

Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 11

Georg Österreich:

Der Gerechten Seelen
sind in Gottes Hand

Geistliches Konzert
über Weisheit 3, 1–3



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

Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand

Geistliches Konzert über Weisheit 3, 1–3

für 2 Soprane, Alt, Tenor, Bass,
2 Violinen, 2 Violen und Generalbass

Herausgegeben 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	13
Sonata	19
Vers 1: Tutti	22
Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand, und keine Qual rühret sie an.	
Vers 2–3: Accompagnato. Tenore	37
Von den Unverständigen werden sie angesehen, als stürben sie, und ihr Abschied wird für eine Pein gerechnet und ihre Hinfahrt für ein Verderben; aber sie sind im Friede,	
Vers 3b: Tutti	39
aber sie sind im Friede.	
Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO)	42

Abkürzungen:

- Bok Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (mit einfacher Zahlenangabe: Katalognummer auf S. 103–153).
- MNO <http://www.nordkirche.de/nordkirche/kirchenmusik/noten-download.html>: Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“

Vorwort

Zweifel an der Autorschaft?

Der umfassende Katalog zur Notensammlung Georg Österreichs, die unter dem Namen ihres Folgebesitzers als „Sammlung Bokemeyer“ bekannt wurde, wurde in den 1950er-Jahren von Harald Kümmerling erarbeitet und 1970 publiziert. Hier stellt dieser die Manuskriptbände, in die die Notensammlung seit dem 19. Jahrhundert zusammengefasst sind, in einer Liste zusammen, die eine Vielzahl von Merkmalen enthält – eine gewaltige Leistung, wenn man bedenkt, welche Masse an Informationen verarbeitet werden musste, dass die Quellen auf ost- und westdeutsche Bibliotheksstandorte aufgeteilt waren und dass grundlegend neue, richtungsweisende Arbeitstechniken der Musikphilologie erst gleichzeitig entwickelt wurden, nicht also auf Kümmerlings Projekt durchschlugen¹.

Details, die Kümmerling bei der Bearbeitung außerhalb des listenmäßig Darstellbaren auffielen, fügte er seinem Katalog als Fußnoten bei. Eine davon bezieht sich auf das vorliegende Werk; Anlass war seine Feststellung, dass die Partitur bis auf die Tenorstimme nicht von Österreich geschrieben worden sei, sondern von einem Kopisten. Das Werk könne somit nicht von Österreich stammen, „da wegen der eingefügten Tenorstimme die anderen Stimmen stellenweise ebenfalls von der Hs. Ö[sterreichs] geändert werden mussten“². Bei näherer Betrachtung lassen sich die Zweifel an der Autorschaft jedoch auflösen; vielmehr handelt es sich um Werk, mit dem einzigartige Einblicke in die Quellengeschichte und die Arbeitsweise Österreichs möglich werden und das sich klar als sein Werk identifizieren lässt.

Die Quellen oder: Wie arbeitete Georg Österreich?

Musik des Mittelalters und der Renaissance blieben oftmals in Pergamenthandschriften erhalten, Werke der darauffolgenden Zeit bis etwa 1650 hingegen in Drucken, die nach dem damals üblichen Verfahren mit beweglichen Lettern hergestellt wurden. Für das eine benötigte man Kalligraphen, für das andere dagegen Notendrucker. Bei beiden handelte es sich typischerweise um andere Personen als um die Komponisten. Und da beim Umgang mit Werken das „Autoren-Prinzip“ noch nicht so ausgeprägt war wie in späteren Zeiten, spiegeln diese Quellen nicht nur Intentionen des Komponisten; ob Informationen dieser Art an den Nutzer „durchgelassen“ werden, ist vielmehr auch von den Standard-Praktiken der Kopisten und Drucker abhängig. Und dasselbe gilt für typische Kopistenmanuskripte aus der Zeit nach 1650 – auf Papier. Damit muss und kann man sich begnügen: Gut, dass man auf diese Weise überhaupt den Zugang zu dieser Musik erhält (d. h. auch zu derjenigen von Claudio Monteverdi oder Heinrich Schütz).

Doch aus schon wenig späterer Zeit sind dann auch Eigenschriften der Komponisten selbst erhalten geblieben. Georg Österreich ist einer der ältesten Musiker, für den dies im großen Stil gilt; der auch von Kümmerling festgestellte Normalfall, demzufolge die Werke Österreichs in

¹ Vgl. Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs: Verbesserte und erweiterte Fassung der im Jahr 1951 erschienen Dissertation*, Wiesbaden 1977; ders., *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*. 2. Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus *Bach-Jahrbuch* 1957, Kassel etc. 1976 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 26); Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958 (Tübinger Bach-Studien, 4/5).

² Bok Nr. 683, Anm. (S. 64).

dessen Sammlung als Autographe enthalten sind, ist insofern für jene Zeit etwas nahezu Singuläres und verdient, eigens hervorgehoben zu werden.

Damit stellt sich zugleich die Frage nach der Art dieser Manuskripte. Handelt es sich um Reinschriften, also auch hier um kopierte Versionen irgendeiner Werkgestalt – wie in typischen Kopistenpartituren? Oder spiegelt sich irgendwie, dass Österreich ja nicht nur Kopist, sondern auch Komponist dieser Musik war? Handelt es sich gar um seine Kompositionspartituren? An sie könnten dann viel höhere Erwartungen gestellt werden: Was können sie ihren Betrachtern über den Kompositionsprozess aussagen?

Beobachtungen z. B. an der Evangelienkantate „Und Jesus ging aus von dannen“ zeigen, dass es für Österreich zwischen „Kompositionsexemplar“ und „Abschrift“ noch etwas Drittes gab³. Denn die Korrekturen, die Österreich in diesen Quellen vorgenommen hat, lassen sich in zwei verschiedenen Richtungen typisieren. Teils handelt es sich um Richtigstellungen typischer Abschreibefehler: Stellenweise übertrug Österreich Details zunächst aus Versehen in ein falsches Notensystem (darüber, darunter) oder in einen falschen Takt (zu früh, zu spät), radierte die Abschnitte daraufhin wieder aus (per Messer, so gut es bei den Tinteneintragungen eben ging) und überschrieb die ‚Wunden‘ mit den korrekten Eintragungen – unter denen die Urform jedoch zumeist mindestens umrisshaft erkennbar blieb. Insofern arbeitete Österreich also wie ein ‚normaler‘ Kopist: Er stellte Reinschriften her. Seine Kompositionspartituren selbst sind hingegen nicht erhalten geblieben. Und nur punktuell ging die Arbeit auch über mechanisches Abschreiben hinaus; ganz selten sind Änderungen erkennbar, die Österreich an der vorgegebenen musikalischen Substanz im unmittelbaren Schreibprozess vorgenommen hat.

Damit war die Werkgeschichte aber zumeist noch nicht zu Ende. Manche seiner Trauermusiken musste Österreich offensichtlich noch kurz vor der Uraufführung umkomponieren, weil sich die Pläne der Hofverwaltung für den Staatsakt geändert hatten; bereits für die Komposition angeordnete Texte wurden ersetzt, mussten also gegen Neuvertonungen ausgetauscht werden, die in die anderweitig vorbereitete musikalische Substanz integriert wurden. Die Erwartung, dass diese Nachträge von Österreich direkt in den kurz zuvor angefertigten Reinschriften entwickelt wurden, lässt sich klar widerlegen: Auch all das, was nach Abschluss einer Partitur-Reinschrift noch entstehen musste, muss Österreich auf anderen, nicht erhaltenen Notenpapieren komponiert haben. Denn auch jene Ersatzeintragungen zeigen die typischen Abschreibe-Irrtümer (horizontal oder vertikal verschobene Fehlnotate) und deren Korrektur.

Und schließlich: Irgendwann „später“ (Tage? Wochen? Jahre?) arbeitete Österreich erneut an manchen der Quellen. Diesmal nahm er punktuelle Änderungen direkt in der Partitur vor – manchmal nicht sehr überlegt und manchmal auch nur selektiv (so dass er bestimmte Töne, die in mehreren Stimmen vorkommen, nur in einer von ihnen änderte, in anderen aber nicht). Vielfach lassen sich diese neuen Elemente anhand eines völlig anderen Schriftbildes identifizieren: Die verwendete Tinte ist einheitlich heller, die Feder einheitlich breiter, und die Eintragungen legen sich über eine Werkschicht, die umfassend einen eigenen Sinn entfaltet.

Anhand dieser Beobachtungen lassen sich die Schritte dessen rekonstruieren, wie Österreichs Kompositionsarbeit vonstattenging:

- a) Eigentliche Kompositionsarbeit. Die dabei entstehenden Partituren sind nicht erhalten.
- b) Reinschrift als „Abschrift mit Retuschen“ (dies sind die erhaltenen Manuskripte)
- c) Ggf. Ergänzung der Werksubstanz (wiederum auf nicht erhaltenen Papieren)

³ MNO 7 (http://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/7_Oesterreich_Und_Jesus.pdf), S. 8f.

- d) Integration der Ergänzungen in die Reinschriften (erneut als „Abschrift mit Retuschen“; wie b)
- e) spätere Überarbeitung der Musik direkt in den Reinschriften

Diese Differenzierungen, die sich erst bei eingehender Beschäftigung mit dem Quellenmaterial erschließen, hatte Kümmerling nicht im Blick – auch nicht, als er Österreichs Autorschaft für das vorliegende Werk anzweifelte. Denn zunächst ist nun zu fragen, worin eigentlich der Unterschied besteht, wenn nicht Österreich selbst die Reinschrift seines Werkes herstellte, sondern (teilweise) ein Kopist. Sicher, der Kopist arbeitete anhand eines vorliegenden Manuskripts; doch dasselbe tat auch Österreich, wenn er seine Reinschriften anfertigte.

„Der Gerechten Seelen“ und die Rantzau-Trauermusik

In diesem Fall ist sogar erkennbar, um welche Vorlage es ging. Denn im Kern enthält das vorliegende Werk Musik, die Österreich auch in der Trauermusik für den Gottorfer Hofmarschall Otto von Rantzau verarbeitete: Die musikalische Substanz der Takte 59–80 von „Der Gerechten Seelen“ bildet in der Rantzau-Trauermusik den Schlussteil. Worum geht es also dort?

Otto von Rantzau, 1648 geboren, starb am 6. September 1694 in Antwerpen. Mit 10 Jahren war er als Page an den dänischen Hof gelangt und hatte 1691 den Rang eines Hofmarschalls erreicht⁴. Diesen Titel führte er – dem Textdruck der Trauermusik zufolge⁵ – auch am Gottorfer Herzogshof. Am 14. Dezember 1694 fand im Schleswiger Dom sein Begräbnis statt. Österreich vertonte eine „Ode“, die hierzu von seinem Amtsvorgänger im Hofkapellmeisteramt, Johann Philipp Förtsch, gedichtet worden war. Förtsch wirkte nunmehr als fürstbischöflicher Leibmedikus in Eutin; es handelt sich um einen der Fälle, in denen eine direkte Kooperation beider nachweisbar ist.

Die Oden-Vertonung mündet nach acht Strophen Förtschs ohne Zäsur in die Vertonung des Bibelworts aus der Weisheit Salomos. Die Trauermusik ist also nicht ohne den Bibelwort-Schluss aufführbar; beide Textbestandteile sind in der Komposition gleichwertig, und es ist auch nicht erkennbar, dass jener Schlussteil aus einer anderen Komposition übernommen worden sein könne – denn das wäre er, wenn das ausführlichere, hier vorliegende Werk nicht von Österreich stammte.

Zu untersuchen ist also, ob in „Der Gerechten Seelen“ nach den ersten 58 Takten eine morphologische Zäsur steht: so, dass diese Anfangsteile erst nachträglich zu einer schon älteren Fortführung hinzukomponiert worden wären. Auf Anhieb erkennbar ist dies nicht. Die Lage ist also kompliziert – komplizierter jedenfalls, als dass ein rascher Rückschluss in der Autorschaftsfrage möglich wäre.

Für die Werkgeschichte gibt es somit grundsätzlich zwei Möglichkeiten: Entweder hat Österreich den Schluss der Rantzau-Trauermusik als „kompositorischen Nucleus“ behandelt und aus ihm nach der Trauerfeier eine größere Komposition gestaltet, vielleicht auch „auf Halde“, weil dieser Standard-Begräbnistext sicherlich auch bei anderer Gelegenheit wieder einmal in seiner ‚Auftragsmappe‘ erscheinen werde. Oder Österreich schloss die Rantzau-Trauermusik mit einem musikalischen Abschnitt ab, den er aus einem bereits vorliegenden Werk isoliert hatte; dann entspräche die hier edierte Musik vermutlich zugleich der Vorlage, aus der sich Österreich bediente.

⁴ <http://www.geni.com/people/Otto-Rantzau/6000000005739444626> (Abruf am 06.02.2014).

⁵ Beigebunden zum Manuskript von Bok 682.

Weitere Klärungen lassen sich teils anhand der Quellen, teils anhand der hier vorliegenden musikalischen Substanz versuchen.

Entscheidend in der Argumentation ist ein Quelledetail in der Rantzau-Trauermusik: Genau an der Stelle, von der ausgehend die beiden Werke die gleiche Musik enthalten (fol. 10r des Manuskriptbandes; keine neue Papierlage), steht unter dem Continuo-System eine alte, mit Tinte als Ligatur geschriebene Buchstabengruppe „NB“ in zarter, kleiner Schrift. Wer dieses Zeichen eingetragen hat, ist nicht eindeutig zu bestimmen, da die Schreibung der simplen Ligatur (in lateinischen Buchstaben) zu unspezifisch für eine Klärung ist; der Tintenfärbung folgend, handelt es sich aber um eine sehr alte Eintragung. Dass hier jemand auf die Ähnlichkeit der beiden Werke aufmerksam geworden war und deshalb eine „Notabene“ in die Partitur eintrug, hätte keinen Sinn; denn ein solches ‚analytisches‘ Interesse kann nur jemand gehabt haben, der mit dieser Quelle etwas als Schreiber anstellen wollte – oder sollte. Deutlich wird also, dass tatsächlich eine Nucleus-Rolle mit diesem Abschnitt verbunden gewesen sein muss: Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, wäre das „NB“ hier eingetragen worden, um von hier ausgehend die Komposition zu erweitern. Doch wie gleichfalls zu zeigen sein wird, wäre für die Kopierarbeit trotzdem die ältere, nicht überlieferte Kompositionspartitur benutzt worden.

Im Folgenden wird diese Beobachtung zunächst vernachlässigt. Gibt es also andere Indizien dafür, die Werkgeschichte zu rekonstruieren?

Detailunterschiede der Quellen

Die Quelle zu „Der Gerechten Seelen“ ist eindeutig als Abschrift zu identifizieren, und zwar weitgehend als außerordentlich sorgfältige: Von der Hand eines der Kopisten stammend, die besonders intensiv für Österreich arbeiteten⁶, handelt es sich keinesfalls um ein Kompositionsmanuskript; es gab weder Platzprobleme bei der Musik-Eintragung (sie entstehen z. B., wenn ein Komponist erst im Nachhinein auf die Idee kommt, in einer Stimme viele, kleinere Notenwerte zu verwenden als ursprünglich geplant) noch grobe Flüchtigkeitsfehler, und auch im Kleinen sind dem anonymen Kopisten nur selten echte Irrtümer unterlaufen, die Österreich in der Folge korrigieren musste. Bis hierhin lässt sich also über die verschollene Vorlage dieser Abschrift rein gar nichts sagen: Sie könnte von Österreich geschrieben, aber von einem Dritten komponiert worden sein; es könnte sich um die Handschrift eines Dritten gehandelt haben, die keinerlei Anzeichen für kompositorische Anteile Österreichs enthielt; und selbstverständlich könnte es auch ein Werk und Manuskript Österreichs zugleich gewesen sein.

Auch klassische Abschreibefehler sind dem Kopisten also extrem selten unterlaufen; wie erwähnt, ergäben sie sich so, dass ein Abschnitt im musikalischen Verlauf irrtümlich zu früh oder zu spät (horizontal) oder in einer falschen Stimme (vertikal) eingetragen worden wäre. Im Einleitungsteil gibt es keinerlei Hinweise auf solche Schreibfehler; ein einzelner begegnet jedoch in T. 75 (also im Überschneidungsbereich beider Fassungen), zwei weitere unmittelbar vor Schluss von „Der Gerechten Seelen“ (T. 77/78; 101ff.). Es mag zwar auffällig wirken, dass gerade die ersten 58 Takte frei von solchen Fehlern sind; doch letztlich ist die Argumentationsbasis nicht breit genug, um Konsequenzen zu ziehen – bei einem weitgehend fehlerlosen Manuskript hat es kaum Sinn, mit den wenigen Fehlern argumentieren zu wollen.

Viel wichtiger und aussagekräftiger ist, in welcher Form Österreich nachträglich in die Notenmanuskripte beider Werkgestalten eingriff, also sowohl in seine eigene Abschrift der Rantzau-Trauermusik als auch in die, die der Kopist von „Der Gerechten Seelen“ angefertigt hatte.

⁶ Zu Details vgl. den Kritischen Bericht.

Wie eingangs zitiert, vermutete Kümmerling, dass die Korrekturen, die sich im Manuskript zu „Der Gerechten Seelen“ zeigen, auf Österreichs Eintragung der Tenorstimme zurückzuführen seien. Allein ein grober Überblick über die Lesarten im Kritischen Bericht zeigt, dass dies normalerweise nicht der Fall ist (klar vermutlich nur in T. 38). Vielmehr sind beide Manuskripte voller kleinerer oder größerer Änderungen: in der Akzidentiensetzung, mindestens ebenso intensiv jedoch in der Figuration und in der Stimmführung.

So ist zuallererst am Überschneidungsbereich zu untersuchen, wie sich die Änderungen bei der Versionen zueinander verhalten: Ist erkennbar, dass Erfahrungen, die Österreich mit der einen gesammelt hatte, sich daraufhin auch in der anderen niederschlugen?

Das Ergebnis ist eindeutig, aber dennoch verwirrend: Die Versionen sind nicht voneinander abhängig, sondern beziehen sich gleichermaßen auf andere Quellen – vielleicht eine, vielleicht zwei, die dann eng miteinander verwandt waren. Denn die Korrekturen, bei denen unter dem Zielstadium noch die Vorabformulierung lesbar geblieben ist, lassen sich auf dreierlei Art kategorisieren: In der Rantzau-Trauermusik hat Österreich Details geändert, für die er in „Der Gerechten Seelen“ von vornherein das Zielstadium dieser Änderung eintrug; doch für manche ist das Verhältnis genau umgekehrt, und schließlich gibt es noch solche Quellen-Eingriffe, in denen Österreich beide Quellen auf gleichartige Weise änderte.

Klassifiziert man die im Kritischen Bericht aufgeschlüsselten Unterschiede nach diesen Kategorien, ergibt sich folgendes Bild:

Takt	Rantzau-Trauermusik („682“)	Der Gerechten Seelen („683“)
58–59	nur die Grundversion von 683	a) Grundversion b) Änderung (nicht lesbar) c) Zielversion (anders als 682)
60: Va 2	nur die Grundversion von 683	a) Grundversion b) Zielversion (anders als 682)
63: V 2, T, Bc	nur die Grundversion von 683	a) Grundversion b) Zielversion (anders als 682)
67 Bc	a) Grundversion b) Zielversion (anders als 683)	nur die Grundversion von 682
70/71	a) Grundversion b) Änderung (Alteration)	a) Grundversion b) Änderung (Alteration)
71, V 2	a) Grundversion b) Änderung c) Überarbeitung als Zielversion	„Änderung“ von 682 (= Zustand b, nicht auch Zustand c; kein Hinweis für Zustand a)
71, C 1+2	a) Grundversion b) Änderung c) Überarbeitung als Zielversion	nur die Grundversion von 682
72, V 2, C 1+2	a) Grundversion b) Zielversion (anders als 683)	nur die Grundversion von 682
74, Va 1, Va 2, A	a) Grundversion b) Zielversion (anders als 683)	nur die Grundversion von 682
75, C 1+2, Bc	a) Grundversion b) Zielversion (Alteration)	nur die Zielversion von 682 (Alteration)
75–76	eigenständige Gestaltung	eigenständige Gestaltung
77, V 1	a) Grundversion b) Zielversion (anders als 683)	a) Grundversion b) Zielversion (anders als 682)

Auf die Schlussphase (ab Taktende 75) wirkt sich selbstverständlich aus, dass beide Werkfassungen sich mit der jeweils gebotenen Musik in unterschiedlichen Kontexten befinden: Während für die Rantzaus-Trauermusik von dort an der tatsächliche Werkschluss vorbereitet wird, wird in „Der Gerechten Seelen“ auf eine Fermate zugesteuert, die einem Binnenschluss vorausgeht. Und trotzdem verbleibt auch hier noch ein Detail, an dem man die Überlegungen fortführen kann: Beide Versionen enthalten als Stadium „ante correcturam“ eine gleichartige Lesart, die für die jeweilige Endversion (unterschiedlich) überwunden wurde.

Damit lässt sich feststellen, dass zumindest für die Musik der Takte 58–80 von „Der Gerechten Seelen“ beide Werke nicht voneinander abhängig sind. Es muss vielmehr eine Quelle gegeben haben, auf die sie beide zurückgingen (sie sind verwandt wie Brüder oder Schwestern, stammen also nicht in direkter Linie voneinander ab). Keine der beiden Manuskripte setzt die Existenz des jeweils anderen voraus; es gab eine gemeinsame Werk-Vorstufe.

Mehr Anhaltspunkte kann die philologische Arbeit nicht liefern – zumindest nicht „positive“: Zu überlegen wäre aber, ob sich die Änderungen der Rahmenteile von „Der Gerechten Seelen“ qualitativ von denen in jenem Mittelteil unterscheiden. Zwar mag es den Anschein haben, dass gerade in dem „gemeinsamen“ Teil besonders viele Änderungen zu finden sind; doch gibt es auch in früheren und späteren Teilen entsprechende Ballungen (Sonata; Accompagnato). Aus ihnen ist klar abzuleiten, dass die Gestaltung des jeweiligen musikalischen Details zunächst in eine andere Richtung zielte und nach einer (kürzeren oder längeren) Zeit revidiert wurde – genauso wie in jenem zentralen Teil erkennbar.

Kompositorische Verhältnisse im Gesamtüberblick: weitere Argumente?

Beide Quellen spiegeln somit eine intensive Auseinandersetzung Österreichs mit dem musikalischen Material – ein Umstand, den man genauso in anderen seiner Quellen antrifft. Zu fragen bleibt nun, wie die Urfassung in musikalischer Hinsicht ausgesehen haben mag: Schrieb Österreich zuerst als „Nucleus“ den Schluss der Rantzaus-Trauermusik, den er daraufhin erweiterte, oder reduzierte er einen Werkbestand, der bereits dem von „Der Gerechten Seelen“ entsprach, auf einen Teilabschnitt, um ihn in der Rantzaus-Trauermusik als Schluss verwenden zu können? Hierfür muss im vorliegenden Werk nach architektonischen „Baufugen“ gesucht werden: Linien, an denen mehrere Teile wie durch Sollbruchstellen aneinander gefügt erscheinen können.

Im Überblick stellt sich das Werk so dar:

T. 1–24	<i>Sonata.</i> Keine motivisch-thematische Beziehung zu späteren Teilen
T. 25–35	<i>Text-Teilsatz 1: imitatorische Eröffnung, Tutti-Schluss</i> Keine motivisch-thematische Beziehung zu späteren Teilen
T. 35–43	<i>Text-Teilsatz 2: imitatorische Eröffnung (zuerst scheinbar Doppelfuge), Tutti-Schluss</i> Keine motivisch-thematische Beziehung zu späteren Teilen
T. 43–55	<i>Text-Teilsätze 1 und 2 in fugierter Aufarbeitung, Tutti-Schluss</i> Harmonische Entwicklung von a nach e
T. 55–63	<i>Fortführung als Zwischenglied</i> Rückmodulation nach a (C 2, A, B), erneute Öffnung nach e (Instrumente)
T. 63–80	<i>Schlussteil</i> Verdichtung: T/A in Pseudo-Engführung, B als Kontrapunkt Tutti

T. 81–100 *Accompagnato*

Keine motivisch-thematische Beziehung zu den übrigen Teilen

T. 101–114 *Weitgehend homophoner Schlussteil*

Keine motivisch-thematische Beziehung zu den übrigen Teilen

Kann also wirklich – wie auch das „NB“ es andeutet – aus einer Werkzelle, die zunächst nur die Takte 59–80 enthielt, im Nachhinein eine größere Komposition entstanden sein, die sich von Förtschs (ephemerem) Gedicht löste und den „Weisheit“-Text ausbaute?

Deutlich wird, dass Österreich sich in „Der Gerechten Seelen“ erstaunlich aufwendig an sein Ziel heranarbeitete: Nach der eigenthematischen Sinfonia (ein Standardphänomen der Zeit) verwendet er beide Teilsätze des Bibeltexts zunächst mit einer Musik, die noch nicht auf die fugierte Ausarbeitung verweist; als er diese dann erreicht, öffnet er den harmonischen Rahmen (von a nach e). Dann kommen die „kritischen“ Elemente: Mit der Musik der Takte 55–58 kommt es zur Rückmodulation; mit derselben Musik wird nach nur 4 Takten dasselbe nochmals erreicht (Rückmodulation von e nach a, T. 63–66; nur wird im späteren Abschnitt eine freie Altlinie statt der zuvor freien Basslinie angesetzt). Grundlage ist also, dass Österreich mit den Takten 59–62 eine zweite harmonische Öffnung (nach e) erreicht; erstmals hier spielen die Instrumente die Thematik des fugierten Satzes. Dann kommt es zum polyphonen Tutti-Abschnitt, dem zwei weitere Teile mit der textlichen Fortsetzung folgen, ohne dass in ihnen die Musik früherer Abschnitte wieder aufgegriffen wird.

Werkentstehung: ein Erklärungsversuch

So gesehen, ist es außerordentlich wahrscheinlich, dass Österreich von der Rantzau-Trauermusik ausging: Nach Ende der letzten Förtsch-Strophe führte er die Thematik der Doppelfuge instrumental ein (analog zu T. 59–62 von „Der Gerechten Seelen“), ließ diese Musik dann vom Vokalensemble weiterführen und dann die Instrumente hinzutreten. Um daraus die vorliegende Komposition zu bilden, benötigte er nicht nur eine Fortsetzung (Accompagnato; Tutti-Schluss), sondern auch etwas anderes, das vor Takt 59 erklingen konnte. Hierzu verdoppelte er den Übergangsbereich (T. 55–63) in abweichender Besetzung, hatte sich damit einen Vokalschluss auf e in T. 55 geschaffen, schaltete einen Doppelfugen-Durchgang davor und bildete – quasi als thematisch freies Präludium – die vorausgehenden Vokalteile, zudem noch davor die Sonata.

Das entstandene Konstrukt hätte er demnach durch seinen Kopisten abschreiben lassen – mit Ausnahme des Tenorparts, den er (selbst Tenor) nochmals nachtrug und vielleicht sogar in der Eingangs-Ausarbeitung noch völlig offen gelassen hatte. Vorlage dieser Abschrift müsste teils das neu entstandene Kompositionsmanuskript der Rahmenteile gewesen sein, teils die Vorlage des „Überschneidungsbereichs“ mit der Rantzau-Trauermusik, aber in dessen Entwurfsversion. Das „NB“ wäre in dieser Arbeitsabfolge ein Merkzeichen dafür gewesen, welche Stelle in der Kompositionspartitur Ausgangspunkt der Arbeit sein sollte: Wie gezeigt, hat der Kopist diesen Abschnitt nicht anhand der „Rantzau“-Partitur abgeschrieben, sondern nach einer älteren Quelle; dennoch konnte Österreich sich aber problemlos anhand der Reinschrift mit der Werkkonstellation befassen. All diese divergenten Komponenten hätte der Kopist demnach in einer ersten, gemeinsamen Partitur zusammengefasst. Das End-Manuskript hat Österreich dann revidiert – teils unter dem Eindruck der Weiterarbeit an der Rantzau-Trauermusik, teils aufgrund punktueller, neuer Ideen.

Der denkbare Gegenentwurf einer Isolation der Takte 59ff. wirkt demgegenüber weitaus weniger plausibel: Warum tritt nicht schon vor T. 59 die Fugenthematik in den Instrumenten auf? Warum gleichen die beiden Vokalabschnitte einander, die diesen Instrumentalteil flankieren? Und was bedeutet die Interaktion dieser drei Abschnitte? Warum dauert es so lange, bis sich Österreich endlich an die fugische Gestaltung herangetastet hat, obgleich er andauernd denselben Text vertont?

So setzt „Der Gerechten Seelen“ in seinen Änderungen viel eher die Versionen der Rantzau-Trauermusik voraus als umgekehrt. Österreich muss, im Verhältnis zu ihr betrachtet, die Grundsubstanz *für* „Der Gerechten Seelen“ erweitert, nicht also *gegenüber* „Der Gerechten Seelen“ verkürzt hat. Umso mehr muss er als Autor der Zielversion gelten; für die Rantzau-Trauermusik steht die Autorschaft ohnehin nicht in Frage.

Quellenmerkmale

Äußerliche Details, die diese Überlegungen unterstützen, kommen noch hinzu: Die Rantzau-Trauermusik und „Der Gerechten Seelen“ sind auf Papier exakt desselben Typs notiert – nicht nur im Hinblick auf die Wasserzeichen, sondern auch auf das Blattformat, das auf gleichartige Weise etwas kleiner ist als in den übrigen Werkmanuskripten Österreichs (auch der Textdruck der Trauermusik hat exakt dieses Format). Beim Durchblättern des Berliner Bandes könnte man den Eindruck gewinnen, „Der Gerechten Seelen“ sei eigentlich kein eigenes Werk, sondern eher ein Appendix zur Rantzau-Trauermusik. Erst eine genauere Untersuchung zeigt, dass die beiden Werke allerdings auf zwei separaten Papierlagen notiert sind.

Doch möglicherweise fasste schon Österreich den Quellenbestand als zusammengehörig auf. Denn „Der Gerechten Seelen“ hat keine Titelblattangabe und trägt ebenso wenig eine der sonst typischen Signaturen: nicht in Rötel, nicht in Tinte oder Blei, und nicht einmal die typische Bibliotheksnummerierung des Berliner Bibliothekars Siegfried Wilhelm Dehn findet sich im Fußbereich der Seite. Auch daraus, dass kein Titelblatt oder keine Komponistenangabe vorhanden ist, lässt sich folglich nichts Greifbares über die Autorschaft ableiten.

Auf jeden Fall entstanden beide Kompositionen also in engster zeitlicher Nachbarschaft – und beide als Werke Österreichs, die auf einzigartige Weise Einblicke in die Arbeitstechniken eines Komponisten des späten 17. Jahrhunderts zu geben vermögen. Damit erfährt man zugleich Näheres über den Kopisten, vor allem, dass er zweifellos um 1694 (als die Rantzau-Trauermusik entstand) für Österreich arbeitete. Das ist also ein wichtiges Detail für die Datierung der gesamten Musikaliensammlung.

Kritischer Bericht

Die Quelle

Autographe Partitur des Komponisten, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, in: Mus. ms. autogr. Georg Österreich 3, 2. Faszikel (im direkten Anschluss an Österreichs Trauermusik „Wie eilst du, werter Geist“⁷), rechts oben foliiert (fol. 13–18). Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

Keine Werktitelangabe, keinerlei historische Signatur; zur Interpretation vgl. das Vorwort. Schreiber: Kopist JDF, Schriftzustand c; Tenor und zahlreiche Korrekturen von der Hand des Komponisten⁸.

Fol. 13r bis fol. 18r durchgehend beschriftet; fol. 18v leer (nicht einmal rastriert). Lagenordnung: drei ineinander liegende Bogen (Ternio), anschließend an die Partiturquelle gleichen Formats für Bok 682 sowie den vorgebundenen Einzelbogen des Textdrucks (nach diesem: Ternio und Binio⁹). Wasserzeichen: Amsterdamer Stadtwappen, Initialen „AJ“¹⁰.

Freihändig rastriert (zumeist 22 Systeme pro Seite; fol. 13r: 20 Systeme; fol. 14r/v: 21 Systeme); Taktstriche mit Lineal durch die Systeme durchgezogen, zumeist für sämtliche Akkoladen einer Seite in einem Schreibvorgang (außer auf fol. 13r/v). Am Werkende 12 leere Systeme. Rastriert wurden jeweils aufgeschlagene Bogen, weshalb im Falz vielfach Enden von Notensystemen der anderen Bogenhälfte erkennbar sind; somit ist in dieser Quelle die Lagenordnung auch besonders klar rekonstruierbar (zudem mit Hilfe des Binde-Fadens zwischen fol. 15 und 16).

Originale Schlüsselungen (Stimmenbezeichnungen ergänzt; auch in Bok 682 nicht vorhanden):

Canto 1, 2: c₁
 Alto: c₃
 Tenore: c₄

Einzelanmerkungen

Für die Takte 63–80 werden auch die Lesarten der Rantzaus-Trauermusik mit herangezogen. Angaben, die sich auf diese beziehen, werden unter Benutzung der Nummer „Bok 682“ bezeichnet.

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
4	Va 2	1: urspr. Halbe a; Überbindung nachträglich eingeflickt
12	Va 1	1: urspr. a ¹ , Rasur; Überschreibung, Notenlinien nachgezogen
13	Va 2	1: urspr. c ¹ ; Rasur, Überschreibung, 4: ebenso, urspr. e ¹
14	Va 2	1: Rasur/Überschreibung, vermutlich zuerst fis ¹
15	Va 2	6–7: urspr. e ¹ –c ¹ ; überschrieben

⁷ Bok 682; das vorliegende Werk von Kümmerling als Bok 683 geführt.

⁸ Vgl. Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970, S. 64 und 121 (zu Bok 683).

⁹ Der Übergang zwischen Ternio und Binio fällt nicht zusammen mit dem Übergang zwischen der Vertonung des strophischen Förtsch-Texts und der musikalischen Substanz, die jenes Werk mit dem vorliegenden teilt: Diese beginnt auf fol. 10r (nach vollgeschriebener Seite fol. 9v). Zur Bemerkung „NB“ unter dem ersten Takt auf fol. 10r vgl. das Vorwort.

¹⁰ Vgl. Kümmerling (wie Anm. 8), S. 354f. (zu Nr. 184/188); dasselbe Wasserzeichen auch zuvor in Bok 682.

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
19	V 2	4: urspr. Halbe d ² ; Rasur, Überschreibung
20	V 1	3: Viertel statt Achtel (= Fähnchen fehlt)
	Va 1	7: Notenkopf überschrieben, zuvor g ¹
	Va 2	5: statt des Viertels urspr. Achtel d ¹ –e ¹ ; e ¹ getilgt – allerdings blieb der Achtelbalken stehen.
21f.	Va 2	1: jeweils zunächst f ¹ , Notenkopf überschrieben
23	Va 2	5–6: statt dessen urspr. Halbe h; Rasur, Überschreibung
25	T	7: zunächst Textierung „ten“ angesetzt; gestrichen
28–35	C 2	Die unter dem C 1 eingetragene Textierung auch auf das darunter liegende System zu beziehen
28	B	2–4: urspr. Achtel f-a-a
29	T	urspr. Pause, bis einschließlich T. 30, 3. Viertelwert
30	C 1	ursprünglich gebalkt 1–2, 3–4 (Textsilbe „tes“ bereits zu 3); Haltebogen 2–3, Triller zu 4 sowie Achtelfähnchen hinzugesetzt
30	Bc	3, 31,1: im c ₄ -Schlüssel
31–35	A	ohne Texteintragung; Textierung im homophonen Satz an C1/C2 angepasst
32	T	orig. keine Pausen
33–35	B	Die unter dem T eingetragene Textierung auch auf das darunter liegende System zu beziehen
34	Va 2, T	3: zuerst cis ¹ ; die Hochalteration in hellerer Tinte mit Tiefalteration überschrieben. Bc ohne Bezifferung
35	Va 2, T	1: wie 34,3.
	Bc	1: Bezifferung urspr. #, durch Zusatz einer zweiten Kauda (abwärts) kanzelliert. 2–5: statt der Achtelnoten zunächst zwei Viertelpausen, überschrieben; statt 6–7 urspr. Viertel a
38	C 1	1–3: urspr. punktierte Viertel a ¹ , Achtel a ¹ , Achtel gis ¹ . Diese Formulierung in den T verlagert (dort zuvor keine Alternativeintragung)
	T	4: urspr. Viertelpause; keine Pausen in 39, offenkundig Sofortkorrektur eines Schreibfehlers
38	Bc	1: zuerst Fis; Hochalteration ausradiert
41	T	2–3: urspr. e ¹ -c ¹ , mit Bleistift Notenlinien umgelenkt und kommentiert „c a“. Statt 5–8 urspr. Viertelpause (Sofortkorrektur, keine daraus bezogene Änderung in T. 42). 6: Der Übergang nach T. 42 in Etappen entwickelt; zuerst Achtel e ¹ -d ¹ gebunden, Ziel Viertel c ¹ ; dann Viertel e ¹ , Ziel Viertel e ¹ ; dieses durch Umlenkung der Notenlinien (Bleistift) und Beischrift „c“ verändert in c ¹ .
	Bc	1–4: im c ₄ -Schlüssel
41–43	A	Die unter dem C 2 eingetragene Textierung auch auf das darunter liegende System zu beziehen
46	Bc	4: zuerst Fis, dazu Bezifferung 7 – hoch alterierte 6, überschrieben
47	T, Bc	1: zunächst T: gis/Bc: hoch alterierte Terz als Bezifferung. Die Vorzeichen radiert, im Bc als Bezifferung Tiefalteration eingefügt. Im Bc zu 2: Tiefalteration als Bezifferung; offensichtlich irrtümliche Eintragung (statt Tiefalteration der Note gegenüber dem Erststadium von 1)
	T	4 (bis 49 Ende): urspr. Textierung „der Gerechten Seelen sind in Got-...“ oberflächlich ausradiert (2 Silben im Auftakt zu 48, 1 Silbe pro Viertelwert in 49–50,4)
	Bc	2, bis 50,3: c ₄ -Schlüssel
49	T, Bc	2: zuerst Viertel; 3 nachträglich eingeflickt
50	T	1: urspr. Viertel (2–4 nachträglich hinzugesetzt); 6: urspr. Achtel (5 hinzugesetzt)
51	V 2	vgl. C 2
	C 2	4: statt dessen urspr. punktierte Achtel h ¹ , Sechzehntel c ¹ ; Rasur und Überschreibung. Diese Korrektur im Ms. nicht in V 2 übertragen (hier an C 2 angepasst)
	T	1: urspr. Viertel (aber anschließend keine Viertelpause)
	Bc	2: Bezifferung urspr. #, überschrieben mit Tiefalteration. 3: Tiefalteration als Bezifferung, be-

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
		zogen auf den urspr. andersartigen Klang zur vorigen Note
52	T	1: urspr. Achtelpause (Schreibirrtum, Sofortkorrektur)
	Bc	3: nach der Bezifferung „6“ eine weitere (ebenfalls „6“), ehe die 4. Note (Bezifferung „6“) erreicht ist
53–55	A, B	frei textiert: keine Hinweise auf die intendierte Textgestaltung in den Noten selbst
55		1: ursprünglich komplett mit Hochalteration gis. Rasur der Vorzeichnung in V 2, Va 2, C, Bezifferung zu Bc (allerdings nur flüchtig radiert); C 1 urspr. gis ² , Rasur und Überschreibung
	B	4: urspr. cis, Rasur des Vorzeichens; 5: Hochalteration nachgetragen
	Bc	2 und 3: nachträglich verändert in c/cis, wie B
58–59	Va 2	urspr. jeweils Ganze Pause, in zwei Schichten überschrieben (Zwischenversion nicht identifizierbar)
59	A, Bc	1: urspr. mit cis (Rasur des A-Vorzeichens und der Bc-Bezifferung). Kein cis in der veränderten Version der Va 2 (siehe zuvor); die Änderung folglich parallel zu (oder vor) der Eintragung des Va-Parts
60	Va 2	8: urspr. Viertel; Achtel angefügt
61	Va 1	1–2: mit Tintenabdruck der Korrektur auf der Nachbarseite (T. 72)
63	V 2	1–2: Änderungen in mehreren Etappen. Zunächst Halbe gis ¹ , überschrieben mit Viertel gis ¹ (neues Vorzeichen) und Viertel e ¹ ; die Hochalteration von gis schließlich gestrichen
	Bc	1: Bezifferung zuerst #, diese mit Tiefalteration überschrieben. – 682 hat Hochalteration ohne Änderung. 3–6: urspr. Halbe cis (so auch 682), überschrieben, Hochalteration getilgt
64	A	11: Haltebogen offenkundig vergessen (in 682 vorhanden), ergänzt
65	T	2: überschrieben (verdickt)
	B	6–7: in 682 mit Bindebogen
66	A	4: urspr. Viertel; 5–6: urspr. punktierte Achtel plus Sechzehntel (Doppelbalken nachgetragen). In der Endversion steht der Dehnungspunkt jedoch hinter 5 (1. Sechzehntel). – in 682: 4–5 punktiertes Viertel plus Achtel
	Bc	3: in 682 auf dem 1. Schlag (zur Note) mit Bezifferung „7“, hier offenkundig vergessen (und deshalb ergänzt)
67	Va 2	3–5: urspr. eine Terz zu tief eingetragen (= c ₃ -Schlüssel), überschrieben, mit Buchstabenerläuterung „c h e“; vgl. auch T. – 682: wie Endversion.
	T	1: urspr. Viertelpause. 2: urspr. a, überschrieben (an die Endversion Va 2 angepasst). – 682: wie Endversion.
	Bc	2: in 682 beziffert mit Tiefalteration der Terz; in der Edition ergänzt
67–80	C 2	Die unter dem C 1 eingetragene Textierung auch auf das darunter liegende System zu beziehen
68	T	4–5 und 6–7: in 682 mit Bindebogen
	Bc	3: Bezifferung „7“ nicht in 682
69	B	7: Haltebogen offenkundig vergessen (in 682 vorhanden), ergänzt
70	Bc	3: Rasur der Hochalteration. Nicht in die Edition übernommen, da die Veränderung weder auch im B durchgeführt wurde noch zur Bezifferung (hochalterierte 6) passt. – In 682 Fis.
71		1: gis in V 1, Va 2m Bc-Bezifferung unverändert
	V 2	3–9: in 682 in mehreren Etappen abweichend figuriert: zuerst 4 als punktiertes Viertel c ² (letzte beide 16tel wie Edition); dann verkürzt zu c ² , gefolgt von Achtel cis ² , Sechzehntel h ¹ -a ¹
	C 1, C 2	4: in C 1 vielleicht hochalteriert (flüchtiger Zusatz); nicht umgesetzt, weil weder mit C 2 noch mit V 2 vereinbar. – In 682 Änderungen wie in V 2 (Textsilbe „ne“ in jeder Etappe schon zum 4. Viertelwert)
	T	1: urspr. gis, Rasur und Überschreibung. – In 682 h.

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
	Bc	2–3: Halte-Strich für die Bezifferung (hochalterierte Terz) unter den Noten
74	Va 2	4–6: in 682 als Achtel mit zwei 32teln. Über der Note ein Merkzeichen („+“), ebenso über Va 1, 2–3 (Hinweis auf die mangelnde Vereinbarkeit der beiden Figurationen).
	C 1, C 2	4–5: C1 punktiert, C2 nicht (ebenso in 682). – In C 1 Hochalteration zu 5 ausradiert, nicht aber in C 2 (diese Formulierung wegen der Fortführung in T. 75 an C 1 angepasst). In 682 cis.
75		1: Rasur der Bezifferung (urspr. #) im Bc und (flüchtig) der Hochalteration in V 1. In 682 cis.
	V 1	2: in 682 zunächst cis ² , überschrieben. 4ff.: in 682 Viertel a ² , Achtel a ² -h ² (statt der beiden Achtel zuvor Viertel a ² , h ² eingeflickt). 5: urspr. Achtel a ² , Sechzehntel h ² , das letztere teilweise radiert und somit als Tilgung behandelt; für die Edition Dehnungspunkt hinzugefügt. 8: urspr. g ² , Notenkopf überschrieben (nach unten verdickt), Beischrift „f“
	Va 1	6: e ¹ (gegen d ¹ in A); in 682: h ¹ (dort fortgesetzt mit h ¹). Schreibfehler; nicht an 682 angepasst (da offenkundig als andersartig angelegt), sondern als Zeilenverrutscher (statt g ¹) interpretiert
	Va 2	5–6: in 682 Achtel f ¹ -d ¹
	A	1–2: in 682 nicht punktiert (Achtel)
	T	4: Rasur der Hochalteration
	B, Bc	5: vermutlich flüchtige Rasur der Hochalteration. 6: urspr. H (ebenso B, 7. Note), überschrieben mit d
76	V 1	2: urspr. fis ² , Tilgung der Hochalteration In 682 1.: gis ¹ (urspr. Viertel, nachträglich zu punktiertem Achtel verkürzt, Sechzehntel f[is] ² eingefügt; statt 3.: Achtel a ² -e ² . 4: punktiert (16tel d ² folgt), erst nach mehreren Schritten f ² (mit Beischrift „f“; zuvor d ² bzw. a ²). 6: urspr. aufgelöst in punktiertes Achtel plus Sechzehntel, dieses jedoch überschrieben (verdickt) zu a ²
	V 2	3–4: urspr. fis ^{1/2} , Tilgung der Hochalterationen (in 682 fis)
	Va 1	1–2: urspr. drei Viertel e ¹ -e ¹ -d ¹ , Rasur und Überschreibung. In 682 anstelle von 1–2: Achtel h ¹ -gis ¹ -e ¹ , Sechzehntel a ¹ -g ¹ , Viertel f ¹
	Va 2	1–5: in 682 stattdessen Achtel h-gis-c ¹ -a, Viertel a
	C 2	3–4: urspr. fis ¹ , Tilgung der Hochalterationen. In 682 f ¹
	A	2: urspr. fis ¹ , Tilgung der Hochalteration. Zur Stimmführung in 682 vgl. Va 1
	B	4: urspr. fis, Tilgung der Hochalteration. In 682 f
	Bc	3: Tilgung der Hochalteration in der Bezifferung
77		in 682 keine Fermate. Die Unterschiede der Versionen in den beiden vorausgegangenen Takten offenkundig damit zusammenhängend: Die Bewegung wird in „Der Gerechten Seelen“ angehalten; in 682 läuft sie bruchlos fort
	V 1	1: urspr. punktierte Halbe h ² (mit Fermate), Achtel h ² ; das erste Zeichen überschrieben, Rasur des zweiten. In 682 Achtel h ² -a ² -gis ² -h ² , Halbe a ²
	V 2	1: urspr. punktierte Halbe gis ² (mit Fermate), Achtel gis ² ; das erste Zeichen überschrieben, Rasur des zweiten. Die urspr. Version auch in 682, allerdings gefolgt von Vierteln a ² -e ² (erst dieses übergebunden nach T. 78)
	Va 1	zusammen mit T. 78 erst in T. 78–79 eingetragen. 3: Tilgung der Hochalteration (vgl. jedenfalls A)? In 682: c ¹
	Va 2	2: statt dessen in 682 Viertel c ¹ -h
	C 1	2: Haltebogen nach T. 78 offenkundig vergessen (in 682 vorhanden)
	A	3: Tilgung der Hochalteration (vgl. auch Va 1). In 682: c ¹
	T	2: statt dessen in 682 Viertel c ¹ -h
	B	bis 80,1: frei textiert: keine Hinweise auf die intendierte Textgestaltung in den Noten selbst

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
	B, Bc	Tilgung der Hochalteration des c zu cis. In 682: c (zudem B: zwei Viertel, nicht punktiert)
78	V 2	2, 5: Tilgung der Hochalterationen. In 682: nie alteriert
	Va 1	1: Tilgung der Hochalteration. In 682: nie alteriert
	Va 2	2: in 682 ohne Haltebogen nach 79
	C 1	2, 5: Tilgung der Hochalterationen. In 682: nie alteriert
	A	1: Tilgung der Hochalteration. In 682: nie alteriert
	T	2: zunächst Halbe (1 nachträglich gedehnt, 2 durch Füllung des Notenkopfes verkürzt). In 682: Halbe. Textierung: Silbe „ret“ urspr. zur Halben der 2. Takthälfte, „sie“ ab 79,1 (diese Textverteilung auch in 682)
	Bc	Rasuren der Bezifferung „#“ zum 1. Viertelwert sowie der Hochalteration von „7“ zum 4. Viertelwert
79	V 1	In 682 völlig andere Gestaltung. 1–4: Achtel a ² -h ² -c ³ -fis ² (die erste Note mit Haltebogen zurück nach T. 78); punktierte Viertel plus Achtel gis ²
	Va 2	2: Tilgung der Hochalteration. In 682: nie alteriert In 682 statt 4 (als nachträgliche Änderung, zuvor wie hier): Achtel e ¹ -d ¹ -e ¹ -d ¹
	T	zuerst Ganze h (Rasur), dann Halbe h-e ¹ , mit Durchgangsbildung überschrieben; in 682 der Durchgang von Anfang an vorhanden, jedoch 1 zuerst d ¹
	Bc	1: nach der zweiten Zifferngruppe Rasur einer dritten; 2: auf dem 3. Viertelwert zuerst „#“, Rasur und Ersetzung durch „4“ mit anschließender Auflösung. In 682 „#“ harmonisch korrekt zur 2. Note (so dass im vorliegenden Stück die Vorform des Schlusstaktes durchschimmert)
81		zu den Überschriften „accomp.“ (über dem System V 1) und „adagio“ (unter V 1 und Va 1), jeweils vom Kopisten, zwischen den Violinen von Österreich angefügt „staccato“. Zudem Keile über Va 1, 1. und 2. Note, sowie zu V 2 und Va 2, 1. Note sowie deutlich vor der 2. Note
83	V 2	1: urspr. c ² , überschrieben, Beischrift „e“
85	V 1	4: urspr. e ² , überschrieben
	V 2	4: urspr. a ¹ , überschrieben
	Bc	1: urspr. e, Bezifferung „#“
86		Rasuren; urspr. Accompanato fortgesetzt, jeweils mit Pausen überschrieben. V 1: 2 Viertel a ² , Halbe h ² V 2, 2–3: Viertel f ² -h ¹ Va 1, 2–3; 2 Viertel f ¹ Va 2, 2–3: Viertel d ¹ -c ¹ Bc: Viertel d-D, Halbe E (mit Bezifferung „4-#“)
87	Bc	1: über dem System Bezifferung „#“ verwischt, unter dem System wieder eingesetzt
88	V 1	3–4: urspr. 2 Viertel g ² , überschrieben
	V 2	2–3: urspr. Viertel f ² -e ² , überschrieben
	Va 1	3–4: urspr. 2 Viertel g ¹ , überschrieben
	Va 2	3: urspr. cis ¹ , überschrieben, Beischrift „a“
	Bc	2: urspr. e; Bezifferung erst zur korrigierten Version
89	Va 2	1: urspr. d ¹ , überschrieben
	T	8: urspr. d ¹ , überschrieben, Beischrift „h“
90	T	2: Textierung „ger-[rechnet]“
91	V 1	3: zunächst e ² , Notenkopf überschrieben
	V 2	3: zunächst h ¹ , Notenkopf überschrieben, Beischrift „c“
92	Va 2	4, bis 93,2: 2 Viertel g, Viertel c ¹ ; Rasuren

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
	T	1–2: Noten nachgezogen (keine Änderung)
94	V 2	4: urspr. d ² , überschrieben, Beischrift „h“
	T	1: verwischt (ebenso Bc, 4)
95	T	3: urspr. e, Rasur und Überschreibung
98	T	5: urspr. a, überschrieben
99	Bc	1: urspr. d (Überschreibung), Bezifferung „6“ (flüchtig radiert; Fehler, keinesfalls der neuen Note zugeordnet)
100	Bc	1: urspr. cis; Hochalteration radiert
101		Radierte Hochalterationen in V 2 (4: cis); Va 1 (6: fis); C 1 (1: cis); C 2 (4: cis); A (6: fis); B (5: cis); Bc (Bezifferung für cis)
	C 2	bis 105: in die komplette Akkolade zunächst Bass eingetragen, Rasur. Zur Überschreibung keine eigene Textierung. 102 ohne Hochalteration (diese nach V 2 ergänzt)
102	Bc	Bezifferung: nach „5+#“ noch „6+4“, dieses jedoch senkrecht durchgestrichen
105	A	1: Hochalteration offenkundig erst nach Korrektur des Systems C 2 eingetragen
107		Rasuren der Hochalterationen für V 1, Va 2 und T sowie in der Bezifferung des Bc
110	B	1, bis 114: frei textiert: keine Hinweise auf die intendierte Textgestaltung in den Noten selbst. Schlussilbe angepasst an die Textierung der höheren Singstimmen, nicht an die (idiomatisch erklärbare) Haltebogen-setzung im B.c.
113	Bc	Bezifferungspaare orig. am Ende des Taktes kumuliert

Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand

Sonata

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Violino 1, Violino 2, Viola 1, Viola 2, Canto 1, Canto 2, Alto, Tenore, Basso, and Basso continuo. The first five parts (Violino 1, Violino 2, Viola 1, Viola 2, and Canto 1) are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Canto 2, Alto, and Tenore parts are in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The Basso and Basso continuo parts are in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The Basso continuo part includes figured bass notation at the bottom of the staff. The score consists of six measures. The first measure contains a whole note for Violino 1, Violino 2, Viola 1, and Viola 2, and a whole note for Canto 1, Canto 2, Alto, and Tenore. The second measure contains a whole note for Violino 1, Violino 2, Viola 1, and Viola 2, and a whole note for Canto 1, Canto 2, Alto, and Tenore. The third measure contains a whole note for Violino 1, Violino 2, Viola 1, and Viola 2, and a whole note for Canto 1, Canto 2, Alto, and Tenore. The fourth measure contains a whole note for Violino 1, Violino 2, Viola 1, and Viola 2, and a whole note for Canto 1, Canto 2, Alto, and Tenore. The fifth measure contains a whole note for Violino 1, Violino 2, Viola 1, and Viola 2, and a whole note for Canto 1, Canto 2, Alto, and Tenore. The sixth measure contains a whole note for Violino 1, Violino 2, Viola 1, and Viola 2, and a whole note for Canto 1, Canto 2, Alto, and Tenore. The Basso continuo part includes figured bass notation at the bottom of the staff: 6, 6, 6, 5, 5, 6, 7, 6, 6, 5, 6, 4+, 2.

Violino 1

Violino 2

Viola 1

Viola 2

Canto 1

Canto 2

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

6 6 6 5 5 6 7 6 6 5 6 4+ 2

7

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B. c.

6 6̣ 5 # # # 6 4+ 2 6 6 7 6

13

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B. c.

6 5̣ # 6 5̣ # 6 6̣ 5̣

17

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B. c.

6 6 6 6 4 # # 6 6 6

21

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B. c.

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

25

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

Der Ge - rech - ten See-len,

Der Ge - rech - ten See - len

Der Ge - rech - ten

6 6 6

28

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

Der Ge - rech - ten See-len sind in Got - - - tes Hand, sind in

Der Ge - rech - ten See-len sind in

sind in Got - tes Hand, sind in

See-len, der Ge - rech - ten See - len

6 5 6 7 6 7 6 6 6

31

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

Got - tes, sind in Got - tes, in Got - tes Hand,

sind in Got-tes, in

sind in Got-tes, in

sind in Got-tes, in Got - tes Hand,

sind in Got-tes, in

sind in Got-tes, in Got - tes Hand,

sind in Got-tes, in

sind in Got-tes, in

6 4 # # # 6 6 5

34

V. 1 *p*

V. 2 *p*

Va. 1 *p*

Va. 2 *p*

C. 1
Got - tes Hand, *p* in Got - tes Hand, und kei - ne Qual, und kei - ne Qual, und

C. 2
Got - tes Hand, *p* in Got - tes Hand,

A.
Got - tes Hand, *p* in Got - tes Hand,

T.
8 Got - tes Hand, *p* in Got - tes Hand, und kei - ne Qual rüh - ret sie an, rüh-

B.
Got - tes Hand, *p* in Got - tes Hand

B. c.
p

4 # 4 # b b 6 7 6 7 4 6
2

38

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

kei - ne Qual rüh - - - - - ret sie an, kei - ne

und kei - ne Qual. kei - ne

und kei - ne Qual, und kei - - - ne Qual,

- ret sie an, und kei - ne Qual, kei - ne Qual,

und kei - ne Qual,

7 6 # 6 6 7 $\frac{7}{5}$ #

41

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

Qual, kei - ne Qual rüh - ret, rüh - ret sie an, der Ge-rech - ten

C. 2

Qual, kei - ne Qual rüh - ret sie an,

A.

kei - ne Qual rüh - ret sie an,

T.

8 kei - ne Qual, kei - ne Qual rüh - ret, rüh - ret sie an,

B.

kei - ne Qual rüh - ret sie an,

B. c.

6 6 6 # 4 # # b 6

44

C. 1 See - len sind in Got - - - tes, in Got - - - tes

C. 2

A.

T. 8 und kei - ne Qual, und kei - ne Qual, und kei - ne Qual rüh - ret sie

B.

B. c.

5 6 7 6 6 6 6̇ 6̇ 6 7 4 #

2

47

C. 1 Hand, und kei - ne Qual, und kei - ne, kei - ne

C. 2

A. der Ge rech - ten See - len sind in Got - - - tes, in Got - - -

T. 8 an, sind in Got - - - - -

B.

B. c.

6 5 6b 7b 6 6 6

50

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

Qual rüh - ret sie an, der Ge - rech - ten

der Ge - rech - ten See - len sind in Got -

- - - tes Hand, und kei - ne Qual, und kei - ne Qual,

- - - tes, in Got - tes Hand, und kei - ne Qual, und

der Ge - rech - ten See - len sind in Got -

6 6 7 6 6 6 6 6 6 6

6 4+ 2

53

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

See - len sind in Got - - - - tes, sind in Got - tes Hand,

C. 2

- - tes, in Got - tes Hand, in Got - tes Hand, der Ge-rech - ten

A.

kei - ne Qual, und kei - ne Qual rüh-ret, rüh - ret sie an,

T.

8 kei - ne Qual, und kei - - - ne Qual rüh - ret sie an,

B.

- - tes, in Got - - - - - tes Hand und kei - ne

B. c.

6 6 6 6 5 6 4 5 6

2

56

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

Seelen sind in Got - - - tes, in Got - - - - - tes Hand,

und kei - ne Qual, und kei - ne, kei - ne Qual rüh - ret sie an,

Qual, und kei - - - - ne, kei - ne Qual rühret, rühret sie an,

5 6^b 6 6 6 6 7 7 6

4⁺ 2 #

60

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

der Ge-

der Ge-rech - ten

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

6 4+ 2

64

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

C. 2

A.

-rech - ten See - - - - - len sind in Got - - - tes

T.

8 See - len sind in Got - - - tes, in Got - - - - - tes

B.

und kei - ne Qual, und kei - ne, kei - ne Qual rüh - ret sie

B. c.

5 6 $\flat$ 7 $\flat$ 6 6 6 5 6 6 7 6 $\flat$

$\frac{6}{2}$

67

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

der Ge-rech - ten See - len sind in Got - - - tes, in Got - - -

der Ge-rech - ten See - len sind in Got - - - tes, in Got - - -

Hand, und kei - ne Qual, und kei - ne Qual rüh-

Hand, und kei - ne Qual, und kei - ne Qual, und kei - - - - ne

an, der Ge-rech - ten See - len sind in Got - - - tes, in Got - - -

b 6 5 6 7 6 6 6 5

70

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

- - - - tes Hand, und kei - ne Qual, und kei - - - ne

- - - - tes Hand, und kei - ne Qual, und kei - - - ne

- - ret, rüh - ret sie an, und kei - ne Qual, und

Qual rüh - ret sie an, der Ge - rech - ten

- - - - tes Hand, der Ge - rech - ten See - len sind in Got-

6 6 7 6 # 6 6 5 6 6 6

6
4+
2

73

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

Qual, und kei - ne Qual rüh - ret sie an, und kei-ne Qual, kei-ne

C. 2

Qual, und kei - ne Qual rüh - - ret sie an, und kei-ne Qual, kei-ne

A.

kei - ne, kei - ne Qual rüh - ret sie an, und kei-ne Qual, kei-ne

T.

8 See - len sind in Got - tes Hand, in Got - - - tes Hand, und kei-ne Qual, kei-ne

B.

- - tes, in Got - - - - - tes Hand und kei - ne Qual, kei-ne

B. c.

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

$\frac{6}{4+2}$

76

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

Qual rüh - ret sie an, rüh - - - ret sie an.

Qual rüh - ret sie an, rüh - - - - ret sie an.

Qual rüh - ret sie an, rüh - - - - ret sie an.

Qual rüh - ret sie an, rüh - - - - - ret sie an.

Qual rüh - ret sie an, rüh - ret, rüh - ret sie an.

7 7 7 6 6 6 9 8 7 7 6 5 #

4 2

Accomp. Adagio. Staccato

81

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

T.

B. c.

Von den Un - ver - stän - di - gen wer - den sie an - ge - se - hen als stür - ben sie, als stür - ben sie, als

7 6 6 6 6b

85

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

T.

B. c.

stür - ben sie, als stür - ben sie, als stür - ben sie und ihr Ab - schied

6 6 # # 6 4+ 2 2

89

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

T.

B. c.

wird für ei-ne Pein, für ei-ne Pein ge - rech-net und ih-re Hin-fahrt für ein Ver-der-

6 7 6 7 6 5 6 6

4 5 4

2+

93

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

T.

B. c.

- - - - ben. A-ber, a - ber, a-ber, a - ber sie sind im

6 6 5 6 6 5 6

5 4 #

98

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

p

6 6 5
4 3

6 4 #

A - ber, a - ber

A - ber sie sind im

A - ber sie sind im

Frie - de, sie sind im Frie - de, sie sind im Frie - - - de, a - ber

A - ber sie sind im

102

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

sie sind im Frie - - - de, sie sind im Frie - de, im Frie - - -

Frie - - - - - de, a - - - ber sie sind im Frie - - - - -

Frie - - - - - de, sie sind im Frie de, sie sind im Frie - - -

sie sind im Frie de, sie sind im Frie de, im Frie-de, im Frie - - -

Frie - - - - - de, im Frie - - - - -

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

107

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

-de, sie sind im Frie - de, im Frie - - - - de.

-de, sie sind im Frie - - - - - - - - de.

-de, sie sind im Frie - - - - - - - - de.

-de, sie sind im Frie - de, im Frie - - - - de.

-de, sie sind im Frie - de, im Frie - de, im Frie - - - - de.

#

6 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.