

# Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 29

Johann Philipp Förtsch:

Der Herr hat seinen Engeln  
befohlen über dir



Evangelisch-Lutherische  
Kirche in Norddeutschland

## Die Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“

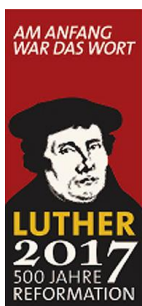
wurde im Rahmen des deutsch-dänischen EU-Projekts „Musik und Religion zwischen Rendsburg und Ribe / Musik og religion mellem Rendsburg og Ribe“ (2013–15) begründet.

Ihre Anschlusspublikationen, die als Kooperation zwischen der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Norddeutschland und dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg erscheinen, leisten einen Beitrag zum 500. Jahrestag der Reformation Martin Luthers (2017).

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>



Musikwissenschaftliches Seminar

# **Johann Philipp Förtsch**

1652–1732

## **Der Herr hat seinen Engeln befohlen über dir**

### **„Concerto cum aria“ zum Michaelisfest (?)**

für 2 Canti, Alto, Tenore, Basso,  
2 Violinen, 2 Violen und Basso continuo

Herausgegeben von Konrad Küster

## Inhalt

Vorwort	5
Kritischer Bericht	8
Edition	
<i>Concerto. Tutti</i>	11
Der Herr hat seinen Engeln befohlen über dir, dass sie dich behüten auf allen deinen Wegen.	
	<i>Psalm 91, 11</i>
<i>Aria, Strophe 1: Alto solo</i>	20
Gott der sorget für die Seinen, seine Hilf wird offenbar, wenn die Engel uns erscheinen in Bedrängnis und Gefahr.	
<i>Aria, Strophe 2: Basso solo</i>	21
Wenn sich Welt und Teufel brüstet, wenn uns schreckt des Todes Larv, stehn die Helden schon gerüstet, trotzdem der es wagen darf.	
<i>Aria, Strophe 3: Canto 1 solo</i>	23
Diese heilige Wächter wachen, wenn wir sind vom Schlaf bedeckt und nicht wissen, was wir machen, dass uns doch kein Unfall schreckt.	
<i>Aria, Strophe 4: Tenore solo</i>	24
Wann der Geist zuletzt muss scheiden aus der argen, schnöden Welt, führen wir darauf mit Freuden in das schöne Sternenzelt.	
<i>Aria, Strophe 5: Canto 2 solo</i>	26
O du großer Himmelsmeister, Hör itzt unser sehnlichs Flehn und lass diese werte Geister ewig um und bei uns stehn.	
	<i>Concerto Da capo</i>
Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO)	28

## Vorwort

### *„Concerto cum aria“*

Der Begriff „Concerto cum aria“ taucht nach der Mitte des 17. Jahrhunderts vor allem in Dresden auf. Mit ihm verbindet sich eine revolutionäre Bewusstseinsweiterung für deutsche Komponisten: Waren zuvor Bibelwortvertonung und die Komposition strophischer Texte (Kirchenlieder oder frei gedichtete Arien) klar voneinander getrennt worden, entstand hier eine Mischform. Das Bibelzitat steht am Beginn; es wird vom Tutti musiziert. Darauf folgen die Strophen der Arie, jede von nur einem Sänger (oder wenigen) gesungen und jeweils mit einer instrumentalen Sinfonia abgeschlossen. Ist dieser strophische Text vorgetragen, folgt zum Abschluss das Da capo des Bibelwort-Tuttisatzes.

Hinter diesen klar wirkenden Grunddaten ergibt sich das, was musikalische Form typischerweise ebenso sehr kennzeichnet: Freiheit. Sie ist unverzichtbar, da sonst – in der Musiksprache der Zeit – die typischerweise vierzeiligen Arien, deren Textteile kaum je eine Wiederholung erfahren, zu einer bloßen Pflichtübung verkämen. Doch Strophen vergleichbarer Länge trugen eben auch in der Oper das musikalische Geschehen, und in ihrer Gestaltung lagen alle Potentiale, die sich ein Gesangsvirtuose der Zeit wünschen konnte.

Der Begriff „Concerto cum aria“ taucht zeitgenössisch nur selten auf; zwar werden „Concerto“ und „Aria“ bisweilen so benannt, doch in den Noten besteht letztlich kaum Bedarf dazu. Vers-Nummerierungen ersparen es, den Begriff „Aria“ zu benutzen, und die Verweisung auf den Textbeginn im Da-capo-Vermerk macht es verzichtbar, den zugehörigen „Satz“ zu benennen.

So hat die lateinische Bezeichnung auch in der Musikgeschichte erst spät Eingang gefunden; im Deutschen wurde statt dessen zunächst der Begriff „Concerto-Aria-Kantate“ benutzt<sup>1</sup>, der jedoch nicht sehr glücklich ist, weil alle seine drei Komponenten auch Gattungen beschreiben können, das erste Begriffspaar die Musik umfassend beschreibt und dann mit „Kantate“ eher nochmals Konkurrenz bekäme. Im Englischen hat sich „Concerto with Aria“ eingebürgert<sup>2</sup>.

### *Förtschs Umgang mit „Concerto cum aria“*

Im Werk Förtschs ist nur selten irgendetwas in musikalischer Reinform anzutreffen<sup>3</sup>, sondern viel eher in Relativierungen, Erweiterungen und Uminterpretationen. Wer sich dem vorliegenden Stück nähert und Gattungs-Normalität konstatierte, stünde verwundert vor der Gestaltung der Arie: Abgesehen von dem stets „freien“ Concerto zu Beginn ist auch in der scheinbaren Uniformität der Strophen kaum etwas wirklich „uniform“.

Was also wäre als „Normalität“ zu erwarten: Jeder der vier Verse würde vier Takte in Anspruch nehmen; diesen 16 Takten läge weitgehend die gleiche Generalbasslinie zugrunde, und in dem durch sie vorgegebenen harmonischen Rahmen entwickelten sich die Aufgaben der Stimmen – geringfügig dadurch variiert, dass der Stimmumfang von Sopran bzw. Tenor nicht der

---

<sup>1</sup> Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate: Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, Berlin 1965, S. 29–31. Dort auch zur Begründung des Begriffs und zur Differenzierung der Vorgeschichte.

<sup>2</sup> Ausgehend von Mary E. Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries: The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, Oxford 2006, S. 229.

<sup>3</sup> Zu diesem Sachverhalt vgl. das Vorwort zu Förtschs *Weh denen, die auf Erden wohnen* (MNO 30, online gleichfalls zugänglich unter <http://www.nordkirche.de/nordkirche/kirchenmusik/noten-download.html>).

gleiche sein kann wie derjenige von Alt oder Bass (beide Stimmpaare jeweils als im Oktavabstand voneinander entfernt aufgefasst). Jeder Strophe folgte dieselbe instrumentale Sinfonia.

Sechzehntaktig ist hier nur die abschließende 5. Strophe (Canto 2), in der zumindest anfänglich die Schlichtheit sogar dadurch noch hervorgekehrt wird, dass die Verse 1 und 2 auf zweimal demselben Generalbassfundament ablaufen: einem Quartgang von G nach D. Da jedoch der Singstimmenpart zweimal völlig unterschiedliche Wege geht, deutet sich schon an, dass die Einfachheit nur eine Maske ist. Dies setzt sich im Folgenden fort: Auch dem 3. Vers liegt ein Quartgang zugrunde (E–H), aber auf drei Takte komprimiert, so dass die 16-Taktigkeit nur durch einen fünftaktigen Abschluss-Abschnitt erreicht werden kann.

In allen vorausgehenden Strophen ist der Vokalteil aber länger als 16 Takte; das Regelmaß der Gattung wird also ausdrücklich geöffnet. Nur in der ersten Strophe (Alt) startet Förtsch mit einem viertaktigen Abschnitt; damit ist als Eingang jenes Regelmaß quasi als Grundeindruck ‚zitiert‘, und daraufhin fällt das Unregelmäßige weitaus weniger ins Ohr. Eher erstaunlich wirkt, dass die Strophen 3 und 4 (Canto I, Tenore) anfänglich gleich sind; doch auch dieses Regelmäßige ist bei den jeweils zweiten Versen nicht mehr vorhanden. Also spielt Förtsch gezielt mit ‚akustischen Täuschungen‘: In seiner Musik ist gerade eben genug vorhanden, damit der Gattungseindruck gewahrt bleibt; hinter dieser Fassade spielt sich die Virtuosität unter Verwendung jedes denkbaren Parameters ab. Denn die Dehnung der Zeilen kommt mit Melismen zustande (besonders bewegt und ausgedehnt in Bass und Tenor). Die harmonische Entwicklung der Strophe ist nicht gleich: Strophe 2 kadenziiert in T. 75 in der Grundtonart; die zweiten Verse der Strophen 3 und 4 enden abweichend von der ‚Normalität‘ in e-Moll bzw. phrygisch auf deren V. Stufe. Und so lässt sich hinter der Generalbasslinie, die obendrein in den Strophen 1 (T. 46), 3 (T. 105ff.) und 4 (T. 150ff.) auch motivisch mit der Oberstimme verbunden wird, nur in kleineren Abschnitten ein einheitliches melodisch-harmonisches Muster erkennen.

Folglich lässt Förtsch das, was die Gattung in ihrem Anfang geprägt hatte, hinter sich zurück: das Strophische. Er benutzt zwar einen in dieser Weise gebauten Text, verfremdet ihn aber. Wer nicht aufmerksam zuhört, wird nicht bemerken, um wie viel weiter Förtsch sich von dem periodischen Regelmaß, das der Gattung sonst anhängt, entfernt. Doch umgekehrt ist nicht nur die motivische Farbigkeit hörbar, sondern ebenso der Ereignischarakter der Grenzüberschreitungen. Denn die Phrasendehnungen bewirken, dass die sonst vorherrschende syllabische Diktion aufgehalten wird; es entsteht der Eindruck weit auskomponierter Fermaten, in die melismatische ‚Füllungen‘ eintreten.

### *Liturgische Zuordnung: Michaelis?*

Der zugrunde liegende Bibeltext tritt in manchen anderen Werken in Verbindung mit dem Michaelistag (29. September) auf<sup>4</sup>. Es wird also Bezug genommen auf den Bericht der Offenbarung (Kapitel 12) über den Sieg Michaels über das Böse. Anders als dieser biblische Bezug es vermuten ließe, spiegelt das Werk Förtschs aber einen völligen Friedenszustand, etwa auch ohne jegliche Trompeten, die auf die kämpfende oder auch triumphierende Kirche verweisen könnten. Wenn

<sup>4</sup> Bei Gottfried Heinrich Stölzel (<https://opac.rism.info/search?id=250005330>) und in einer anonym überlieferten Kantate aus Bösenrode (Harz; <https://opac.rism.info/search?id=453000902>; Abruf jeweils vom 16.10.2015). Vgl. ebenso die ebenfalls mit diesem Psalmtext beginnende Komposition Johann Vierdancks, die in der Bibliothek der Lüneburger Michaelisschule vorhanden war; vgl. dazu Max Seiffert, „Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach’s Zeit“, in: *Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft* 9 (1907/08), S. 593–621, hier S. 620 (Nr. 182).

es sich um eine Michaelis-Komposition handelte, wäre also auf die Situation nach der Überwindung des Satans angespielt worden.

Ein Stück weit lässt sich dies auch dem Text der Aria entnehmen. Die erste Strophe spielt auf eine Michaelis-Dichtung von Johann Rist an<sup>5</sup>; in dieser Strophe wird ferner die Hilfe, von der die Michaels-Geschichte spricht, als eine gegebene Erfahrung dargestellt. „Die Helden“ stehen „schon gerüstet“, „wenn sich Welt und Teufel brüstet“ (Strophe 2), und wachen über uns als „heilge Wächter“ (Strophe 3). Die 4. Strophe schließlich stellt den eschatologischen Zusammenhang her, und in der abschließenden fünften wird der Bogen zur Wächterfunktion (Strophe 3) zurückgeschlagen. Insofern ist offensichtlich, dass die Engel-Thematik für die liturgische Bestimmung eine zentrale Bedeutung hat<sup>6</sup> – gleichsam in einer besonderen Friedfertigkeit.

### *Zur Überlieferung*

Das Werk ist in einer Quelle aus der Sammlung Georg Österreichs erhalten geblieben, des Gottorfer Hofkapellmeisters, der das Amt 1689 nach einer fünfjährigen Besatzung des Gottorfer Staatsgebiets quasi als Nachfolger Förtschs übernahm. Förtsch blieb dem Hof weiterhin verbunden (unter anderem als Leibarzt, wohl auch als Diplomat), und auch weiteres musikalisches Wirken ist nachzuweisen.

Vermutlich stammte die Vorlage zu Österreich Abschrift direkt aus der Sammlung des Komponisten. Dennoch braucht die überlieferte Partitur keine völlig getreue Kopie des Originals zu sein. Denn nachdem ein anonymes Gottorfer Kopist („Schreiber 3“), der maximal zwischen 1690 und 1694 für Österreich arbeitete (und dabei besonders intensiv Werke Förtschs abschrieb)<sup>7</sup>, den Notentext übertragen hatte, fügte der Kapellmeister die Textierung hinzu. Ob er sich dabei nach der Vorlage richtete oder den Text frei hinzufügte, lässt sich nicht bestimmen. Insbesondere die Korrektur, die Österreich während des Textierens in Takt 31 eintrug, lässt Überlegungen darüber zu, dass Österreich zugleich die musikalische Gestalt nach seinen Vorstellungen einrichtete; Ähnliches gilt für die Korrekturen in den Takten 98–100, 104 und 181.

Ein Einzelfall war diese Arbeitsteilung nicht; unter den zahlreichen Manuskripten, an deren Entstehung der Kopist 3 beteiligt war, ist kein einziges, das auch Textschrift von seiner Hand zeigt. In der Edition wird mangels Vergleichsmaterials diese Version vorgelegt, ohne dass es zu einer weiteren Markierung der Österreich-Anteile käme.

Das Werk wurde 2013 durch Manfred Cordes nach den hier nun im Druck bzw. online vorgelegten Noten erstmals eingespielt<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Johann Rist, *Neue Musikalische Fest-Andachten*, Lüneburg 1655, S. 305: Strophe 4: „Gott, der sorget für die Seinen, | Ob er erst zwar in Gefahr | Seine Kinder lässet weinen, | Zeuget [= zeigt] er doch offenbar, | dass er bald sie wolle retten ...“

<sup>6</sup> Ähnlich wie in den Arientexten zu Bachs Kantate BWV 19.

<sup>7</sup> Hierzu Konrad Küster, „Georg Österreichs Musiksammlung: Entstehung – Gliederung – Fortentwicklung“, in: ders. (Hrsg.), *Zwischen Schütz und Bach: Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer als Musiksammler (Gottorf/Wolfenbüttel)*, Stuttgart 2015, S. 117–276, hier S. 162 und 167 sowie zur Gesamtsituation (auch im Folgenden) S. 195. Identifizierung der Schriftformen nach Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 18), Abb. S. 178–180.

<sup>8</sup> In: Johann Philipp Förtsch, *Sacred Concertos – Cantatas*, Georgsmarienhütte 2014 (Musik für Schloss Gottorf, vol. 2; cpo 777 860-2).

## Kritischer Bericht

### *Die Quelle*

Partiturabschrift, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, in: Mus. ms. 6471, 17. Faszikel; oben rechts foliiert (hier fol. 109–112). Online: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB000150BB00110000>.

Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

Schreiber: der Anonymus „Schreiber 3“<sup>9</sup> aus Georg Österreichs Gottorfer Kopisten-Team der Jahre 1690–94<sup>10</sup> sowie von Georg Österreich selbst (Textierung).

Oben links relativ junge Tintennummer<sup>11</sup> „30.“. Rechts von der Seitenmitte „Förtsch“ (Rötel; vermutlich Georg Österreich). Unten in der Seitenmitte „153“ (Rötel), leicht rechts versetzt im unbenutzten untersten Notensystem „1051“ (unterstrichen; Berliner Signatur Siegfried Wilhelm Dehns)<sup>12</sup>.

Fol. 109r bis fol. 112v durchgehend beschriftet. Lagenordnung: 2 ineinander liegende Bogen (Binionen). Wasserzeichen: Freiheitslöwe/C D George<sup>13</sup>. Freihändig rastriert, jeweils 20 oder 21 Systeme pro Seite.

Taktstriche im Concerto-Teil durch mehrere Akkoladen mit Lineal durchgezogen.

Originale Schlüsselungen:

Canto 1, 2: c<sub>1</sub>

Alto: c<sub>3</sub>

Tenore: c<sub>4</sub>

Taktvorzeichnungen original.

<sup>9</sup> Vgl. Kümmerling (wie Anm. 6), S. 113 (zu Nr. 386) sowie die zugehörigen Anmerkungen

<sup>10</sup> Vgl. oben, Anm. 5.

<sup>11</sup> Nicht im Sinne derjenigen, die Harald Kümmerling (wie Anm. 6; S. 10) irrtümlich als „Gottorfer Signatur“ bezeichnet hat. Zu dieser Signaturen-Reihe vgl. Konrad Küster, *Johann Philipp Förtsch: Evangeliendialoge: Gesamtausgabe*, 3 Bde., Wilhelmshaven 2014 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte, 58–60), hier Bd. 3, S. 694.

<sup>12</sup> Die „junge Tintennummer“ und die Rötelnnummer verweisen darauf, dass dieses Manuskript schon sehr lange gemeinsam mit seinen Nachbarn aufbewahrt wird. Zwischen fol. 98 des Bandes („Wer mich liebet“, bei Kümmerling Nr. 383: Rötel-Nr. 151, junge Blei-/Tintennummer 28) reicht eine geschlossene Zahlenfolge weiter in den Band Mus. ms. 6472 bis zu dessen fol. 83 („Jesu, du hast weggenommen“, bei Kümmerling Nr. 406; Rötel-Nr. 175, junge Blei-/Tintennummer 53). Lediglich nach dem 2. Stück des Bandes Mus. ms. 6472 ergibt sich eine Lücke in der Rötelnnummernfolge (Nr. 159 fehlt) bzw. in der Blei-/Tintenfolge (Nr. 36–37 fehlen). Diese Reihenfolge wird in der Edition beibehalten: *Weh denen, die auf Erden wohnen* (als MNO 30 publiziert) folgt direkt auf das hier vorliegende Werk.

<sup>13</sup> Vgl. Kümmerling (wie Anm. 6), S. 290 sowie S. 372 und 374 (Nr. 231 und 239); zur Datierung vgl. Küster (wie Anm. 5), S. 230.



*Einzelanmerkungen*

<b>T.</b>	<b>St.</b>	<b>Zeichen: Bemerkung</b>
17	Bc	3–4: Balkung verwischt und überschrieben
18	B	4–7: Im Schreibprozess zunächst gebalkt (wie Bc), ausgewischt (Sofortkorrektur)
19	C2	6: urspr. a <sup>1</sup> , überschrieben
31	V2	6: Rasur, offensichtlich gleichlautend überschrieben
	B	4–5: Korrektur. 5 zunächst durch Balken mit 4 verbunden; diesen aufgelöst, an 5 Sechzehntel-Fähnchen angesetzt (und zwar von Georg Österreich: in derselben Tintenfärbung wie die Textierung). Möglicherweise zudem eine weitere Korrektur, da eine breitere Tintenspur auch bis zur obersten Linie reicht.
58		Vermerk „Rittornello“ zwischen V1 und V2 (von der Hand Österreichs)
63–		Großflächige Korrektur, möglicherweise dadurch verursacht, dass die Musik in der Vorlage streckenweise als im 6/2-Takt notiert war: In T. 64–65 (verwischt) ist post correcturam noch erkennbar, dass dieser Doppeltakt ursprünglich nur die Noten aus T. 64 enthielt; beide Takte daraufhin in den engeren Raum eingetragen, weitere Probleme mit dem vorab festgelegten Platz für T. 67 (ragt in T. 68 weiter). Analog dazu wurde in Va1 die Musik aus T. 65 auf im Bereich des ursprünglichen Taktstriches notiert (Buchstabenzusatz „e e“), die aus T. 66 zusammengedrängt vor der groß geschriebenen Note aus T. 67 (Buchstabenzusatz „d d“). Vorstadien in V1, T. 63–67, sind nicht mehr erkennbar; analog zur Situation in Va1 stehen sind jedoch die Takte 65 und 67 so notiert, dass ein ursprünglicher Taktstrich mitten in ihnen zu stehen kommt. Die musikalische Substanz verglichen mit den nachfolgenden Ritornell-Eintritten.
67		
72	B	letzte Note rechts des Taktstrichs notiert
86	Bc	1: Note verdeutlichend nachgezogen; Buchstabenzusatz „g“
88	Bc	1: urspr. e; überschrieben, Buchstabenzusatz „d“; 2: offensichtlich irrtümlich tiefalteriert
92		Vermerk „Rittornello“ zwischen Va1 und Va2 (von der Hand Österreichs; urspr. nur „Rittorn“, Rest hinzugefügt; die Kurzform „Rittorn.“ auch zwischen V1 und V2)
94	V1	3: urspr. Viertel?
96	Va1	3: Notenkopf nachgezogen
98–	V1	Rasur: Die Takte enthielten zunächst die Musik der Takte 98–101, in den Takten 98f. offensichtlich jeweils als Ganze plus Halbe.
100		
98	V2	3: urspr. e <sup>2</sup> (?); überschrieben, Buchstabenzusatz „d“
104		Taktvorzeichnung (3/2) wiederholt. Besetzungsvermerk urspr. „Canto solo“ (Österreich); die Zahl „1“ nachträglich hinzugefügt
110	C1	Am Zeilenanfang Schlüsselung zunächst irrtümlich f <sup>4</sup>
113	C1	notiert wie T. 114. Dem widerspricht die Bezifferung (deren Zahlenfolge – gleich wie in T. 114 – sich auf einen anderen Grundton bezieht). Für die Edition wurde ein Schreibfehler angenommen und die Tonfolge der Bezifferung eingesetzt.
123	C1	1: zunächst auf dem Taktstrich 122/123 notiert, Rasur Vermerk „Rittornello“ zwischen V1 und V2 (von der Hand Österreichs)
148f	T	Platzprobleme: Taktschlüsse ragen in den jeweils folgenden Takt hinein
154		kein Vermerk „Rittornello“ in der Handschrift; für die Edition ergänzt
	Va2	urspr. T eingetragen, Rasur (Sofortkorrektur; nicht erst durch Österreich)
155	V2	urspr. c <sup>2</sup> ; überschrieben, Buchstabenzusatz „d“
166		Taktvorzeichnung 3/2 wiederholt
181	C2	Textierung orig. „seyn“; offensichtlicher Irrtum Österreichs. Hier nach dem Reim korrigiert.
192		Die Notation scheint darauf hinzudeuten, dass erst dieser Takt musiziert werden sollte. Somit würde

**T. St. Zeichen: Bemerkung**

bei der Wiederholung der Akkord wiederholt (als Beginn von T. 9; dort steht der Wiederholungsvermerk ausdrücklich vor der ersten Note). Wiedergegeben wird hier das Erscheinungsbild der Quelle; denkbar ist jedoch, anstelle von T. 192 sofort T. 9 anzuschließen.

# Der Herr hat seinen Engeln befohlen über dir

Violino 1

Violino 2

Viola 1

Viola 2

Canto 1

Canto 2

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

6 6 # 5

Detailed description: This is a musical score for a choral and instrumental ensemble. The title is 'Der Herr hat seinen Engeln befohlen über dir'. The score is written for Violino 1, Violino 2, Viola 1, Viola 2, Canto 1, Canto 2, Alto, Tenore, Basso, and Basso continuo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The vocal parts (Canto 1, Canto 2, Alto, Tenore, Basso) are currently silent, indicated by horizontal lines. The instrumental parts (Violino 1, Violino 2, Viola 1, Viola 2, and Basso continuo) are active. The Basso continuo part has figured bass notation: 6, 6, #, 5. The score consists of four measures.

Johann Philipp Förtsch, *Der Herr hat seinen Engeln befohlen über dir*

12

5

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

4 # 4 # 6 4 #

Detailed description: This is a page of a musical score for a chamber ensemble. It features ten staves: V. 1 (Violin I), V. 2 (Violin II), Va. 1 (Viola I), Va. 2 (Viola II), C. 1 (Cello I), C. 2 (Cello II), A. (Alto), T. (Tenor), B. (Bass), and B. c. (Bass continuo). The key signature is one sharp (F#). The V. 1 staff begins with a measure number '5'. The V. 1 and V. 2 parts have active melodic lines, while the Va. 1 and Va. 2 parts play a steady accompaniment of quarter notes. The C. 1, C. 2, A., T., and B. staves contain whole rests, indicating they are silent in this section. The B. c. staff has a bass line with figured bass notation: 4 # 4 # 6 4 #. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

9

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

Der Herr hat sei-nen En-geln be-foh-len ü-ber dir, der Herr hat sei-nen

C. 2

Der Herr hat sei-nen En-geln, der Herr hat sei-nen

A.

T.

B.

B. c.

13

C. 1  
En - geln be - foh - len ü - ber dir,

C. 2  
En - geln be - foh - len ü - ber dir,

A.  
Der Herr hat sei - nen En - geln be -

T.  
Der Herr hat sei - nen En - geln be - foh - len, be -

B.  
Der Herr hat sei - nen En - geln be - foh - len, be -

B. c.

5 6 4 5

6

16

C. 1  
der Herr hat sei - nen En - geln, *der Herr hat sei - nen* En - geln be - foh - len,

C. 2  
der Herr hat sei - nen En - geln be - foh - len,

A.  
-foh - len ü - ber dir, *der Herr hat sei - nen*

T.  
-foh - len ü - ber dir, der Herr hat sei - nen En - geln be - foh - len,

B.  
-foh - len ü - ber dir, der Herr hat sei - nen En - geln, *der Herr hat sei - nen*

B. c.

4 # 6

19

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1  
be - foh - len ü - ber mir, der Herr hat sei - nen En - geln be - foh - len, be -

C. 2  
be - foh - len ü - ber dir, der Herr hat sei - nen En - geln be -

A.  
En - geln be - foh - len ü - ber dir, der Herr hat sei - nen En - geln, sei - nen En - geln be -

T.  
8 be - foh - len ü - ber dir, der Herr hat sei - nen En - geln, hat sei - nen En - geln be -

B.  
En - geln be - foh - len ü - ber dir, der Herr hat sei - nen En - geln be - foh - len, hat sei - nen En - geln be -

B. c.

4 # 6 6 # 6

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1  
-foh-len ü-ber dir, dass sie dich be-hü-ten,

C. 2  
-foh-len ü-ber dir, dass sie dich be-hü-ten,

A.  
-foh-len ü-ber dir,

T.  
8 -foh-len ü-ber dir, auf al-len dei-nen We-

B.  
-foh-len ü-ber dir,

B. c.

6 4 # 6 6 4 #



27

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

auf al - - - len dei-nen We - gen,

dass sie dich be - hü - ten

-gen,

dass sie dich be - hü - ten auf al -

6 6 6 6 4 #

31

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

auf al - - - - len dei-nen We -

auf al - - - - len dei-nen We -

auf al - - - - len, auf al - - - - len dei-nen We -

auf al - - - - len, auf al - len dei-nen We -

- - len dei-nen We - gen, auf al - - - - - len dei-nen We -

4 # 6 6 4 #

35

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

-gen, auf al - - - len, auf al - len dei-nen We - gen, auf al - len dei - nen We - gen.

-gen, auf al - - - len, al - len dei-nen We - gen, auf al - len dei - nen We - gen.

-gen, auf al - - - len, auf al - len dei-nen We - gen, auf al - len dei - nen We - gen.

-gen, auf al - len dei-nen We - gen, auf al - len dei - nen We - gen.

-gen, auf al - len dei-nen We - gen, auf al - len dei - nen We - gen.

-gen, auf al - len dei-nen We - gen, auf al - len dei - nen We - gen.

6 4 # 6 **Fine**

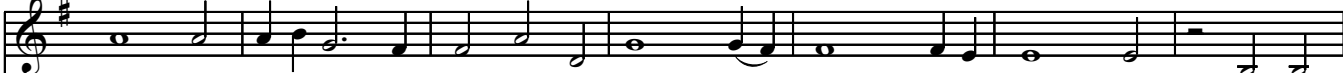
Alto solo


41

A. 

B. c. 

48

A. 

B. c. 

Ritornello

55

V. 1 

V. 2 

Va. 1 

Va. 2 

A. 

B. c. 

62

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B. c.

6                      6 5                      6                      4 #

**Basso solo**

70

B.

Wenn sich Welt und Teu - - - - - fel brüs - tet, wenn uns

B. c.

77

B.

schreckt, wenn uns schreckt\_ des\_ To - des Larv, stehn die Hel - den

B. c.

6

84

B.

schon\_ ge - rüs - tet, trotz - dem, trotz - dem, trotz - dem der\_ es wa - - -

B. c.

6

Rittornello

91

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B.

B. c.

gen darf.

5 6                          5 6                          6

97

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B. c.

6 5 # 6 4 #

Canto 1 solo

104

C. 1

Die - se heil - ge Wäch - ter wa - - - - - chen, wenn wir sind\_ vom\_

B. c.

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

112

C. 1

Schlaf\_ be - deckt und nicht wis - sen, was\_ wir

B. c.

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

Rittornello

119

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 1

ma - chen, dass uns doch\_ kein Un - fall schreckt.

B. c.

6 6 4 # 5 6 5 6

126

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B. c.

6 6 5 # 6 4 #

**Tenore solo**

135

T.

8

Wann der Geist zu - letzt muss schei - - - - - den aus der

B. c.

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

142

T.

8

ar - - - - - gen, schnö - den Welt, füh - ren sie auf, füh - ren sie auf mit

B. c.

7 6

148

T.

8

Freu - - - - - den in das

B. c.

6 6 6



Rittornello

152

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

T.  
schö - - - ne Ster - nen - zelt.

B. c.

6 6 6 6 4 #      5 6      5 6

158

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

B. c.

6      6 5 #      6      4 #

26

Canto 2 solo

166

C. 2

O du gro - ßer Him - mels - meis - ter, hör itzt un - ser

B. c.

5 6

172

C. 2

sehn - lichts Flehn und lass die - se wer - te Geis - ter e - wig,

B. c.

6 7 6

178

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

C. 2

e - wig, e - wig um und bei uns stehn.

B. c.

4 # 8 5 6 5 6

185

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

6 6 5 # 6 4 #

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony. It features ten staves. The top four staves are for strings: Violin 1 (V. 1), Violin 2 (V. 2), Viola 1 (Va. 1), and Viola 2 (Va. 2). The next four staves are for woodwinds: Clarinet 1 (C. 1), Clarinet 2 (C. 2), Alto Saxophone (A.), and Tenor Saxophone (T.). The bottom two staves are for Bassoon (B.) and Bassoon/Contrabassoon (B. c.). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first measure is marked with the number 185. The bottom staff (B. c.) has a sequence of notes with fingerings: 6, 6, 5, #, 6, 4, #.

**Der Herr hat seinen Engeln, da Capo Senza la Sinfonia**

## 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.