

Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 9

Georg Österreich:

Laetatus sum in his

Psalm 122 (121)



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/noten-download.html>



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

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



Musikwissenschaftliches Seminar

Georg Österreich

1664–1735

Laetatus sum in his

Psalm 122 (121)
1687/88

für Alt, Tenor, Bass,
2 Violinen, 2 Violen, Fagott (Violoncello) und Generalbass

Edition der Noten von Pinkaew Kittikowit
Vorwort und Kritischer Bericht von Konrad Küster
Erstausgabe

*Tonaufnahmen
außerhalb des EU-Projekts
sind erst ab 2015
zulässig.*

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Der Landeskirchenmusikdirektor
Hamburg 2014

Inhalt

Vorwort	5
Kritischer Bericht	10
Vers 1: Sinfonia – Alto, Tenore, Basso Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi: In domum Domini ibimus.	15
Vers 2: Alto Stantes erunt pedes nostri in atriis tuis, Jerusalem.	22
Vers 3: Basso Jerusalem quae aedificatur ut civitas cuius participatio eius est in idipsum.	23
Vers 4: Tenore Illic enim ascenderunt tribus Domini testimonium Israel at confitendum nomini Domini.	26
[Vers 1 da capo]: Alto, Tenore, Basso Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi: In domum Domini ibimus.	27
Vers 5: Alto, Tenore; Basso Quia illic sederunt sedes in iudicio, sedes super domum David.	32
Vers 6: Alto, Tenore; Alto, Tenore, Basso Rogate quae ad pacem sunt, Jerusalem, et abundantia diligentibus te.	34
Vers 7: Alto; Alto, Tenore, Basso Fiat pax in virtute tua et abundantia in turribus tuis.	38
Vers 8: Alto, Tenore, Basso Propter fratres meos et proximos meos loquebar pacem de te.	41
Vers 9: Tenore Propter domum Domini Dei nostri quaesivi bona tibi.	41
Tutti Gloria Patri, gloria Filio, gloria et Spiritui Sancto, gloria, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum, amen.	42
Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO)	55

Abkürzungen:

Bok Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (Katalognummern: S. 103–153).

MNO <http://www.nordkirche.de/nordkirche/kirchenmusik/noten-download.html>: Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“

Vorwort

Georg Österreich: Der junge Gesangsstar

Seitdem Georg Österreich, 1664 in Magdeburg geboren, 1678 auf die Leipziger Thomasschule gekommen war, eilte ihm der Ruf eines brillanten Sängers voraus. Er wurde vom Thomaskantor Johann Schelle geschätzt¹; der damalige Thomasschulrektor Jakob Thomasius behauptete sogar, Österreich sei für Schelle ein unentbehrlicher Sänger, und unter Leipziger Patriziern wurde er als Altist bewundert².

Im Sommer 1680 floh Österreich aus Leipzig, weil die Pest grassierte, und zog nach Hamburg, teils als Schüler ans Johanneum, teils als Sänger in die Ratskapelle – weiterhin als (nun 16-jähriger) Altist. Dort ist er maximal drei Jahre lang geblieben; zum Wintersemester 1683 immatrikulierte er sich an der Universität Leipzig, blieb dort aber wohl nur wenige Wochen. Denn als er 1686 Hofsänger in Wolfenbüttel wurde, lagen drei Jahre als Tenorist in der Hamburger Ratskapelle hinter ihm; also muss er noch 1683 dorthin zurückgekehrt sein.

Kaum denkbar erscheint, dass – in physischer Hinsicht – sein Stimmwechsel erst mit 19 Jahren eintrat, also kurz vor der Immatrikulation in Leipzig. Gerade der Übergang von „Altist“ zu „Tenorist“ mag vielmehr eine Definitionsfrage gewesen sein: Wie lange kann man gesangstechnisch den physischen Stimmwechsel musikalisch überbrücken? Und was begründet einen Unterschied zwischen einem (z. B. bis c^2 reichenden) Alt- und einem Tenorpart – in barocker Gesangstechnik?

Welche musikalischen Anregungen Österreich in seinen zwei Hamburg-Phasen erhielt, spiegelt sich immerhin in Umrissen in seiner Notensammlung³: In ihren ältesten Teilen finden sich Abschriften von Musik des Hamburger Kantors Joachim Gerstenbüttel, und zwar von sehr groß besetzter; denkbar ist ferner, dass die ähnlich alten Abschriften zweier solistischer Werke etwas mit seinen individuellen sängerischen Interessen (und somit seinem Stimmprofil) zu tun haben: einer Komposition von David Pohle (für Alt und großes Instrumentalensemble: „Herr, wenn ich nur dich habe“), damals Kapellmeister in Zeitz, und einer von Georg Christoph Strattner (für Tenor, 4 Violinen und Continuo: „Herr, wie lange willst du“), damals Kapellmeister am badischen Hof in Durlach. Vor allem dies letztere ist aufschlussreich, denn auch die Komposition eines Ex-Durlachers gehört zu Österreichs ältestem Quellenbestand: „Der Gerechte, ob er gleich zeitlich stirbt“, von Johann Jacob Druckenmüller. Dieser war aus Durlach an den Gottorfer Hof ausgeliehen worden; er müsste Österreich das Werk Strattners (und das eigene) vermittelt haben. Dies ist damit zugleich der erste nachweisbare Kontakt Österreichs zum Musikleben des Gottorfer Hofes.

Die Berufung nach Wolfenbüttel 1686 brachte ihn in das Musikteam des Hofkapellmeisters Johann Theile, zugleich aber in den Umkreis zweier versierter italienischer Kastraten, die Österreich den Zugang zu modernster italienischer Gesangkunst verschafften⁴. Das muss sein Profil als Sänger noch geschärft haben. Giuliano Giuliani aus Venedig⁵ und Vincentino Antonini aus

¹ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732 (Faks. Kassel etc., 1953 u. ö.), S. 449–451.

² Vgl. Adam Soltys, „Georg Österreich (1664–1735): sein Leben und seine Werke“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 4 (1922), S. 169–240, hier S. 172. Vgl. auch Walther (wie Anm. 1), S. 449.

³ Konrad Küster, „Die Wolfenbütteler Anfänge der Sammlung Georg Österreich“, in: *Schütz-Jahrbuch* 34 (2012), S. 65–75, hier S. 74 sowie (auch zum Folgenden) S. 70f.

⁴ Soltys, S. 176, nach Walther, S. 449.

⁵ Von Giuliani kopierte sich Österreich in jener Zeit „Plaudant coeli“ für zwei Violinen, Alt und Generalbass; vgl. Küster (wie Anm. 3), S. 75; Bok 278.

Rom begleiteten somit seine sängerische Perfektionierung, während Theile ihm Kompositionsunterricht gab. Österreich wohnte bei ihm im Haus, wie ein Lehrling bei einem Handwerksmeister (und wie in dieser Form auch in musikalischen Unterrichtsverhältnissen nicht unüblich).

Aus der Hamburger Zeit Österreichs liegen nur Abschriften von Werken mit deutschen Texten vor (dazu eine Messe); in der Wolfenbütteler Zeit haben die meisten Werke lateinische Texte – entsprechend den besonderen Interessen an der Musik Venedigs und den exzellenten Musikbeziehungen dorthin (nicht zuletzt seit den Wirkungsjahren von Theiles Vorgänger Johann Rosenmüller, der lange in Venedig gewirkt hatte)⁶. Entsprechend sind die beiden eigenen Kompositionen Österreichs, die sich dieser frühen Schaffenszeit zuordnen lassen, lateinische Psalmvertonungen (neben dem hier vorliegenden Werk „Levavi oculos meos in montes“, Psalm 121 bzw. 120); ihnen steht eine deutsche Psalmkomposition gegenüber („Ich will den Herren loben allezeit“, Psalm 34). Die letztere ist am 6. Februar 1688 datiert, „Levavi oculos meos“ am 20. März 1688; damit ist die hier vorliegende Komposition die älteste, die von Österreich erhalten ist. Er mochte sich offensichtlich nicht genauer entscheiden, wann sie entstand; denn die ursprüngliche Angabe (Januar 1688) hat er mit einem Hinweis auf Dezember 1687 überschrieben. Dies wird noch genauer zu betrachten sein.

Psalm-Aufbau und musikalische Form

Im Prinzip erfüllt Österreich die Standardanforderungen an eine konzertante Psalmvertonung: Verse werden einzeln ‚abgehandelt‘, dabei voneinander abgesetzt und unterschiedlichen Besetzungen zugewiesen. Doch es gibt einige Details, die die Erwartungen deutlich übersteigen und dem Werk ein eigenes Profil geben.

Nach dem 4. Vers geschieht etwas, das liturgisch nicht vorgesehen ist: Österreich schiebt eine Wiederholung des Anfangsverses mitsamt der zugehörigen Musik ein. Damit wird der lineare Textvortrag durchbrochen; es entsteht im Rückblick eine große Anfangszone der Komposition, die von dem Gedanken „Laetatus sum“ eingerahmt wird, und zugleich eine veränderte logische Verknüpfung der Fortführung. „Denn daselbst sitzen die Stühle zum Gericht ...“ übersetzte Luther den Beginn des anschließenden 5. Verses, und „daselbst“ bezieht sich unweigerlich auf eine vorausgegangene Ortsangabe. Im Psalm ist dies Jerusalem; bei Österreich wird dieser Bezug ‚gestört‘, denn der nun vorausgehende Text des 1. Verses endet mit „dass wir werden ins Haus des Herrn gehen“. Mit einem unkonventionellen Kunstgriff kommt es also zu einer Verallgemeinerung der Jerusalem-Vorstellung: Die „Stühle zum Gericht“ stehen nun „im Haus des Herrn“, also in der Kirche.

Ein anderer, besonderer Gedanke zeigt sich im Umgang mit den Versen 6 und 7 bzw. 8 und 9. Beide Paare enthalten in sich jeweils gleiche Gedanken. Die Verse des zweiten Verspaars werden jeweils mit „propter“ eingeleitet (von Luther als „um ... willen“ übersetzt); bei Österreich wechselt zwar die Besetzung (von Alt-Tenor-Bass zu Tenor solo), allerdings kaum merklich, weil der Deklamationsrhythmus beider Abschnitte, die zudem kaum voneinander abgesetzt sind (T. 276), weitgehend gleich ist. Also wird hier eine größere geistige Einheit gebildet, als die Psalmstruktur sie suggeriert.

Im ersten der beiden Paare wirkt entsprechend das Wort „abundantia“ als das verbindende Glied, „die reiche Fülle“; in Vers 6 gilt sie „denen, die dich lieben“ („diligentibus te“), in Vers 7 „in deinen Mauern“ (eigentlich „Türmen“: „in turribus tuis“). Luther hat diesen Parallelismus

⁶ Hierzu Vorwort zu Georg Österreich, *Dixit Dominus Domino meo*, MNO 6, Hamburg 2013; online als http://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/6_Oesterreich_Dixit.pdf

aufgelöst; Österreich hingegen geht ihm offen nach, indem er nicht nur beide Eintritte des Wortes „abundantia“ gleich komponiert, sondern zudem die Einleitung des 7. Verses nur dem Alt zuweist – die beiden anderen Stimmen singen somit durchgängig von der „abundantia“. Die Partitur zeigt jedoch, dass Österreich sich sogar selbst in die Irre führte: Beim Abschreiben der Noten dachte er schon beim ersten Mal an „in turribus tuis“ und hat die verkehrte Textierung so mühsam korrigiert, wie dies beim Radieren von Tinteneintragungen schon im Allgemeinen der Fall ist. Hier aber kam noch hinzu, dass „diligentibus te“ und „in turribus tuis“ völlig unterschiedlich deklamiert werden müssen und deshalb auch der Notentext zu korrigieren war. So stellt sich die Frage, ob diese Verbindung der Verse wirklich Österreichs Idee war; oder hat er eher im Kompositionsunterricht den Auftrag erhalten, dies so umzusetzen?

Diese Frage gilt somit auch für andere Details, etwa für den Gloria-Schlussteil, den Österreich (in einem C-Dur-Stück) völlig unvermittelt in B-Dur starten lässt, um diese Eröffnung dann über F-Dur und d-Moll auf einfache Weise wieder nach C-Dur zurückzuführen. Hier ist jedoch von Bedeutung, dass Österreich auch in späterer Zeit mit solchen schroffen Klangwechselln arbeitete, dann aber mit viel weiter reichenden Folgen. 1702 in der großen Trauermusik „Plötzlich müssen die Leute sterben“ gibt es einen a-Moll-Einschub in einer c-Moll-Welt (T. 130–177); 1704 in der Choralbearbeitung „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott“ sorgt ein schroffer Übergang von C- nach As-Dur dafür, dass die Verarbeitung des Trauerchorals eine völlig neue Richtung einschlägt (T. 175). So ist letztlich gleichgültig, ob Österreich diese Technik aus sich selbst heraus konnte oder ‚nur‘ langfristig weiter entwickelte; sie wirken in jedem Fall wie ein individuelles Stilmittel.

Satztechnik – Editionstechnik

Seitdem Claudio Monteverdi mit Hilfe einer „seconda pratica“ Mittel erschlossen hatte, nach denen aus Gründen des Textausdrucks die satztechnische Koordination kurzzeitig außer Kraft gesetzt werden dürfe, hatte sich der Zugang zur Satztechnik insgesamt verändert. Auch in Standardformulierungen wie der Kadenz wurde es während des 17. Jahrhunderts üblich, auf satztechnische Koordination zu verzichten. Eine Diskantklausel und eine Tenorklausel dürfen faktisch als Septimparallelen geführt werden: Der optionale Quartvorhalt der Diskantklausel (z. B. in C-Dur: c als Vorhaltsnote vor h, das dann wieder zum c zielt) kann neben einer Tenorklausel (d-c) gebildet werden; schon dann treten der Vorhalt c und der Tenorklausel-Ton d nebeneinander ein. Doch parallel zur Vorhaltsauflösung zu h kann in der Tenorklausel der Zielton c antizipiert werden. Damit entsteht in der Kadenz ein Nebeneinander aus fortschreitenden Septimen (Vorhalt c neben d, Auflösung h neben Antizipation c, Zieltöne c-c).

Diese Verhältnisse mögen noch überschaubar wirken; Österreich hat jedoch offensichtlich gelernt, dass auch sehr viel größere Komplexe ungeregelt gebildet werden können, und dies zwingt zu besonderer Vorsicht dabei, satztechnisch falsch Wirkendes etwa durch editorische Emendation zu beseitigen. In T. 346 treten auf dem 3. Viertelwert ein h des Tenor und ein c von Bass und Continuo nebeneinander. Keine dieser Noten ist korrigierbar, ohne dass das Ergebnis Neukomposition wäre: Das h des Tenors löst sich im Folgetakt nach c¹ auf, das c der Bässe ist als Grundton eines C-Dur-Klangs nicht durch H ersetzbar (weder als vermuteter Fehler in gleich zwei Stimmen noch deshalb, weil ansonsten der Basston Grundlage eines frei einsetzenden Quartsextakkords wäre). Erst auf dem Weg zur nächsten Kadenz (T. 349) löst sich der Knoten. Doch schon im Folgetakt treten drei Singstimmen (in parallelen Sextakkorden geführt) sowie Violine 1 und Alt (in Dezimen geführt) nebeneinander, und das klangliche Ergebnis will kaum

besser passen. Führt man die Konstellation auf Hauptnoten zurück, geht das Konzept auf; die Nebennoten, die jedoch keineswegs als akzidentiell (= als nicht essentiell) behandelt werden, stellen den Klangeindruck hingegen in Frage.

Verhältnisse wie diese prägen auch Österreichs späteres Werk; sie müssen demnach als Stilmittel gelten⁷. Wem sie zu weit gehen, mag sich an ihnen mit einem kompositorischen Eingriff versuchen. Doch solange die Annahme nicht philologisch zwingend ist, dass Österreich sich bestimmte Details eigentlich anders gedacht hatte, als er sie notierte, müssen die Versionen der Quelle so in eine Edition transportiert werden, wie sie in ihr stehen.

Colla-parte-Spiel

Typischerweise verzichtet Österreich in Quellen seiner frühen Werke auf die Eintragung von Instrumentalparts dort, wo sie Singstimmenparts mitspielen. In der Regel ist die editorisch-musikalische Behandlung solcher Abschnitte nicht weiter schwer: Österreich hat idealerweise an deren Anfang und Ende die ersten bzw. letzten Noten der betreffenden Parteien in den Partituren vermerkt; spielt z. B. die Violine 2 dieselbe Linie wie der Sopran, findet sich im Instrumentalpart zumindest anfangs Notation hierfür (etwa für einen Takt), und daraufhin bleibt das System leer, bis am Ende des gemeinsamen Abschnitts wieder die Schlussnote in der Partitur verzeichnet ist⁸.

Hier ist die Lage weitaus weniger präzise. Die Unklarheiten verteilen sich auf zwei Fragekomplexe:

1. Wann ist eine Fagott-Beteiligung am Continuoart intendiert?
2. Wann musizieren nur die beiden Violinen mit den Singstimmen, nicht aber die Violen?

Der einzige ‚positive‘ Anhaltspunkt für eine Klärung ist die Angabe „Tutti“ in der Partitur: Sie hat nur Sinn, wenn an den entsprechenden Stimmen sowohl die Fagotte als auch die Violen beteiligt sind. Doch was tun, wenn eine entsprechende Angabe fehlt?

Die Lage ist erstaunlich klar, denn der Begriff ‚fehlt‘ in der Regel an Stellen, die mehrfach eintreten – und für die somit mehrfach dieselbe Klärung zu treffen wäre:

- | | |
|------------|--|
| T. 1–29 | Fagott: keine Mitwirkung eingezeichnet. Siehe auch T. 145ff. |
| T. 68–129 | Fagott: keine Mitwirkung eingezeichnet. Siehe auch T. 193ff. |
| T. 145–155 | Fagott: keine Mitwirkung eingezeichnet. Siehe auch T. 1ff. |
| T. 193–199 | Fagott: keine Mitwirkung eingezeichnet. Siehe auch T. 68–74. |
| T. 222–234 | Fagott: keine Mitwirkung eingezeichnet. |
| T. 235–244 | Violen, Fagott: keine Mitwirkung eingezeichnet. Siehe auch T. 257–266. |
| T. 257–266 | Violen, Fagott: keine Mitwirkung eingezeichnet. Siehe auch T. 235–244. |
| T. 286–305 | Violen, Fagott: keine Mitwirkung eingezeichnet. |
| T. 306–313 | Fagott: keine Mitwirkung eingezeichnet. Siehe auch T. 1ff. |

⁷ Zu klären wäre ihr Verhältnis zu den harmonischen Freiheiten innerhalb des *Stylus phantasticus* der norddeutschen Orgeltradition, vgl. etwa Friedhelm Krummacher, „*Stylus phantasticus* und phantastische Musik - Kompositorische Verfahren in den Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude“, in: *Schütz-Jahrbuch 2* (1980), S. 7–77, besonders S. 43 und 48–53.

⁸ Ebenso in: „Sie ist fest gegründet“, T. 32–39; Edition als MNO Bd. 10, Hamburg 2014, zugänglich über <http://www.nordkirche.de/nordkirche/kirchenmusik/noten-download.html>).

Tatsächlich unklar bleibt somit zunächst das vorletzte dieser Glieder, das jedoch in einem Abschnitt mit profiliert andersartiger Besetzung fortgeführt wird und damit gleichfalls als ‚geklärt‘ gelten muss – im Sinne eines Besetzungswechsels zwischen zwei Abschnitten. Lediglich für die Takte 222–234 wäre eine Fagottmitwirkung nicht auch durch die gleichartige Gestaltung einer Parallelstelle ausgeschlossen; doch hier lässt sich aufgrund der Wahrscheinlichkeit annehmen, dass die Besetzung ebenso ‚gewollt‘ ist wie in den übrigen Fällen. Deshalb wird die Instrumentalbesetzung nicht weiter aufgefüllt, als es mit den Vorkommen der Tutti-Anweisung suggeriert wird.

Datierung

Wie erwähnt, findet sich unter dem Schluss der Musikeintragungen eine korrigierte Datierung: als Vordatierung. Sie steht auf dem einen Bogen, der (wie in der Quellenbeschreibung des Kritischen Berichts auszuführen) anders rasiert ist als das vorausgehende, übrige Manuskript und mit „Gloria Patri ...“ beginnt – nicht allerdings mit dem Beginn der Doxologie in der endgültigen Gestalt der Komposition (dieser liegt dort bereits einige Takte zurück). Es ist jedoch auszuschließen, dass hier zwei ursprünglich nicht zusammengehörige, in kurzer Zeitfolge entstandene Manuskript- und Werkanteile miteinander verbunden wurden. Die Musik jenes angehängten Einzelbogens beginnt mit T. 296; sie bezieht sich aber zurück auf „Laetatus sum“. Zudem handelt es sich nicht um den Beginn der Doxologie; schon in T. 286 beginnt das „Gloria Patri ...“. So scheidet wohl die Idee aus, dass Österreich das „Gloria Patri“ im Januar 1688 komponiert und nachträglich mit der Psalmkomposition vom Dezember 1687 verbunden habe; vielmehr müssen beide Teile von vornherein in Abstimmung aufeinander entstanden sein. Und so lässt sich auch nicht damit arbeiten, dass die Instrumentalbesetzung des Schlussteils unter anderen Gesichtspunkten als das vorausgehende Werk konzipiert worden sein könne oder behandelt werden müsse: Es gibt keine Anhaltspunkte dafür, dass mit mehr Violen- oder Fagott-Mitwirkung gerechnet werden müsse, etwa weil dieser Schlussteil zunächst „anders gedacht“ gewesen sei. Was es mit der Datierung um wenige Wochen (oder Tage) hin und her auf sich hat, bleibt an dieser Stelle also ungeklärt und ohne weitere Konsequenz.

Kritischer Bericht

Die Quelle

Autographe Partitur des Komponisten, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, in: Mus. ms. autogr. Georg Österreich 1 (seit 2014 paginiert), 13. Faszikel (S. 247–260). Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

Auf S. 247 Werktitel:

Lætatus sum in his quæ dicta sunt mihi etc.

à 8

2 Violini, 2 Viole, Fagotto

Alto, Tenore, Basso

è

Continuo.

di
G. Ö.

Die Autorenangabe später mit hellerer Tinte und breiterer Feder hinzugesetzt. Oben links Bleinummer „42“ (nicht Tinte⁹), in der Seitenmitte unten „1069“ (Berliner Signatur Siegfried Wilhelm Dehns). S. 248 leer. Überschrift auf S. 249 rechts oben: „di G. Ö.“

S. 249–259 durchgehend beschriftet, S. 260 rastriert, aber ohne Eintragungen. Lagenordnung: Einzelblatt, zwei ineinander liegende Bogen (Binio), Einzelbogen). Wasserzeichen: Wilder Mann 1676 (Papiermühle Langelsheim)¹⁰.

Freihändig rastriert (25–26 Systeme, S. 257–259 jedoch nur 23–24 Systeme; hierzu vgl. das Vorwort); Taktstriche in der Regel freihändig durch die Systeme durchgezogen. Am Werkende in der Seitenmitte im 6.–8. System von unten: „S. D. G.“, darunter Datierung „Comp. Mense Jan: 1688“; überschrieben, und zwar „Jan: 1“ mit „Decemb.“, „688“ mit „A[nn]o 1“, danach angefügt „687“. Zur Interpretation vgl. das Vorwort.

Originale, aber veränderte Schlüsselungen: Alto c₃, Tenore c₄. Die Bezeichnungen der Stimmen wurden vom Titelblatt übernommen.

Die Notenedition wurde von Pinkaew Kittikowit als Seminararbeit am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg erstellt.

Einzelanmerkungen

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
1		„Sinfonia“ unter dem Bc-System, „adagiò“ über diesem
3		„prestò“ unter dem Bc-System
15	V 1	2: urspr. e ² , überschrieben
	Bc	2: zudem über dem System weitere Bezifferung „7 + 4“, Auflösung der 4 zu „#“
17	V 1	zunächst irrtümlich die Musik aus 18 eingetragen; Rasur und Überschreibung

⁹ So Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970, S. 121 (zu Bok 662.)

¹⁰ Kümmerling (wie zuvor), S. 393 (zu Nr. 328/330).

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
19		1: offenkundig verderbt: Va 2 hat e ¹ , Bezifferung des Bc „6“; harmonisch kann nur d ¹ in Va 2 richtig sein. Daraufhin auch die Bezifferung angepasst (irrtümlich von 19,3 vorgezogen?)
24	Va 2	zuerst die Noten der Va 1 eingetragen; Rasur und Überschreibung
27		„adagio“ unter dem System Bc
28		im Übergang zu T. 29 kein Taktstrich
29		Fermaten in allen Stimmen
30		„piu presto“ unter dem System Bc
33	B	1: G ist die urspr. Version, g eine nachgetragene ossia-Version
45		Vermerk „Tutti“ zum 3. Halbe-Wert über und unter der Akkolade
46	T	1: orig. d ¹ ; offensichtlich Schreibfehler. Vgl. c ¹ in T. 171,1; daran für die Edition angepasst
60	A	4: urspr. Halbe (offenbar nach Viertelpause, somit Schreibfehler)
62	Bc	3: Bezifferung über und unter dem System
67	Bc	2: Bezifferung der Auflösung („3“) orig. schon zum 2. Halbe-Wert (nicht: zu einer vorher eingezeichneten punktierten Ganzen, die typischerweise in der Taktmitte platziert worden wäre)
74	Bc	unter dem System Vermerk „Solo“
87	Bc	3: orig. a; offensichtlicher Schreibfehler
100–101	Str.	zuerst in 99–100 eingetragen; Rasur, Überschreibung. Die Korrektur wurde erst relativ spät vorgenommen: Die Pausenzähler als Fortführung waren bereits eingetragen; die Zählung post correcturam ist nicht völlig konsistent (V 2: in T. 102 Pausenzähler „2“, analog in T. 103 und 104; ansonsten Pausenzählung überschrieben)
100	V 1	2(–3): orig. tiefalteriert, offensichtlich aber als Schreibirrtum: In der Ersteintragung der Musik in T. 99 findet sich zwischen 2. und 3. Note ein <i>b</i> , das aber als Bezifferung zu T. 90,1 (auf der Seite direkt darüber) gehört; dieses <i>b</i> , als Alteration des V. 1-Parts interpretiert, ist schematisch bei den Korrektur nach T. 100 übertragen worden
	V 2	2: urspr. c ² , überschrieben
	Va 1	Bei der Korrektur die Ersteintragungen (zu T. 101 gehörig) weitestgehend weiterbenutzt
	Va 2	2–3: zwei Noten d ¹ , überschrieben/gestrichen; mit Buchstabenzusatz „h h“
	B	3: anschließend senkrechte Wischspur
106	Str.	zunächst Ganze Pause, markiert mit Pausenzähler „6“; dieser radiert und überschrieben
114	V 1, V 2	Hochalteration zwingend wegen <i>fis</i> in V 2, T. 113, Va 2, T. 114
116	V 2	1: ohne Dehnungspunkt; Rhythmik an Bc angepasst
117	Bc	1: überschrieben
118	Va 2	4: überschrieben
119	B	Bogen orig. 1–3; an Textierung angepasst
121	B	3: zunächst schon hier mit „id“ textiert (wie 119), gestrichen
	Bc	3: Bezifferung „6“ ausgewischt
125	Bc	ohne Dehnungspunkt
126	Va 1, Va 2	piano-Vermerk analog zu V1, V 2 und Bc für die Edition ergänzt
129	Bc	1: mit Fermate, ohne Dehnungspunkt (anschließend keine Pause)
130		Vermerk „adagio“ über dem T-Part
	T	2–3: Textierung hier als „illic“ zu lesen; in 132, 7–8, klar „illic“. Daran angepasst
144	Bc	6: Bezifferung orig. schon bei 5
151	Va 1	2: zuerst g ¹ , überschrieben
153	Va 1	1: <i>p</i> -Vermerk analog zu den übrigen Stimmen ergänzt
	Bc	2: zuerst Halbe Pause, Rasur/Überschreibung

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
157–158	Bc	Zeilenanfang: zunächst T. 158–159 eingetragen (d. h., von den identischen Takten 156 und 157 nur einen berücksichtigt); Rasur, Überschreibung
163	Bc	2: keine Anhaltspunkte für eine Hochalteration
170		mit Tutti-Vermerk zum 3. Halbe-Wert über und unter der Akkolade; daher in der Edition colla-parte-Führung der Va 1 und 2 (A und T)
	T	3 (auch 171,1): Textkorrektur; ursprünglich „beatus“ (an Ps. 110/111 gedacht?)
171	B	ursprünglich erneut T. 170 eingetragen, daraufhin in T. 172–174,1 zunächst T. 171–173,1 (ohne Text). Rasur, Überschreibung
176	Bc	3: Zusatz „Soli“ unter dem System
189	A	3–5: mehrfach korrigiert, Situation nicht eindeutig. Nach 2 (e ¹ , textiert „mi“) Achtel f ¹ mit nach unten verdicktem Notenkopf und Beischrift „e“, Achtel g ¹ mit nach unten verdicktem Notenkopf (zu f ¹ ; 4. Note); diese drei Noten unter einem Bindebogen – der aber nur sinnvoll ist, wenn 2 und 3 nicht gleichartig auf e ¹ lauten. Zudem unter der 4. Note Textsilbe „ni“ mit anschließendem Silbendeh- oder –trennstrich; 5. Note unproblematisch g ¹ . Offenkundig bezeichnet der Bindebogen somit ein Zwischenstadium (2–4: e-f-g). Für die Edition die Endstufe gewählt, aber den Bindebogen auf 3–5 bezogen (statt auf 2–4: Bindung e-e) und mit „ni“ textiert (da der Bogen auch bei den sekundtransponierten Tönen silbenbindend wirken muss)
208	Bc	2: Bezifferung der Auflösung („3“) orig. schon zum 2. Halbe-Wert (vgl. auch 67)
212	V 1	5–6: urspr. c ² -e ² ; überschrieben
223	V 1	3: Trillerzeichen (unter der Note) verkleckst
	Va 1	1: verdickter Notenkopf (vermutlich ausgefüllte Halbe; vgl. Va 2)
	B	1: zunächst Viertelpause; Rasur
225	Va 1	2 (bis 228,2): zunächst als colla-parte-Führung gestaltet (vgl. A); Rasur. 228,3 schloss direkt an die ausradierte Strecke an
226	T	1: zuerst für syllabische Textierung gestaltet („t“ direkt an „Roga“ anschließend); gestrichen
	Bc	3: urspr. Viertel F; überschrieben, Beischrift „g“
228	V 1	3: zuvor Tiefalteration „b“, gestrichen
230–234	V 1	System versehentlich als weiteres Bass-System angelegt (Schlüsselung; Taktstriche vorab gezogen wie in 222–229)
234		Vermerk „allegro“ über (nach) letzter Note des B. Kein Hinweis auf Tutti-Spiel (auch nicht in T. 256); daher in der Edition Beteiligung der Violen/des Fagotts vorgesehen
	V 1	1: orig. h ¹ – offenkundig Schreibfehler
	B	2–5: Noten am Seitenende in das Bc-System eingetragen (Platzmangel)
235	A	2: urspr. Viertelpause, überschrieben
236	V 1	7: undeutlich; der Vergleich mit T. 258 schließt c ³ aus
237	V 1	4: undeutlich; der Vergleich mit T. 259 schließt g ² aus
238–239	A	umfangreiche Korrektur durch Streichung, Überschreibung und Buchstabenzusatz über dem System (238, 7–14, und 239 komplett): zuerst T. 237–238 eingetragen
239	A, T, B	4ff., bis 240, 1: Textierungs-Irrtum; zunächst die spätere Textstelle „in turribus tuis“ eingetragen (vgl. T. 261/266); vgl. auch T. 243 (hier: Korrektur des ersten Notenwertes nicht eindeutig erkennbar, durchaus aber in T. 243)
240	B	5: urspr. als 16tel eingetragen; Fähnchen überschrieben
241	A	7: urspr. als 16tel eingetragen; Fähnchen überschrieben
243	V 2	3: zuvor (im korrekten Partitur-Untersatz zum 2. Viertelwert der übrigen Stimmen) Achtel plus zwei 16tel e ² ; Rasur

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
	A, T, B	9: urspr. Achtel; überschrieben, je ein weiteres 16tel ergänzt. T. 244, 1–2: statt dessen zunächst Achtel, zwei 16tel. Textierung zunächst fälschlich „in turribus tuis“, wie 239–240
245	A	mit Vermerk „Alto solo; anschließend „adagio“
256	A	1: vermutlich zuerst Halbe d ¹ mit Textsilbe „a“; ausgefüllt/überschrieben, angebunden an 255; T. 256,2 eingefügt; 256,3 als Überschreibung einer Halben Pause, angebunden an 256,2
	Bc	2: mit Vermerk „allegro“ unter dem System. Zur Instrumentalbesetzung vgl. T. 234
258	T	7: urspr. Achtel, Fähnchen erweitert
259	V 1	4: verdickt, überschrieben aus f ²
267		„Adagio“ über der Akkolade
278	Bc	1: mit Dehnungspunkt; 2: orig. als Achtel notiert
283	Bc	6–7: zuerst F-E, überschrieben, Beischrift „a“
285		Vermerk „adagio“ unter der Akkolade
288		am Taktende kein Taktstrich
294		am Taktende kein Taktstrich
296–336		Taktgliederung in Großtakten: jeder zweite Takt geht durch die komplette Akkolade, die dazwischen stehenden gliedern nur das jeweilige System. Taktzähler (Pausenreihen) berücksichtigen jedoch die kleinere Einheit; daher wird die Taktstrichsetzung wie ein normaler 3/2-Takt behandelt
296–305	T, B	gemeinsame Textierung zwischen den beiden Systemen
304	V 1	3: statt dessen zunächst Viertel e ² -d ² , Rasur und Überschreibung
	A	Stimmangabe „Viola“, Streichung/Rasur; vgl. T. 306
305	V 1	2–4: statt dessen zunächst Viertel d ² -c ² -h ¹ , Rasur und Überschreibung
	V 2	1: orig. d ² , offenkundiger Schreibfehler; statt c ² wäre auch e ² denkbar
306	Va 1, Va 2	in die Systeme A/T eingetragen; unter den Systemen jeweils „Viola“
307–309	V 1	umfassende Schreibfehler, korrigiert v. a. durch Überschreibung: die Musik zu T. 307 ist mit derjenigen von T. 308 überschrieben worden, die zu T. 308–309 mit der von T. 309–310
312	V 1	zunächst T. 313 eingetragen (d. h. T. 311–312 nur einmal)
313		Vermerk „adagio“ unter dem System Bc sowie – zu T. 314 – über dem System A
320	T	Textierung als Überschreibung
322	T	2–4: orig. e ¹ -d ¹ -c ¹ ; dies jedoch offenkundig falsch; f ¹ -e ¹ -d ¹ (Terzparallelen) als Verbesserungsvorschlag im Rahmen der Bc-Vorgabe
336	T	mit Fermate (nur hier)
337–342	Bc	im g ₂ -Schlüssel notiert
340	Bc	untere Noten zunächst scheinbar eine Terz höher (= bezogen auf den c ₄ -Schlüssel) eingetragen; ebenso 341,1 (dieser mit Beischrift „a“)
343	T	3: überschrieben (aus a ²)
352	V 1	Akkoladenbeginn: zuerst irrtümlich f ₄ geschlüsselt, überschrieben
354	V 1	8–10: orig. d ² -c ² -h ¹ ; offenkundig Schreibfehler (Stimmführung; Kollision mit Bc). Hypothetisch eine Terz aufwärts transponiert (damit Fortführung der standardmäßigen Sextparallelen mit der Partnerstimme, hier also A
359	T	zuerst Notenfolge von B/Bc eingetragen (auch noch 360,1; mitten in der Akkolade); Rasur, Überschreibung
362	V 1	10: überschrieben, aus g ¹

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
364	T	3: Notenkopf nachgezogen, Beischrift „g“
369	V 2	2–5: offensichtlich zunächst eine Sekund zu hoch eingetragen; Rasur, Überschreibung
	T	6: zuvor g; Rasur, Überschreibung
370f.	Va 1, Va 2	2ff.: mit schmalere Schriftzeichen in die Systeme A/T eingetragen Beischrift „Viola
371	V 1, V 2, Bc	1: mit Fermate

Laetatus sum

Sinfonia

Adagio

Presto

Musical score for Sinfonia 'Laetatus sum'. The score is divided into two sections: Adagio and Presto. The instruments are Violino 1, Violino 2, Viola 1, Viola 2, Fagotto, Alto, Tenore, Basso, and Basso continuo. The Adagio section is in common time (C), and the Presto section is in 3/2 time. The score shows the first few measures of each instrument's part.

6 6 7 6 5
4 5 5 4 4 3
2

G. Österreich, Laetatus sum

16

7

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

Detailed description: This system contains measures 7 through 12. It features five staves: V. 1 (Violin I), V. 2 (Violin II), Va. 1 (Viola I), Va. 2 (Viola II), and B. c. (Cello/Double Bass). The music is in 3/4 time. Measures 7-8 show a melodic line in V. 1 and V. 2. Measures 9-12 feature a rhythmic pattern of eighth notes in the lower strings (Va. 1, Va. 2, B. c.).

13

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

Detailed description: This system contains measures 13 through 18. It features the same five staves as the previous system. Measures 13-18 show a melodic line in V. 1 and V. 2. Measures 15-18 feature a rhythmic pattern of eighth notes in the lower strings (Va. 1, Va. 2, B. c.).

6 6 7 5 4 # 6

19

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B. c.

6 6 6 6 4 3

24

Adagio

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B. c.

6 5 5 4 3 5 3 6 4 5 4 3

piu Presto

30

A. *Lae - ta - tus, lae - ta - tus sum, lae - ta - tus, lae -*

T. *Lae - ta - tus, lae - ta - tus, lae - ta - tus sum, lae - ta - - -*

B. *Lae - ta - - tus sum, lae - ta - tus, lae - ta - - -*

B. c.

5 3 6
4

37

A. *- ta - tus, lae - ta - tus, lae - ta - tus sum, lae - ta - tus, lae - ta - - -*

T. *- - tus, lae - ta - tus, lae - ta - tus sum, lae - ta - - - - tus, lae - ta - tus, lae -*

B. *- - tus sum, lae - ta - tus sum, lae - ta - - - - tus, lae -*

B. c.

#

44

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

A.
- - tus _ sum, lae - ta - tus sum in his, in his quae

T.
-ta - tus _ sum, lae - ta - tus sum in his, in his quae

B.
-ta - tus sum, lae - ta - tus sum in his, in his quae

B. c.

Detailed description: This is a page of a musical score for a choral and instrumental ensemble. It features eight staves. The top four staves are for woodwinds: V. 1 (Violin 1), V. 2 (Violin 2), Va. 1 (Viola 1), and Va. 2 (Viola 2). The fifth staff is for the Fagott (Fg.). The bottom four staves are for voices: A. (Alto), T. (Tenor), B. (Bass), and B. c. (Bass continuo). The lyrics are: '- - tus _ sum, lae - ta - tus sum in his, in his quae' for the Alto part; '-ta - tus _ sum, lae - ta - tus sum in his, in his quae' for the Tenor part; and '-ta - tus sum, lae - ta - tus sum in his, in his quae' for the Bass part. The B. c. part has no lyrics. The score is in a common time signature and includes various musical notations such as rests, notes, and accidentals.

50

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

A.
dic - ta sunt mi - hi: In do - mum Do - mi - ni

T.
dic - ta sunt mi - hi: In do - mum Do - mi - ni i - bi mus,

B.
dic - ta sunt mi - hi: In

B. c.

5
4

3

2

6

6

56

A. i - bi mus, in do - mum, in

T. in do - mum Do - mi - ni, in do - mum, in

B. do - mum Do - mi - ni i - bi mus, in

B. c.

2 5 3 2 6

4

62

A. do - mum Do - mi - ni, Do - mi - ni i - bi -

T. do - mum Do - mi - ni, Do - mi - ni i - bi -

B. do - mum Do - mi - ni, Do - mi - ni, in do - mum Do - mi - ni i - bi -

B. c.

6 5 3

4

68

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

A.
mus.

T.
mus.

B.
mus.

B. c.

5
4

3

6

75

A.

Stan - tes, stan - tes e - runt

B. c.

6 5 5 6

83

A.

pe - - des nos - tri in a - - - - - tri - is

B. c.

6 6 7 6 # 6

90

A. tu - is, Je - ru - sa - lem, in a - - - - - tri - is tu - is, Je-

B. c.

b 4 3 6 b

97

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

A. -ru - sa - lem.

B. Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa lem quae ae-

B. c.

4 3 6 6
4 5
2

104

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B.

B. c.

-di - fi - ca - tur ut ci - vi - tas cu - ius par-ti-ci-

6 4 #
5

111

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B.

B. c.

-pa - ti-o e - ius, cu - ius par-ti-ci - pa - ti-o e - ius, cu - ius par-ti-ci - pa - ti-o

6 6 6 6 6 6 6 6

118

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B.

B. c.

e - ius in id - ip - sum, in id - ip - sum.

5 6 5 6 6 6 5 4 3

124

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B.

B. c.

p

p

p

p

5 4 3 *p* 5 4 3

145

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

T.
8 - ni.

B. c.

150

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B. c.

p

p

p

p

p

155

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B.

B. c.

Lae - ta - tus, lae - ta - tus sum,

Lae - ta - tus, lae - ta - tus, lae - ta - tus sum,

Lae - ta - tus sum, lae-

4 3

160

A.

T.

B.

B. c.

lae - ta - tus, lae - ta - tus, lae - ta - tus, lae - ta - tus

lae - ta - tus, lae - ta - tus, lae - ta - tus

- ta - tus, lae - ta - tus sum, lae - ta - tus

6

165

A. sum, lae - ta - tus, lae - ta - - - - - tus

T. sum, lae - ta - - - - - tus, lae - ta - tus, lae - ta - tus

B. sum, lae - ta - - - - - tus, lae - ta - tus

B. c.

170

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

A. sum, lae - ta - tus sum in his, in his quae

T. sum, lae - ta - tus sum in his, in his quae

B. sum, lae - ta - tus sum in his, in his quae

B. c.

175

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

A.

T.

B.

B. c.

dic - ta sunt mi - - hi: In do - - mum

dic - ta sunt mi - - hi: In do - - mum Do - mi - ni i - bi-mus,

dic - ta sunt mi - - hi:

5 4 3 2

180

A.

T.

B.

B. c.

Do - mi - ni i - bi-mus,

in do - - mum

In do - - mum Do - mi - ni i - bi-mus,

2 5 4 3 2

185

A. in do - mum, in do - mum Do - - - - mi - ni - ,

T. Do - mi - ni, in do - mum, in do - mum Do - - - - mi - ni,

B. in do - mum Do - mi - ni, Do - mi - ni, in

B. c.

6 6

190

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

A. Do - - - - mi - ni - i - - - bi - mus.

T. Do - - - - mi - ni i - bi - mus.

B. do - mum Do - mi - ni - i - bi - mus.

B. c.

5 4 3

195

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B. c.

5 4 3 6

201

V. 1

V. 2

A.

T.

B.

B. c.

Qui - a il - lic se - de - runt se - des, se - des, se - des

8 Qui - a il - lic se - de - runt se - des

207

V. 1

V. 2

A.
in ju - di - ci - o.

T.
in iu - di - ci - o.

B.
Se - - des su - per do - - - -

B. c.

5
4

3

6

6

212

V. 1

V. 2

B.
- mum, su-per do - mum Da - - - vid, su-per do - - - -

B. c.

6

6

217

V. 1

V. 2

B.

B. c.

- - mum Da - - - vid.

5/4 3 6/4 5/3

222

tr

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B. c.

Ro - ga - te quae ad pa - cem sunt,

Ro - ga - te quae ad pa - cem sunt,

9/7 8/6 7 7 7 9 7 5/4 3 4/2 6 5/4 3 6/5 6/5 7/#

Allegro

229

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B.

B. c.

ro - ga - te quae ad pa - cem sunt, Je - ru - sa - lem,

ro - ga - te quae ad pa - cem sunt, Je - ru - sa - lem,

et ab-un-

9 6 9 7 7 6 7 9 6 9 7 7 6 4 3 6 5 4 4 3

5

239

V. 1
V. 2
A.
T.
B.
B. c.

- - - ti - a di - li - gen - ti - bus te, et ab - un - dan - ti - a, ab - un -
- - - ti - a di - li - gen - ti - bus te, et ab - un - dan - - - ti -
- dan - ti - a di - li - gen - ti - bus te, et ab - un - dan - ti - a, ab - un -

Detailed description: This block contains the musical score for measures 239 and 240. It features five vocal parts (V. 1, V. 2, A., T., B.) and a basso continuo part (B. c.). The vocal parts have Latin lyrics underneath. The instrumental parts (V. 1, V. 2, B. c.) consist of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

241

V. 1
V. 2
A.
T.
B.
B. c.

- dan - - - - ti - a, ab - un - dan - - - - ti - a, et ab - un - dan -
- a, ab - un - dan - - - - ti - a, ab - un - dan - - - - ti - a, et ab - un -
- dan - ti - a, ab - un - dan - ti - a, ab - un - dan - ti - a, ab - un - dan - ti - a, ab - un -

Detailed description: This block contains the musical score for measures 241 and 242. It features the same five vocal parts and basso continuo part as the previous block. The vocal parts continue with Latin lyrics. The instrumental parts continue with rhythmic patterns.

Adagio

243

V. 1

V. 2

A.

- ti-a, ab-un-dan - ti-a di-li - gen - ti - bus te. Fi - at, fi - at pax,

T.

- dan - ti - a, ab-un-dan - ti-a di-li - gen - ti - bus te.

B.

- dan - ti - a, ab-un-dan - ti-a di-li - gen - ti - bus te.

B. c.

5 6 4 3

247

A.

fi - at, fi - at, fi - at pax in vir - tu - te tu - a, fi - at,

B. c.

6 2 6 6 5

251

A.

fi - at pax, fi - at pax in vir - tu - te tu - a, in vir - tu - te tu -

B. c.

6 7 6 7 6 5 6

262

V. 1

V. 2

A.

T.

B.

B. c.

-is, et ab - un - dan - ti - a, ab - un - dan - - - ti - a, ab - un - dan - - -

264

V. 1

V. 2

A.

T.

B.

B. c.

- - ti - a, et ab - un - dan - - - ti - a, ab - un - dan - ti - a in tur - ri - bus tu - is.

Adagio

267

A. Prop ter fra-tres me - os et pro - xi - mos me-os lo - que-bar pa - - - - cem, pa-cem de

T. Prop ter fra-tres me - os et pro - xi mos me-os lo - que-

B. Prop ter fra-tres me - os et pro - xi - mos me-os lo - que-bar pa-cem, pa - cem, *pa-cem* de

B. c.

6 5 9 8 7 6 4 3 9 8 4 3 6
 4 3 4 3 4 3 6 4 4 3 6

272

A. te, prop ter fra - tres me - os et pro - xi - mos me-os lo - que-bar pa-cem, pa - cem de te.

T. -bar pa - cem, pa - - cem de te, lo - que-bar pa-cem, pa - cem de te. Propter do-mum

B. te, lo - que - bar pa - cem de te, lo - que-bar pa-cem, pa - cem de te.

B. c.

6 6 5 9 8 7 6 4 6 5
 4 3 4 # 3 4 3 3

277

T. Do - - - mi ni, Do-mini De-i nos - tri, prop-ter do-mum - Do-mini, Do-mini De - i nos - tri

B. c.

6 6 6

281

T. *quae-si - vi bo-na, bo-na, bo-na, bo-na_ ti - bi, quae-si - vi bo-na, bo-na ti - - - bi.*

B. c.

5 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 4 3

Adagio

286

V. 1

V. 2

A. *Glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi-*

T. *Glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi-*

B. *Glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi-*

B. c.

7 6 6 6 # 6

293

V. 1

V. 2

A.
-ri - tu - i San - - cto, glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri et

T.
-ri - tu - i San - - cto, glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri et

B.
-ri - tu - i San - - cto, glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri et

B. c.

5
4

3

299

V. 1

V. 2

A.
Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - - cto,

T.
Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - - cto,

B.
Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - - cto,

B. c.

304

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

A.
glo - ri - a, glo - ri - a,

T.
glo - ri - a, glo - ri - a,

B.
glo - ri - a, glo - ri - a,

B. c.

Detailed description: This is a page of a musical score for a choral and instrumental ensemble. The page is numbered 44 and is titled 'G. Österreich, Laetatus sum'. The score begins at measure 304. It features seven staves: two for Violins (V. 1 and V. 2), two for Violas (Va. 1 and Va. 2), and three for voices (A., T., B.) and a Bassoon (B. c.). The vocal parts (A., T., B.) have lyrics 'glo - ri - a, glo - ri - a,'. The instrumental parts (V. 1, V. 2, Va. 1, Va. 2, B. c.) contain musical notation including notes, rests, and bar lines. The vocal parts are in treble clef, while the bassoon part is in bass clef. The string parts are in treble clef.

Adagio

310

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B.

B. c.

glo - ri - a,

glo - ri - a, si - cut

glo - ri - a, si - cut e - rat,

5
4 3

316

A.

T.

B.

B. c.

si - cut e - rat, e - rat in prin-ci - pi o et nunc et sem - per, nunc et sem - per, si - cut

e - rat, e - rat, e - rat in prin-ci - pi o et nunc et semper, et semper, sem - per, si - cut

si - cut e - rat, si - cut e - rat, e - rat in prin - ci - pio et et

6

6

322

A. e - rat in prin-ci - pi - o et nunc et sem - per, nunc et sem - per, nunc et sem - per, si - cut

T. e - rat in prin-ci - pi - o et nunc et sem - per, nunc et sem - per, sem - per, si - cut

B. nunc et sem - per, nunc et sem - per, nunc et sem - per, sem - per,

B. c.

6

327

A. e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - - - - -

T. e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - - - - -

B. et nunc et sem - - - - per, et nunc et sem - per,

B. c.

6 6

5 6

332

A. - - - - - per, sem - per, sem - - - - - per

T. - - - - - per, sem - per, sem - - - - per, sem - per

B. sem - - - per, sem - - - per, sem - - - per

B. c.

4

3

337

A. et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, a - - - - - men,

T. 8 et in sae - cu - la sae -

B.

B. c.

342

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

A. a - - - - - men, et in sae - cu - la sae - - - - - cu - lo -

T. 8 - - - - - cu - lo - rum, a - - - - - men, a - - - - -

B. et in sae - cu - la sae - - - - - cu - lo -

B. c.

346

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

A.
-rum, a - - - - men, a - - - - men, et in

T.
men, et in sae - cu - la sae - - - cu - lo - rum, a-

B.
-rum, et in sae - cu - la sae - cu - lo - - - rum, a - men, a-

B. c.

6 7 5 6 6 4 3 6 6

350

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

A.
sae - cu - la sae - - - cu - lo - rum, a - - - - - men,

T.
- - - - - men, a - - - - - men, et in sae - cu - la sae -

B.
- - - - - men, a - - - - - men, et in sae - cu - la sae -

B. c.

6 6 7 6 6

Detailed description: This is a page of a musical score for a choral and instrumental ensemble. The score is numbered 350 at the top left. It features eight staves: two for Violins (V. 1 and V. 2), two for Violas (Va. 1 and Va. 2), one for Fagott (Fg.), one for Alto (A.), one for Tenor (T.), one for Bass (B.), and one for Bassoon (B. c.). The vocal parts (A., T., B., B. c.) have Latin lyrics written below their staves. The lyrics are: 'sae - cu - la sae - - - cu - lo - rum, a - - - - - men, - - - - - men, a - - - - - men, et in sae - cu - la sae - - - - - men, a - - - - - men, et in sae - cu - la sae -'. The instrumental parts consist of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. At the bottom of the page, there are three measures of figured bass notation: '6', '6 7 6', and '6'.

354

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

A.

T.

B.

B. c.

a - - - - men, a - - - - - men, a - - - -

- - cu - lo - rum, et in sae - cu - la sae - - - cu - lo -

- - cu - lo - rum, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum, a -

6 6 6 4 #

5

358

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

A.
men, et in sae - cu - la sae - - - cu - lo - rum, a - men,

T.
-rum, a - men, a - - - - men, a - - - - men, et

B.
men, a - - - - - men, a - - - - men, et in

B. c.

6

7 6

366

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

A.

T.

B.

B. c.

sae - cu - la sae - cu - lo - - - - rum, in sae - cu - la sae - cu -
men, a - men, a - - - - men, in sae - cu - la sae - cu -
men, a - - - - - men, in sae - cu - la sae - cu -

6 6 7 6

369

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fg.

A.
-lo - rum, a - - - men, a - men.

T.
-lo - - - rum, a - men, a - men.

B.
-lo - - - rum, a - men, a - men.

B. c.

6 4 3 5 6 5 3
3 4 4 3

Detailed description: This is a page of a musical score for a string quartet and vocal ensemble. The score is numbered 369 at the top left. It features eight staves: Violin 1 (V. 1), Violin 2 (V. 2), Viola 1 (Va. 1), Viola 2 (Va. 2), Fagott (Fg.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Bassoon (B. c.). The vocal parts (A., T., B., B. c.) have lyrics: "-lo - rum, a - - - men, a - men." The instrumental parts are written in treble clef for violins and violas, and bass clef for fagott and bassoon. The bottom of the page contains fingerings for the vocal parts: 6 4 3 5 6 5 3 and 3 4 4 3.

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.