

Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 27

Johann Philipp Förtsch:

Ich vergesse, was dahinten ist

Trauermusik 1682



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.

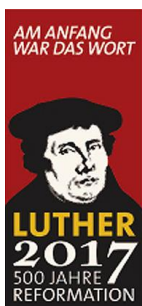
Diese Notenausgabe ist im Internet erhältlich unter:

<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

Johann Philipp Förtsch

1652–1732

Ich vergesse, was dahinten ist

Trauermusik über Philipper 3, 13–14

für Maria Elisabeth Niederstedt geb. Olearius
Schleswig 1682

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

Herausgegeben von Konrad Küster

*Tonaufnahmen
außerhalb des EU-Projekts
sind erst ab 2016
zulässig.*

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Der Landeskirchenmusikdirektor
Hamburg 2015

Inhalt

Vorwort	5
Kritischer Bericht	12
Edition des Widmungskanons	
PSALM 42,2 Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser, so schreiet meine Seele, Gott, zu dir. <i>Der Leichen-Text: In einem vierfachen Contrapunct und Canone infinito der Sel. Frau Hoff-Räthin zu Ehren gesetzt.</i>	18
Edition der Trauermusik	
PHILIPPER 3, 13–14 Ich vergesse, was dahinten ist, und strecke mich zu dem, das davornen ist, und jage nach dem vorgesteckten Ziel, nach dem Kleinod, welches vorhält die himmlische Berufung Gottes in Christo Jesu. Amen.	19
Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO)	55
Zum Download bereit stehende Hefte (Stand Mai 2015)	56

Vorwort

Ein Sonderfall in der „typischen“ Überlieferung des späten 17. Jahrhunderts

Musik des Gottorfer Hofes ist in mehrfacher Hinsicht etwas Besonderes¹. In der „Sammlung Georg Österreich“, die vor allem in Österreichs Gottorfer Kapellmeisterzeit (de facto 1689–1702) anwuchs, ist das Musikrepertoire eines Hofes jener Zeit offenkundig so umfassend dokumentiert wie für keinen anderen Ort der Zeit; die einzige andere Sammlung dieser Art (die Sammlung des schwedischen Hofkapellmeisters Gustav Düben, heute in Uppsala ist etwas älter). Nahezu der komplette Zugang zur mitteleuropäischen vokalen Ensemblesmusik um 1660/1700 beruht somit auf diesen beiden Sammlungen. So bietet dieses Repertoire – für jene Zeit – den Kern-Einblick in das Musikverständnis mitteleuropäischer Höfe; an keinem anderen Ort ist er in derselben Breite und Tiefe möglich.

Für Gottorf bedeutet dies jedoch, dass für die Zeit bis in die mittleren 1680er-Jahre, als Personen wie Augustin Pflieger, Johann Theile, Martin Cöler oder Johann Philipp Förtsch die Musik des Hofes leiteten, im Prinzip dieselben Überlieferungsprobleme bestehen wie wenig später für die anderen mitteleuropäischen Musikzentren der Zeit Georg Österreichs. Ihre Musik blieb nicht in den Quellen erhalten, die das Wirken jener Personen kennzeichneten. Ein Stück weit müssen also Quellen „einspringen“, die an anderen Orten unter anderen Bedingungen geschaffen wurden. Konkret: Werke Pfliegers finden sich auch bei Düben (so dass sich für diese ältere Zeit dort die typischen Hilfskonstruktionen bilden lassen); dass Dübens Theile-Manuskripte etwas mit Gottorf zu tun haben, wirkt aber zweifelhaft. Wenige Werke Pfliegers und einige Cölers liegen auch in (dementsprechend jüngeren) Quellen Georg Österreichs vor. Man weiß jedoch nicht, ob Düben wie Österreich diese Werke in Originalgestalt überliefert haben (oder so, wie es prinzipiell auch für alle anderen anzunehmen ist: in einer Zurichtung auf die örtlichen Musizierbedingungen). Und für Österreich spielte Theile – als Lehrer zwischen 1686 und 1689 in Wolfenbüttel – ohnehin eine andere Rolle: Dass Österreich Werke seines Lehrers dokumentierte, ist insofern natürlich, unwahrscheinlich aber, dass sie auf die schon weit zurückliegenden 23 Kapellmeister-Monate in Gottorf (1673–75) zurückgehen. Österreich wird eher aktuelle Musik Theiles abgeschrieben haben – etwa solche, an deren Aufführung er in Wolfenbüttel selbst mitgewirkt hatte.

Eine Ausnahme bei alledem ist Johann Philipp Förtsch. Es ist zwar anzunehmen, dass die Musik, die Georg Österreich von ihm überlieferte, in dessen Kapellmeisterzeit (1680–84) entstanden war; Genaueres darüber lässt sich jedoch nicht sagen. Auch diese Manuskripte sind in Abschriften von Österreich oder dessen typischen Kopisten erhalten geblieben, und auch sie entstanden in einigem Abstand zum Komponieren. Doch Förtsch war in Österreichs Gottorfer Anfangsjahren weiterhin vor Ort aktiv; zu seinen (auch älteren) Werk muss Österreich folglich einen persönlichen Zugang gehabt haben – so, wie in keinem anderen Fall.

Die vorliegende Trauermusik Förtschs ist hierbei nochmals ein Ausnahmefall. Denn für sie liegt nicht (wie sonst typisch) nur eine solche Partiturabschrift aus Österreichs Umkreis vor, sondern ebenso ein Originaldruck: eine Quelle aus Förtschs eigener Kapellmeisterzeit. Zwar ist auch dies letztlich keine „eigene“ Quelle Förtschs; in Druckausgaben des 17. Jahrhunderts erfährt man alles, was sich erfahren lässt, allein durch das Auge eines Notensetzers. Doch eine solche Quelle braucht nicht schlechter zu sein als die Abschrift eines ortsansässigen Kopisten – in diesem Fall

¹ Zu den Hintergründen vgl. Konrad Küster, „Georg Österreichs Musiksammlung: Entstehung – Gliederung – Fortentwicklung“, in: ders., *Zwischen Schütz und Bach: Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer als Notensammler*, Stuttgart 2015 (im Druck).

sogar von Österreich selbst. So lassen sich hier Quellenvergleiche führen: Sie bieten Einblicke darein, wie sich die Stil- und Aufführungsvorstellungen beider Musiker (die in engem Kontakt zueinander standen) voneinander unterschieden.

„*Maria Elisabeth Niederstettin*“: *Zum Entstehungsanlass*

Durch den Originaldruck ist man zugleich über den Entstehungsanlass informiert (er geht aus Österreichs Partitur nicht hervor): Es handelt sich um einen der (nicht zahlreichen) Memorialdrucke, die auch liturgische Trauermusikwerke erfassen. Veranlasst haben müssen diesen Druck die Hinterbliebenen; dies sagt also zugleich etwas über deren Lebensstandard und -ansprüche aus. Wer also war „die HoffRäthin Maria Elisabeth Niederstettin“ in Schleswig?

In welcher Kirche der Trauergottesdienst stattfand, aus deren Anlass das Werk entstand, sagt die Quelle nicht. Klar ist nur, dass die Musik „Durch Ihre Regierende HochFürstl. Durchl. Herzogs zu Schließwig Holstein Hoff*Musicos* abgesungen“ wurde. Für eine „HoffRäthin“ galt die Regel, dass zur Beisetzung die Gottorfer Hofmusiker spielen dürften, d. h. dass die Einnahmen aus der Trauermusik nicht den Musikern der Stadt Schleswig (oder dem Kantor der Domschule und seinen Schülern) zufließen.

Diese Regel galt, wie man aus einem späteren Antragsschreiben Georg Österreichs weiß, für alle Schleswiger Kirchen und schon seit undenklichen Zeiten. Österreich schrieb dort in einer undatierten Eingabe²:

„...können Deroselben wir hiernechst unterthänigst zu vernehmen geben nicht umhin, waßmaßen Dero *Capell Musici* alter *Usance* und Herkommens nach, die erfoderte Leichen-*Musiquen* in Dero Thumb-Kirchen allhie /angesehen wir ohne dem die Hochfürstlichen, und vieler andern vornehmer Hoff-Bedienten Leichen auff gnädigsten Befehl schuldigster maßen *gratis* daselbst bedienen müßen/ als ein Stück unsers *Salarii* vor andern gegen die Gebühr verwaltet und bestellet. Wann dann Durchlauchtigster Hertzog und Herr, unsere *subsistence* und Unterhalt um ein merckliches hievon *dependiret*, daß wir bey sothanem wohlhergebrachten Herkommen gnädigst *conserviret* werden;

Solchem nach gelanget an Eu. Hochfl. Durchl. unser unterthänigstes Bitten hiemit, Sie geruhen Gnädigst uns Dero ohndem notdürftigen *Capell Musicis* solche Hochfürstliche Gnade zu *confirmiren*, damit wir bey Bestellung derer Hoff- und andren vornehmen Leichen-*Musiquen* in dero Thumb-Kirchen und sonsten allhie, vor andern geruhig gelaßen, und, (soweit es dem *Cantori* und Schul-*Collegen* am Thumb an den Schleswigschen Raths- und Bürgerlichen-Leichen unschädlich ist) von niemand, weder Fremden noch Einheimischen daran behindert und gekränkt werden mögen.

Folglich war „uralter *Usance* und Herkommens nach“ geregelt, dass die Begleitung nur der Begräbnisfeiern für Schleswiger Stadteinwohnerfamilien in den Aufgabenbereich der Schule, ihrer Lehrer und Schüler fielen; sofern es um Begräbnisse eines erweiterten höfischen Kreises ging (der auch die Angehörigen der Hofbürokratie erfasste), waren die Musiker des Hofes betroffen. Selbstverständlich ging es bei all diesen Fragen auch ums Geld. Und da der Schleswiger Dom

² Textwiedergabe nach: Schleswig, Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 7 Nr. 168 II. Bereits bei Adam Soltys, „Georg Österreich (1664–1735); sein Leben und seine Werke: Ein Beitrag zur Geschichte der nord-deutschen Kantate“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 4 (1922), S. 169–240, hier S. 183 (nicht buchstabengetreu); auch ist die Angabe „Januar 1698“ nicht korrekt.

zahllose Hinweise auf die Begräbniskultur gerade dieser „erweiterten höfischen Kreise“ enthält, wird sichtbar, dass es dort nicht um Ausnahmefälle ging – und zudem nicht um Fälle, bei deren Realisierung an Kunst- und Finanzmitteln gespart wurde³.

Im vorliegenden Trauerfall bewegt man sich also ganz tief hinein in Verhältnisse, die das Kulturleben des Gottorfer Hofes ausmachten – über die unmittelbaren Interessen des Herzogshauses hinaus. Denn Maria Elisabeth Niederstedt war die Tochter des bewunderten Hofbeamten Adam Olearius (1599–1671), der an einer ambitionierten Persien-Expedition des Hofes (mitten im 30-jährigen Krieg!) teilgenommen, über sie minutiös berichtet und überhaupt für das Naturwissenschafts- und Kunstinteresse des Hofes gestanden hatte. Er hatte dessen Bibliothek geleitet, den begehbaren „Gottorfer Globus“ begründet und etwa auch für die Kunstkammer gesorgt.

Maria Elisabeth Niederstedt gehört zu den wenigen Frauen, die in Johannes Mollers *Cimbria literata* erwähnt werden⁴. Sie wurde 1640 in Schleswig geboren, erhielt ihre Vornamen vermutlich konkret mit Blick auf die Herzogin (die sächsische Prinzessin Maria Elisabeth, die mit Herzog Friedrich III. verheiratet war) und nahm offensichtlich an vielen der Tätigkeiten ihres Vaters direkt Anteil. Anlass dazu, sie unter den Schriftstellern Schleswig-Holsteins zu erwähnen (so der Impuls Mollers zu seiner *Cimbria literata*), war eine weit ausgreifende dichterische Tätigkeit. Nach ihrem Tod (am 20.12.1681) erschienen mehrere Würdigungen; Förtschs Trauermusik ist somit nicht das einzige, was an sie noch erinnert. Seit 1664 war sie mit Burchard Niederstedt verheiratet⁵.

Ihr Mann (und damit Olearius' Schwiegersohn) reiht sich in dieses Gesamtbild problemlos ein. Burchard Niederstedt⁶ war wohl in den späten 1620er-Jahren in Schleswig geboren und auf das herzogliche Gymnasium in Bordesholm gegangen, hatte seine Studien in Rostock begonnen (vermutlich auf dem Wege der institutionellen Verbindung zwischen Bordesholm und Rostock)⁷, in Leiden fortgesetzt und dann eine Art Grand Tour angetreten, die ihn jedoch nicht nur durch die europäischen Zentren führte, sondern auch durch den gesamten Mittelmeerraum und dort (obwohl von Piraten bedroht) bis an die Küste Afrikas. Dabei fiel sein Blick auf die Insel Malta; über sie veröffentlichte er 1660 eine Fundamentalstudie, die einen Bogen von der Geschichte bis hin zu den Besonderheiten der Natur schlägt⁸. Mit Olearius verband Niederstedt somit die Erfahrung, auch extrem ferne, fremde Länder gesehen und über sie in Buchform berichtet zu haben – und zwar in Verbindung mit dem Gottorfer Hof.

Denn schon 1659 hatte Herzog Friedrich III. von Schleswig-Holstein-Gottorf das Landeskind an den Hof gebunden; daraufhin gehörte er zu Herzog Christian Albrechts engstem Beraterkreis, darunter als „Reiseseekretär“, später als Hofkanzler. Schon 1665 erhielt er von seinem

³ Vgl. im Überblick: Dietrich Ellger, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Schleswig, Zweiter Band: Der Dom und der ehemalige Dombezirk*, München und Berlin 1966 (Die Kunstdenkmäler des Landes Schleswig-Holstein, 10), S. 413–482 (Epitaphien) und 544–621 (Grüfte) – ohne Fürstengruft, Bischofs- und Pastorengräber sowie einzelne Grabsteine. Somit widmet sich ein Drittel des Bandes der Beschreibung von Ausstattungsgegenständen dieser Memorialkultur.

⁴ Sämtliche biographischen Angaben zu ihr, sofern nicht anders nachgewiesen, nach diesem Artikel: Johannes Moller, *Cimbria literata*, Bd. 1, Kopenhagen 1744, S. 462f.; <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10633219.html> (Abruf 10.03.15).

⁵ Vgl. das Hochzeitsgedicht von Georg Heinrich Burchard, *Amor in Vincula datus*, [ohne Ort] 1664, <http://dibiki.ub.uni-kiel.de/viewer/resolver?urn=urn%3Anbn%3Ade%3Agbv%3A8%3A2-2165125> (Abruf vom 23.01.15).

⁶ Biographische Angaben nach Moller (wie Anm. 4), S. 463.

⁷ Immatrikulation im September 1645, vgl. <http://purl.uni-rostock.de/matrikel/100050339> (Abruf vom 07.05.15). – Zur Verbindung der Institutionen vgl. Konrad Küster, „Schütz, Opitz und andere bei Christian Druhl (1650)“, in: *Schütz-Jahrbuch* 30 (2008), S. 69–91, hier S. 69

⁸ Burchard N[e]derstedt, *Malta Vetus et Nova*, Helmstedt 1660; Expl.: Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, 4 H[ist] ITAL II, 416/51, online: <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN612353192>.

Herzog den Hof Høgebjerggård bei Løjt (Aabenraa) zu ewigem Erbe und Besitz⁹. Er starb im September 1684; seine Erben ersuchten den dänischen König (als zeitweiligen Landesherrn der Zeit) um Freigabe des Erbes¹⁰.

Olearius und das Ehepaar Niederstedt bewohnten ein Haus, das der erstgenannte 1644 erbaut und vor dem Einzug der nächsten Generation „um fünf Fach“ erweitert hatte; es stand dort, wo heute das Schleswig-Holsteinische Oberlandesgericht steht, war aber bereits verschwunden, als dieses Gebäude als Regierungssitz der preußischen Provinzialverwaltung erbaut wurde¹¹. Niederstedt selbst hat aber bisweilen mehr Zeit auf Reisen als zu Hause zugebracht, etwa den gesamten Sommer 1676 in Wien¹².

Seine dortigen Aktivitäten verbinden sich mit einer weiteren Person dieses Kreises: mit Andreas von Ulcken¹³. Von ihm soll Christian Albrecht gesagt haben¹⁴, „so lange das fürstliche Haus Gottorf gestanden, habe es keinen geschickteren und treueren Diener gehabt“. Ulcken war mit der einzigen Tochter der Niederstedts, die gleichfalls Maria Elisabeth hieß, verlobt¹⁵; sie starb bereits am 11. Januar 1680. Auch Ulcken hat eine herausragende Bedeutung in dieser Personenkonstellation.

1645 als Sohn einer traditionsreichen Kaufmannsfamilie in Hamburg geboren, kam er 1670/71 nach umfassenden europäischen Bildungsreisen an den Gottorfer Hof und war neben Niederstedt die zentrale Gestalt darin, Rechte des Herzogtums in den verzwickten Koalitionsentwicklungen des späten 17. Jahrhunderts durchzusetzen – in deren Verlauf Christian Albrecht 1677–79 und 1684–89 seine Residenz zeitweilig aufgeben musste. Ulcken verhandelte 1674–1676 in Wien, 1676 in London, 1677 in Nimwegen und Paris, 1680–82 erneut am französischen Hof; und als schließlich 1687 in Altona die Rückführung des Herzogs in sein Territorium vorbereitet wurde, trat er als bevollmächtigter Minister seines Herzogs auf. 1895 wurde über ihn geschrieben, Ulcken werde „ein penetranter [durchdringender] Verstand, eine ungezwungene Beredsamkeit, eine in vielen Sprachen wohlgeübte Feder“ nachgerühmt¹⁶; ohne diese individuellen Eigenschaften wäre es wohl kaum gelungen, in den Verwicklungen der Bündnissysteme des späten 17. Jahrhunderts den Bestand des Gottorfer Herzogtums zu retten.

Das Resultat erlebte er nicht mehr: 1688 starb er in Hamburg. Seine Bibliothek vermachte er dem Gottorfer Hof, nicht zuletzt weil er keine Erben hatte. Sie dürfte bedeutend gewesen sein, denn sie wird schon in historischen Würdigungen des Gesamtbestandes eigens erwähnt¹⁷. So schließt sich ein Kreis: Denn Olearius, der Großvater von Ulckens einstiger Verlobter, hatte als

⁹ <http://www.alsnissen.dk/default.asp?side=1786> (Abruf vom 24.03.15).

¹⁰ Schleswig, Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 7 Nr. 263: „Unterdeßen ängstigen uñß die Creditores fast mehr, als die Frösche und Mäuse den König Pharao“. In der Akte ferner Niederstedts Eid als Kanzleisekretär vom 02.02.1674; zu den Erbauseinandersetzungen auch die folgende Anmerkung.

¹¹ Heinrich Philippsen, *Alt-Schleswig: Zeitbilder und Denkwürdigkeiten*, Schleswig 1928, S. 89. Dort auch ein Bericht darüber, dass Niederstedt die Sammlungen seines Schwiegervaters unter Wert und eigenmächtig veräußert habe; hierüber klagte 1685, nach dem Tod Niederstedts, Olearius' Sohn 1685, für den angeblich das Studium aus den Verkaufserlösen finanziert wurde.

¹² Schleswig, Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 7 Nr. 664.

¹³ Sein Porträt in: <http://www.portraitindex.de/bilder/zoom/onB7942057T7942062> (Abruf vom 22.12.14).

¹⁴ Zu ihm Hermann Joachim, Art. „Ulcken“, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 38, Leipzig 1895, S. 178f.

¹⁵ So Daniel Georg Morhof, *Madrigalón Auff Den frühzeitigen doch seeligen Abschied der WollEdlen, Hoch-Ebr- und Tugendreichen Jungfrauen Maria Elisabeth [...]*, Kiel [1680], online: <http://diglib.hab.de/drucke/lpr-stolb-17125-2s/start.htm> (Abruf 22.12.14).

¹⁶ Wie Anm. 14, S. 179.

¹⁷ Vgl. „Von den öffentlichen Bibliotheken in den Herzogthümern Schleswig und Holstein und in der Stadt Altona“ [Teil 1], in: *Hamburg und Altona: Eine Zeitschrift zur Geschichte der Zeit, der Sitten und des Geschmacks*, Jg. 3 Bd. 1, Hamburg 1804, S. 291–301, hier S. 294; Online-Zugang: <https://books.google.de/books?id=liVGAAAAcAAJ&hl=de&pg=PP5#v=onepage&q&f=false> (Abruf vom 06.05.15).

Bibliothekar dieser Institution auf deren Entwicklung maßgeblichen Einfluss. Und ohne Ulckens Leistungen wäre die Gottorfer Musikkultur sicher nach 1689 (Georg Österreich), vermutlich auch schon nach 1679 (Johann Philipp Förtsch) nicht möglich gewesen – den Hof hätte es nicht mehr gegeben. Da Ulcken (wie Niederstedt) keineswegs nur politisch aktiv war, sondern auch kulturell, drängt sich die Würdigung dieses Verdienstes ohnehin auf.

Die beiden Versionen: Förtschs Druck und Österreichs Partitur

Die Quellensituation dieses Werkes ist, wie geschildert, einzigartig: So weitgehend wie hier lässt sich in keinem anderen Fall Österreichs Arbeit mit Quellen von Kollegen rekonstruieren. Dies lässt sich mit folgenden Beobachtungen hinterlegen:

- In den ohnehin wenigen Fällen, in denen für ein aus jener Zeit stammendes Werk eine zweite Quelle neben der von Österreich überlieferten vorliegt, gibt es keinerlei Anhaltspunkte für das konkrete Abhängigkeitsverhältnis; es handelt sich somit stets nur um zwei Realisierungen einer einzelnen Werksubstanz.
- Als Ausnahme können die vier Evangeliendialoge Augustin Pflegers gelten, die Österreich abschrieb und die zugleich in der Sammlung Düben vorliegen. Hier bleibt aber unklar, wie viele Stationen zwischen Pfleger und den Zielquellen liegen: sowohl auf dem Weg nach Stockholm als auch in dem Überlieferungsstrang, der irgendwann Georg Österreich erreichte.
- Förtsch und Österreich lebten und arbeiteten zeitweilig am selben Ort, und sie haben miteinander kooperiert; dies belegen nicht zuletzt die Trauermusik für Otto Graf Rantzau, für deren Komposition durch Österreich Förtsch den Text gedichtet hatte, zudem auch die Trauermusik „Unser Leben währet siebenzig Jahr“, die Förtsch 1692 komponierte, „obwohl“ Österreich Kapellmeister war. So eng wie zu Förtsch ist die Beziehung Österreichs am ehesten noch zu Johann Theile gewesen, während er Unterricht bei diesem hatte; doch im Falle Theiles sind die direkten Arbeitsvorlagen Österreichs nicht greifbar – auch nicht indirekt, so dass man neben der Abschrift Österreichs auch eine zweite auf Theiles Vorlage zurückführen könnte. Die Theile-Überlieferung Österreichs unterscheiden sich insofern nicht von allen anderen Quellen.
- Für Förtsch ist die Lage also insofern anders, als zu vermuten ist, dass Österreich die Vorlagen seiner Arbeit direkt von ihm erhalten haben müsste. Wie weit er in sie eingriff¹⁸, ist aber – erneut mangels weiterer Quellen – nicht nachweisbar.

Somit liegt nur in diesem Nebeneinander von Förtschs Originaldruck und Österreichs Abschrift ein valides Referenzsystem für die Arbeitstechniken vor. Hierbei sind weitere, nicht erhaltene Quellen in den Blick zu nehmen.

- Ehe es zur Aufführung kam, muss es eine Kompositionspartitur und ggf. eine Partiturreinschrift gegeben haben, ferner auf jeden Fall Aufführungsmaterialien, die anlässlich des Trauergottesdienstes benutzt wurden. Diese Quellen sind sämtlich nicht erhalten.
- Dem Schleswiger Drucker Johan(n) Holwein muss entweder eine Partiturreinschrift oder ein Stimmensatz vorgelegen haben.

¹⁸ Belegt für einige der Evangeliendialoge; vgl. Konrad Küster, *Johann Philipp Förtsch: Evangeliendialoge. Gesamtausgabe*, 3 Bde., Wilhelmshaven 2014 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte, 58–60), hier Bd. 3, S. 697, 702f.

- Auch Österreich musste von dem Werk – um es aufführen zu können – Stimmen herstellen lassen; auch sie sind nicht erhalten.

Österreichs Arbeit konnte sich somit auf eine von 3–4 verschiedene Quellen beziehen: auf eine Partitur Förtschs (in welchem Ausarbeitungsstadium?), einen vorliegenden Stimmensatz oder aber den originalen Stimmendruck. Das heißt zugleich: Alle Quellen liegen entstehungsgeschichtlich sehr nahe beieinander. Die Klärung, wie Österreich arbeitete, muss sich daher auf kleinste Indikatoren gründen. Vor allem ist zu untersuchen, ob der Stimmendruck zwingend als Vorlage gedient hat. Österreichs Partitur ist übersichtlich und sauber, enthält aber gleichzeitig (wie beim Noten-Abschreiben kaum zu vermeiden) einzelne Fehler.

Deutlich wird zunächst, dass Österreich eine andere, größere und modernere Aufführung plante, als sie von Förtsch vorgesehen worden war. Sein Titelblatt spiegelt die denkbaren Optionen der Vergrößerung: Aus Österreichs Sicht eignete sich das Werk also dafür, in einer Solo-Ripieno-Differenzierung sowohl des Instrumentariums als auch der Singstimmen aufgeführt zu werden. Das Instrumentarium ist dabei nicht auf je ein Bratschen- und Gambenpaar ausgelegt wie im Originaldruck Förtschs; er spricht vielmehr von je zwei Violinen und Violen (in Stimmbezeichnungen der Takte 120f. für die letzteren ausdrücklich von „Braccio“). Zudem differenziert er das Instrumentarium: Gegenüber dem Grundbestand des Originaldrucks setzt er im obligaten Apparat ein „Fagotto“ hinzu, im „sopplemento“ ein „Violoncino“ (dem Verkleinerungs-Suffix „-cello“ entsprechend) – womit neben dem traditionellen Bass-Melodieinstrument des Streicherapparats auch das modernere zum Einsatz kommen kann.

Dies wirft Fragen zum Instrumentalverständnis auf: Rechnete Förtsch eher mit Gamben als Österreich? Hatten Violen für Förtsch eher eine Melodiefunktion als für Österreich (Binnenstimmen)? Erklärt sich daraus einerseits die Bratschen-Satzauffüllung Österreichs, die sich für manche der Werke Förtschs erkennen lässt, und stellen sich Violenwerke Förtschs ggf. auch als Sonderform dar – im Umgang Österreichs mit ihnen¹⁹?

Deutlich wird auf jeden Fall, wie intensiv Österreich beim Abschreiben mitdachte: nicht nur an zahlreichen kleinen Details (etwa beim Hinzusetzen von Warnungs-Akzidentien oder in der Behandlung von Bindebögen), sondern vor allem an den Takten 122–128. Dort trug Österreich die Generalbassstimme zunächst an falscher Stelle in die Partitur ein (nämlich in die Vokalbassstimme); er musste sie anschließend ausradieren. Doch er hatte auch schon Generalbassziffern hinzugesetzt: andere als die, die im Stimmendruck stehen. Als er den Fehler korrigierte, übernahm er in seine neue Generalbassstimme aber nur Ziffern, wie sie auch im Druck stehen. Folglich hatte er die ursprünglichen Angaben frei eingetragen; für sie gab es keine Vorlage²⁰.

Das Gleiche muss man für andere Schreib-Irrtümer in Betracht ziehen. Wenn Österreich in T. 67 den Alt einen Takt zu früh einträgt, kann das darauf hindeuten, dass er beim Abschreiben die Musik stärker analysierte, als dass er sie blind kopierte: Denn der Einsatzabstand des Alts reproduziert in seiner Fehlschreibung den Einsatzabstand Canto2–Canto 1. Insofern braucht sogar dies nicht zu bedeuten, dass ihm Stimmen vorgelegen haben müssten (weil ein Partitur-Erscheinungsbild eigentlich autoritativ wirken müsste – so, dass der Einsatzabstand auch grafisch fassbar wird).

Typische Koordinationsfehler unterliefen ihm dann, wenn er eine neue Zeile (und auch: Seite) begann. Dann trug er bisweilen Musik zunächst in ein falsches System ein. Neben dem zitierten Bass-Beispiel handelt es sich auch darum, dass er die Fünfstimmigkeit nicht durchgängig verinnerlicht hatte. Also war zeitweilig die Sopran-Doppelung aus seinem Gesichtskreis gerückt –

¹⁹ Vgl. Anm. 18 (sowie besonders Bd. 1, S. XLII; Bd. 3, S. 701 und S. 703).

²⁰ Daher bleiben seine Bezifferungen in den weiteren Betrachtungen in der Regel unberücksichtigt.

und insofern arbeitete er auch nicht durchweg sozusagen in voller Aufführungs-Konzentration. Das, was aber in keinem Fall feststellbar sind, sind typische Abschreibe-Irrtümer, wie sie bei der Arbeit mit Stimmen entstehen: Beim Kopieren springt das Auge an eine Stelle, die musikalisch ähnlich aussieht wie der Notentext, mit dem der Schreiber aktuell beschäftigt ist, aber relativ weit von der eigentlich aktuellen entfernt ist – denn in einer Stimmenvorlage kann eine solche in einem benachbarten System liegen. Wer Stimmen kopiert und sich auf die beschriebene Weise also in der Zeile täuscht, landet typischerweise mehrere Takte vor oder nach der „gemeinten“ Stelle, z. B. 5–10 Takte entfernt). Viel eher scheint es also, dass Österreich eine Partitur benutzte: aus der bisweilen zwar die Musik des richtigen Taktes übernahm, aber sie in ein falsches System eintrug. Dies erschließt sich besonders aus seinen Irrtümern in T. 19 (ein Partitur-Erscheinungsbild voraussetzend) und T. 24 (nur in einer Partitur kann Österreich kurzzeitig von der Tenor- in die Altstimme ‚versprungen‘ sein).

Somit muss Österreich beim Abschreiben eine Partitur als Vorlage genutzt haben. Dass sie mit dem Notentext der gedruckten Stimmen verwandt war, verwundert nicht; keine der Quellen, die hier zur Debatte stehen, lag weit von den übrigen entfernt.

Von derselben Partitur müsste auch der Stimmendruck abhängig gewesen sein. Denn manches davon, was der tabellarischen Übersicht im Kritischen Bericht zufolge als „möglicherweise frei“ vorgenommene Maßnahme kategorisiert wird, kann sich auch schon in diesem Exemplar befunden haben: vor allem die abweichende Behandlung mancher Akzidentien und Details der Bezifferung, die im Druck schlicht vergessen worden sein können. Selbstverständlich fände diese Einschätzung ihre Grenzen in dem postulierten Mitdenken Österreichs. Und dennoch verbleiben Stellen, an denen dieses als Begründung wohl nicht ausreicht.

In Takt 7 (Gambe 1) schreibt Österreich weder „ante correcturam“ noch „post correcturam“ eine Version, die sich mit der des Originaldrucks trifft; in Takt 48 (Bass) wird ein Durchgang eingefügt, in T. 88 (Gambe 1) ein zusätzliches Achtel. Zumindest diese Stellen (andere, weniger deutliche mögen hinzukommen) machen wahrscheinlich, dass Österreich die Musik aus einer anderen Quelle als dem Stimmendruck übernahm. In diesen Kontext reiht sich schließlich auch der „Leitfehler“ in T. 53 ein: Demzufolge fand Österreich in der (Partitur-)Vorlage genau denselben Fehler vor wie der Setzer des Stimmendrucks.

Mit hoher Wahrscheinlichkeit hatte Österreich also die Möglichkeit, Arbeitspartituren seines Vorgängers zu kopieren bzw. kopieren zu lassen. Dies unterstreicht die künstlerische Kooperation beider Musiker; und Förtsch muss es für normal gehalten haben, dass Österreich an der gegebenen Grundsubstanz der Werke weiterarbeitete. Deshalb wiederum braucht Österreichs Notentext seiner Förtsch-Quellen nicht authentischer zu sein als der zu Werken anderer; doch in der Relation der beiden hier zugrunde liegenden Quellen lassen sich Richtungen ermitteln, in denen Österreich auch andere Werke revidiert hat. Zur detaillierten Betrachtung dieser Verhältnisse steht mit dem Digitalisat der Partitur Österreichs und dem Lesartenverzeichnis (zu beidem vgl. den Kritischen Bericht) nunmehr ein detailliertes Arbeitsmaterial zur Verfügung.

In dieser Tiefe stehen solche Informationen für das 17. Jahrhundert kaum sonst zur Verfügung – aufgrund der anderweitig deutlich weniger günstigen Überlieferungsbedingungen. Auch Einblicke dieser Art gehören zu den besonderen Potentialen der Sammlung Österreichs, die ansonsten eher mit dem Vorhandensein von Partituren eigener Werke (als Beispiel der Arbeit eines Ensemblekomponisten der Zeit) zusammenhängen.

Kritischer Bericht

Die Quellen

A: Der Originaldruck. Landesbibliothek Kiel, Signatur: 2° Mf 4. Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

Überschrift des Titelumschlags:

CONCERTO.
 Ich vergesse was dahinden ist, tc.
 à 9.
 4 Strom. 2 Bracc. & 2 Viole da Gamb.
 5 Voc. 2 Cant. Alt. Ten. Bass.
 Bey höchstansehnlicher Beysetzung
 der HochEdlen, GroßEhr- und HochTugendreichen
 Frauen HoffRäthin
 Fr. Maria Elisabeth
 Niederstettin.
 Durch Ihre Regierende HochFürstl. Durchl. Herzogs zu
 Schleßwig Holstein HoffMusicos abgesungen,
 und aufgesetzt
 Von
 Johan Philppp Förtschen, *Medicinæ Licentiate*,
 HochFürstl. Hoff-Medico und CapellMeistern.
 [Emblematische Sarg-Darstellung]
 Schleßwig gedruckt durch Johan Holwein,
 Anno 1682.

Typendruck, 10 Zeilen auf jeder komplett genutzten Seite²¹. Das erhaltene Exemplar nicht aufgeschnitten, somit wird das Druckverfahren besonders deutlich: 6 ineinander liegende Bogen, geheftet und in einen Bibliothekseinband des früheren 20. Jahrhunderts eingefügt. Außenkanten (vor allem rechte untere Ecken) gesichert.

Titelblatt verso innen: Holzschnitt mit zwei musizierende Engel, jeweils auf einer Wolke, die einander einen Arm ausstrecken; der linke mit einem Zink, der rechte mit einer Schalmel. Darunter:

Der Leichen Text:
 In einem vierfachen *Contrapunct* und
Canone Infinito

²¹ Die verso-Seiten zu B, B2, C und C2 zeigen (unter dem letzten System) in der Seitenmitte je ein großflächiges Emblem (= vier verschiedene).

Der Sel. frau Hoff-Räthin
zu Ehren gesetzt.

[Notenzeile]

Das 2. Blatt trägt die Stimme *Continuo*.

1. Innenbogen: 1. Blatt (Kennung „B“) „Viola da Braccio 1“ [sic: ohne Punkt]; 2. Blatt (Kennung „B 2“) „Viola da Braccio 2.“

2. Innenbogen: 1. Blatt (Kennung C) „Viola di Gamba 1.“; 2. Blatt (Kennung „C 2“) „Viola di Gamba 2.“

3. Innenbogen: 1. Blatt (Kennung „D“) „Cautus [!] 1.“; 2. Blatt (Kennung „D 2“) „Cantus 2.“

4. Innenbogen: 1. Blatt (Kennung „E“) „Tenor.“; 2. Blatt (Kennung „E 2“) „Alto.“ [sic: italienisch]

5. Innenbogen: 1. Blatt (Kennung „F“) „Bassus.“, 2. Blatt Emblemseite: Krone, flankiert von 2 Putten, über ihr „Des Himmels | Kron.“, darunter „Psalm 31. V. 6. | In deine Hände befehl ich meinen Geist.“ In der Seitenmitte Sargemblem mit zwei gekreuzten Bändern, die die Schrift „CHRISTVS . IST . MEIN . LEBEN.“ bzw. „STERBEN GEWINN“ tragen (so dass das Wort „mein“ auch für die 2. Zeile beansprucht werden kann). Am Fuß der Seite mittig: „*Esaiæ* XXVI. *Cap.* | Deine Todten werden leben, und mit dem Leichnam | aufferstehen. wachet auff und rühmet die ich | lieget unter der Erden.“

B: Partiturabschrift von der Hand Georg Österreichs, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, in: Mus. ms. 6470, 11. Faszikel (fol. 52 recto–59 verso). Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

Auf fol. 52r Werktitel:

Ich vergeße was dahinten ist tc.

à 10, 15 et 20.

2 Violini

2 Viole

Fagotto

et

[die drei folgenden Zeilen durch Klammer verbunden: „pro supplemento se piace“]

2

2 Violini

Viole

Violoncino

[die vier folgenden Zeilen durch Klammer verbunden: „in Concerto“]

2 Canti

Alto

Tenore

Basso
 [die vier folgenden Zeilen durch Klammer verbunden: „in Ripieno“]
 2 Canti
 Alto
 Tenore
 Basso
 con
 Organo.

B. [oder „13.“?] / J. P. F.“

Oben links Bleinummer „74“, darunter „1001.“ (Tintennummer).

Unter „Organo.“: „1050“ (Berliner Akzessionsnummer Siegfried Wilhelm Dehns). Ganz unten mittig „140“ (Rötel)

Fol. 52v leer. Auf fol. 53r oben sehr klein und von späterer Hand „Förtsch“

Fol. 53r bis fol. 59r durchgehend beschriftet; fol. 59v leer (nicht rastriert). Auf fol. 69r unten: „*Soli Deo Gloria. | Die 19 Decembr. 1693*“ (Schreiberdatierung Georg Österreichs).

Lagenordnung: 4 ineinander liegende Bogen (Quaternio). Wasserzeichen: Holländischer Freiheitslöwe in verziertem Doppelkreis, darunter kursiv „AJ“; Gegenzeichen „CDG“²². Freihändig rastriert (20–21 Systeme pro Seite); auch Taktstriche Freihändig gezogen.

Originale Schlüsselungen:

Canto 1, 2: c₁
 Alto: c₃
 Tenore: c₄

Zwischen den Akkoladen Trennstriche (Rötel)

Abweichende Lesarten und Besonderheiten der Quelle B

Im Folgenden werden Auffälligkeiten und eigenständige Lesarten der Quelle B in Relation zur Quelle A dargestellt; offensichtliche Schreib-Sofortkorrekturen (z. B.: Notenkopf zu tief eingetragen: letzter Notenkopf im Takt als Halbe begonnen und als Viertel ausgefüllt) bleiben unberücksichtigt. Ziel ist es, eine mögliche, direkte Abhängigkeit dieser (jüngeren) Partiturquelle diskutieren zu können.

T.	St.	Zeichen: Bemerkung	Bewertung
1–4	Vdg1	Überschreibung. Zunächst Vdg2 eingetragen (in T. 4,1 jedoch zunächst g)	Schreibirrtum. Hinweis auf Stimmenvorlage?
2	Bc	keine Bezifferung	vergessen?
4	Bc	1: b zur Bezifferung hinzugefügt	frei korrigiert?

²² Vgl. Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18), Kassel 1970, S. 112 (zu „Bok 349“), S. 290 und 368 (zu Wz.-Nr. 215a).

T.	St.	Zeichen: Bemerkung	Bewertung
6	Va1	2: ohne Haltebogen zu 7,1	vergessen?
	Vdg2	5: ohne Tiefalteration für es ¹	vergessen?
7	Vdg1	1–2: zunächst Viertel a ¹ notiert; zuvor Achtel a ⁰ eingeflickt. Erst damit die Version der Quelle B wiedergegeben	Hinweis auf abweichende Vorlage?
9	Vdg2	7: Im Originaldruck Letter kaum lesbar (zu tief im Satzblock sitzend?); kaum erkennbar	frei korrigiert?
19	A	erst T eingetragen – vermutlich bis T. 21,1 (dort das Alterationszeichen nachträglich eingeflickt). Entsprechend enthält T. 20, C2, die Musik des A. – Mit T. 19 beginnt fol. 53r; die Musik ist lediglich ins falsche System eingetragen worden. Da Österreich jedoch offensichtlich von der Stimmführung des T ausging (mitten im musikalischen Satz), deutet dies darauf hin, dass ihm eine Partitur als Vorlage diente: Nur in ihr kann er sich darüber informiert haben, dass an dieser Stimme T und Bc die einzigen musizierenden Stimmen sind.	Schreibirrtum. Hinweis auf Partiturvorlage?
22	A	5–6: in Quelle A punktiert	frei verändert?
24	C1	3: Notenkopf überschrieben, Zusatz „a“ (am Ende wie Quelle A)	Schreibirrtum
	A	2–5: 2x a, 2x b. Dies sind die Notenzeichen des Tenor aus demselben Takt, denen zudem ein d ¹ vorausgeht: klarer Hinweis auf das Abschreiben nach einer Partitur (Akkoladenbeginn in Quelle B)	Schreibirrtum. Hinweis auf Partiturvorlage
32	A	1–4 (5?): Bindebogen – warum aber nur hier?	frei ergänzt?
33	T	1: mit zusätzlicher <i>b</i> -Vorzeichnung (Warn-Akzidens)	frei ergänzt?
	B	5–6: punktiert	Schreibirrtum
41	A	bis 43: zunächst T eingetragen (offensichtlich an CAT-Besetzung gedacht, ohne C2); ab 2. Takt der Akkolade	Schreibirrtum; keine Hinweise auf Vorlage (Stimmen?)
47	C1	3: Punkt gegenüber Quelle A ergänzt	frei korrigiert?
48	B	2: d statt es	frei verändert?
51	Vdg1	3–4: punktiertes Achtel, Sechzehntel	frei verändert?
	B	1–4: mit Bindebogen; vgl. oben zu T. 32	frei ergänzt?
52	C2	5: kein Auflösezeichen (Warnakzidens)	„vergessen“?
53	C1	4: Textdruckfehler korrigiert	stillschweigend korrigiert?
	T	4: kein Durchgang (vgl. Vdg2). Exakt wie die Version des Drucks. Doch dies braucht nicht auf direkte Abhängigkeit hinzudeuten, sondern auch auf eine gemeinsame Abhängigkeit beider Quellen von einer verschollenen, übergeordneten.	„Leitfehler“
54	B	1–2: als Überschreibung. Offensichtlich zuvor Achtel (oder 16tel-Fähnchen?), zum 2. Viertelwert Viertelpause, danach Halbe d? (Irrtum; Quelle nicht zu ermitteln)	Schreibirrtum
55	Va1	5: e ² – keine <i>b</i> -Vorzeichnung, Quelle A hat f ²	Schreibirrtum?
56	Va2	3: f ¹ statt e(s) ²	Schreibirrtum? frei verändert?
58	T	6: b statt c ¹	Schreibirrtum? frei verändert?
64	Vdg2	2: a ⁰ – keine <i>b</i> -Vorzeichnung, Quelle A hat b ⁰	Schreibirrtum
67	A	zuerst 68,1–3 eingetragen. Spricht jedoch nicht unmittelbar gegen eine Partiturvorlage: Österreich kann irrtümlich einen halbtaktigen	Schreibirrtum, kein klarer Hinweis auf die Vorlage

T.	St.	Zeichen: Bemerkung	Bewertung
		Einsatzabstand im Blick gehabt haben	
68	C1	6: es ²	frei korrigiert?
73	Va1	10, 12, 14: mit <i>b</i> -Vorzeichnung (Warn-Akzidentien)	frei ergänzt?
74	T	4: mit der notwendigen <i>b</i> -Vorzeichnung; zwar im <i>b</i> -Zwischenraum stehend, aber wohl nicht als Nachtrag (horizontale Platzverteilung), sondern wegen einer schon bestehenden A-Textierung verschoben	frei korrigiert?
75	C1	4: urspr. d ² , dies ausgestrichen; mit b ¹ überschrieben	Schreibirrtum
86	Va1	2: ohne die notwendige <i>b</i> -Vorzeichnung	Schreibirrtum
88	Va2	3: ohne die (notwendige?) <i>b</i> -Vorzeichnung	Schreibirrtum?
	Vdg1	1: Achtel f ¹ -g ¹ ; die 2. Note gegenüber Quelle A ergänzt	frei ergänzt?
90	C1	4: die notwendige <i>b</i> -Vorzeichnung vorhanden	frei ergänzt?
92	A	2: mit <i>b</i> -Vorzeichnung auf der as ⁰ -Linie(!) – für 4, as ¹ ?	frei ergänzt?
93	B	3–4: zweimal f statt es; 5–6: zweimal g statt f (alles also „einen Viertelwert voraus“)	Schreibirrtum
94	Vdg1		
	T	1: # statt Auflöseseichen; Österreich schreibt im selben Takt jedoch in anderen Stimmen Auflöseseichen (Va1, Va2).	Informationen über Vorlage-Details?
101	Vdg2	3: zuerst scheinbar e(s) eingetragen; vermutlich jedoch die falsche Partiturzeile gewählt – C1 hat d ² (ebenfalls oberste Notenlinie); es ist auch hier der 1. Takt einer Zeile	Schreibirrtum
103	B	2: zunächst d ⁰ ; überschrieben, Buchstabenzusatz „b“	Schreibirrtum
109	T	5: Vorzeichen vorhanden	stillschweigend korrigiert?
111	T	zunächst nochmals T. 110 eingetragen	Schreibirrtum
112	A	2–3: kein Bogen	Schreibirrtum?
	Bc	2: urspr. mit Bezifferung „6“; ausgestrichen	Schreibirrtum mit Korrektur
118	C1	2: <i>b</i> -Vorzeichnung ergänzt	frei ergänzt?
	Bc	1: mit Bezifferung „6“, ausgewischt	Schreibirrtum
119	C2	2–3: mit Bindebogen (vgl. aber T. 112)	frei ergänzt?
120f.	Vdg1, Vdg2	jeweils mit Zusatz „Braccio“ (bezogen auf Österreichs Partitur- und Ensemble-Einrichtung; hier sind die Stimmen Va1 und Va2 weggelassen. Analog dazu in T. 122 (Zeilenanfang) der Zusatz „viole“ über Vdg1 und „Viol.“ in T. 125 unter den Systemen Va1 und Va2	–
122	Vdg1, Vdg2	<i>b</i> -Vorzeichnungen vorhanden	stillschweigend ergänzt?
	B	bis 128: zunächst als Bc eingetragen (bezieht). Dabei 122,3 als „5–6“ beziffert, ebenso 125,3 und 126,3; soweit brauchbar, die Töne beibehalten; Bezifferungen und Überzähliges (T. 126–128) oberflächlich ausgeradiert. Die Bezifferungen wurden offenkundig aufgrund der bereits vorliegenden Partiturgestalt eingefügt, denn die nachher gültigen entsprechen der Vorlage – auch der Quelle A	Schreibfehler mit Belegen für freie Zusätze
126	Va2	5: <i>b</i> -Vorzeichnung vorhanden	stillschweigend ergänzt?
131	Vdg1	3: kein Vorzeichen	vergessen?
134	A	5: mit <i>b</i> -Vorzeichnung (Warn-Akzidents)	frei hinzugefügt?
139	C1	2–3: kein Bogen	vergessen?

T.	St.	Zeichen: Bemerkung	Bewertung
145	Vdg1	2: <i>b</i> -Vorzeichnung im primären Schriftbild vorhanden; allerdings auch in Vdg2 (dort gestrichen)	frei hinzugefügt?
147f.	Vdg2	Abweichend von Quelle A im c_4 -Schlüssel	freie Änderung? andere Vorlage?
153	Va1	bis 154,2: zunächst 152–153 eingetragen (Seitenübergang; 152 ist der letzte Takt auf fol. 58v)	Schreibirrtum, kein Hinweis auf die Vorlage
155	C1	2–3: Bogen hinzugefügt	frei hinzugefügt?

Einzelanmerkungen zur Edition der Quelle A

Der Edition wird Quelle A zugrunde gelegt. Sie steht insofern Förtsch näher, als deutlich wird, wie eigenständig Georg Österreich beim Schreiben seiner Partitur „mitgedacht“ hat; das führt punktuell zu freien Interpretationen. Der gedruckte Stimmensatz erweist sich als weitgehend fehlerfrei. Die Stimmbezeichnungen folgen den Benennungen der gedruckten Einzelstimm-Blätter: in Kursivdruck werden die Stimmbezeichnungen Österreichs hinzugesetzt.

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
4	Bc	1: ohne <i>b</i> in der Bezifferung; ergänzt (vgl. auch Quelle B)
9	Vdg2	7: Fehlstelle im Druck: kaum etwas entzifferbar; falsche Letter?
26	Va1	4: Achtel (Druckfehler)
32	T	5: <i>b</i> auf <i>as</i> -Linie gesetzt
47	C1	3: Punkt fehlt
53	C1	4: Textierung „uud“ (Druckfehler)
	T	4: orig. b^0 ; angepasst an die Durchgangsbildung in Vdg2
68	C1	6: f^2 (Druckfehler)
86	Vdg1	3–4 zwei Achtel, das erste jedoch punktiert
102	Bc	2–3: Bezifferung so bei 1–2. Quelle B korrigiert: „ $6b^4$ “ auf 2; auf 3 „5“ als Überschreibung. Dieser Korrektur folgt die vorliegende Edition
106	C2	Textierung [Je]su schon hier
118	C1	2: ohne <i>b</i> -Vorzeichnung
122	Vdg1	3: ohne <i>b</i> -Vorzeichnung
	Vdg2	5: ohne <i>b</i> -Vorzeichnung
126	Va2	5: ohne <i>b</i> -Vorzeichnung
145	Vdg1	2: ohne <i>b</i> -Vorzeichnung
147f.	Vdg2	im f_4 -Schlüssel

Anmerkung zur Edition des Widmungskanons

Im Originaldruck ist der Kanon (in gattungstypischer Weise) nur in einem Notensystem mit vorangestellten Schlüsseln und Bezeichnung der Einsatz-Punkte abgedruckt. Er wird hier in Partiturdarstellung geboten, allerdings in originalen Schlüsseln – so dass die Notationsform des Originals (mit identisch aussehenden Tonverläufen) nur „gespreizt“ erscheint. Der Bass hat im Original keine Vorzeichnung (mit *b*-Vorzeichnung entstünden in Takt 8 offene Quintparallelen zum Sopran).

Der Leichen-Text:
 In einem vierfachen *Contrapunct*
 und *Canone infinito*
 der Sel. Frau Hoff-Räthin
 zu Ehren gesetzt.

Johann Philipp Förtsch

Wie der Hirsch schrei - et nach fri - schem Was - ser,
 so schrei - et mei-ne

Wie der Hirsch schrei - et nach fri - schem Was - ser,

Wie der Hirsch schrei - et nach fri - schem Was - ser,

Wie der Hirsch schrei - et nach fri - schem Was - ser,

Wie der Hirsch schrei - et nach fri - schem Was - ser,

fri - schem Was - ser, so schrei - et meine See - le, Gott, zu dir.
 Wie der Hirsch schrei - et nach fri - schem Was - ser,

ser, so schrei - et meine See - le, Gott, zu dir. Wie der

so schrei - et meine See - le, Gott, zu dir. Wie der Hirsch schrei - et nach

See - le, Gott, zu dir. Wie der Hirsch schrei - et nach fri - schem Was -

Ich vergesse, was dahinten ist

Viola da braccio 1
[Violino 1]

Viola da braccio 2
[Violino 2]

Viola di Gamba 1
[Viola 1]

Viola da gamba 2
[Viola 2]

Cantus 1.

Cantus 2.

Alto.

Tenor.

Bassus

Continuo.

6 6^b 6 6 6 7 6 6 6 6 6 5 6^b 5^b 6

$\frac{7}{b}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{2}{2}$

8

Score for Va. 1 (V. 1), Va. 2 (V. 2), Vdg. 1 (Va. 1), Vdg. 2 (Va. 2), C. 1, C. 2, A., T., B., and B. c. The score is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first four staves (Va. 1, Va. 2, Vdg. 1, Vdg. 2) contain the main melodic and harmonic material. The next four staves (C. 1, C. 2, A., T.) are empty, indicating that these instruments are not used in this section. The bottom staff (B. c.) contains a figured bass line with the following figures: 6 6 4 3, 6, 6 6 6b, 5 6, 5 6 5 3. The figured bass notation is positioned below the staff, with the first figure (6 6 4 3) aligned under the first four measures, the second figure (6) under the fifth measure, the third figure (6 6 6b) under the sixth and seventh measures, and the fourth figure (5 6, 5 6 5 3) under the eighth and ninth measures.

14

Va. 1
V. 1

Va. 2
[V. 2]

Vdg. 1
[Va. 1]

Vdg. 2
[Va. 2]

C. 1
Ich ver-ges - - - se, was da-hin - ten ist, *ich ver-ges - - -*

C. 2
Ich ver-ges - - -

A.

T.

B.
Ich ver-ges - - - se, was dahin - ten

B. c.

6 \flat 5 \flat 5 6 6

24

Va. 1
V. 1

Va. 2
[V. 2]

Vdg. 1
[Va. 1]

Vdg. 2
[Va. 2]

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

dem, das da-vor - nen ist,

dem, das da-vor - nen ist,

dem, das da-vor - nen ist,

dem, das da-vor - nen ist,

dem, das da-vor - nen ist,

4 3 5 6 6 6 b 6

33

Va. 1
V. 1

Va. 2
[V. 2]

Vdg. 1
[Va. 1]

Vdg. 2
[Va. 2]

C. 1
und stre - cke mich zu dem, *und stre cke mich zu*

C. 2
und stre - cke mich zu

A.
ich ver - ges - se, was da - hin - ten ist,

T.
- se, ich ver - ges - - - se, was da - hin - ten ist,

B.
- se, ich ver - ges - - - se, was da - hin - ten ist,

B. c.
6 6

37

Va. 1
V. 1

Va. 2
[V. 2]

Vdg. 1
[Va. 1]

Vdg. 2
[Va. 2]

C. 1
dem, zu dem, dass da - vor - nen ist, ich ver-

C. 2
dem, zu dem, das da - vor - nen ist,

A.

T.
8
ich ver-

B.

B. c.

6 6 4 # b
5

42

Va. 1
V. 1

Va. 2
[V. 2]

Vdg. 1
[Va. 1]

Vdg. 2
[Va. 2]

C. 1
-ges - - - se, was da - hin - ten ist, und

C. 2
ich ver - ges - - - se, was da -

A.
ich ver - ges - - - se, was da - hin - ten ist,

T.
-ges - - - se, was da - hin - ten ist, und stre -

B.
ich ver - ges - - - se, was da - hin - ten ist,

B. c.

6 6

45

Va. 1
V. 1

Va. 2
[V. 2]

Vdg. 1
[Va. 1]

Vdg. 2
[Va. 2]

C. 1
stre - cke mich zu dem, und stre - cke mich zu dem, und stre - cke mich zu dem, das da -

C. 2
- hin - ten ist, ich ver -

A.
ich ver - ges - - - se, was da - hin - ten ist,

T.
- cke mich zu dem, und stre - cke mich, und stre - cke,

B.
ich ver - ges - - - se, was da -

B. c.

6 #

48

Va. 1
V. 1

Va. 2
[V. 2]

Vdg. 1
[Va. 1]

Vdg. 2
[Va. 2]

C. 1
- vor - nen ist, ich ver - ges - - - se, ich ver -

C. 2
- ges - - - - se, ich ver - ges - - - se,

A.
ich ver - ges - - - - se,

T.
8 stre - cke mich zu dem, das da - vor - nen ist, ich ver - ges - - - se,

B.
- hin - ten ist, ich ver - ges - - -

B. c.

5 6 # b

51

The musical score consists of the following parts:

- Va. 1 [V. 1]**: Violin I, treble clef, 3/4 time signature.
- Va. 2 [V. 2]**: Violin II, treble clef, 3/4 time signature.
- Vdg. 1 [Va. 1]**: Viola I, alto clef, 3/4 time signature.
- Vdg. 2 [Va. 2]**: Viola II, alto clef, 3/4 time signature.
- C. 1**: Soprano voice, treble clef.
- C. 2**: Alto voice, treble clef.
- A.**: Tenor voice, treble clef.
- T.**: Tenor voice, treble clef.
- B.**: Bass voice, bass clef.
- B. c.**: Bassoon, bass clef.

The lyrics for the vocal parts are:

C. 1: - ges - - - se, was da - hin - ten ist, und stre - cke

C. 2: ich ver-ges - - - se, was da - hin - ten ist, und stre - cke mich zu

A.: ich ver-ges, se, was da - hin - ten ist,

T.: ich ver-ges - se, was da - hin - ten ist, und stre - cke mich zu

B.: - se, ich ver-ges - - - se, was da - hin - ten ist, und stre - cke mich zu

At the bottom of the page, there are performance markings: 6, 4, #, 6.

60

Va. 1
V. 1

Va. 2
[V. 2]

Vdg. 1
[Va. 1]

Vdg. 2
[Va. 2]

C. 1
dem, das da - vor - nen ist,

C. 2
dem, das da - vor - nen ist,

A.
dem, das da - vor - nen ist,

T.
dem, das da - vor - nen ist,

B.
dem, das da - vor - nen ist, und ja - - - - - ge, und

B. c.

6 6

63

Va. 1
V. 1

Va. 2
[V. 2]

Vdg. 1
[Va. 1]

Vdg. 2
[Va. 2]

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

ja - ge, und ja - ge nach dem vor - ge - steck - ten Ziel,

B. c.

6 7 6 b 7

69

Score for measures 69-70, featuring strings and vocal parts with lyrics.

String Parts:

- Va. 1 [V. 1]
- Va. 2 [V. 2]
- Vdg. 1 [Va. 1]
- Vdg. 2 [Va. 2]

Vocal Parts:

- C. 1: *ja - ge,*
- C. 2: *und ja - - - - - ge, und ja - ge, und*
- A.: *- - ge, und ja - ge, und ja - ge, und ja -*
- T.: *ge,*
- B.: *und ja - ge, und ja - ge, und ja - - - - -*
- B. c.

73

Va. 1
 V. 1
 Va. 2
 [V. 2]
 Vdg. 1
 [Va. 1]
 Vdg. 2
 [Va. 2]
 C. 1
 C. 2
 A.
 T.
 B.
 B. c.

und ja - ge, und ja - ge, und ja - ge nach dem vor - ge - steck - ten
 und ja - ge nach dem vor - ge - steck - ten
 ja - ge, und ja - ge, und ja - ge nach dem vor - ge - steck - ten
 - ge, und ja - - - - ge nach dem vor - ge - steck - ten
 ja - ge, und ja - - - - ge nach dem vor - ge - steck - ten

b 6 6 6 5 4 #

76

Va. 1
V. 1

Va. 2
[V. 2]

Vdg. 1
[Va. 1]

Vdg. 2
[Va. 2]

C. 1
Ziel, nach dem Klein - od, nach dem Klein - od, wel - ches vor - hält die

C. 2
Ziel, nach dem Klein - od, nach dem Klein - od, wel - ches vor - hält die

A.
Ziel, nach dem Klein - od, nach dem Klein - od,

T.
Ziel, nach dem Klein - od, nach dem Klein - od,

B.
Ziel, nach dem Klein - od, nach dem Klein - od,

B. c.

b b 7 6

82

The musical score is arranged in two systems. The first system contains four string staves: Va. 1 [V. 1], Va. 2 [V. 2], Vdg. 1 [Va. 1], and Vdg. 2 [Va. 2]. The second system contains vocal staves: C. 1, C. 2, A., T., and B., followed by a basso continuo staff (B. c.). The vocal parts have lyrics in German. The basso continuo staff includes figured bass notation: 6̣ ḅ ♯̣, 4 ♯̣, 5, 6̣ḅ.

himm-li - sche Be - ru - fung Go - tes in Chri - sto, in Chris - to Je - su,

himm-li - sche Be - ru - fung Got - tes, in Chris - to Je - su,

6̣ ḅ ♯̣ 4 ♯̣ 5 6̣ḅ

87

Va. 1
V. 1

Va. 2
[V. 2]

Vdg. 1
[Va. 1]

Vdg. 2
[Va. 2]

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

und ja - - - -

und ja - ge, und ja - ge,

und ja - ge, und ja - ge,

♭ 6♭ 6/5 4 3 6

93

Va. 1
V. 1

Va. 2
[V. 2]

Vdg. 1
[Va. 1]

Vdg. 2
[Va. 2]

C. 1
nach dem vor-ge-steck - ten Ziel, nach dem Klein - od, wel - ches vor - hält

C. 2
nach dem vor-ge-steck - ten Ziel, nach dem Klein - od, wel - ches vor - hält

A.
- ge nach dem vor-ge-steck-ten Ziel, nach dem Klein - od, wel - ches vor - hält

T.
ja - ge nach dem vor-ge-steck - ten Ziel, nach dem Klein - od, wel - ches vor - hält

B.
ja - ge nach dem vor-ge-steck - ten Ziel, nach dem Klein - od, wel - ches vor - hält die

B. c.

b 5 6 b 4 b b 7 6

98

98

Va. 1
[V. 1]

Va. 2
[V. 2]

Vdg. 1
[Va. 1]

Vdg. 2
[Va. 2]

C. 1

C. 2

A.
die himm-li - sche Be-ru - fung Got - tes, die

T.
die himm-li - sche Be-ru - fung Got - tes, die himm-li - sche Be-ru - fung

B.
himm-li - sche Be-ru - fung Got - tes, die himm li - sche Be-ru - fung Got - tes, die

B. c.
b # #

102

Va. 1
V. 1

Va. 2
[V. 2]

Vdg. 1
[Va. 1]

Vdg. 2
[Va. 2]

C. 1
himm-li - sche Be - ru - fung Got - tes in Chris - to Je - - - su.

C. 2
Got - tes in Chris - to, in Chris - to Je - - - su.

A.
himm - li - sche Be - ru - fung Got - tes in Chris - to Je - - - su.

T.
Got - tes in Chris - to, in Chris - to Je - - - su.

B.
himm - li - sche Be - ru - fung Got - tes, in Christ - to Je - - - su.

B. c.

6b 5 6

107

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

A - - - - -

A - - - - -

b 6

112

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

-men, a - men,

-men, a - men,

men, a -

men, a -

6 6 6 6 5 4 3

120

Va. 1
V. 1

Va. 2
[V. 2]

Vdg. 1
[Va. 1]

Vdg. 2
[Va. 2]

C. 1
-men,

C. 2
-men,

A.

T.

B.

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

B. c.

6 b 6 6 5 b 4 # b 6 5

126

Va. 1
V. 1

Va. 2
[V. 2]

Vdg. 1
[Va. 1]

Vdg. 2
[Va. 2]

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

6 5 6 b b

131

Va. 1
V. 1

Va. 2
[V. 2]

Vdg. 1
[Va. 1]

Vdg. 2
[Va. 2]

C. 1
a - - - - - men,

C. 2
a - - - - -

A.
a - - - - -

T.
a - - - - -

B.

B. c.

135

135

Va. 1
V. 1

Va. 2
[V. 2]

Vdg. 1
[Va. 1]

Vdg. 2
[Va. 2]

C. 1
a - - - - - men, a -

C. 2
- - - - - men, a -

A.
- - - - - men, a - - - - - men,

T.
8 - - - - - men,

B.
a - - - - - men, a -

B. c.

6 6 6 # 6 4 #

Detailed description: This page of a musical score, numbered 50, contains measures 135 through 139. The score is for an orchestra and voices. The orchestral parts include two Violins (Va. 1 and Va. 2), two Violas (Vdg. 1 and Vdg. 2), and a Cello (C. 1). The vocal parts include Soprano (C. 2), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Bassoon (B. c.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 6/8. The lyrics are 'a - - - - - men, a -' for Soprano and Cello, 'men, a -' for Alto, 'men,' for Tenor, and 'a - - - - - men, a -' for Bass. The Bassoon part has a '8' below it. At the bottom of the page, there are fingerings: 6 6 6 # 6 4 #.

144

Va. 1
V. 1

Va. 2
[V. 2]

Vdg. 1
[Va. 1]

Vdg. 2
[Va. 2]

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

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

6 6

149

Score for measures 149-152. The score includes parts for Violins 1 & 2, Violas 1 & 2, Clarinets 1 & 2, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Bass, and Bassoon. The vocal parts (C. 1, C. 2, A., T., B., B. c.) have lyrics: "men," "a - - - - - men," "a - - - - -", and "men,". The woodwinds and strings provide accompaniment. The bottom of the page has the numbers 6, b, 6.

153

The musical score for page 153 consists of the following parts:

- Va. 1 [V. 1]**: Violin 1 part, starting with a whole note G4.
- Va. 2 [V. 2]**: Violin 2 part, starting with a quarter note G4.
- Vdg. 1 [Va. 1]**: Viola 1 part, starting with a quarter note G4.
- Vdg. 2 [Va. 2]**: Viola 2 part, starting with a whole note G4.
- C. 1**: Soprano vocal part, lyrics: "a - - - - - men, a - men, a - men."
- C. 2**: Alto vocal part, lyrics: "a - - - - - men, a - men, a - men."
- A.**: Tenor vocal part, lyrics: "- - - - - men, a - - - - - men, a - men, a - men."
- T.**: Bass vocal part, lyrics: "a - - - - - men, a - men."
- B.**: Bassoon part, lyrics: "- - - - - men, a - men, a - men."
- B. c.**: Bassoon part, starting with a whole note G4.

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.

Musik zwischen Nord- und Ostsee (MNO)

Zum Download bereit stehende Hefte (Stand Mai 2015):

1. Peter Gerritz, *Choralbearbeitungen aus der Rendsburger Orgeltabulatur* (1724): **Orgel (II/P)**
2. Christian Druhl, *Psalmkonzerte für 1–2 Singstimmen und Basso continuo* (1650): **T, B und TB, Bc**
3. Augustin Pflieger, *Schauet an den Liebesgeist* (1665/68), 2. Pfingsttag: **CCTB, 2vl, Bc**
4. Georg Österreich, *Plötzlich müssen die Leute sterben* (1702), 2 Fassungen: **CCATBB, 2ob, 2vl, 2vle, fg, Bc**
5. Hans Conrad Kapeler, *Ich bin gewiss, dass weder Tod noch Leben* (vor 1664): **CC, Bc**
6. Georg Österreich, *Dixit Dominus Domino meo*, Psalm 110 (109): **CTB, 2v, fg, Bc**
7. Georg Österreich, *Und Jesus ging aus von dannen* (1693), Reminiscere: **CCATB, 2vl, 2vle, Bc**
8. Carl Heinebuch, *Variationen über „Was Gott tut, das ist wohlgetan“* (um 1876): **Orgel (II/P)**
9. Georg Österreich, *Laetatus sum in his* (1687/88), Psalm 122 (121): **ATB, 2vl, 2vle, fg, Bc**
10. Georg Österreich, *Sie ist fest gegründet* (1691), Psalm 87: **CCATB, 2vl, 2vle, vc, Org**
11. Georg Österreich, *Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand*: **CCATB, 2vl, 2vle, Bc**
12. Georg Österreich, *Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott* (1704), Choralkonzert: **CATB, 2vl, 2vle, fg, Bc**
13. Gerhard Hinrich Schütte, *Orgelchoräle mit variierten Zwischenspielen* (1820): **Orgel**
14. Christian Calsen u. a., *Choralvorspiele im Gardinger Choralbuch von 1803*: **Orgel (II/P)**
15. Andreas Friederich Ursinus, *Heilig heißt Gott, der Vater, Sohn und Geist*: **Chor SATB, tr, 2vl, vla, Bc**
16. Andreas Friederich Ursinus, *Da jenes Tages Licht* (um 1730), Neujahr: **S, ob, vl, Bc**
17. Andreas Friederich Ursinus, *Durch Trauren und durch Plagen*, Neujahr:
Soli STB, Chor SATB, 3tr, 2fl, ob. 2vl, 2vle, Bc
18. Nicolaus Dengel, *Seid Sternen, seid begrüßt* (1669), Glückwunsch-Aria: **C, Bc**
19. Augustin Pflieger, *Ich bin ein guter Hirte* (1665/68), Misericordias Domini: **CTB, 2vl, 2vle, Bc**
20. Johann Friedrich Meister, *Ach Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn*, Psalm 6: **C, Bc**
21. Peder Hegelund, *Lad af, o hjerte sorrigfuld* (1578, dänisch): **Chor CATB**
22. Petrus Laurentius Wockenfuß, *Siehe, der Herr kommt mit vielen tausend Heiligen* (um 1707), 2. Advent:
CCTB, 2vl, 2vle, Bc
23. Johann Philipp Förtsch, *Jesu, du hast weggenommen*, Choralkantate: **CT, 2vl, 3vle, Bc**
24. Andreas Friederich Ursinus, *Dies ist der Tag, den der Herr gemacht hat*, Festmusik zum 200. Jahrestag
des Augsburgischen Bekenntnisses 1730: **Soli SB, Chor SATB, 3tr, 2fl, 2ob, vl solo, str., org, Bc**
25. Georg Österreich, *Unser keiner lebet ihm selber* (1702): **CCATB, 2vl, 2vdg, fag/vc, Bc**
26. Michael Österreich, *Ich habe einen guten Kampf gekämpft* (1692): **ATB, vl, 2vle, Bc**
Michael Österreich, *Ihr Andren, folget mir* (nach 1700): **C, Bc**
27. Johann Philipp Förtsch, *Ich vergesse, was dahinten ist* (1682): **CCATB, 2va, 2vdg, Bc**
28. Johann Philipp Förtsch, *Unser Leben währet siebenzig Jahr* (1692): **CCATTBB, 4vl, 2vle, 4vdg, fag, Bc**