

# Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 5

Hans Conrad Kapeler:

Ich bin gewiss, dass weder Tod  
noch Leben

Geistliches Konzert für  
2 Soprane und Continuo



Evangelisch-Lutherische  
Kirche in Norddeutschland

## Die Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“

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

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

Die Notenreihe hat das Ziel, Musikwerke aus den Gebieten zwischen Nord- und Ostsee in wissenschaftlich fundierten Ausgaben für die musikalische Praxis zu erschließen.

Diese Notenausgabe ist im Internet erhältlich unter:

<http://www.nordkirche.de/nordkirche/kirchenmusik/in-der-nordkirche/noten-download.html>



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

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



Musikwissenschaftliches Seminar

**Hans Conrad Kapeler**  
um 1615–1667

**Ich bin gewiss,  
dass weder Tod noch Leben**

**Geistliches Konzert  
über Römer 8 Vers 38–39  
(vor 1664)**

für 2 Soprane und Generalbass

Herausgegeben von Konrad Küster

## Inhalt

Vorwort	5
Kritischer Bericht	8
Edition	10
Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO)	16

## Vorwort

### *Anekdoten und Daten*

Der Komponist des hier vorgelegten Werks unterschrieb Gehaltsquittungen mit „Hanß Conrad Kapeler“. Diese Schreibweise des Nachnamens wird hier übernommen, nicht also die von anderer Hand stammende auf dem Manuskript des Werks eingetragene („Kapler“), auch nicht eine stärker an moderne Orthographie angeglichenene („Kappeler“).

Über Kapeler ist nur wenig bekannt. Daten, die über ihn berichten, beziehen sich auf ein Ereignis um 1640 in Rom, das aber erst 100 Jahre später erwähnt wird, sowie auf ein paar Wirkungsjahre in Husum, wo er am 11. März 1667 starb<sup>1</sup>. Woher er stammt, weiß man nicht; vermutlich ist er um 1615 geboren – weil sein Alter sonst nicht mit der Geschichte zusammenpasste, die sich auf seinen Romaufenthalt bezieht.

Berichtet wird sie von Johann Mattheson in dessen „Grundlage einer Ehrenpforte“, und zwar im Artikel über Johann Jacob Froberger<sup>2</sup>. Der Bericht strotzt von Fehlern; er handelt davon, dass Froberger, für den Mattheson ein Geburtsdatum um 1635 annimmt, „nach dem Ao. 1650 geschlossenen Westphälischen Frieden“ als Diskantist nach Wien gekommen und von dort nach Rom zum Unterricht zu Girolamo Frescobaldi geschickt worden sei. Grunddaten des Geschehens sind aber, dass Froberger rund 20 Jahre älter war (1616–1667), seit Anfang 1637 in Wien nachweisbar ist und zwischen Herbst 1637 und Frühjahr 1641 in Rom bei Frescobaldi war<sup>3</sup> – der 1643 starb. Zu fragen ist daraufhin also, ob sich aus den Resten des Berichts nicht doch noch etwas Handfestes herausfiltern lässt. Er lautet:

In Rom hatte er [Froberger] einen teutschen Mitschüler, Nahmens N. [= nomen; Vorname demnach unbekannt] Kappeler, von welchen man sonst nirgends Nachricht findet, der war catholisch, und beredete Frobergern, daß er von der lutherischen Kirche zur papistischen übertrat. Wie aber dieser Kappeler nachgehends, bei der verwittweten Landgräfinn von Darmstadt, Maria Elisabeth, einer holsteinischen Printzessinn, zu Husum Hoforganist wurde, sattlete er selbst um, und bekannte sich zum Luthertum.

Demzufolge müsste auch Kapeler Schüler Frescobaldis gewesen sein, und zwar ebenfalls in den Jahren um 1640. Wüsste man, wer ihn dorthin geschickt hat, wäre auch die Herkunft leichter bestimmbar. Da er Katholik war, muss er aus einem katholischen Territorium gekommen sein; sonst wäre die Konversions-Aufforderung nicht glaubhaft. Und so lässt sich nur feststellen, dass seine Lebensdaten denjenigen Frobergers sehr nahe gekommen sein müssen: Mit rund 20 Jahren wäre also auch er nach Rom gekommen.

In Husum wurde Kapeler 1661 Organist der verwitweten Herzogin Maria Elisabeth (1610–1684), einer sächsischen Prinzessin – bei der Darmstädter Landgräfin handelt es sich um ihre gleichnamige Tochter (1634–1665), mit der Mattheson die Herzogin folglich verwechselte. Jene residierte seit dem Tod ihres Mannes, Herzog Friedrich III. (1659), im „Schloss vor Husum“, das

<sup>1</sup> Schleswig, Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 7, Nr. 4775, Husumer Hofrechnung 1666/67, Eintragung Nr. 54. Zu Kapeler vgl. auch (mit weiteren Quellennachweisen): Konrad Küster, „Musik an der Husumer Schlossorgel 1626 bis 1799“, in: *Beiträge zur Husumer Stadtgeschichte* 8 (2002), S. 27–46, hier S. 31–36.

<sup>2</sup> Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740 (Nachdruck Berlin 1910), S. 87–89 hier S. 87f.

<sup>3</sup> Zu Details vgl. Siegbert Rampe, Art. „Froberger, Johann Jacob“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Personenteil, Bd. 7, Kassel etc. und Weimar/Stuttgart 2002, Sp. 172–188, hier Sp. 173.

über eine Orgel des Gottorfer Hoforgelbauers Johann Hecklauer verfügte. Kapeler erhielt ein luxuriös hohes Gehalt; bestehend aus einem Basiszahlung von 300 Mark lübisch (ebenso hoch wie das des Gottorfer Hoforganisten) und „Kostgeld“ in Höhe von 131 Mark (das der Gottorfer Hoforganist nicht erhielt), überstieg es auch die 400 Mark, die der Organist der Husumer Marienkirche verdiente.

Was Kapeler zwischen seinem Zusammentreffen mit Froberger und seiner Husumer Anstellung getan hat, ist erneut unbekannt – ebenso auch, wie Herzogin Maria Elisabeth auf ihn aufmerksam geworden war. Klar ist nur, dass sie in ihrem Witwendasein Wert darauf legte, einen profilierten Musiker an ihre kleine Hofhaltung zu binden. Er diente ihr bis zu seinem Tod 1667.

### *Das Werk*

Die Komposition, die von Kapeler erhalten blieb, wurde durch den schwedischen Hofkapellmeister Gustav Düben überliefert. Ob dieser über persönliche Beziehungen zum Gottorfer Hof verfügte, ist zweifelhaft, da sich die Gottorfer Bestandteile seiner riesigen Musiksammlung nur auf kleine, klar bestimmbare Segmente beschränken<sup>4</sup>; der Gottorfer Hof selbst war dem schwedischen vor allen seit der Heirat zwischen dem Stockholmer Thronfolger mit einer Gottorfer Prinzessin 1654 verbunden (Karl XII. und Hedwig Eleonora). Jedenfalls aber gelangten in den 1660er-Jahren, der Haupt-Aufbauzeit der Sammlung Dübens, auch Werke des Gottorfer Kapellmeisters Augustin Pflieger nach Stockholm<sup>5</sup>. Schon etwas vorher, wohl 1664<sup>6</sup>, dürfte die Komposition Kapelers nach Schweden gekommen sein, also kurz nachdem dieser den Husumer Posten angetreten hatte. So ist denkbar, dass es sich nicht nur um ein allgemeines Stilzeugnis Kapelers handelt, sondern tatsächlich um eine Komposition aus der Zeit, in der sein Husumer Wirken einsetzte. Demnach wäre das Werk über die gleichen politischen Kontakte nach Schweden gelangt wie die Kompositionen Pfliegers. Nach gegebenem Kenntnisstand ist jedoch auszuschließen, dass Kapeler aus Schweden nach Schleswig-Holstein gekommen war; unter den Personen, die der Stockholmer Hofkapelle angehörten, befand sich damals niemand, der diesen Namen (oder einen ähnlich geschriebenen) trug<sup>7</sup>.

### *Der Text und seine Bedeutung für den Aufbau des Werkes*

Kapeler vertont die beiden letzten Verse aus dem 8. Kapitel des Römerbriefs (38 und 39):

„Ich bin gewiss, dass weder Tod noch Leben, weder Engel noch Fürstentum noch Gewalt, weder Gegenwärtiges noch Zukünftiges, weder Hohes noch Tiefes noch keine andere Kreatur mag uns scheiden von der Liebe Gottes, die in Christo Jesu ist, unserm Herren. Amen“

<sup>4</sup> Konrad Küster, „Fame, politics, and personal relationship: whom did Düben know in the Baltic Area?“, in: Erik Kjellberg (Hrsg.), *The Dissemination of Music in Seventeenth-Century Europe: Celebrating the Düben Collection – Proceedings from the International Conference at Uppsala University 2006*, Bern etc. 2010, S. 149–171, hier S. 152 und 164.

<sup>5</sup> Bruno Grusnick, „Die Dübensammlung: Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung“, in: *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 47 (1964), S. 27–82, 48 (1966), S. 63–186, hier 2. Teil, S. 126.

<sup>6</sup> Grusnick (wie Anm. 4), 2. Teil (1966), S. 92.

<sup>7</sup> Keine Erwähnung in Gesamttext oder den Personalverzeichnissen in: Erik Kjellberg, *Kungliga musiker i Sverige under stormaktstiden: studier kring deras organisation, verksamheter och status, ca 1620–ca 1720*, 2 Bde., Uppsala 1979.

Bei näherer Betrachtung erweist sich der Text als auffällig sperrig: Er besteht aus einem einzigen Satz; so lang dieser ist, beschreibt er dennoch einen einzigen, in sich geschlossenen gedanklichen Bogen. Will man ihn gliedern, gerät man in Schwierigkeiten: Letztlich lassen sich nur die drei Wörter des einleitenden Hauptsatzes isolieren; doch dann bleibt noch immer weitaus mehr Text übrig, als in eine traditionelle Reihung musikalischer Gedanken überführt werden könnte. Traditioneller Maßstab des mittleren 17. Jahrhunderts muss noch immer das italienische Madrigal mit seinen 7- oder 11-silbigen Versen gewesen sein – Strukturen also, die Kapeler aus dem Text nicht einmal in Ansätzen herausfiltern konnte. Vielmehr sah er sich der Herausforderung gegenüber, die zahlreichen Weder-Noch-Gedanken auf den Schlussteil zulaufen zu lassen („mag uns scheiden ...“); sie können nicht einzeln in der Luft „geparkt“ werden, gleichsam in der Hoffnung darauf, dass der gedankliche Zusammenhang schon irgendwie vom Hörer hergestellt werde.

Um diesen weiten Bogen tatsächlich zu schaffen, nutzt Kapeler die biblische Gliederung des Textes aus: Nach dem Wort „Zukünftiges“ beginnt der Schlussvers des Römer-Kapitels; dort angekommen (T. 17), wiederholt er den Text in völlig andersartiger Gestaltung (in Dreiertakt statt geradem Takt, mit anderer Motivik etc.) und geht nach einem zweiten Textdurchgang, ohne eine auffällige Zäsur zu bilden (mit Wechsel des Metrums o. ä.), in Takt 67 zum zweiten der beiden Bibelverse über. Daraufhin tastet er sich auch dann, wenn dies eigentlich nicht nötig wäre, in unvollständigen Teilaussagen im Text vor: Die Worte „mich scheiden mag“ werden zu einer musikalisch abgeschlossenen, aber textlich offenen Einheit, weil sie ohne die Fortführung („von der Liebe Gottes“) nicht verständlich sind. So zeigt Kapeler, wie virtuos er sich in der modernen Kammerkantaten-Kunst des mittleren 17. Jahrhunderts bewegen konnte.

## Kritischer Bericht

### *Die Quellen und ihre Bewertung*

Überliefert sind drei Quellen der Sammlung Düben (Uppsala Universitetsbiblioteket, Düben samling):

- A vmhs 27:7: Stimmensatz von der Hand Gustav Dübens<sup>8</sup>. 3 Stimmen: Cantus 1<sup>mus</sup>, Cantus 2<sup>dus</sup> (je 1 Blatt, Vorder- und Rückseite beschriftet, 9-zeilig rastriert, auf der Rückseite die unteren 3 ½ Systeme frei; Überschrift jeweils nur „â 2 Canti“ zzgl. Stimmangabe) sowie bezifferte, unbezeichnete Continuostimme (1 Bogen; fol. 1<sup>v</sup> und 2<sup>r</sup> ebenfalls 9-zeilig rastriert, Notentext auf 1<sup>v</sup> sowie im obersten System von 2<sup>r</sup>; außen vorn Titelangabe („Ich bin gewiß daß weder todt | noch Leben [etc.] â | doi Soprani. | H. C. Kapler“), Blatt 2<sup>v</sup> leer. Überschrift auf fol. 1<sup>v</sup> „â 2. Soprani“, mittig über 1<sup>v</sup>/2<sup>r</sup> „di H. C. Kapler“. Beide Singstimmen im c<sub>1</sub>-Schlüssel notiert.
- B vmhs 79:131, fol. 131<sup>v</sup>–132<sup>r</sup>: Tabulatur des Schreibers HT17 als vorletztes Stück in „Libro 3 di Motetti e Concerti“ (1664)<sup>9</sup>.
- C vmhs 81:99a: Tabulatur ebenfalls des Schreibers HT17<sup>10</sup> als erste der beiden Nummern „99“ des Bandes (hier daher späterer Bleistiftzusatz „a“) in: „Libro 5 | di | Motetti et Concerti | G. D. | 1665“ (Bandtitel). Offenkundig falsch eingebunden: Der Werkanfang findet sich auf fol. 99<sup>v</sup>, der Werkschluss auf fol. 96<sup>r</sup>. Werkangabe auf fol. 99<sup>v</sup>: „99. [späterer Bleistiftzusatz „a“] | Ich bin gewiß | S. S. | H. C. Kapler.“

Für die Edition wurden die Quellen A und C herangezogen. Dübens Stimmen (A) repräsentieren einen älteren Quellenzustand als die Tabulatur C: Es gibt in C eigenständige Lesarten, die nicht in A Eingang fanden; die entsprechenden Lesarten in A lassen sich nicht als freie Veränderungen derjenigen in C erkennen, umgekehrt diejenigen in C durchaus als Fortentwicklungen von A. Daher fußt die Ausgabe auf dem Stimmenmaterial. Eigenständige Lesarten von C werden in einem eigenen Verzeichnis dargestellt.

Die Textierung ist in der Tabulatur lückenhaft (nicht zuletzt aus Platzgründen); Kursivschreibungen in der Edition beziehen sich auf Text-Ergänzungen gegenüber den Stimmen.

Taktstriche sind uneinheitlich gesetzt, in geradtaktigen Abschnitten in der Regel nach 4 Halben oder mehr; in ungeradtaktigen Abschnitten ist die Taktgliederung durch Zählung von Pausentakten sichergestellt. Die Takteinteilung in geradtaktigen Abschnitten richtet sich nach dem Deklamationstempo in Vierteln.

Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

### *Fortentwicklungen von C gegenüber A*

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
1		keine Taktangabe
7	C 1	4–5: punktierte Viertel und Achtel
9	Bc	1: statt der Halben zwei Viertel A-A

<sup>8</sup> Digital: [http://www2.musik.uu.se/duben/presentationSource1.php?Select\\_Dnr=1077](http://www2.musik.uu.se/duben/presentationSource1.php?Select_Dnr=1077).

<sup>9</sup> Vgl. [http://www2.musik.uu.se/duben/presentationSource1.php?Select\\_Dnr=1078](http://www2.musik.uu.se/duben/presentationSource1.php?Select_Dnr=1078), ferner Grusnick, Teil 2 (1966), S. 89 und 92.

<sup>10</sup> Digital: [http://www2.musik.uu.se/duben/presentationSource1.php?Select\\_Dnr=1079](http://www2.musik.uu.se/duben/presentationSource1.php?Select_Dnr=1079).



<b>T.</b>	<b>St.</b>	<b>Zeichen: Bemerkung</b>
13	C 2	6–7: punktierte Viertel und Achtel
17	Bc	1: H
29	C 1	1–2: kein Bogen
39	C 1	Überschreibung: Offenbar zunächst „d <sup>2</sup> -g <sup>2</sup> -fis <sup>2</sup> “; jeweils Halbe (versehentlich Notentext aus T. 40 eingetragen)
47	Bc	keine Eintragung
68	C 1	3 (bis 69,2): Oktavlagenbezeichnung für zweigestrichene Oktave gestrichen
70	C 2	2: fis <sup>1</sup>
79	C 1	8: urspr. d <sup>2</sup>
85f.	C 1	keine Pausen
89	C 2	12: g <sup>1</sup>
101	C 2	2: urspr. g <sup>1</sup>
103	C 2	1: danach eine Ganze a <sup>1</sup> ausradiert
106	C 2	6: urspr. a <sup>1</sup> , überschrieben
107	Bc	über den Noten urspr. „3“ (für Achtelbalken), überschrieben

*Einzelanmerkungen zum edierten Notentext*

<b>T.</b>	<b>St.</b>	<b>Zeichen: Bemerkung</b>
1		Taktangabe als durchstrichener Halbkreis
4	C 1	1: Pause als Überschreibung einer Hochalteration
9ff.	C 2	Textierung stets „Kegenwertiges“ (ebenso C 1)
13	Bc	4: Bezifferung (Vorhaltsauflösung) noch 13,3 zugeordnet
22	C 1	1: urspr. mit Kauda (Halbe), diese ausradiert
32f.	C 1	Am Taktstrich Tilgung (unklar)
76	C 1	2: urspr. Viertel, überschreiben
95	Bc	2: beziffert als Quartvorhalt („4-#“ unter „5“)
108	Bc	Beziffert 6 (hochalteriert)+4, 5+#

# Ich bin gewiss, dass weder Tod noch Leben

Canto 1

Canto 2

Basso continuo

Ich bin ge - wiss, dass we - der Tod noch

Ich bin ge - wiss, ich bin ge - wiss, dass we - der Tod noch

# # # # 6 4

5

Le - ben, we - der En - gel noch Für - sten - tum noch Ge -

Le - ben, we - der En - gel noch Fürs - ten - tum noch Ge - walt,

5 4 # 6 5 # # 6 6

9

walt, we - der Ge - gen - wär - ti - ges noch Zu - künf - ti -

we - der Ge - gen - wär - ti - ges noch Zu - künf - ti - ges, we - der Ge - gen -

6 # 6

12

ges, we - der Ge - gen - wär - ti - ges noch Zu - künf - ti - ges, we - der Ge - gen -  
 wär - ti - ges, we - der Ge - gen - wär - ti - ges noch Zu - künf - ti - ges, we - der Ge - gen -

# # 6 5 5 4 #

15

wär - ti - ges noch Zu - künf - ti - ges, ich bin ge - wiss,  
 wär - ti - ges noch Zu - künf - ti - ges, ich bin ge - wiss,

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

21

ich bin ge - wiss, ich bin ge - wiss, ich bin ge - wiss,  
 ich bin ge - wiss, ich bin ge - wiss, ich bin ge - wiss,

# # #

27

dass we - der Tod noch Le - ben, we - der  
 dass we - der Tod noch Le - ben, we - der En - gel noch Für - sten - tum,

# 5 4 # 6 #

34

En - gel noch Für - sten - tum, we - der En - gel, we - der  
we - der En - gel noch Für - sten - tum, we - der En - gel

# # 6 5 6 5 6 5

40

En - gel noch Für - sten - tum noch Ge - walt,  
noch Für - sten - tum noch Ge - walt, we - der Ge - gen-

5 4 # 5 6 5 # 6 # #

46

we - der Ge - gen-  
wär - - - - - ti - ges noch Zu - künf - ti - ges

6 6 4 # 5

51

wär - - - - - ti - ges noch Zu - künf - ti-

6 6 5 4 #

57

ges, we - der Ge - gen - wär - - - - - ti - ges noch

we - der Ge - gen - wär - - - - - ti - ges noch

# # 6 5

63

Zu - künf - ti - ges, noch Zu - künf - ti - ges, we - der Ho - hes noch Tie - fes,

Zu - künf - ti - ges noch Zu - künf - ti - ges, we - der

6 5 5 4 # 5 4 # # #

70

we - der Ho - hes, we - der Ho - hes noch Tie - - -

Ho - hes noch Tie - fes, we - der Ho - hes, we - der Ho - hes noch Tie - - -

# 8 7 6 5

75

fes, noch Tie - - - - fes

fes, noch Tie - - - - fes noch kei - ne an - de - re Kre - a -

5 4 3 # 6

79

noch kei - ne an - de - re Kre - a - tur, noch kei - ne an - de - re Kre - a -  
tur, noch kei - ne an - de - re Kre - a -

# # 6

81

tur mich schei - - - - - den  
tur

# 6 # 6

84

mag, mich  
mich schei - - - - - den mag, mich

# 6 6 5 # #

88

schei - - - - - den mag  
schei - - - - - den mag

# 5/4 # #



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bis ins 17. Jahrhundert sind Alterationen häufig nur mit Diesis (#) und Be (*b*) erfolgt. Diese Zeichensetzung wird moderner Praxis angepasst: Grundsätzlich wird zusätzlich (ohne eigenen Nachweis) das 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.