

Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 15

Andreas Friederich Ursinus:

Heilig heißt Gott,
der Vater, Sohn und Geist



Evangelisch-Lutherische
Kirche in Norddeutschland

Die Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“

ist im Rahmen des deutsch-dänischen EU-Projekts „Musik und Religion zwischen Rendsburg und Ribe / Musik og religion mellem Rendsburg og Ribe“ begründet worden, das 2013–2015 unter Leitung der Schleswig-Holsteinischen Landesmuseen Schloss Gottorf im Rahmen des Förderprogramms Interreg IV A durchgeführt wird.

Sie 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.

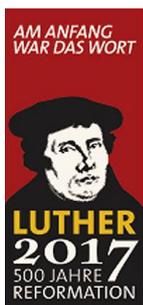
Diese Notenausgabe ist im Internet erhältlich unter:

<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

Diese Edition entstand zugleich in Kooperation mit:



**Museumsverbund
Nordfriesland**



Andreas Friederich Ursinus

1697–1781

Heilig heißt Gott, der Vater, Sohn und Geist

für Clarino, 2 Violinen, Viola,
vierstimmigen Chor
und Generalbass (Violoncello und Orgel)

Herausgegeben von Konrad Küster
Erstausgabe

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Der Landeskirchenmusikdirektor
Hamburg 2014

Inhalt

Vorwort	5
Kritischer Bericht	8
Edition	10
Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO)	25

Vorwort

Der Komponist und sein Wirkungsraum

Andreas Friederich Ursinus, 1697 in Thüringen geboren (an einem bislang nicht bekannten Ort), muss als sehr junger Musiker nach Norddeutschland gekommen sein, möglicherweise (wie so viele andere) an die Hamburger Oper. Er hatte daraufhin einen Organistenposten an der früheren Klosterkirche Cismar (Ostholstein) inne und wurde von dort 1725, als 28-jähriger, auf den Organistenposten in Tondern (Tønder) berufen. Dort wirkte er bis zu seinem Tod am 11. Januar 1781¹.

Weit mehr als ein halbes Jahrhundert prägte er also das Musikleben dieses traditionsreichen Handelszentrums, das schon 1243 das Lübische Stadtrecht erhalten hatte (Tønder ist damit die älteste Stadt des heutigen Dänemark). Ihm stand eine gewaltige Orgel² zur Verfügung: In der Christkirche (Kristkirke), 1592 als zentrales lutherisches Gotteshaus und Nachfolger mehrerer vorreformatorischer Kirchen neu errichtet, war sie durch den Buxtehuder Orgelbauer Matthes Mahn ‚begründet‘ worden; vor allem die Umbauten durch Johann Heide (1630) und Johann Heinrich Wernitz (1685) hatten dem Instrument die Gestalt gegeben, die Ursinus dort antraf und die in wesentlichen Zügen auch noch das Äußere der heutigen Orgel prägt (mit einem Werk von Th. Frobenius & Sønner).

Die Stadt hatte um 1700 ein reiches Musikleben; für das späte 17. Jahrhundert verweist Johann Mattheson darauf, dass der Organist Georg Raupach ein leistungsfähiges Collegium musicum leitete³. Dessen Strukturen dürften über Raupachs Tod 1700 hinaus fortbestanden haben; in diesem Rahmen sind folglich die instrumentalen Anteile der Ensemblesmusik Ursinus' verständlich.

In seinem Wirken begleitete er fundamentale liturgische Entwicklungen. 1731 gab der Tonderner Propst Johann Heinrich Schrader ein Gesangbuch heraus, das von seinen pietistischen Überzeugungen getragen war; es wurde zu einem Schlüsselwerk für die Gesangbuchkultur Schleswig-Holsteins⁴ und zeigt mit einem größeren Anteil auch regionaler Dichtungen, dass „Gesangbuch“ im fortschreitenden 18. Jahrhundert noch weit entfernt davon war, eine normierte Größe des Luthertums zu sein. Noch nachhaltiger war die Ausstrahlung ins Dänische: Schrader arbeitete aufs Engste mit dem 3. Pastor der Stadt zusammen, Hans Adolph Brorson, später Bischof von Ribe; Brorsons Aufgabe in Tondern lag wesentlich darin, die dänischsprachigen Gruppen der Bevölkerung an der pietistischen Erweckung Anteil haben zu lassen – darin, dass er für sie predigte, ebenso aber darin, dass er Lieder ins Dänische übersetzte und eigene dichtete. Für die Gesangbuchtraditionen verkörpert Brorsons Kirchenliedschaffen die zentrale Zwischen-Etappe zwischen dem Gesangbuch von Thomas Kingo im späten 17. und den Dichtungen von N. F. S. Grundtvig im 19. Jahrhundert.

¹ Zu seiner Biographie im Überblick Åge Toft, *Tønder kirkes organister*, Tønder 1951, S. 12–14.

² Otto Schumann, *Quellen und Forschungen zur Geschichte des Orgelbaus im Herzogtum Schleswig*, München 1973 (Schriften zur Musik, 23), S. 405–412.

³ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740 (Nachdruck Berlin 1910), S. 283: Das Milieu, in dem Christopher Raupach als Sohn Georg Raupachs aufwuchs, umschreibt er mit den Komponistennamen „Kuhnau, Erlebach, Krieger, Keiser, Rosenmüller, Bronner, Buxtehude, Pachhelbel [sic], Fischer, Corelli, Torelli, Anders, Froberger, u. a.“

⁴ Im Folgenden zunächst zu Schrader im Überblick:

http://www.denstoredanske.dk/Dansk_Biografisk_Leksikon/Kirke_og_tro/Prest/Johann_Hermann_Schrader.

Entsprechend zu Brorson:

http://www.denstoredanske.dk/Dansk_Biografisk_Leksikon/Kirke_og_tro/Biskop/Hans_Adolph_Brorson.

Komposition und Liturgie

Ursinus war somit der Musikexperte im Umfeld Schraders wie Brorsons und als solcher auch liturgisch in die Entwicklungen eingebunden. Dies zeigt sich auch in der vorliegenden Komposition.

Als musikalisches Kontinuum erscheint die Melodie zu „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, textiert mit der vierte Strophe des Liedes „Halleluja, Lob, Preis und Ehr“. Es ist eine Dichtung von Bartholomäus Crassellius aus dem Jahr 1698⁵, der als Schüler August Hermann Franckes in Halle gleichsam zu den Hallenser Pietisten der ersten Schule gerechnet werden kann; sein bekanntestes Lied ist „Dir, dir, Jehova will ich singen“. Kaum verwunderlich, steht das „Halleluja“-Lied auch in Schraders Gesangbuch⁶.

Dieses Lied wird aber nicht isoliert vertont, sondern in einen klar definierten liturgischen Rahmen gestellt. Es handelt sich um ein Sanctus, und zwar in der Messauffassung Luthers, wie sie auch aus den Sanctus-Bearbeitungen Bachs bis hin zu Anlage der h-Moll-Messe bekannt ist: Abweichend von der katholischen Praxis und streng den biblischen Wurzeln folgend, besteht es nur aus den Worten, die hierzu aus dem Buch Jesaja stammen (Gesang der Seraphim, Kapitel 6 Vers 3: „Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria eius“), also ohne das ‚nachfolgende‘ Hosianna, das aus Matthäus 21, 9 entnommen ist (Jesu Einzug in Jerusalem; das „Osanna“ in der Messe wird eigentlich nicht nach dem Benedictus ‚wiederholt‘, sondern rahmt dieses ein).

Lied und Sanctus werden zu einer Einheit verschmolzen: Die beiden Stollen der Dichtung Crassellius’ werden mit der Sanctus-Anrufung kombiniert; der Wechsel zum „Pleni sunt coeli“ ergibt sich gleichzeitig mit dem Übergang von den Lied-Stollen zum Abgesang. Lied und Liturgie treten also nicht auf zufällige Weise nebeneinander. Vielmehr handelt es sich um ein ausbalanciertes Konzept: den Traditionen des alten Liedtropus für Messsätze folgend, für den aber der Messtext ins Deutsche übertragen ist.

Auf diese Weise ist Ursinus’ Komposition eine ideale Miniatur auch der Liturgiegeschichte: pietistische Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts unter Ausschöpfung der verfügbaren geistesgeschichtlichen Potentiale. Das Regemaß des Ordinariums in alter lutherischer Auffassung wird in die neue Liedkultur eingebaut, die zugleich Raum für die ‚große‘ Kirchenmusik lässt.

In musikalischer Hinsicht lässt sich die Faktur gleichsam direkt aus der Sozialstruktur der Stadt Tondern herleiten. Gesangskräfte mögen teils aus der traditionsreichen Lateinschule, teils aus der Bürgerschaft rekrutiert worden sein; in dieser wären auch die historischen Interpreten für die Streicherstimmen zu suchen. Unter den städtischen Musikern war ein Trompeter (genauer: mehr als einer) verfügbar; insofern prägt auch die Stadtpfeifer-Tradition die Werkgestalt. Schließlich aber fanden sich im Tonderner Musikerstab offensichtlich immer wieder auch ausgesprochene Virtuosen: Der Violoncello-Part ist zwar als solcher nicht schwer, doch die nahezu bruchlose Sechzehntelbewegung stellt an die Bogentechnik eines Spielers gerade des früheren 18. Jahrhunderts höhere Anforderungen als der schlichte Generalbasspart, aus dem die Töne letztlich abgeleitet sind. Ursinus muss gewusst haben, wem er eine solche Aufgabe anvertrauen konnte.

⁵ <http://www.lutheran-hymnal.com/german/tlh023g.htm> (zuletzt am 12.07.2014).

⁶ Johann Hermann Schrader, *Vollständiges Gesang-Buch: Eine Sammlung Alter und Neuer geistreichen Lieder, der Gemeinde Gottes zu Tondern zur Beförderung der Andacht bey dem öffentlichen Gottes-Dienst und besondern Haus-Uebung gewidmet*, Tondern 1731, S. 1234 (benutztes Exemplar: Kopenhagen, Det Teologiske Fakultetsbibliotek, Bibliotek for Kirkehistorie, V 12 Ty Vol).

Die Überlieferung

Musik des 18. Jahrhunderts aus dem Nordsee- und dem westlichen Ostseeraum ist vorwiegend von Musikern aus Hamburg (vor allem Telemann) und Kopenhagen (z. B. Johann Adolf Scheibe) erhalten geblieben. Ursinus ist der einzige Musiker seiner Zeit, der in diesem Raum außerhalb der Metropolen wirkte und von dem dennoch ein breiter gefächertes Œuvre erhalten geblieben ist. Neben Orgelwerken, einer musiktheoretischen Schrift und einem kurzen Klavierstück, deren Überlieferung offensichtlich in Dänemark erfolgte, liegen mehrere Vokalwerke vor, deren einzige Quellen in Mecklenburg und Vorpommern entstanden; die meisten gelangten über die „Sammlung Westphal“ in den Besitz François-Joseph Fétis’ und liegen heute in der Bibliothek des Conservatoire royal/Koninklijk Conservatorium in Brüssel⁷.

Einer der mecklenburgischen Kopisten von Werken Ursinus’ ist auch der Schreiber dieses Manuskripts, Franz Daniel Limpricht. Er zunächst in Wismar Kantor und wirkte später zunächst in Grabow, schließlich (1753–1776) in Güstrow⁸. Datiert bzw. datierbar sind seine Manuskripte nicht. Insgesamt lässt sich vermuten, dass die meisten der Ursinus-Quellen, die in diesen Raum gelangten, eher in den 1730er-Jahren dorthin kamen als deutlich später⁹; und wenn die eine in Greifswald entstandene „Ursinus“-Quelle tatsächlich dem Tonderner Organisten zuzuordnen ist (woran aus stilistischen wie liturgischen Gründen kaum Zweifel bestehen), dann bestätigt auch diese Quelle die Einschätzung: Sie ist 1731 datiert¹⁰. Doch hat Limpricht sein zweites Ursinus-Manuskript mit „Cantor Güstrov[iensis]“ gezeichnet, also aus seiner dortigen Wirkungszeit nach 1753 heraus. Wie die notwendigerweise zugrunde liegenden persönlichen Beziehungen zustande kamen, ist jedoch bislang nicht erkennbar geworden¹¹.

⁷ Zur Besitzgeschichte dieser „Sammlung Westphal“ vgl. Ulrich Leisinger, „The Collection of Johann Jacob Heinrich Westphal: An indispensable source for a history of Protestant church music in 18th-century Germany“, in: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 50 (1996), S. 167–174.

⁸ Zu seinen Lebensdaten vgl. Ernst Praetorius, „Mitteilungen aus norddeutschen Archiven über Kantoren, Organisten, Orgelbauer und Stadtmusiker älterer Zeit bis ungefähr 1800“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 7 (1905/06), S. 204–252, hier S. 229, und Robert Eitner, *Bio-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten [...]*, Bd. 6, Leipzig 1902, S. 178. Wirkungsdaten ergeben sich aus den Datierungen seiner Musikmanuskripte (Wismar: 1732/33, vielleicht auch 1735; Manuskripte 856, 895, 938, 941; Grabow 1745: Ms. 969). Zu Güstrow vgl. ferner Andreas Waczkat, „Bekanntlich ist die Besorgung des Chors [...] eine sehr lästige und unpassende Beschäftigung: Johann Friedrich Besser und das Güstrower Domkantorat im ausgehenden 18. Jahrhundert“, in: Joachim Kremer und Walter Werbeck (Hrsg.), *Das Kantorat des Ostseeraums im 18. Jahrhundert: Bewahrung, Ausweitung und Auflösung eines kirchenmusikalischen Amtes*, Berlin 2007 (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft, 15), S. 127–139, hier S. 138.

⁹ Vgl. das Vorwort zu: Andreas Friederich Ursinus, *Da jedes Tages Licht*, Hamburg 2014 (MNO 16). Online zugänglich unter <http://www.nordkirche.de/nordkirche/kirchenmusik/noten-download.html>.

¹⁰ Danzig, Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk, Ms. Joh. 95.

¹¹ Die von Alfred Wotquenne mitgeteilte Datierung für eine andere Ursinus-Quelle Limprichts (*Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire royal de musique de Bruxelles*, Bd. 1, Brüssel 1898, S. 192, Nr. 977: „1768“) ist im Manuskript selbst nicht auffindbar; vgl. hierzu auch: <https://opac.rism.info/search?id=700001193&db=251&View=rism> (letzter Abruf: 12.07.2014).

Kritischer Bericht

Die Quelle

Partiturabschrift von der Hand F. D. Limprichts, Brüssel, Bibliothèque „Conservatoire royal – Koninklijk Conservatorium“, Sammlung Fétis No. 979. Oben rechts paginiert (nur dort: S. 69–73), 5 beschriebene Seiten, Hochformat.

Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt. Die Edition wurde 2008 in einer Kooperation mit dem Museumsverbund Nordfriesland vorbereitet; auch ihm gebührt ein herzlicher Dank.

Auf S. 69 Werktitel:

α / ω
Heilig heißt Gott der pp. a 10 Voc. Clarino. 2 Violin. Viola
Camt. Alt. Ten. Bass. Violonc. & Organo. di Ursino

Oben links neben der Mitte Signaturangabe „N^o 979. g.“ Offensichtlich mit Lineal rastriert, jeweils 20 Systeme; Taktstriche freihändig gezogen. Auf S. 73 10 Systeme, im Leerraum unten rechts „FDLimpricht.“

Abweichende originale Schlüsselungen:

Canto: c₁
 Alto: c₃
 Tenore: c₄

Sehr saubere und weitgehend fehlerfreie Abschrift (d. h. nahezu ohne Korrekturen des Kopisten). Text in der Regel bei der jeweils tiefsten Stimme eingetragen.

Einzelanmerkungen

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
4	B	4: Zusatz „Choral“
16	Bc	8: danach noch irrtümlich eine Achtelpause
17	A, T	5: Bogen orig. nur bis 18,1
25	V 1	7: zuerst als einzelnes Achtel notiert, dann in die Balkung eingebaut
28	B	6: Textierung urspr. „der“, durchgestrichen, kein Ersatz
30	V 1	2: urspr. fis ² , überschrieben. 10: danach noch eine Viertelpause (irrtümlich angelehnt an Trompete)
33	B.c.	8: Bezifferung orig. schon zu 7
35	V 1	3: danach Rasur (Viertelpause statt 4; Rasur ebenso vor 5)
43	Bc	7–8: Unter den Noten Strich (Bindebogen?)
44	T	Textierung ausradiert
45	V 1	zunächst nochmals die Musik aus T. 44 eingetragen (6–8 jedoch als fis ¹); kanzelliert. Als Notentext für V 1 den oberen Part aus V 2 (diese zweistimmig notiert) eingefügt

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
45–47	Str.	Ab dem 2. Viertelwert keine Eintragung, orig. Pausen. Freie Ergänzung: Für die Takte 46–47 an T. 15–16 angelehnt (gleiche Harmonien bei lediglich geringfügig anderer Bc-Figuration); T. 45 an diese Fortsetzung angelehnt und mit Hilfe der Generalbassbezifferung verifiziert.
46–47	Cl.	Orig. Pausen; entsprechend der Streicher-Behandlung aus T. 15–16 übernommen.

Heilig heißt Gott, der Vater, Sohn und Geist

Clarino (D)

Violino 1

Violino 2

Viola

Canto

Alto

Tenore

Basso

Violoncello

Organo

Hei - lig, hei - lig, hei - lig heißt Gott, der Va - ter,

Hei - lig, hei - lig, hei - lig heißt Gott der Va - ter,

Hei - lig, hei - lig, hei - lig heißt Gott, der Va - ter,

Hei - lig, hei - lig, hei - lig heißt Gott, der Va - ter,

6 6 6

4

Cl. (D)

V. 1

V. 2

Va.

C.

A.

T.

B.

Vc.

Org.

Sohn und Geist,

Sohn und Geist,

Sohn und Geist,

Sohn und Geist, Hal - le - lu - - ja, Lob, Preis und

6 6 6 6 6 6 #

11

Cl. (D)

V. 1

V. 2

Va.

C.

A.

T.

B.

Vc.

Org.

der Herr, der Her - - - -

der Herr, der Her - - - -

der Herr, der Her - - - -

Gott je mehr und mehr, der Herr, der

7# 6 7# 7# 7#

14

Cl. (D)

V. 1

V. 2

Va.

C.

A.

T.

B.

Vc.

Org.

- re Ze - ba - oth,

- re Ze - ba - oth,

- re Ze - ba - oth,

Her re Zeba/.../und sei - nen gro - ßen Na - - - - -

der Herr, der Her -

der Herr, der Her -

der Herr, der Her -

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

18

Cl. (D)

V. 1

V. 2

Va.

C.

A.

T.

B.

Vc.

Org.

- - re Ze - ba - oth, der Herr, der Herr,

- - re Ze - ba - oth, der Herr, der Herr,

- - re Ze - ba oth, der Herr, der Herr,

men, der Her re Ze ba - oth, stimmt an mit al - ler

6 5 4 # 6 6 6 6 6

22

Cl. (D)

V. 1

V. 2

Va.

C.

A.

T.

B.

Him - mels - schar, der Her - re Ze - ba[...]/und sin - get

Vc.

Org.

6 # 6 5 6 4 5 # 6 4+ # 2

26

Cl. (D)

V. 1

V. 2

Va.

C.

A.

T.

B.

nun und im - mer dar, der Herr, Herr

Vc.

Org.

7 # 6 7 # 6

29

Cl. (D)

V. 1

V. 2

Va.

C.

A.

T.

B.

Vc.

Org.

Ze - ba-oth, der Her-re - Ze - ba -

Ze - ba-oth, der Her-re Ze - ba -

Ze - ba-oth, der Her-re Ze - ba -

Ze - ba-oth, mit Freu - den A - men, A - - - - -

6 # 6 6 5 5 7b

33

Cl. (D)

V. 1

V. 2

Va.

C.

A.

T.

B.

Vc.

Org.

tr

tr

oth, der Her re Ze - ba oth, al-le Lan - de,

oth, der Her re Ze - ba oth, al-le Lan - de,

oth, der Her-re Ze - ba oth, al-le Lan - de,

men, Ze - ba - oth, klin - - - - get, sin - - - -

6 6 5 6 6 6 6 6 6

4 #

37

Cl. (D)

V. 1

V. 2

Va.

C.

A.

T.

B.

Vc.

Org.

al-le Lan-de,

al-le Lan-de,

al-le Lan-de,

get, hei - lig, hei - lig, frei - lich,

6 6 6 6

41

Cl. (D)

V. 1

V. 2

Va.

C.

A.

T.

B.

Vc.

Org.

frei - - - lich, hei - - - lig ist

6 6/5 6

44

Cl. (D)

V. 1

V. 2

Va.

C.

A.

T.

B.

Vc.

Org.

al - le Land sind seiner Ehren voll,

al - le Land sind seiner Ehren voll,

al - le Land sind seiner Ehren voll,

Gott, al - le Land sind seiner Ehren, un - - - ser Gott, der

6 6 6

47

Cl. (D)

V. 1

V. 2

Va.

C.

A.

T.

B.

Herr Ze - - - ba - - - oth, al - le Land, al - le Land

Vc.

Org.

6/5 6/5 7/4 6/4 6/4 5/♯

51

Cl. (D)

V. 1

V. 2

Va.

C.

A.

T.

B.

Vc.

Org.

al - le Land sind sei - ner Eh - - - ren voll.

sind sei - ner Eh - - - ren voll.

sind sei - ner Eh - - - ren voll.

sind sei - ner Eh - - - ren voll.

5 7 7 7 7 7 7 7 7 7 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 Auflöszeichen verwendet, und zwar auch in Generalbassbezifferungen (statt original *b* über einer Note A steht also das Auflöszeichen, um die Verwendung der kleinen Terz C zu bezeichnen, entsprechend bei Hochalteration von B im g-Moll-Akkord ein Auflöszeichen 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.