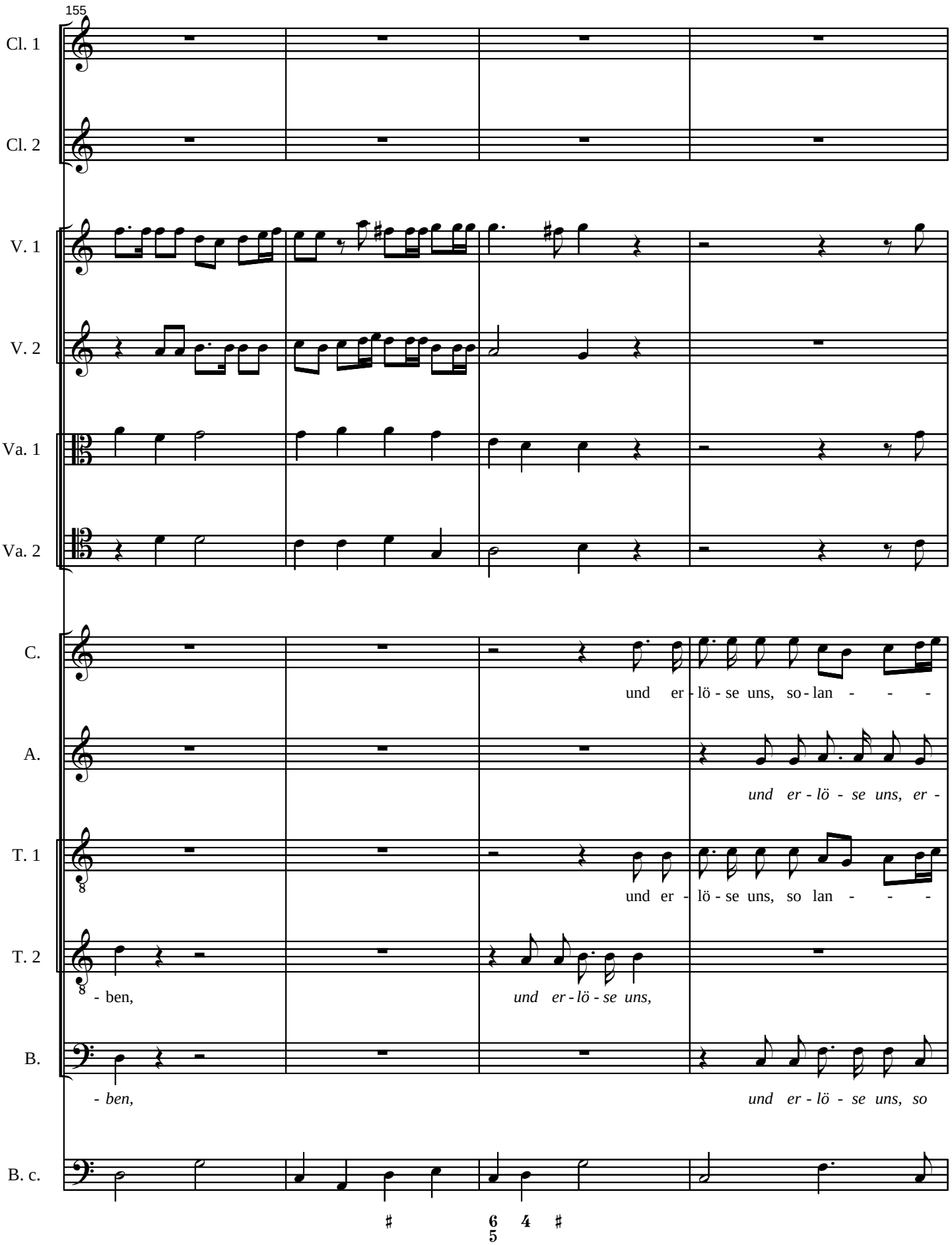

128
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
zu un - ser Zeit in Is - ra - el,
A.
zu un - ser Zeit in Is - ra - el,
T. 1
zu un - ser Zeit in Is - ra - el,
T. 2
zu un - ser Zeit in Is - ra - el,
B.
zu un - ser Zeit in Is - ra - el,
B. c.
6
6 4 3

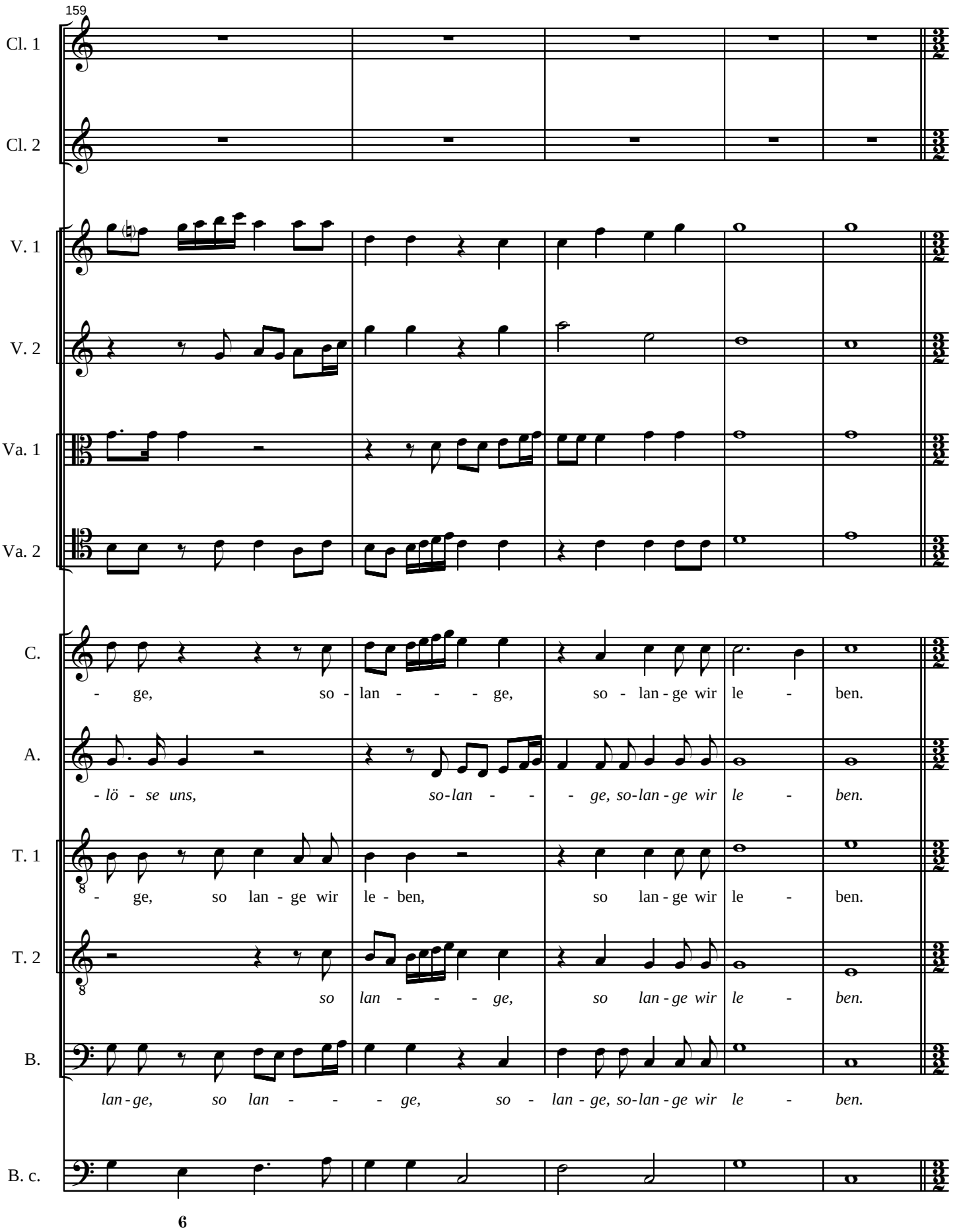

135
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
zu un - ser Zeit in Is - ra - el,
A.
zu un-ser Zeit in Is - ra - el,
T. 1
zu un - ser Zeit in Is - ra - el,
T. 2
zu un - ser Zeit in Is - ra - el,
B.
zu un - ser Zeit in Is - ra - el,
B. c.
4 3

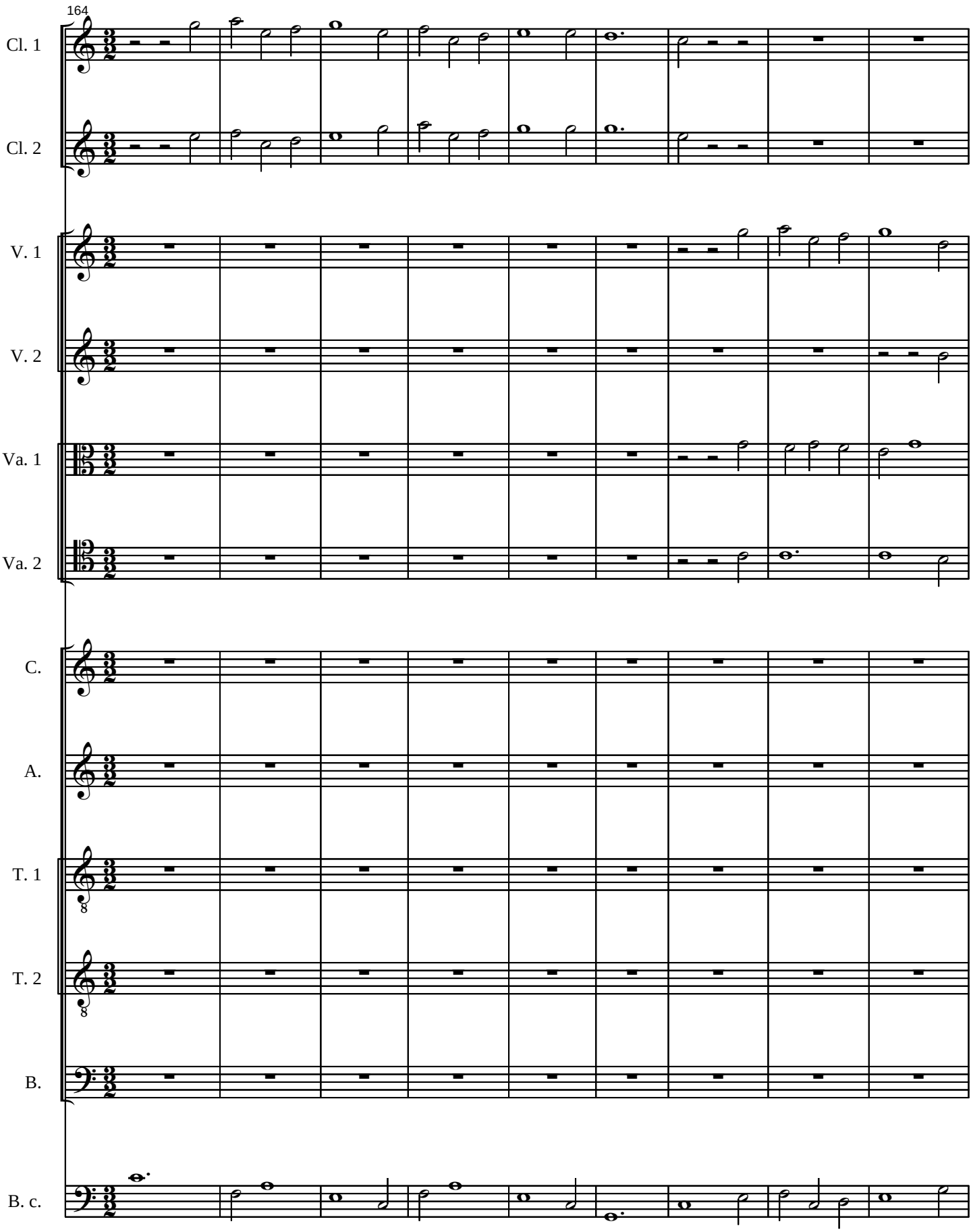

143
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
A.
T. 1
auf dass sei-ne Gna-de stets bei uns blei - be,
T. 2
B.
B. c.
6

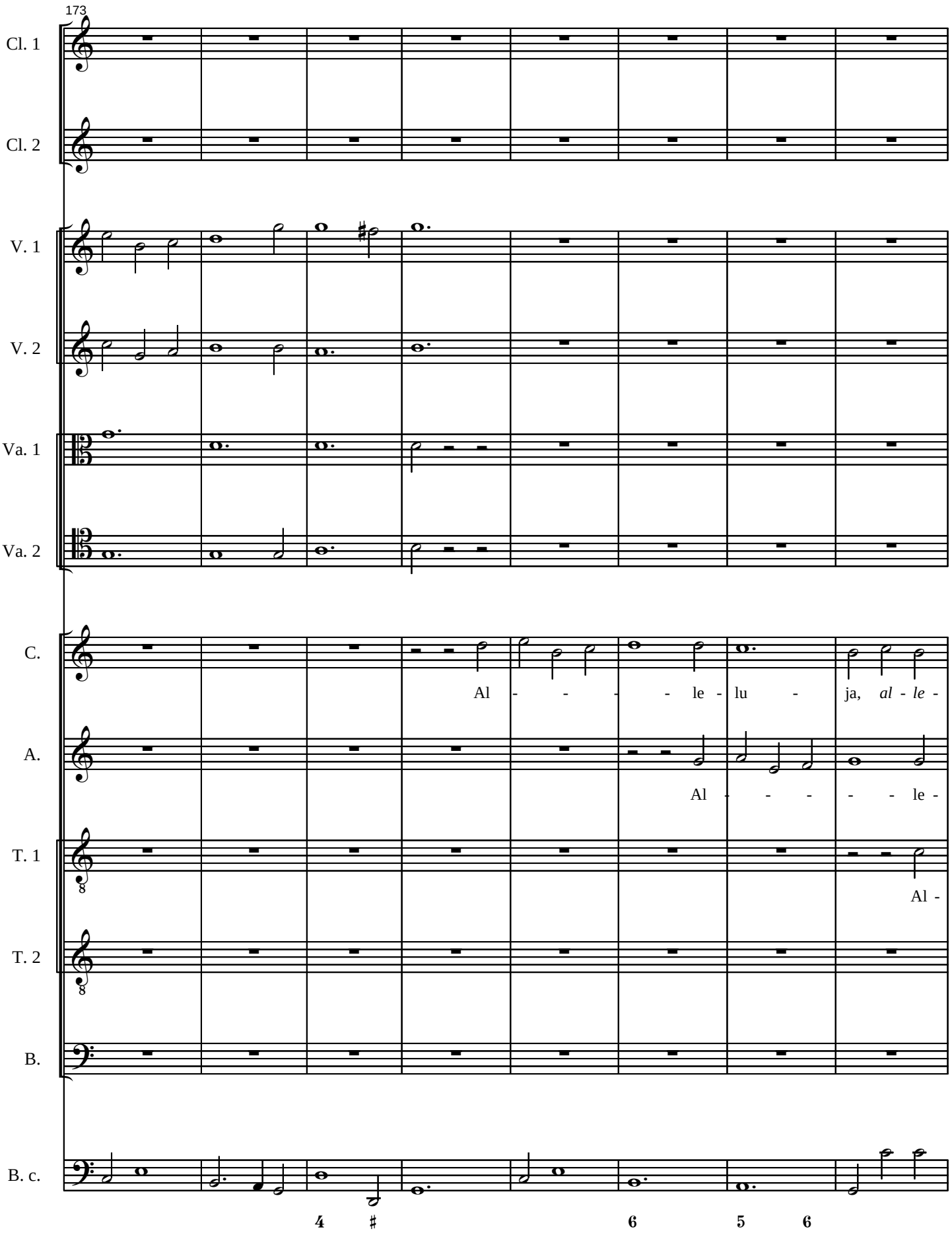

147
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
A.
T. 1
auf dass sei-ne Gna-de stets bei uns blei - be
T. 2
B.
B. c.

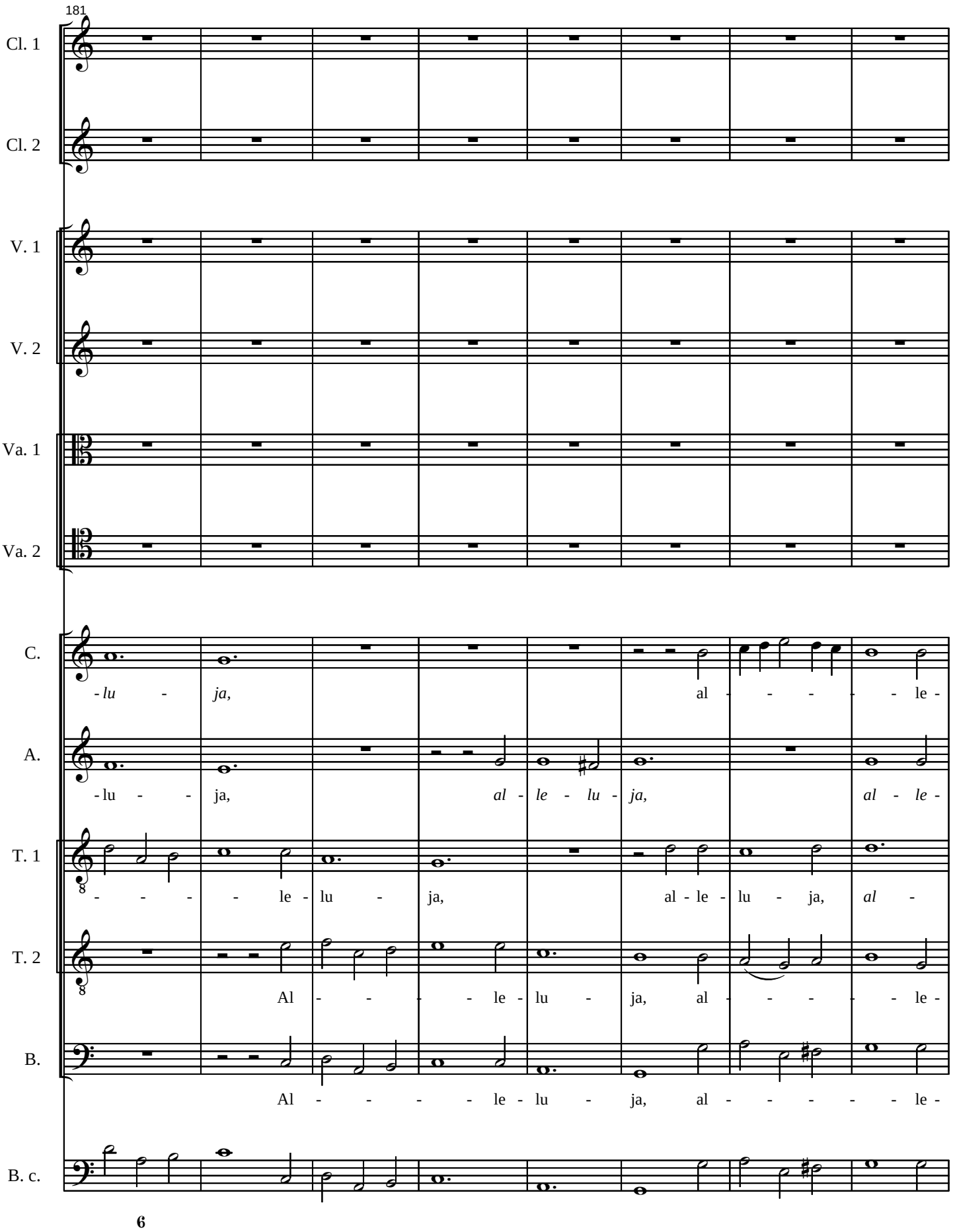

151
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
A.
T. 1
T. 2
und er-lö-se uns, so lan - - - - ge, so lan-ge wir le -
B.
und er - lö - se uns so - lan - - - - - - ge, so - lan - - ge wir le -
B. c.
4 3
6
6
4 ♯

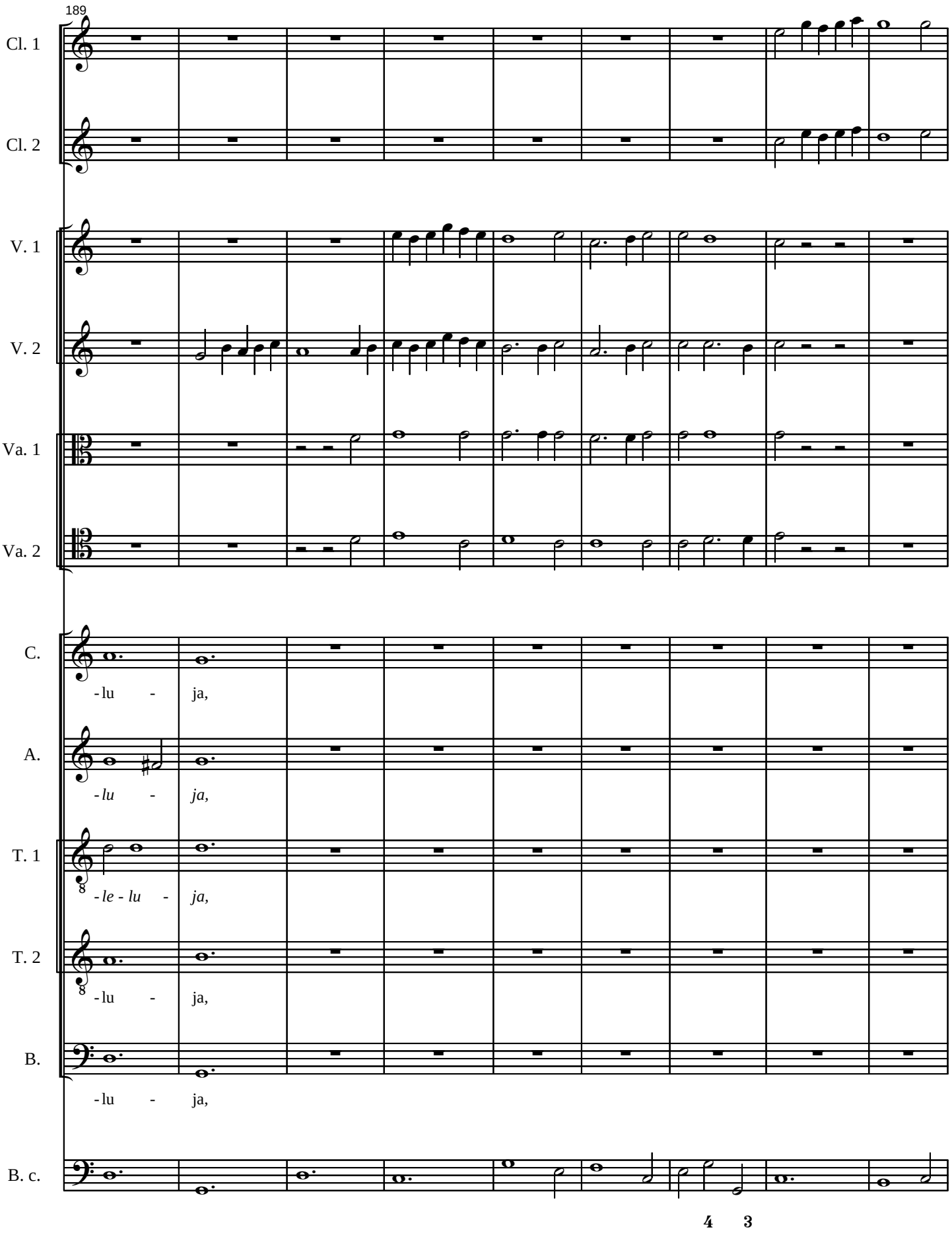

155
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
und er - lö - se uns, so - lan - - -
A.
und er - lö - se uns, er -
T. 1
und er - lö - se uns, so lan - - -
T. 2
- ben,
und er - lö - se uns,
B.
- ben,
und er - lö - se uns, so
B. c.

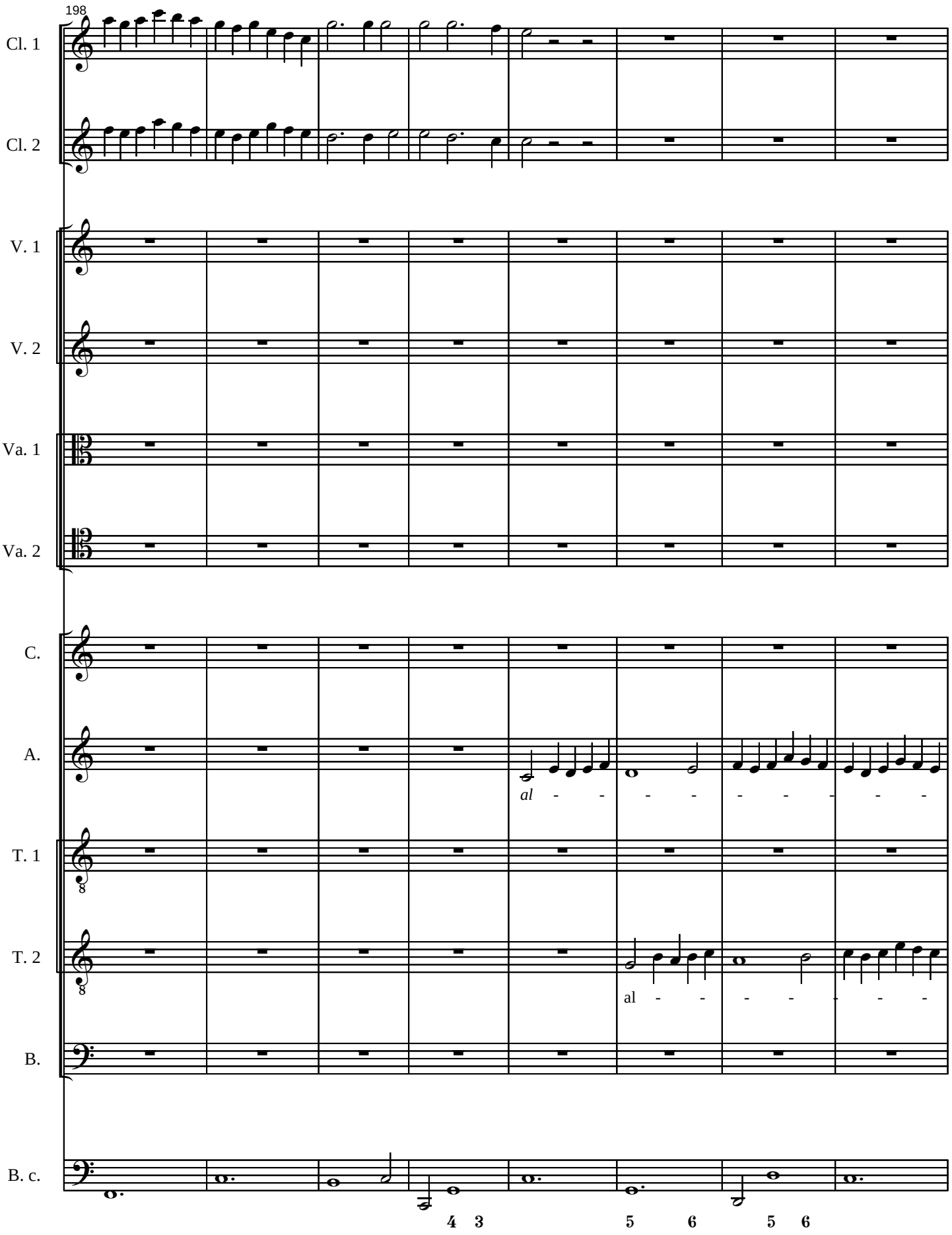

159
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
- ge, so - lan - - - ge, so - lan - ge wir le - ben.
A.
- lö - se uns, so-lan - - - ge, so-lan - ge wir le - ben.
T. 1
- ge, so lan - ge wir le - ben, so lan - ge wir le - ben.
T. 2
so lan - - - ge, so lan - ge wir le - ben.
B.
lan - ge, so lan - - - ge, so - lan - ge, so-lan - ge wir le - ben.
B. c.

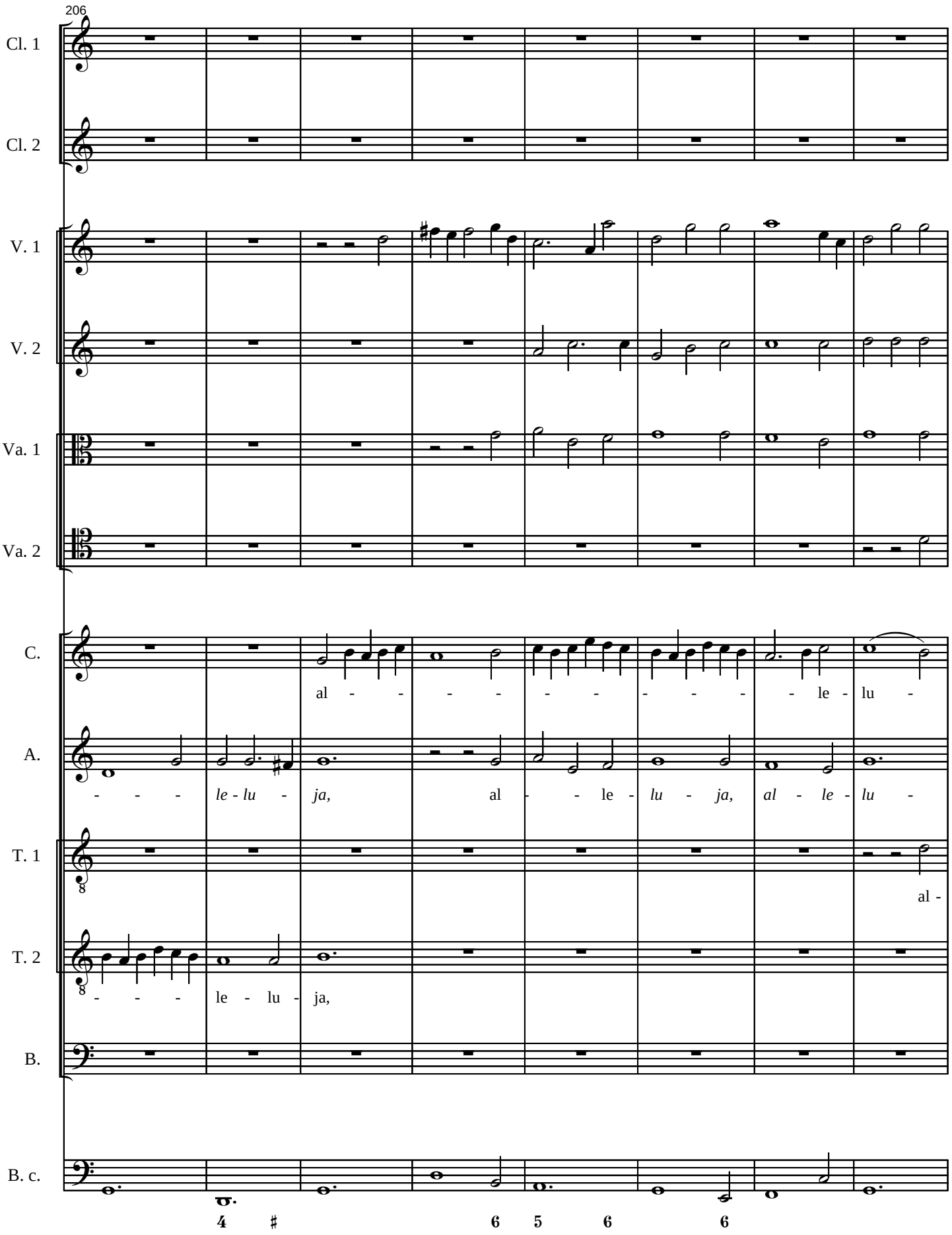

164
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
A.
T. 1
T. 2
B.
B. c.

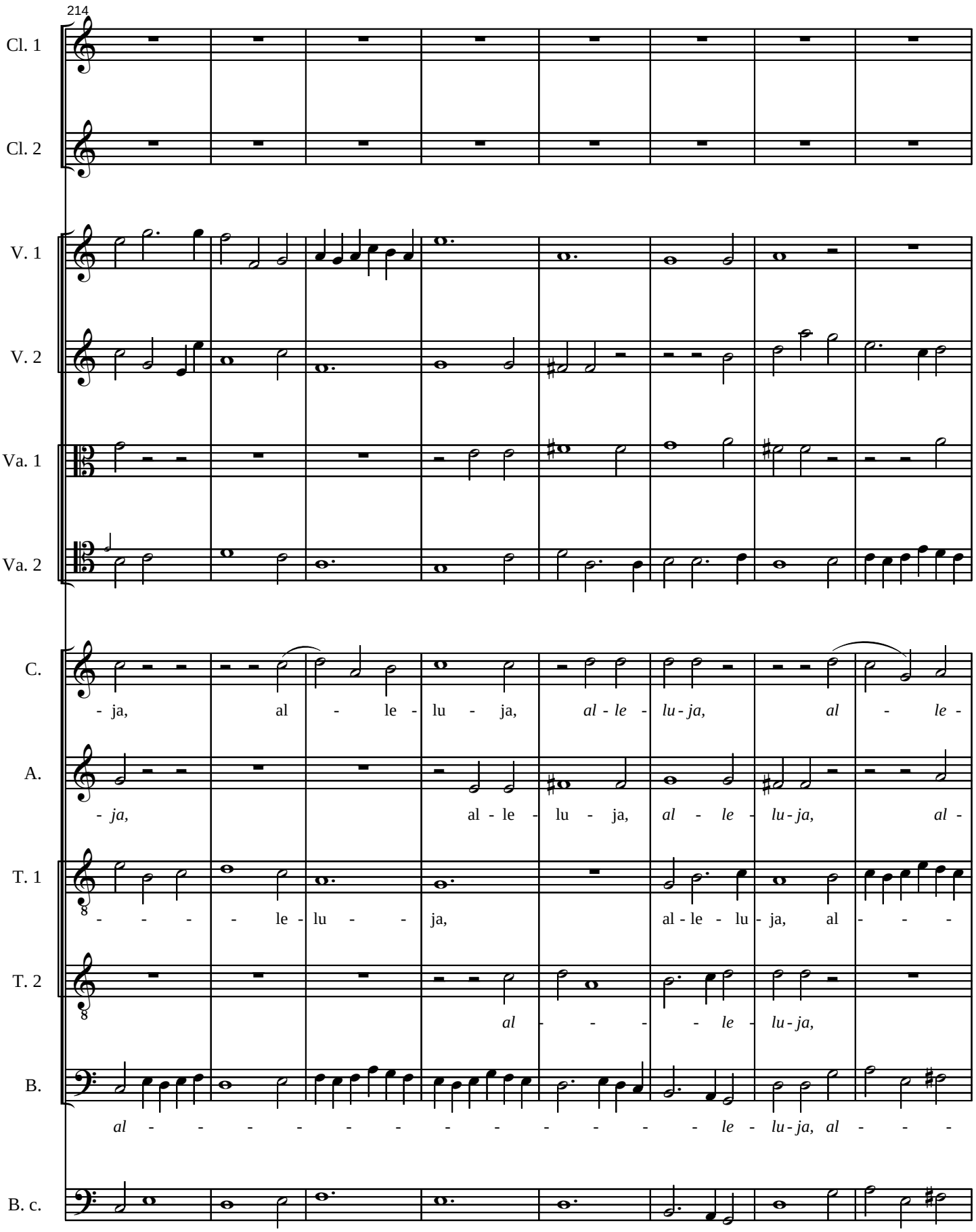

173
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
Al - - - - le - lu - ja, *al - le* -
A.
Al - - - - - le -
T. 1
Al -
T. 2
B.
B. c.
4 ♯ 6 5 6

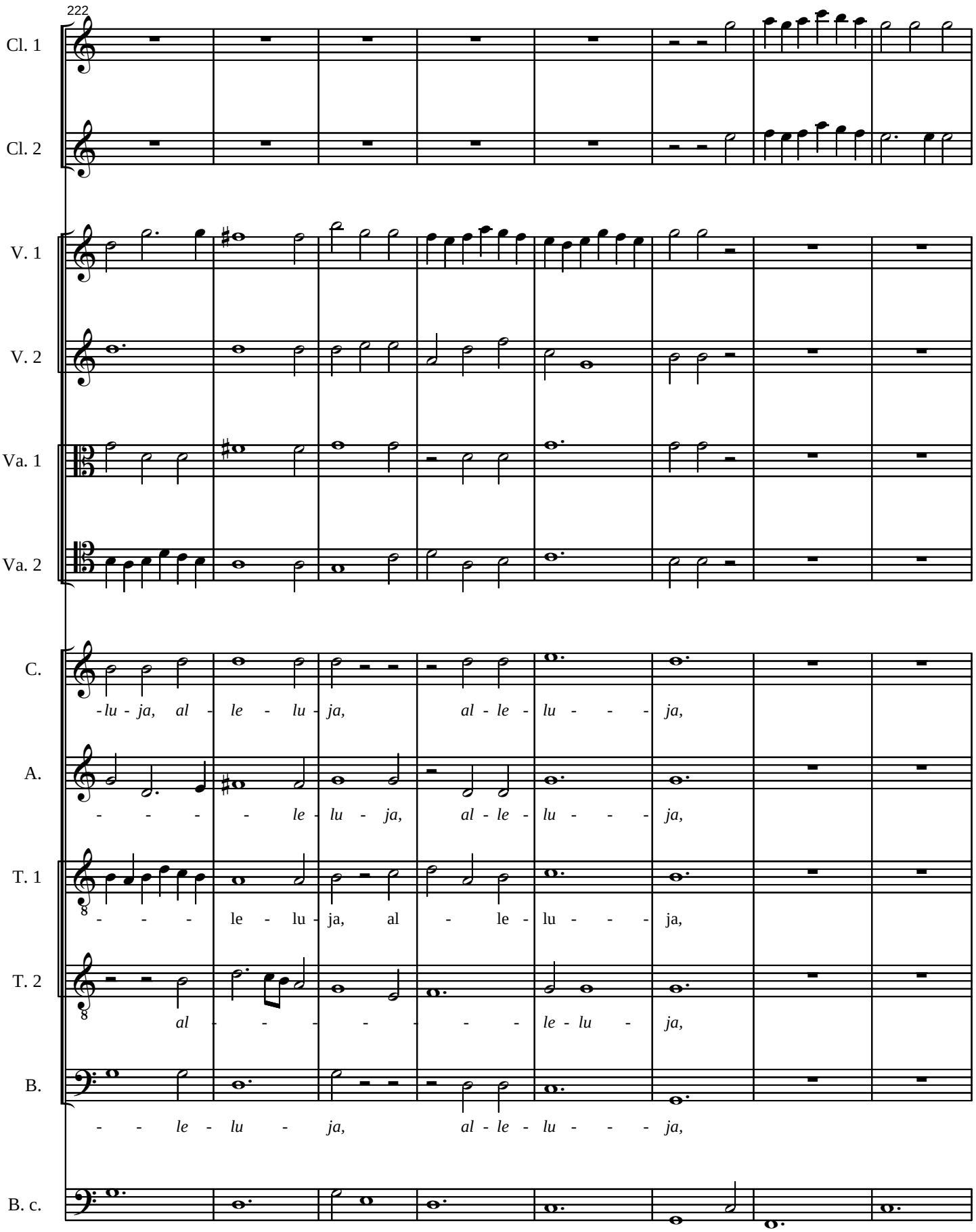

181
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
-lu - ja, al - - - - - le -
A.
-lu - - ja, al - le - lu - ja, al - le -
T. 1
- - - - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -
T. 2
Al - - - - le - lu - ja, al - - - - - le -
B.
Al - - - - le - lu - ja, al - - - - - le -
B. c.

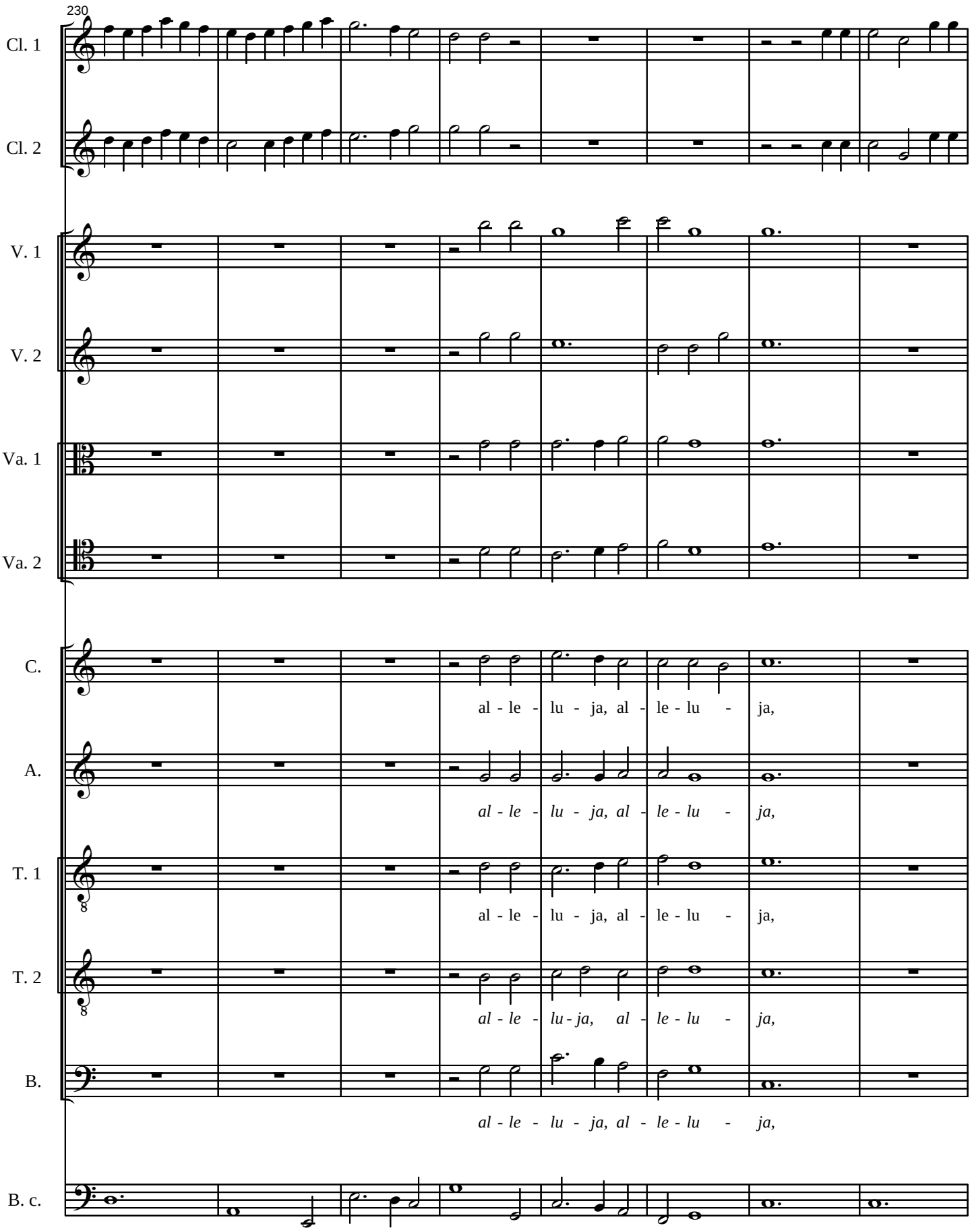

189
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
-lu - ja,
A.
-lu - ja,
T. 1
-le - lu - ja,
T. 2
-lu - ja,
B.
-lu - ja,
B. c.
4 3

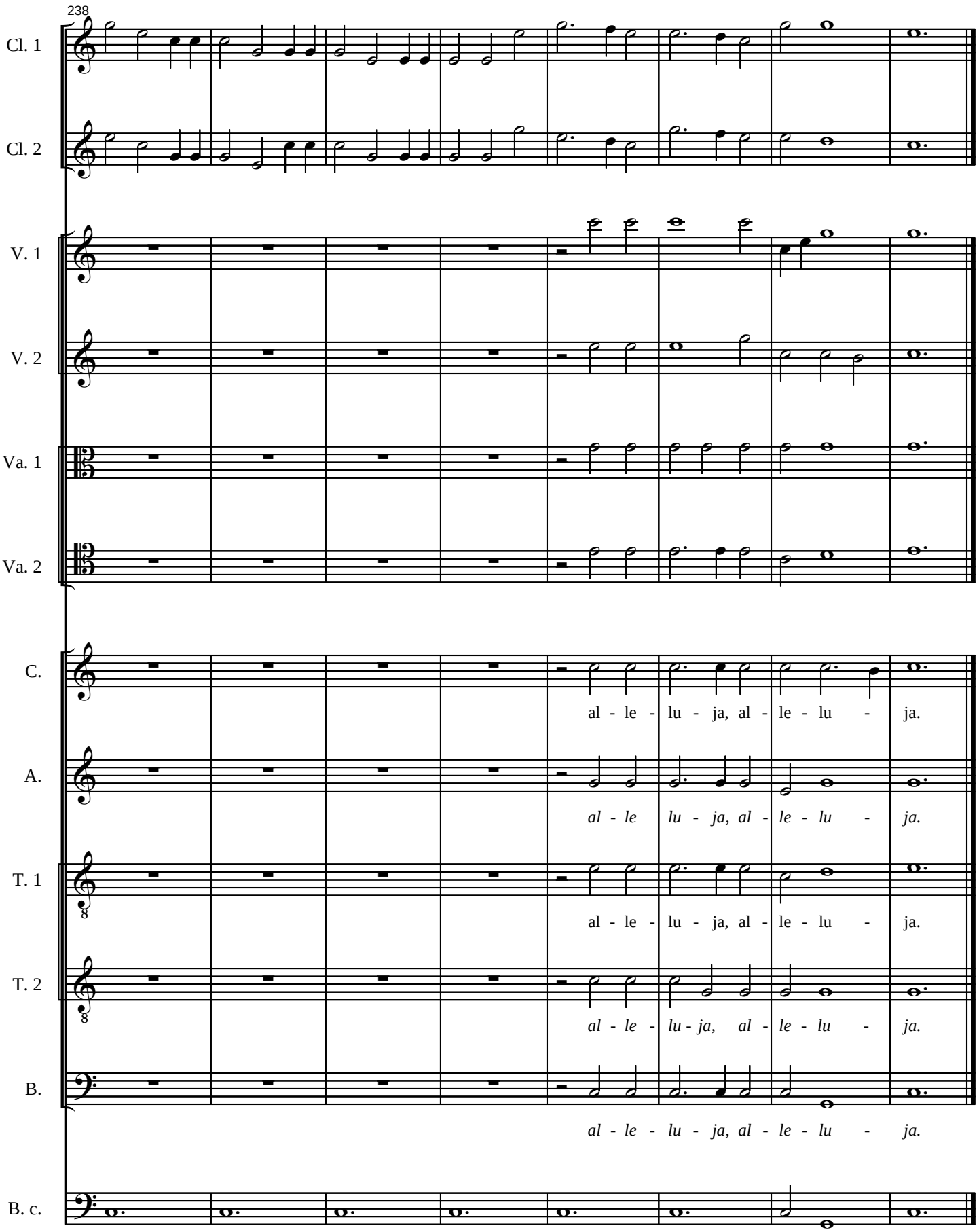

198
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
A.
al - - - - - - - -
T. 1
T. 2
al - - - - - - -
B.
B. c.
4 3
5 6
5 6


206
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
al - - - - - - - - - - le - lu -
A.
- - - le - lu - ja, al - - le - lu - ja, al - le - lu -
T. 1
al -
T. 2
- - - le - lu - ja,
B.
B. c.
4 ♯ 6 5 6 6


214
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
- ja, al - le - lu - ja, *al - le - lu - ja, al - le -*
A.
- ja, al - le - lu - ja, *al - le - lu - ja, al -*
T. 1
- - - - le - lu - - ja, al - le - lu - ja, al - - -
T. 2
al - - - - le - lu - ja,
B.
al - - - - - - - - - - - - le - lu - ja, al - - -
B. c.


222
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
-lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - - - ja,
A.
- - - - le - lu - ja, al - le - lu - - - ja,
T. 1
- - - le - lu - ja, al - le - lu - - - ja,
T. 2
al - - - - - - le - lu - ja,
B.
- - le - lu - ja, al - le - lu - - - ja,
B. c.


230
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,
A.
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,
T. 1
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,
T. 2
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,
B.
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,
B. c.
6
6 4 3
5


238
Cl. 1
Cl. 2
V. 1
V. 2
Va. 1
Va. 2
C.
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.
A.
al - le lu - ja, al - le - lu - ja.
T. 1
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.
T. 2
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.
B.
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.
B. c.

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.