

Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 26

Michael Österreich:

Ich habe einen guten Kampf
gekämpft

Ihr Andern, folget mir



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.

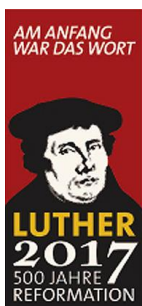
Diese Notenausgabe ist im Internet erhältlich unter:

<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

Michael Österreich

1658–nach 1709

Ich habe einen guten Kampf gekämpft

**Geistliches Konzert über 2. Timotheus 4, 7–8
1692(?)**

für Alt, Tenor, Bass,
Violine, 2 Violen und Generalbass

Ihr Andern, folget mir

Geistliches Konzert

für Sopran und Generalbass
Erstausgabe

Herausgegeben von Konrad Küster

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Der Landeskirchenmusikdirektor
Hamburg 2015

Inhalt

Vorwort	5
Kritischer Bericht	9
Edition	
1. Ich habe einen guten Kampf gekämpft	13
Ich habe einen guten Kampf gekämpft, ich habe den Lauf vollendet. Ich habe Glauben gehalten. Hinfort ist mir beigelegt die Krone der Gerechtigkeit, welche mir der Herr an jenem Tage, der gerechte Richter, geben wird. Nicht mir aber allein, sondern auch allen, die seine Erscheinung lieb haben.	
2. Ihr Andern, folget mir	35
Ihr Andern, folget mir, verlacht das Weltgetümmel, Es findet sich allhier ein Vorschmack von dem Himmel.	
Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO)	38

Vorwort

„Michael Österreich“

Die Person, unter deren Namen in diesem Heft zwei Kompositionen erscheinen, ist historisch relativ gut fassbar¹: Michael Österreich war der 1658 in Magdeburg geborene, ältere Bruder von Georg Österreich, der sich vor allem als Hofkapellmeister der Herzöge von Schleswig-Holstein-Gottorf einen Namen machte. Michael war Leipziger Thomaner, und zwar bereits ehe Georg in die Schule eintrat; er selbst hatte diesen 1678 dem Rektor und dem Kantor, Jakob Thomasius und Johann Schelle, vorgestellt. Beide Brüder verließen Leipzig 1680 auf der Flucht vor der Pest.

Daraufhin klafft eine Lücke in Michael Österreichs Biographie, bis er um den Jahreswechsel 1689/90 am Gottorfer Hof nachweisbar wird – und zwar rückblickend²: Im Entlassungsschreiben, das ihm am 30. April 1695 (nach dem Tod Herzog Christian Albrechts) ausgehändigt wurde, ist davon die Rede, er habe dem Hof fünf Jahre lang gedient. Dem Schreiben zufolge war er herzoglicher Auditeur gewesen, wurde aber (vermutlich kurz nach der Entlassung) vom neuen Herzog, Friedrich IV., wieder eingestellt, nun als Sekretär; noch 1709 (als der Bruder Georg schon seit Jahren in der braunschweigischen Heimat seiner Frau lebte) ist er noch immer am Gottorfer Hof in dieser Funktion nachweisbar. Ob er auch noch die dänische Besetzung Gottorfs 1713 miterlebt hat, weiß man nicht.

Unter Michaels Namen sind zahlreiche Musikwerke überliefert. Doch an seiner Verfasser-schaft für diese Kompositionen setzten sich hartnäckige Zweifel fest, die in einer Hallenser Dip-lomarbeit der 1950er-Jahre geäußert wurden: Die Werke seien sämtlich Werke des jüngeren Ka-pellmeister-Bruders. Die Hintergründe der Argumentation sind nicht mehr fassbar, da kein Exemplar der Diplomarbeit erhalten geblieben ist. Erahnen lässt sich, dass vor allem eine Kom-position, unter dem Namen beider Brüder überliefert, ausschlaggebend war: die erste der beiden hier vorgelegten.

Doch gerade diese angebliche Doppelung lässt sich problemlos klären. Denn die Rolle Georg Österreichs an diesem Werk erstreckte sich (wie eine genauere Überprüfung zeigen kann) auf klar definierbare Zutaten: Er erweiterte das dreistimmige Werk des Bruders um eine Sopranstimme (mit Konsequenzen für die Behandlung der übrigen Stimmen) und baute auch den Instrumental-apparat aus. Insofern handelt es sich bei Georg Österreichs „Komposition“ um ein sehr weit reichendes Arrangement eines Werkes in anderer Gestaltung; dass dieses von Michael Österreich stammt, bedeutet in der Einschätzung weder für diesen noch für jenen ein Problem.

So erweisen sich die Daten, die für Michael Österreich vorliegen, als präzise und zuverlässig: Er war nachweislich musikalisch versiert; von ihm sind musikalische und nichtmusikalische Ma-nuskripte erhalten geblieben, anhand derer sich Handschrift und Person miteinander verknüpfen lassen, und zwar am Gottorfer Hof für die Zeit zwischen 1690 und 1709. Und da die meisten Musikmanuskripte³, die seinen Namen tragen, von ihm selbst geschrieben wurden, bestehen an seiner Verfasserschaft nicht mehr Zweifel als die, die sich letztlich für das Verhältnis jedes Musik-

¹ Zur Leipziger Zeit bereits: Adam Soltys, „Georg Österreich (1664–1735); sein Leben und seine Werke: Ein Beitrag zur Geschichte der norddeutschen Kantate“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 4 (1922), S. 169–240, hier S. 172 und 174.

² Sämtliche weiteren Daten zum Leben Michael Österreichs (und zur Klärung seiner Identität), wenn nicht anders nachgewiesen, nach: Konrad Küster, *Johann Philipp Förtsch: Evangeliendialoge. Gesamtausgabe*, 3 Bde., Wilhelmshaven 2014 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte, 58–60), hier Bd. 1, S. XLII f.

³ Zu diesen vgl. die Datenmitteilungen bei: Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18), S. 64 und 122.

stücks der Zeit zu einem bestimmten Verfasser formulieren lassen. Wer also war dieser Komponist – Michael Österreich?

Auditeur, Sekretär, Musiker

Michael Österreich muss in Gottorf somit als ein Musiker eigenen Charakters gesehen werden (also unabhängig von seinem Kapellmeisterbruder). Eigentlich in der Hofbürokratie tätig, war er einer der wichtigen Notenkopisten für seinen Bruder; zudem muss damit gerechnet werden, dass er auch als Interpret tätig war. Die beiden Brüder wohnten vermutlich deutlich voneinander entfernt: Während Georg seine Manuskripte in Lollfuß datierte, dem damals noch selbstständigen Ort östlich des Schlosses an der Strecke zur Schleswiger Altstadt, bezeichnet Michael die Partituren seiner Werke mit dem Ortsnamen Friedrichsberg, verweisend auf die damals moderne Beamten-siedlung südlich des Schlosses: Zwischen Mai 1690 („Sende dein Licht“, Bok 705) und dem 29. November 1694 („Das Wort ward Fleisch“, Bok 701) sind insgesamt elf solcherart lokalisierte Werke autograph erhalten – zu denen noch ein undatiertes als Abschrift kommt (das hier vorliegende).

Ist Michael Österreichs musikalisches Schaffen also (mittelbar) mit dem Tod Herzog Christian Albrechts (29. Dezember 1694) zum Erliegen gekommen? Drei Quellen sind in diesem Zusammenhang zu diskutieren.

Die erste scheint das Resultat zu bestätigen: Unter den Kompositionen des Bandes, in dem in der Berliner Staatsbibliothek die Partiturotographen Michael Österreichs zusammengefasst sind, findet sich die Bearbeitung einer Komposition von Francesco della Porta, „Ubi eras, bone Jesu“ (Bok 708). Auf der ersten Notenseite hat Georg Österreich „M. Österr.“ hinzugefügt, auf der Schlussseite, mit dem Vermerk „Comp: Schlesvvigæ die 4 Januarij 1701“ jedoch hinzugesetzt, die drei Violinstimmen stammten von ihm (Georg) selbst. Die Datierung ist Teil der primären Beschriftung; Schriftanteile Michael Österreichs sind nicht vorhanden. So erweckt das Manuskript den Eindruck, der Name des älteren Bruders sei irrtümlich auf dieses Manuskript gekommen. Also doch keine Fortsetzung der musikalischen Aktivität?

Nicht weiter kommt man mit dem ersten der beiden hier vorliegenden Werke. Georg Österreich bezeichnet den Stand des Komponisten hier mit dem Begriff „Auditeur“; diese Funktion hatte Michael nur vor 1695 inne, so dass auch diese Quelle (und die Komposition) nicht nach dieser Zeit entstanden sein kann. Auch sonst verweist die Quelle klar in die Gottorfer Anfangsjahre, also in den zeitlichen Kontext der übrigen Werke⁴: Geschrieben auf einem Papier mit einem spezifischen Amsterdamer Wasserzeichen, das sogar auch in einem anderen, 1693 datierten Partiturotographen Michael Österreichs feststellbar ist (Bok 702), handelt es sich um die Abschrift eines Kopisten, dessen begrenztes Wirken für die Hofkapelle gleichfalls in jenem Zeitraum gelegen haben muss (Scheiber 86; er schrieb ansonsten ein Werk Bruhns' ab: Bok 170). Das ist für weitere Überlegungen wichtig.

Denn eine Komposition mit diesem Textanfang ist als Bestandteil der Trauerfeier für Herzogin Maria Elisabeth nachgewiesen⁵. Sie fand am 5. Februar 1692 im Schleswiger Dom statt; einleitend wurde eine nicht identifizierbare Komposition mit dem Textanfang „Die Gerechten werden

⁴ Zu den Daten vgl. die als „Bok“-Nummern wiedergegebenen Katalogdaten nach Kümmerling (wie Anm. 3).

⁵ Über den Ablauf und die Musikwerke berichtet: Johann Philipp Förtsch, *Das rechte Leben[,] Bey der Hochfürstlichen Beysetzung Der Weyland Durchleuchtigsten Fürstin Frauen MARIEN ELISABETH [...] den 5. Febr. 1692*, Schleswig [1692]. Die Erwähnung des hier zu diskutierenden Stückes auf fol. 6r. (Expl.: Kopenhagen, Det Kongelige Bibliotek, 40:2,-410 2°).

weggerafft“ aufgeführt, vielleicht ein Werk von Georg Österreich; dem folgte „Unser Leben währet siebenzig Jahr“ von Johann Philipp Förtsch⁶. Darauf folgte eine Vertonung des Bibelworts „Ich habe einen guten Kampf gekämpft u.s.w.“, und hierzu heißt es, dieses „Concert“ sei musiziert worden „zu letzt wenn die Hochfürstl. Leiche wieder auffgenommen und in das Hochfürstl. Begräbniß beygesetzt wird“ (also in die herzogliche Grablege, die in der Nordostecke des Schleswiger Doms gelegen ist).

Dass es wirklich genau diese Komposition war, die aus diesem Anlass erklang, wird sich kaum klären lassen: letztlich weil diese Bibelstelle auch bei zahlreichen anderen Begräbnissen der Zeit eine Rolle spielte und die Hofkapellmitglieder (zu denen sich letztlich auch Michael Österreich zählen ließe) ohnehin auch für die Musik zu Begräbnisfeiern der anderen Hofangehörigen verantwortlich waren⁷. Daran aber, dass diese Komposition der Zeit um 1692/93 entstammt, besteht aus philologischen Gründen (Wasserzeichen) kein Zweifel.

Dass Michael Österreichs musikalische Tätigkeit dennoch über 1694 weiter reichte, belegt die andere Komposition dieses Heftes.

Der Kieler „Appendix“

In der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek liegt, aus der Bibliothek des Musikschriftstellers Werner Wolffheim stammend, ein Bogen mit drei Seiten Musikmanuskript, das laut einer seitlichen Beschriftung ein „Appendix di M. Ö.“ ist. Tatsächlich ist der Schreiber mit dem aus der Sammlung (Georg) Österreich einschlägig bekannten Kopisten (und Komponisten) identisch; die Musik entstand also als Zusatz Michael Österreichs zu einem nicht näher bekannten Werk.

Die Quelle hat sicherlich nie zur Sammlung Georg Österreichs gehört; sie trägt keinerlei Aufschriften von seiner Hand – oder von einem anderen (abgesehen von Michael Österreich), der am Aufbau der Sammlung Anteil hatte. Wichtig für die weitere Argumentation ist das Wasserzeichen des Papiers, auf dem das Manuskript geschrieben ist: Es findet sich in ähnlicher Form auch in Georg Österreichs Noten – allerdings nicht in derselben.

Es handelt sich um ein charakteristisches Formenpaar⁸, dessen eine Seite einen „Wilden Mann“ mit Baum zeigt, stehend auf einem Schriftfeld „ANNO“, während das Gegenzeichen eine gekrönte Glocke mit darunter gesetzter Jahreszahl ist. In Manuskripten Georg Österreichs kommt dieses Zeichen mit verschiedenen Jahresangaben der Zeit zwischen 1676 und 1688 vor: und zwar in solchen, die aus seiner Vor-Gottorfer Gesangsvirtuosen-Zeit in Wolfenbüttel stammen. Aller Wahrscheinlichkeit nach gehörte dieses Wasserzeichen der „Glockenmühle“ in Langelsheim (Goslar benachbart).

Bemerkenswert ist nun, dass das Wasserzeichen in dem Kieler Manuskript die Jahreszahl 1700 zeigt. Folglich hat Michael Österreich den Appendix auf jeden Fall erst im 18. Jahrhundert geschrieben; es ist seine jüngste erhaltene Komposition, und sie belegt, in welcher Form er sich vom Geistlichen Konzert zur moderneren Vokalmusik fortentwickelte. Das kann nicht auf einen Schlag geschehen sein, sondern nur in kontinuierlicher Arbeit⁹.

⁶ Zugang über <http://www.nordkirche.de/nordkirche/kirchenmusik/noten-download.html> (Online-Edition als MNO 28, Hamburg 2015).

⁷ Soltys (wie Anm. 1), S. 183.

⁸ Angaben zu diesen Papieren bei Kümmerling (wie Anm. 3), S. 293 und 392–397 (Nr. 328–344)

⁹ Von der Hand Michael Österreichs liegen ferner auch Musikabschriften vor, deren Papiertypen von Georg Österreichs in deutlich späterer Zeit (Braunschweig, vor allem Wolfenbüttel) verwendet wurden. Dies betrifft bei Kümmerling (wie Anm. 3) die Nummern 22 (Aldrovandini) und 1078 (Perti) sowie eine anonym überlieferte Komposition mit italienischem Text (Nr. 1631). Zur chronologischen Einordnung vgl. Konrad

Textgrundlage ist ein Alexandriner-Paar¹⁰, in dem die Wörter an der typischen Binnenzäsur gleichfalls im Reimverhältnis zueinander stehen. Auf diese Weise lassen sich die Versanfänge auskoppeln: Im ersten Vers entwickelt Michael Österreich daraus einen rezitativisch wirkenden Abschnitt (ein solcher ist in seinem übrigen Œuvre nicht nochmals nachweisbar), der in einen 6/8-Teil mit der zweiten Vershälfte überleitet; für den zweiten Vers ergibt sich anfänglich nicht nochmals etwas rezitativisch Wirkendes (eher eine Art Arioso), das dann entsprechend in einen 3/4-Schluss überleitet. Und auch im Allgemeineren betritt Michael Österreich hier ein Feld, das ihm früher nicht zugänglich war: Die Komposition ist seine einzige für nur eine Stimme und Generalbass.

Stammt sie aber aus der Harzregion? Wie gesagt, ist genau dieses Wasserzeichen in den Manuskripten Georg Österreichs nicht nachzuweisen – auch in den (jüngeren) Braunschweiger oder Wolfenbütteler nicht. Verweist das Wasserzeichen also auf einen nochmals anderen Wirkungsort – dann aber nach 1709, als Michael Österreich letztmals in Gottorf fassbar ist? Das Manuskript ist zugleich eines der jüngsten Dokumente, die überhaupt etwas über ihn berichten; denn sein Schicksal nach 1709 ist unbekannt.

Die Komposition wird schließlich auch deshalb in dieses Heft mit aufgenommen, weil ihr Thema ebenfalls Tod und Ewigkeit sind; „Vorschmack von dem Himmel“ war zuallererst die Musik, die ein gläubiger Christ aus zeitgenössischer lutherischer Sicht ewig praktizieren müsse – im Leben auf Erden wie nach dem Tod im Himmel, aus Dank für die „Rechtfertigung allein aus Gnade“, die aus dem Kreuzestod Christi nach lutherischer Auffassung resultiert.

Küster, „Georg Österreichs Musiksammlung: Entstehung – Gliederung – Fortentwicklung“, in: ders., *Zwischen Schütz und Bach: Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer als Notensammler*, Stuttgart 2015 (im Druck).

¹⁰ Der Dichter ist nicht zu ermitteln. Eine Lösung wird auch dadurch erschwert, dass ein Gegensatz zwischen „Weltgetümmel“ und „Himmel“ als Reimpaar nicht gerade abwegig ist.

Kritischer Bericht

I. Ich habe einen guten Kampf gekämpft

Die Quelle

Zeitgenössische Kopisten-Abschrift¹¹ aus der Sammlung Österreich-Bokemeyer, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, in: Mus. ms. autogr. M. Österreich, S. 63–74, 5. Faszikel; online-Zugang: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000150CE00050000>. Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

Auf S. 63 links oben Bleinummer „8“ (frühere Ordnung der Faszikel; zuvor 6 und 9, anschließend 5 und 4), daneben ältere Bleinummer „213“. In der Seitenmitte, von dieser leicht nach rechts verschoben, Werküberschrift:

*Concert à 6. 3. Strom. Violino 2. Viole d Gambe
 ò Viole Alto Ten. Basso Voc. con Violono
 e Continuo*

An die untere Zeile rechts anschließend angefügt (und damit die Zentrierung „störend“), von der Hand Georg Österreichs: *Compos: di Michäel Oesterreich, | Auditeur.*

Am Fuß der Seite „1070“ (Berliner Akzessionsnummer Siegfried Wilhelm Dehns), darunter „335“ (Rötel).

S. 65 und 67 tragen am untersten Rand mittig eine Folierung: für die beiden Innenbogen des Manuskripts (für den Außenbogen ergibt sich diese Definition aus dem Titel; die verbleibenden drei Blätter hängen mit den vorausgehenden zusammen).

S. 63–74 durchgehend beschriftet. Lagenordnung: 3 ineinander liegende Bogen (Ternio). Wasserzeichen: Schellenkappe mit angehängter 3-Ring-Marke; EP¹². Freihändig rastriert; der geforderten Partiturgestalt angepasste Zahl von Systemen (bis zu 21 in 3 Akkoladen). Ab S. 64 Taktstriche in der Regel durch alle Systeme einer Seite mit Lineal durchgezogen (vorab).

Originale Schlüsselungen:

Alto:	c ₃
Tenore:	c ₄

3/2-Takt als Großtakte (6/2 oder 9/2 mit eingefügten, kleinen Binnentaktstrichen) notiert; hier als normaler 3/2-Takt aufgelöst.

Bis T. 65 ist keine Bezifferung eingetragen.

Die Quelle wirkt flüchtig geschrieben. Oft ist nicht eindeutig zu klären, ob eine Notenkopf auf oder neben einer Linie stehen soll. Doch auch dort, wo die Position optisch zweifelsfrei ist, las-

¹¹ Vgl. Kümmerling (wie Anm. 3), S. 122: Schreiber 86; Verfasserangabe von der Hand Georg Österreichs.

¹² Vgl. Kümmerling (wie Anm. 3), S. 122, 292 und 381.

sen sich Schreib-Irrtümer identifizieren. An einigen Stellen empfiehlt der Herausgeber ossia-Versionen (für Anregungen hierzu sei Manfred Cordes, Bremen, herzlich gedankt)¹³.

Einzelanmerkungen

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
1	Bc	Vermerk „Sinfonie.“ hier
6	Va 2	8: Vorzeichen orig. vorhanden
	Bc	4: vor der Note # - kollidiert mit Va 1, 8. Note. Offensichtlich zu lesen als Bc-Ziffer für cis
7	V	6: Notenkopf überschrieben (zuerst g ² ?)
9	V	9: orig. dis ² ; offenkundig Schreibfehler
	Va 2	4: Notenkopf überschrieben (zuerst h). – 9: kein Vorzeichen, aber bei 10
10	V	Das Taktende ragt über den vorab eingetragenen Taktstrich hinaus nach Takt 11
13	A	3: Sechzehntelfahne angesetzt
15	Bc	3–6: als Achtel notiert
23	T	3: Textierung urspr. „habe“; das Schluss-e ausradiert
26	Bc	6: überschrieben
28	A	1–4: nachgetragen; Noten in das freie Va2-System eingetragen. Vor 11: urspr. Achtel a ¹ (mit Fähnchen), Sechzehntel gis ¹ -fis ¹ (gebalkt); die drei Noten gestrichen
31	A	4: urspr. e ¹ , überschrieben, Zusatz Tabulaturbuchstabe „fis“
36	T	10: nachträglich eingefügt, 11 offensichtlich zunächst Achtel
39	T	Textkorrektur
40	T	8: urspr. e ¹ , überschrieben, Zusatz Tabulaturbuchstabe „fis“
41		„Adagio“ am Taktbeginn über V (d. h. über den Pausen, vor der hoch liegenden Notation; später, andere Tintenfarbe, andere Hand), „adagio“ über A, 5. Zeichen
42	Va 2, T	2: in Va 2 eher h als a, in T klar h; hier zu a korrigiert
	B	4: urspr. a, Notenkopf überschrieben
44	Bc	3: Bezifferung von 4 zunächst schon hier, ausradiert
45	Bc	2: Bezifferung orig. zu 1; im Hinblick auf den Satzverlauf korrigiert
48	V	2–3: Haltebogen reicht weiter bis 4 (vgl. aber T. 50)
49	V	3: urspr. a ² , Rasur/Überschreibung
	Bc	p-Vermerk ergänzt
51	Bc	2–3: Achtelbalken nachgetragen (Dehnungspunkt nach 1 vermutlich nicht)
53	V	4–5: orig. a ² –h ² ; emendiert
	T	2: orig. mit #. Hierfür in der zugehörigen Bezifferung jedoch keinerlei Anzeichen
59	A	Text- und Bindebogenkorrektur
	Bc	4: piano-Vermerk schon bei 3; ansonsten im A vorhanden
61	A, B	1: am Akkoladenbeginn untextiert
62	V	4: urspr. fis ² , überschrieben, Zusatz „g“
65	V	2–3: urspr. nur g ² (Achtel)

¹³ T. 79, Bass: 8. Note e statt g.

T. 80, Bass: 9. Note c statt e (oder auch 8. Note d statt H).

T. 91, Tenor: 2. Note fis¹ statt d¹.

T. 203: erhöhte Dreiklangsterz aufgrund der Akkord-Terzlage naheliegend; dafür aber keinerlei Anzeichen in der Quelle.

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
67		Die 2. Takhälfte offenkundig verderbt. Die Bc-Ziffern zu 6 und 7 orig. bei 5 und 6 (korr. in Koordination nach T und Bc); Va 1, 6. Zeichen, orig. e, Va 2, 6. Zeichen, orig. a
70	Bc	6: urspr. c ¹ (Notenkopf lediglich auf die vorbereitete Hilfslinie – als oberste des Systems – gesetzt); urspr. mit Balken zu 7 (radiert)
71	Va 2	1: überschrieben (urspr. punktiert? urspr. fis?)
74	Bc	8: Bezifferung „6“ ursprünglich (irrtümlich) zu 75,1
75	Bc	2: orig. G (Schreibfehler); 6: Bezifferung „#“ schon bei 5 (nach „4“)
76	B	3: Textierung [Hin-]for
77	Va 2	3: zuerst h, überschrieben c ¹
80	Bc	5: Bezifferung orig. schon bei 4
83	Va 1	7: als e ¹ interpretiert
84	Va 1	5–6: Korrektur?
85	T	Akkoladenbeginn: zunächst Bassschlüssel vorgezeichnet, überschrieben
	Bc	1: Bezifferung # orig. erst zu 2
88	Bc	1, 3, 4 orig. beziffert mit 6–5 (4 zusätzlich mit hochalterierter Terz); für 1 und 3 satztechnisch nicht sinnvoll, für 2 jedoch korrekt
95–96	A	komplett T. 97–98 eingetragen, ausgestrichen, ebenso der Adagio-Vermerk darüber, vor und über T. 95 ein „F“-Orientierungsvermerk, aber darüber nicht aufgegriffen
97		Vermerk „Adagio“ im Bc (zum Custos am Zeilenende und am Zeilenanfang)
97	T	5: urspr. h, überschrieben
98	Va 1	2: überschrieben, vermutlich zunächst a
	T	1–2: zunächst textiert „Richter“, gestrichen; Wiederholungsvermerk daneben gesetzt
106	Bc	6: Hochalteration ergänzt nach T. 64
107	Bc	5: vor der Bezifferung nochmals 6+5 (wie zu 4)
110	T	3: orig. hochalteriert (ais)
112	Bc	2: erst fis, überschrieben
132	Bc	1: beziffert „2“; 2: beziffert „1“
148	T	2: „p“ ergänzt (Vermerk „piano“ hier nur in B; für A in 146)
150	Va 2	bis 151: gründliche Rasur mit Überschreibung; 150,2 mit Zusatz „h“
151	Va 2	3: urspr. ais, # gestrichen
152	Va 2	bis 162: zunächst Musik ab 150 erneut eingetragen; gestrichen, die richtige Version (durch Georg Österreich?) im System T (richtig geschlüsselt!) eingetragen. 161f. (neue Akkolade) nur gestrichen, 168f. am Ende angesetzt, der Untersatz mit einem weiten Bogen wiederhergestellt, dahinter „NB./2.“ als Pausenangabe. Korrigiert.
159	Va 2	2: Notenkopf überschrieben, Zusatz „g“
167	T	Vermerk „Allegro“ nur hier
168	B	3: zuerst Viertel, überschrieben
170–172	Bc	keine Eintragung
176	T	eingetragen als dreimal a
179	V	2–3: weitere 2x fis ² , mit Haltebogen; Edition als Korrekturversuch
179–181	V 1	vgl. Folgeeintrag: um eine Terz abwärts transponiert: bis 181,2; urspr. c1-Schlüssel?
184	Va 2	urspr. Ganze plus Halbe d ¹ (dis ¹ ?)
185	Va 1	1: fis ¹ mit #
	Va 2	1: e ¹ ist ein Schreibfehler, muss d ¹ sein
186	T	3: Vorzeichen unklar
189	Va 1, Va 2	1: als 2 Halbe mit Haltebogen notiert

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
190	Bc	3: Bezifferung zuerst „#“, durch „7“ überschrieben
194		3: piano-Vermerk orig. nur im T zu T. 196,1; nur sinnvoll, wenn bereits ab hier – für alle Stimmen – angewandt (im Sinne eines Echos)
198	Bc	1: Bezifferung als Vorzeichen zu e eingesetzt
199	Bc	2: mit Fermate (nachgetragen mit zarter Feder?)
202	Va 1	1–3: zuerst eine Terz zu hoch eingetragen(?)

II. Ihr Andern, folget mir

Die Quelle

Autographe Reinschrift des Komponisten, Kiel, Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek, Mo 3. Modern mit Bleistift paginiert, 1 Bogen, Hochformat (Folio); fester Buntpapiereinband des früheren 20. Jahrhunderts. Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

Auf S. 1 am rechten Rand ansteigend: *Appendix di M. Ö.*

Oben links schräg über der Schlüsselung Bleinummer „N^o 102“, daneben Kieler Bibliotheksstempel, in der Seitenmitte Signaturangabe, darunter „332-1929“ (Akzessionsvermerk). Über T. 3 Tinten-Schriftabdruck „Brunn[...]“ (spiegelbildlich, von einer vormaligen Nachbarseite?).

Wasserzeichen: Wilder Mann/Glocke, ähnlich Wz. 325–333 bei Weiß/Kümmerling¹⁴, allerdings mit eingearbeiteter Jahresangabe „1700“. Freihändig rastriert (jeweils 12 Systeme pro Seite, jeweils mit senkrechten Rand-Begrenzungsstrichen); die letzte Seite nur rastriert, keine Eintragungen (ebenso S. 3, die 6 unteren Systeme).

Taktstriche Freihändig eingesetzt. Vor jeder zweiten Akkolade eine Akkoladenklammer (beginnend mit der 3., ohne die 1.).

Abweichende originale Schlüsselung:

Canto: c₁

Einzelanmerkungen

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
6	C	1: orig. notiert als Halbe Pause
24	C	1–4 und 5–6 einzeln gebalkt
25	C	4: orig. notiert als Halbe Pause
62	Bc	bis 64: c ₄ -Schlüssel
65	Bc	5: Kreuz radiert, wieder mit Kreuz überschrieben
66	Bc	c ₄ -Schlüssel
68	C	3: Notenkopf verdickt, urspr. f??
68	Bc	1: Notenkopf überschrieben

¹⁴ Vgl. oben, Anm. 7.

I. Ich habe einen guten Kampf gekämpft

Adagio

Sinfonie.

Violino

Viola 1

Viola 2

Alto

Tenore

Basso

Violono e Continuo

This system contains the first four measures of the score. The Violino, Viola 1, and Viola 2 parts are active, while the Alto, Tenore, and Basso parts are silent. The Violono e Continuo part provides a bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

V.

Va. 1

Va. 2

Vne. e Cont.

This system contains measures 5 through 8. The Violino (V.), Viola 1 (Va. 1), Viola 2 (Va. 2), and Violoncello/Double Bass (Vne. e Cont.) parts are active. The key signature and time signature remain the same as in the previous system.

#

M. Österreich, Ich habe einen guten Kampf gekämpft

14

9


V. 

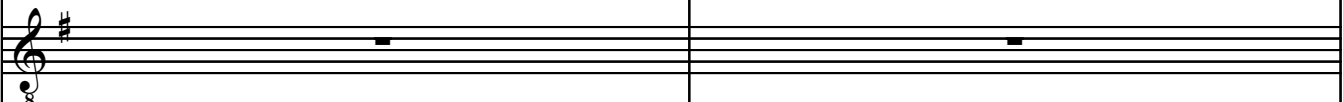
Va. 1 


Va. 2 


Vne. e Cont. 

13


A. 
Ich ha-be ei-nen gu - ten Kampf ge - kämp - - - fet, ge-kämp - - -


T. 

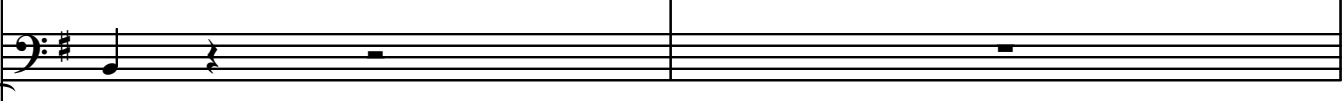
B. 
Ich ha-be ei-nen gu - ten Kampf ge - kämp - - - fet, ge-kämp -


Vne. e Cont. 

15

A. 
- fet,

T. 
Ich ha-be ei-nen gu - ten Kampf ge - kämp - - - fet, ge-kämp - fet, ge-kämp -

B. 
- fet,

Vne. e Cont. 

17

V.

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B.

Vne.
e Cont.

ich ha - be ei - nen gu - ten Kampf ge - kämp -
-fet,
ich ha - be ei - nen gu - ten Kampf, ei - nen
ich ha - be ei - nen gu - ten Kampf, ich ha - be ei - nen gu - ten Kampf ge - kämp - fet, ge -

19

V.

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B.

Vne.
e Cont.

- - - - fet, ge - kämp - - - - fet,
gu - ten Kampf ge - kämp - - - - fet,
- kämp - - - - fet, ge - kämp - - - - fet,

21

V.

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B.

Vne.
e Cont.

ich hab den Lauf, ich hab den

24

T.

Vne.
e Cont.

Lauf voll-en - - - det, voll en -

27

A.

T.

B.

Vne.
e Cont.

ich hab den Lauf, ich hab den Lauf voll en - det, voll en - det,

-det, ich hab den

30

A. *ich hab den Lauf, ich hab den Lauf* _____ ,

T. *Lauf, ich hab den Lauf* _____ ,

B. *ich hab den*

Vne. e Cont.

33

A. _____

T. _____ *ich hab den*

B. *Lauf, ich hab den Lauf* _____ voll-en - - - det, voll-en - det,

Vne. e Cont.

36

A. *ich hab den Lauf* _____ , *ich hab den*

T. *Lauf, ich hab den Lauf, ich hab den Lauf, den Lauf* _____ voll - en -

B. *ich hab den Lauf, ich hab den Lauf* _____

Vne. e Cont.

38

V.

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B.

Vne. e Cont.

Lauf, ich hab den Lauf voll en - det, voll -

- det, ich hab den Lauf, den Lauf, ich hab den Lauf voll -

-, ich hab den Lauf, den Lauf, den Lauf, ich hab den Lauf voll -

Adagio

41

V.

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B.

Vne. e Cont.

- en-det, ich hab den Lauf voll - en - det.

- en-det, ich hab den Lauf voll - en - det.

- en-det, ich hab den Lauf voll - en - det.

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

4 #

45

V.

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B.

Vne. e Cont.

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

49

V.

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B.

Vne. e Cont.

p

p

p

Ich ha - be Glau - ben, ich ha - be Glau - ben,

Ich ha - be Glau - ben, ich ha - be

Ich ha - be Glau - ben, ich ha - be

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

M. Österreich, Ich habe einen guten Kampf gekämpft

20

53

V.

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B.

Vne. e Cont.

Glau - ben ge - hal - ten, ich ha - be

Glau - ben ge - hal - ten, ich ha - be Glau -

Glau - ben ge - hal - ten, ich ha - be

5/4 # 6 6/5

57

V.

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B.

Vne. e Cont.

Glau - ben, ich ha - be Glau - - - ben ge - hal - ten, *p* ich ha - be Glau - ben ge - hal -

- - - ben, ich ha - be Glau - ben ge - hal - ten, *p* ich ha - be Glau - ben ge - hal -

Glau - ben, ich ha - be Glau - ben ge - hal - ten, *p* ich ha - be Glau - ben ge - hal -

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

61

V.

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B.

Vne. e Cont.

-ten.

-ten.

-ten.

$\frac{4}{2}$ 6 6 5 \flat 5 4 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

65

V.

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B.

Vne. e Cont.

Hin - fort, hin - fort, hin - fort, hin - fort, hin - fort ist mir

5 4 # # 6 # 4 6 6 6

M. Österreich, Ich habe einen guten Kampf gekämpft

22

68

V.

Va. 1

Va. 2

A.

T.
8

B.

Vne. e Cont.

6 6 # 6 6 # 6 6 5/4

71

V.

Va. 1

Va. 2

A.
8

T.

B.

Vne. e Cont.

6 # 6 # 6 6 6 6

74

V.

Va. 1

Va. 2

A.
-legt die Kro - ne, die Kro - - ne der Ge-rech - tig - keit,

T.

B.
Hin-fort, *hin-fort,*

Vne.
e Cont.

6 6 5/4 # 6

77

V.

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B.
hin-fort, hin-fort ist mir bei - - - gelegt die Kro - - - - -

Vne.
e Cont.

6 6 6 6 6 6 6 6

80

V.

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B.

- ne der Ge - rech - tig - keit,

Vne.
e Cont.

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

83

V.

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B.

Vne.
e Cont.

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

Detailed description: This page of a musical score covers measures 80 to 83. It features a full orchestral arrangement with Violin (V.), Violin I (Va. 1), Violin II (Va. 2), Trumpets (A., T.), Trombones (B.), and Bassoon/Contrabassoon (Vne. e Cont.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Measures 80-83 show a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the strings and woodwinds. The bassoon part includes fingerings and a breath mark. The vocal line (implied by the lyrics) is present in measure 80. The score concludes with a sharp sign in measure 83.

86

V.

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B.

Vne.
e Cont.

wel - che mir der

wel - che mir der Herr, der Herr, der

wel - che mir det

6 # 5 6 6 6 5 6 5 6 5 6 5

5 # 4 #

89

V.

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B.

Vne.
e Cont.

Herr, der Herr, der Herr, der Herr, wel - che mir der Herr, der Herr, der

Herr, wel - che mir der Herr, der Herr, der Herr, wel - che mir der

Herr, wel - che mir der Herr, der Herr, der Herr, wel - che mir der

6 # 6 6 5 6 6 5

91

V.

Va. 1

Va. 2

A. *Herr* an je - nem Ta-ge,

T. *Herr* an je - nem Tage, an je - nem Ta-ge, an je - nem

B. *Herr,* welche mir der Herr an je - nem Ta-ge, an je - nem Tage,

Vne. e Cont.

♭ 2, ♭ 6 5 4 # ♭ 6 5 2 6 7 6 # 2 6

94

V.

Va. 1

Va. 2

A. an je - nem Ta-ge,

T. Ta - ge, wel-che mir der Herr, der Herr, der Herr an je - nem Ta-ge, an je - nem Ta-ge,

B. welche mir der Herr, der Herr, der Herr an je - nem Ta-ge, an je - nem Ta-ge,

Vne. e Cont.

6 7 6 6 6 5 6 6 # 6 ♭ 6 #

Adagio

97

V.

Va. 1

Va. 2

A. der ge-rech-te Rich-ter, ge-rech-te Rich-ter, der ge-rech-te

T. der ge-rech-te, der ge-rech-te Rich-ter, der ge-rech-te Rich-ter, ge-

B. der ge-rech-te Rich-ter, ge-rech-te Rich-ter, der ge-rech-te

Vne. e Cont.

6 5 # 7 6 # 5 6

100

V.

Va. 1

Va. 2

A. Rich-ter, der ge-rech-te Rich-ter, der ge-rech-te Rich-ter ge-ben wird.

T. -rech-te Rich-ter, der ge-rech-te Rich-ter, der ge-rech-te Rich-ter ge-ben wird.

B. Rich-ter, der ge-rech-te Rich-ter, der ge-rech-te Rich-ter ge-ben wird.

Vne. e Cont.

6 6 6 6 5 6 6 5 4 6

2

M. Österreich, Ich habe einen guten Kampf gekämpft

28

104

V. 

Va. 1 

Va. 2 

A. 


T. 


B. 


Vne. e Cont. 


4 5 3 2 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 5 6 5 4 #

108

A. 

T. 

B. 

Vne. e Cont. 

6 # 5 6 6 6 # 6 # 6

M. Österreich, Ich habe einen guten Kampf gekämpft

30

136

V.

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B.

Vne.
e Cont.

al - lein, al - lein, nicht mir a - ber al - lein, al - lein, al - lein, nicht mir

-lein, nicht mir a - ber al - lein, al - lein, al - lein, nicht mir

nicht mir a - ber al - lein, nicht mir

6 5 6 5 6 6 6

144

V.

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B.

Vne.
e Cont.

a - ber al - lein, *p* al - lein, al - lein, nicht mir a - ber al - lein,

a - ber al - lein, al - lein, al - lein, *p* nicht mir a - ber al - lein,

a - ber al - lein, *p* nicht mir a - ber al - lein,

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

152

V.

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B.

Vne.
e Cont.

5 6 6 # 6 6 # 6 6 # 6 6

160

V.

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B.

Vne.
e Cont.

6 6 6 6 6 6 | 4 #

M. Österreich, Ich habe einen guten Kampf gekämpft

32

Allegro

167

V.

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B.

Vne. e Cont.

son - dern auch al - len, die sei - ne Er - scheinung lieb ha - ben,

4 4 6 5

173

V.

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B.

Vne. e Cont.

schei-nung lieb ha-ben, son - dern auch al - len, die son - dern auch al - len, die sei - ne Er - scheinung lieb ha-ben, son - dern auch son - dern auch

4 6 5 6 5

6 7
5

180

V.

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B.

Vne.
e Cont.

sei - ne Er - schei - nung lieb ha - ben, son - dern auch al - len, die sei - ne Er -
al - len, die sei - ne Er - schei - nung lieb ha - ben, son - dern auch al - len, die
al - len, die sei - ne Er - schei - nung lieb ha - ben, son - dern auch al - len, die

6

6

186

V.

Va. 1

Va. 2

A.

T.

B.

Vne.
e Cont.

-schei - nung lieb ha - ben, son - dern, auch al - len, die sei - ne Er - schei - nung lieb
sei - ne Er - schei - nung, son - dern auch al - len, die sei - ne Er - schei - nung lieb
sei - ne Er - schei - nung lieb ha - ben, son - dern auch al - len, die sei - ne Er -

6

6 6

6 7

192

V. *p*

Va. 1 *p*

Va. 2 *p*

A. ha - ben, die sei - ne Er - schei - nung lieb ha - ben, *p* die sei - ne Er - schei - nung lieb

T. ha - ben, die sei - ne Er - schei - nung lieb ha - ben, *p* die sei - ne Er - schei - nung lieb

B. -schei-nung, die sei - ne Er - schei - nung lieb ha - ben, *p* die sei - ne Er - schei - nung lieb

Vne. e Cont. *p*

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

198

V.

Va. 1

Va. 2

A. ha - ben, die sei - ne Er - scheinung, die sei ne Er - scheinung lieb ha - ben.

T. ha - ben, die sei - ne Er - scheinung, die sei ne Er - scheinung lieb ha - ben.

B. ha - ben, die sei - ne Er - scheinung, die sei ne Er - scheinung lieb ha - ben.

Vne. e Cont.

6 6 6 6 # 6 5 # 5 4 #

II. Ihr Andern, folget mir, verlacht das Weltgetümmel

Canto

Ihr An - dern, ihr An - dern, fol - get mir, ihr An - dern, ihr An - dern, fol - get

Basso continuo

4

C. mir, ver - lacht _____ das Welt - ge -

B. c.

6 b

10

C. - tüm mel, das Welt - ge - tüm mel, ver - lacht _____, ver - lacht _____

B. c.

b 6 7 b b

15

C. _____, ver - lacht _____ das

B. c.

6 4 b 5 6 # # 6

20

C. Welt - ge - tüm - mel, das Welt - ge - tüm - mel, das Welt - ge - tüm - mel, das Welt -

B. c.

4 6 4 6 6 6 6 5 3 6

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'II. Ihr Andern, folget mir, verlacht das Weltgetümmel'. It features a Canto part (soprano) and a Basso continuo part (bass). The score is divided into five systems, each with a Canto line and a Basso continuo line. The lyrics are: 'Ihr Andern, ihr Andern, folget mir, ihr Andern, ihr Andern, folget mir, ver - lacht das Welt - ge - tüm mel, das Welt - ge - tüm mel, ver - lacht, ver - lacht, ver - lacht das Welt - ge - tüm - mel, das Welt - ge - tüm - mel, das Welt - ge - tüm - mel, das Welt -'. The Basso continuo part includes figured bass notation (numbers 4, 6, 9, 6, b, 6, 7, b, b, 6, 4, b, 5, 6, #, #, 6, 4, 6, 4, 2, 6, 6, 6, 6, 5, 3, 6) and various musical symbols like flats and naturals. The piece is in a minor key and common time.

24

C. 

ge - tün mel.

B. c. 

6 5

30


C. 

Es fin-det sich all - hier, es fin-det sich all - hier, es fin-det sich all -


B. c. 

6 6 7^b

33

C. 

- hier ein Vor schmack, ein Vor schmack,

B. c. 

41

C. 

ein Vor schmack, ein Vor - schmack von dem Him - mel ,

B. c. 

49

C. 

in Vor schmack, ein Vor - schmack, ein Vor - schmack von dem

B. c. 

6 6 6 6

56

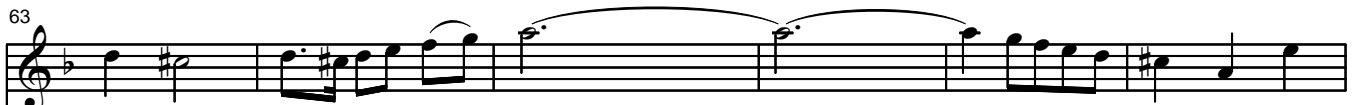
C. 

Him - - - - - mel, ein Vor schmack, ein Vor-schmack, ein


B. c. 

6

63

C. 

Vor schmack von dem Him - - - - - mel, ein

B. c. 

6 6 # 6 6 6

69


C. 

Vor schmack von dem Him - mel, ein Vor schmack, ein Vor - -


B. c. 

6/5 # 6 6 6 6 6

76


C. 


- schmack, ein Vor - - schmack von dem Him - mel.

B. c. 

6 7b/5# # #

83

C. 

B. c. 

6 6 6/4 5 # 6 #

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.