Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 1

Peter Gerritz:

Choralvorspiele aus der Rendsburger Orgeltabulatur 1724

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.kirchenmusik-nordelbien.de/
(ab Herbst 2013 auf den Kirchenmusikseiten unter www.nordkirche.de)

AM ANFANG WAR DAS WORT
LUTHER 2017
500 JAHRE REFORMATION

INTERREG 4A
SYDDANMARK-SCHLESWIG-K.E.R.N.
Europäischer Fonds für regionale Entwicklung
Europäische Union · Investition in Ihre Zukunft

LANDESMUSEEN GOTTORF

UNI FREIBURG
Musikwissenschaftliches Seminar

Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 1

Peter Gerritz
1681–1728

Choralvorspiele
aus der Rendsburger Orgeltabulatur (1724)

Herausgegeben von Konrad Küster

Erstausgabe

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Der Landeskirchenmusikdirektor
Hamburg 2013

Inhalt

Vorwort 5

Kritischer Bericht 13

Edition der Originalversionen

EG = Evangelisches Gesangbuch; DK = Koralbog til den Danske Salmebog

Allein Gott in der Höh sei Ehr (G) 16

Allein zu dir, Herr Jesu Christ (C / a) 20

Da Jesus an dem Kreuze stund (e) 23
wie EG 548

Du, o schnödes Weltgebäude (d) 25

Ein feste Burg ist unser Gott (C) 26
wie EG 362
wie DK 544 (Vor Gud han er så fast en borg)

Ein Kindelein so löbelich (G) 29

Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort (g) 32
mit: Verleih uns Frieden gnädiglich / Gib unserm König [Fürsten]

Freu dich sehr, o meine Seele (G) 36

Herzlich tut mich verlangen (a / e-phrygisch) 39
wie EG Nordelbien 641 / EG 85 (O Haupt voll Blut und Wunden)
wie DK 24 (Befal du dine veje)

Meine Seele erhebt den Herren (d) 41

Nun komm, der Heiden Heiland (a) 42

Schmücke dich, o liebe Seele (F) 44

Vater unser im Himmelreich (d) 47

Vom Himmel kam der Engel Schar (C) 50
wie EG 24
wie DK 135 (Fra Himlen højt kom budskab her)

Die Werke in Transpositionen für die aktuelle liturgische Praxis

Allein Gott in der Höh sei Ehr (F) 52
für EG 179
für DK 9 (Aleneste Gud i Himmerig)

Allein zu dir, Herr Jesu Christ (A / fis) 56
für DK 501 (Til dig alene, Herre Krist)

Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort / Verleih uns Frieden (e) 59
für EG 193; mit 421
für DK 25 (Behold os, Herre, ved dit ord); mit DK 134 (Forlen os freden)

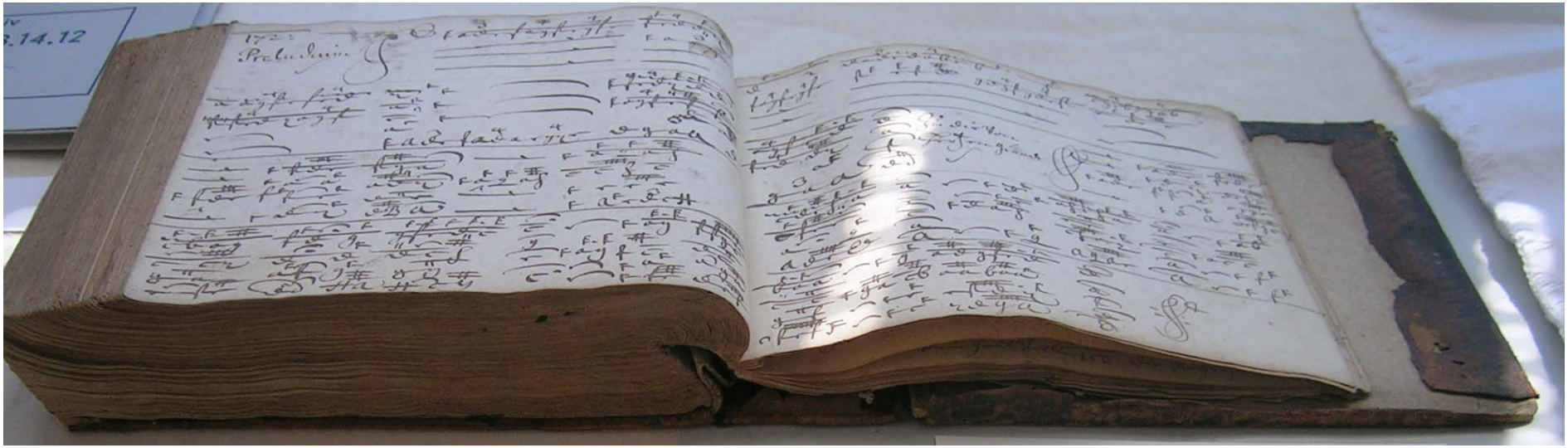
Freu dich sehr, o meine Seele (F) 63
für EG 524

Nun komm, der Heiden Heiland (g) 66
für EG 4

Nun komm, der Heiden Heiland (f) 68
für DK 311 (Kom, Gud Faders Ånd fuldgod)

Schmücke dich, o liebe Seele (D) 70
für DK 293 (Jesus, livets sol og glæde)

Vater unser im Himmelreich (c) 73
für EG 344
für DK 428 (O hjertekære Jesus Krist)



Der aufgeschlagene Band anlässlich seiner Erstpräsentation 2008 in Kiel

Vorwort

Ein Leben in Organisten-Netzwerken

Mildstedt, das nordfriesische Dorf, in dem Peter Gerritz 1681 geboren wurde, war im Mittelalter Kirch-Ort für das wenige Kilometer entfernte Husum und ist zugleich ein alter Orgel-Ort der Nordsee-Marschlandschaften. Eine erste Orgel ist hier 1575 nachweisbar, und zwar zufällig anlässlich einer Geldzahlung an einen Kalkanten (also gab es die Orgel schon länger); einer der etwas späteren Inhaber der Organistenstelle, Wilhelm Wedemeyer, wurde Anfang der 1620er-Jahre an den Dom zu Ribe berufen – eines von zahllosen Beispielen für einen lebendigen Musik-Austausch zwischen Metropolen und Marschendörfern.

Zwischen dem mittleren 17. und 18. Jahrhundert wurde der Posten in großflächig wirkenden Strukturen einer Organistenfamilie weitergegeben; Menschen mit dem Nachnamen Gerritz waren ein Teil in diesem Netzwerk. Die Familie selbst war zunächst zwischen Schleswig und der Ostsee ansässig. Dort, in Thumby, wurde einer von ihnen geboren, ein älterer Peter Gerritz; 1676 heiratete er dann in den Mildstedter Organistenposten ein und folgte dort seinem Schwiegervater, Petrus zur Linden, bei dessen Tod 1680 im Amt nach. Der Bruder zur Lindens wiederum war Organist an der Husumer Marienkirche und vererbte den Posten weiter an einen Sohn; diesem folgte 1689 Nicolaus Bruhns nach.

Diese Strukturen traf jener ältere Peter Gerritz an seinem Wirkungsort also an. Später setzte sein zweiter Sohn, Samuel, die Dynastie fort; danach gelangte der Posten erneut in weiblicher Linie in eine neue Generation, indem seine Tochter 1753 Daniel Hinrich Zeyholdt heiratete – selbst aus einer Organistenfamilie über mehrere Generationen stammend (aus Bredstedt, Wurzeln in Drochtersen an der Elbe). Zeyholdt wiederum muss dem Husumer Stadtmusikus Bendix Friedrich Zinck zumindest einige der Konzerte für Orgel solo vermittelt haben, die dieser in sein Husumer Orgelbuch von 1758 einzeichnete[1].

Der jüngere Peter Gerritz war der älteste Sohn seines gleichnamigen Vaters und der lokalen Organistentochter; er wurde in Mildstedt getauft am 2. Oktober 1681. Frühe musikalische Ausbildungsphasen absolvierte er sicherlich bei seinem Vater (auch bei seiner Mutter?); dass 1689–97 Bruhns in unmittelbarer Nachbarschaft wohnte, kann in Mildstedt nicht unbemerkt geblieben sein, weil die Familie, in Patenschaften gespiegelt, engste Kontakte nach Husum hatte – zu Pastoren, dem Kantor oder auch den lokalen Regierungsvertretern[2]. Doch Näheres über Peters Ausbildung weiß man nicht. 1703 trat er den (hauptamtlichen) Organistenposten in Heide (Dithmarschen) an – als Nachfolger von Gottfried Stellwagen, der 1663 aus Güstrow dorthin gekommen war (Sohn des Orgelbauers Friedrich Stellwagen und einer Tochter von Gottfried Fritzsche)[3]. Knapp zehn Jahre brachte Gerritz in Heide zu; dann wurde er 1712 an St. Marien nach Rendsburg berufen, an die tradi-

---

1 *Das Husumer Orgelbuch von 1758. Praeludien, Fugen und Concerten für die Orgel mit Pedal. Sammlung Bendix Friedrich Zinck mit Werken aus dem Alten Land, dem Land Kehdingen und Schleswig-Holstein,* hrsg. von Konrad Küster, Stuttgart 2001.

2 Vgl. Taufbuch Mildstedt: Pate bei Peter Gerritz war u. a. der Husumer Diaconus Petrus Nicolai (02.10.1681), bei seinem Bruder Samuel der Secretarius Samuel Stricker (27.10.1683); der am 08.10.1690 getaufte Bruder Georg erhielt seinen Vornamen von Georg Ferber, dem Kantor an der Husumer Lateinschule, mit dem Bruhns zusammenarbeitete.

3 Zum Organisten- und Kirchspielschreiberdienst in Heide vgl. Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 101 IV C I Nr. 133a und Abt. 7 Nr. 4927.

tionelle Amtskirche der holsteinischen Generalsuperintendenten. Erst 46-jährig starb er in Rendsburg und wurde dort am 9. Februar 1728 beerdigt[4].

Kurz gesagt: Man befindet sich mit Peter Gerritz (jun.) mitten in der späteren „großen norddeutschen Orgeltradition". Seine Karriere spiegelt sich nicht nur in äußeren Fakten, sondern er fand auch Anerkennung unter seinen Zeitgenossen. Dies geht aus den emphatischen Worten hervor, in denen der Heider Vize-Kirchspielvogt Georg Timm 1712 ein Zeugnis für Gerritz formuliert. In diesem schreibt er[5], dass Gerritz „so lange er hiesige Orgel verwaltet, [...] sein Ampt, dermaßen Treü und fleißig verrichtet, daß so wohl hiesige Gemeine alß auch Ich jeder Zeit nicht nur ein sattsahmes Vergnügen daran gehabt, sondern auch gewünschet, daß Er, wann es seine Gelegenheit gewesen, länger hiesige Orgel hatte bedienen mögen, ... "

Die Rendsburger Tabulatur

Die Tabulatur, in der Gerritz' Choralvorspiele enthalten sind, wurde 1887 erstmals erwähnt; daraufhin galt sie lange Zeit als verschollen[6]. Sie befand sich in den Notenbeständen des Nordelbischen Kirchenchorverbands, dem Nachfolger einer 1886 als „Verein zur Pflege kirchlicher Musik in Schleswig-Holstein" gegründeten, vorwiegend von Pastoren und einigen Musikern getragenen Institution. Die Sammlungen des Vereins dienten unter anderem der Erfassung liturgischer Traditionen Schleswig-Holsteins, um auf dieser Grundlage die schleswig-holsteinische Gesangbuchpflege fortzuentwickeln – 1884 war ein neues Gesangbuch erschienen, das den rund 100 Jahre alten Vorgänger aus dem Rationalismus ersetzt hatte, und für die Weiterarbeit (auch zur Vorbereitung „regionaler Anhänge" der Kirchengesangbücher) wurden die Einzelstücke der Sammlung als Referenzquellen benutzt[7]. Neben zahlreichen einfachen Choralbüchern (handschriftlichen wie gedruckten) ist die Rendsburger Tabulatur das einzige Manuskript dieser Sammlung, das größere Orgelwerke enthält. Fernab der Öffentlichkeit und der regionalen Bibliotheksstrukturen standen diese Materialien stets beim ersten Vorsitzenden des Vereins, in den 1930er-Jahren etwa beim damaligen Kieler Pastor Theodor Voß, der in den 1920er-Jahren eine richtungweisende Studie zur Musikgeschichte Schleswig-Holsteins geschrieben hatte[8]. Die Sammlung gelangte 2007 ans damalige Nordelbische Kirchenarchiv und wurde damit wieder zugänglich.

Die Tabulatur umfasst auf über 500 Seiten 173 gezählte Bearbeitungen von Choralmelodien in alphabetischer Folge; real sind es 174, denn die Nummer 155 wurde doppelt vergeben. Laut Titelblatt wurden sie sämtlich von Gerritz komponiert – was nicht zuletzt deshalb glaubhaft erscheint, weil sie einen einheitlichen, spezifischen Werktypus repräsentieren. Die Tabulatur ist sehr klar geschrieben; der Vergleich mit den im Stadtarchiv Rendsburg erhaltenen, eigenhändigen Quittungen Gerritz' lässt eindeutig erkennen, dass es sich

[4] Stadtarchiv Rendsburg, Belege zur Kirchenrechnung 1727/28, Aufstellung des Küsters Christian Hamerich vom 11. März 1728.

[5] Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 101 Nr. 112.

[6] Karl Friedrichs, *Musikgeschichte der Stadt und Festung Rendsburg bis zum Jahre 1920*, Rendsburg 1976, S. 29.

[7] Hierzu im Überblick: Theodor Voß, „50 Jahre im Dienste der Kirchenmusik", in: *50 Jahr-Feier des Verbandes evangelischer Kirchenchöre in Schleswig-Holstein in Kiel am 19. und 20. September 1936*, Kiel 1936, S. 3–9, hier S. 3.

[8] Theodor Voß, *Petrus Laurentius Wockenfuß, Kantor an St. Nicolai in Kiel von 1708 bis 1721: Der Mann und sein Werk im Lichte der schleswig-holstein. Kultusgeschichte* Kiel 1926.

um ein Autograph handelt. Hierauf deuten auch eine Reihe musikalisch relevanter Änderungen hin, die von gleicher Hand in den Notentext eingetragen sind. Insofern spiegelt das Manuskript partiell einen Kompositionsprozess.

Die Tabulatur ist sehr sauber geschrieben und enthält (bei nur wenigen Schreibfehlern) kaum flüchtiger geschriebene Buchstaben, die eine Übertragung erschweren könnten. So sind d und D, c und C sorgsam auseinander gehalten, e und c werfen keine Probleme auf; ein kleinerer Interpretationsspielraum ist nur bei g und G sowie (da Tongruppen wie Wörter zusammengeschrieben sind) bei f uns fis gegeben.

Die Titelseite des Bandes stammt von anderer Hand und ist formuliert von „Andreas Brodrodersen" - dies im Nachnamen offensichtlich eine Verschreibung von „Brodersen". In Rendsburg wirkte er in jener Zeit nicht als hauptamtlicher Organist; da sich die Handschrift aber mehr als 150 Jahre danach noch immer in Rendsburg befand, ist kaum wahrscheinlich, dass er irgendwann aus der Stadt weggezogen war. Das Zusammenspiel aus der Titelseite Brodersens und der Tabulatur Gerritz' deutet folglich darauf hin, dass er dessen Assistent gewesen sei.

Ein konkreter Anlass zu dieser Assistenztätigkeit könnte kurz vor der Datierung des Manuskripts entstanden sein. Dies ergibt sich aus einer Quittung Gerritz' vom 10. Juli 1723: Ihm war eine Gehaltszulage „wegen mehrer Arbeit und aufwartung auf der Orgel" zugebilligt worden, offensichtlich im Hinblick auf das Orgelspiel in Wochenpredigten[9]. So wird er Brodersen diese Handschrift zum Spiel im Gottesdienst übergeben haben; angesichts der intensiven Benutzungsspuren des Bandes (vgl. Abbildung) ist auszuschließen, dass es sich nur um Studienmaterial handelte. Zugrunde lag das Gesangbuch des Dichters und Theologen Christian von Stökken (1633–1684), der in seiner Funktion als Generalsuperintendent für die königlich dänischen Anteile an Schleswig und Holstein in Rendsburg 1681 ein *Holsteinisches Gesang-Buch* herausgegeben hatte.

So ist die Handschrift ein besonders spätes Beispiel für den Gebrauch von Tabulaturnotation in Norddeutschland überhaupt, zugleich ein einzigartiges Dokument für die musikalisch-liturgische Praxis des früheren 18. Jahrhunderts.

Organistenalltag: Zum Werk

Brodersen bezeichnet das Buch als „Choralbuch". Das könnte daran denken lassen, dass die Musik als Begleitung für Gemeindegesang (oder zumindest: Liedgesang, also auch den von Schülern) gedacht war. Dies ist angesichts der musikalischen Substanz jedoch auszuschließen: Bis in Details der Melodieführung sind die Stücke nicht dazu geeignet, zu ihnen zu singen; es handelt sich um originäre Tastenmusik im Sinne von Vorspielen (vgl. unten den Abschnitt „Gottesdienstliche Aufführungspraxis").

Im Prinzip steht hinter dem Werk ein ähnlich enzyklopädisches Projekt, wie es auch im Grundzug des Bach'schen Orgelbüchleins, nahezu gleichzeitig entstanden, erkennbar ist. Allerdings sind die liturgischen Zielrichtungen beider Konzepte unterschiedlich. Bei Bach steht die Idee im Vordergrund, die jeweilige Liedmelodie in einem knappen, kontinuierlich fortschreitenden, figurierten Satz aufgehen zu lassen; er ordnet sie an wie in einem Propriumswerk durchs Kirchenjahr. In der Gerritz' Tabulatur erscheinen die Bear-

[9] Stadtarchiv Rendsburg, Belege zur Kirchenrechnung 1723/24; zu den Wochenpredigten detaillierter die ersten Quittungen seines Nachfolgers Balthasar Joachim Reimers (ebd. 1729).

beitungen der Kirchenlieder in alphabetischer Folge; die Melodie wird eingebettet in einen aufgelockert akkordischen Satz, der zeilenweise vorbereitet wird (zumeist in einer knapperen und einer ausgedehnten Version), und diesen Melodieverarbeitungen geht ein kurzes Stück freier Orgelmusik voraus.

Die damit verbundenen liturgischen Intentionen lassen sich für den norddeutschen Raum mit den Worten einer Organistenanweisung umschreiben, die in der Stadt Buxtehude 1749 erlassen wurde. Damals wurde unterschieden zwischen frei gestalteten „Präludien" und einem „Vorspiel" der jeweiligen Melodie. Während die Melodievorspiele ganz konkret auf das anschließend zu singende Lied verweisen mussten (gleichsam mit ähnlichem Zweck, wie ihn eine Liednummerntafel hat), konnten die Präludien völlig ohne Melodiebezug gestaltet werden. Werke dieses Typus finden sich schon bei Johann Pachelbel, später aber in der norddeutschen Organistenpraxis bis ins mittlere 19. Jahrhundert; die liturgische Auffassung von „Präludium und Vorspiel" blieb also über lange Zeit gewahrt[10]. Gerritz benennt die „freien" Anteile tatsächlich als Präludium; die musikalisch erweiterten Melodievorspiele tragen als Überschrift in der Regel den Textanfang des Liedes, bisweilen (wie in „Allein Gott in der Höh sei Ehr", 3. Teil) den Begriff „Choral".

Die beiden melodischen Aufbereitungen, die Gerritz in aller Regel bietet (nur manchmal fällt einer den beiden Typen weg), unterscheiden sich vor allem im Ausmaß dessen, wie das „Vorspielen" der einzelnen Melodiezeilen vorbereitet wird. Jeweils eine Version lässt sich dadurch charakterisieren, dass dem aufgelockerten Choralsatz ein Takt der nachfolgenden Melodie vorangestellt wird; in der anderen weiten sich die Vorwegnahmen zu veritablen (wenn auch kurzen) Vorausimitationen.

Die Zielrichtung dieses Vorspielens einer Melodie reguliert die Choralbearbeitungen sehr weitgehend. Die verwendeten harmonischen Fortschreitungen ähneln sich zwischen zwei Bearbeitungen derselben Melodie, aber auch zwischen verwandten Melodien unterschiedlicher Lieder; wenn zudem eine aufgelockerte Akkordik als Satztypus vorgegeben ist, besteht nur noch bedingt Spielraum – vor allem dann, wenn es tatsächlich um das Vorspielen der Melodie geht, nicht also um eine farbige, überraschende Variante eines Choralsatzes in einer mehrsätzigen Strophenfolge (oder auch: im Schlusschoral einer Kantate Bachs). Und Vorausimitationen, die sich über kaum mehr als 5 Takte erstrecken, basieren zwangsläufig auf wiederkehrenden Mustern.

Keineswegs waren die Stücke aber dafür gedacht, in größeren Gruppen konzertant aufeinander zu folgen; sie stehen im gottesdienstlichen Ablauf jeweils allein. So konnten die Ähnlichkeiten der Werkansätze nicht störend ins Gewicht fallen. Umso wichtiger ist es aber, auch den Details nachzuspüren, in denen sich die Stücke unterscheiden: prägnante Rhythmen in den Melodie-Vorwegnahmen, unerwartete Harmonisierungen in den Imitationen, bewegte Pedalanteile der Choralsatz-Abschnitte.

Von dieser standardisierten Gestaltung setzen sich die kurzen Präludien in ihrer Verschiedenheit ab. In manchen greift Gerritz zurück auf Gesten der norddeutschen Orgeltoccata oder auf deren fugische Techniken; in anderen arbeitet er mit periodischen Konstellationen, mit Vordersatz-Nachsatz-Folgen oder auch mit Fort-

[10] Zu Details vgl. Konrad Küster, „Choralfantasie als Exegese: Konflikte zwischen musikalischer Realität um 1700 und jüngeren Gattungsbegriffen", in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 94 (2010), S. 23–34, hier S. 24f. (mit weiteren Quellenangaben). Bei Pachelbel z. B. „Allein Gott in der Höh sei Ehr", in: J. Pachelbel, *Orgelkompositionen,* hrsg. v. M. Seiffert (= Denkmäler der Tonkunst in Bayern, IV/1), Leipzig 1903, S. 67f.

spinnungstypen wie in den Ritornellen zeitgenössischer Arien. Insofern berichten eher diese kurzen Präludien über Gerritz als Orgelkünstler, als es die ausgeschmückten Melodie-Vorspiele tun können: über einen Musiker, der in die traditionelle Ausdruckswelt der norddeutschen Orgelmusik auch Elemente der zeitgenössischen italienischen Musik aufnahm.

Gottesdienstliche Aufführungspraxis

Wie erwähnt, eignen sich die Choralsätze trotz ihrer kompakten Gestaltung nicht zur Begleitung des Gemeindegesangs. Die Diskantmelodien sind in den Choralsatz-Abschnitten sowohl figurativ angereichert als auch verziert; dies entspricht keinesfalls dem Verlauf, den die Melodien im Gottesdienst der Zeit nehmen sollten. Auch die Begleitung der Melodie zielt eher auf Farbigkeit und Beweglichkeit ab als darauf, eine von der Gemeinde gesungene Melodie akkordisch zu stützen.

So ist zu überlegen, welche Wirkung sich überhaupt mit Vorspiel- bzw. Begleittechniken verband. Jüngere Zeilenzwischenspiele mussten die Aufmerksamkeit der Gemeinde auf den jeweils folgenden Wiedereinsatz der Melodie lenken und diesen steuern; hier aber ist in vielen Stücken der Einsatzzeitpunkt der Choralmelodie beim Hören nicht klar genug erahnbar – eher sogar im Gegenteil, so dass in der Abstimmung von Vorausimitation bzw. Vorwegnahme und Choralsatz eines der künstlerisch frei gestalteten Elemente des Satzes liegt. Denn oft tritt die letzte Stimme ungewöhnlich kurz vor dem Melodieeinsatz in die Imitationen ein, und oft ist die Vorwegnahme knapper, als man es erwartete, so dass eine auf den nächsten Einsatz wartende Gemeinde in die Irre geführt, eine lauschende Gemeinde aber trotz der Uniformität noch von der jeweiligen Melodiezeile überrascht werden kann.

Also ging es tatsächlich um das attraktive Vorspielen der Melodien – entweder länger oder kürzer. Die Überschriften der Stücke machen nicht deutlich, ob beide in Folge gespielt werden sollten; auch steht gelegentlich das Vorspiel mit den Vorausimitationen schon vor dem mit den kurzen Melodiezitaten, nicht also umgekehrt wie im Normalfall des Bandes. Vierviertel- und Allabreve-Gestaltungen (die letzteren im Sinne des „Stile antico“, oft aber mit identischen Melodie-Harmonisierungen) folgen aufeinander, wiederum ohne dass die Relation beider im Gottesdienst bestimmbar wäre. So sind unterschiedliche Aufführungsformen denkbar: Entweder man kombiniert das Präludium mit einem der beiden Vorspieltypen, oder man kann alle drei Segmente aufeinander folgen lassen, also wie eine Grundform und ihre Variation (dieser Begriff sogar ausdrücklich in einer zusätzlichen Manualiter-Einheit in „Allein Gott in der Höh sei Ehr“). Denkbar ist auch, dass in manchen Stücken das Spätstadium einer Alternatim-Praxis realisiert wurde („Meine Seele erhebt den Herren“; „Verleih uns Frieden“).

Verzierungen

Weitere aufführungspraktische Detailfragen richten sich auf die Verzierungen aus. Gerritz verwendet zwei senkrechte Striche (| |), einen aufrecht stehenden Keil (^) und (seltener) eine Wellenlinie. Die letzte könnte bei flüchtiger Betrachtung auch als Tabulatur-Tonlagenangabe für die zweigestrichene Oktave verstanden werden; doch während die Tonlagenangabe über einem Tonbuchstaben einzuzeichnen ist, steht die Verzierungs-Wellenlinie stets unter diesem,

ebenso wie die beiden anderen Zeichen. Sie wurden zumeist gleichzeitig mit der jeweils darüber liegenden Stimme eingetragen, denn die Eintragungen der jeweils nächsttieferen Stimme wurden geringfügig horizontal versetzt, wenn ihr Zeichen-Platz schon durch Verzierung belegt ist.

Verzierungen gehören nicht zu den Standardzeichen der Tabulaturschrift. Bei der Entschlüsselung hilft ein erster systematischer Identifizierungsversuch, der bei der Edition der Orgelwerke von Johann Lorentz[11] vorgenommen wurde, kaum weiter, und auch die wenigen anderen Fälle, in denen im 17. Jahrhundert Tabulatur-Verzierungszeichen erscheinen, lassen keineswegs ein einheitliches Bild erkennen – denn in ihnen werden stark unterschiedliche Zeichensysteme verwendet[12]. So muss man zu Entschlüsselung versuchen, empirisch-analytisch vorzugehen.

Am ehesten ist eine Klärung für den Doppelstrich (| |) zu erreichen: Er erscheint vor allem auf der Antepenultima von Kadenzen – in einer Konstellation, in der man typischerweise einen Praller oder Triller erwartet, und dies deckt sich auch mit den Beobachtungen am Werk Johann Lorentz'.

Die Entschlüsselung darf aber mit dem aufrecht stehenden Keil (^) nicht kollidieren, einem Zeichen, das hier als Spezialität Gerritz' erscheint. Es wirkte unwahrscheinlich, dass dieser Keil als Mordent aufgefasst werden sollte. Denn das Erscheinungsbild des Zeichens deutet im Äußerlichen gerade auf den entgegengesetzten Verzierungsvorgang hin: auf einen Ausflug zur oberen Nebennote, nicht also zur unteren. Folglich wäre der Doppelstrich eher ein Triller, der Keil eher ein Praller. Dieser tritt häufig auf dem ersten Ton einer Melodiezeile auf, und in jedem Fall hebt die Verzierung den jeweiligen Melodieeinsatz hervor.

Wiederum aufgrund des Aussehens ist für die Welle kaum mit einem kurzen Ereignis zu rechnen. Besonders häufig verzeichnet Gerritz sie auf Melodie-Spitzentönen. Weil im Schriftbild der Quelle die Wellenbogen sich nach oben öffnen (u-förmig), erschiene somit eine Figuration als erweiterter Mordent (mit Vorbereitung) denkbar, eher noch als eine von unten ansetzende Triller-Umspielung des Tons, auf dem das Zeichen steht.

Auch für Wellenlinie und Keil muss eine Abstimmung gefunden werden. In „Herzlich tut mich verlangen" (T. 43) notierte Gerritz zunächst den Keil, der für Melodieansatz-Töne so typisch ist, und veränderte ihn anschließend in eine Wellenlinie (für einen Melodie-Spitzenton?); beim Melodieeinsatz in Diskantlage anderthalb Takte später hielt er hingegen am Keil fest. Folglich muss er tatsächlich zwei „hörbar verschiedene" Verzierungen im Sinn gehabt haben, nicht also nur minimal unterschiedliche; die zuvor geschilderte Interpretation beider Zeichen wäre damit also bestätigt.

Ob damit in allen Einzelfällen getroffen ist, was Gerritz bezweckte, steht dahin; so nahe liegend diese Auflösung in den meisten Fällen scheint, entsteht bisweilen der Eindruck, dass auch andere Interpretationen denkbar wären. Letztlich ergibt sich dieser Eindruck aber auch aus standardisierten Hörgewohnheiten. Jedenfalls arbeitete Gerritz offensichtlich mit einem durchdachten System, das auch eigene Zugänge zur Melodiewahrnehmung bieten kann. So bleibt die Verzierungstechnik den Interpreten überlassen; das Übertragungsprinzip ist einheitlich durchgeführt, um hierfür eine zuverlässige interpretatorische Basis zu bilden.

In jedem Fall aber informieren die Verzierungen über die Verteilung der Stimmen auf die Hände. In den Mittelstimmen erscheinen

[11] Bo Lundgren (Hrsg.), *Johann Lorentz: Klavierwerke*, Lund 1960, S. 37 und 39.

[12] Für umfangreichen Gedankenaustausch danke ich Michael Belotti, Freiburg.

sie typischerweise in den einstimmigen Vorausimitationen und (seltener) in Kadenzformeln; Verzierungen im Satzinneren (d. h. unter der Melodiestimme in Diskantlage) kommen ansonsten nicht vor. Also ist tatsächlich daran gedacht, der rechten Hand in den Melodieabschnitten die größtmögliche Beweglichkeit zu geben – und vermutlich ein Manual allein für das Spiel der Oberstimme zu reservieren.

Zur Auswahl der Werke

Für diesen Erstzugang zu Gerritz' Choralvorspielen (dank der Möglichkeiten einer Internet-Edition ist eine Ausweitung problemlos möglich!) sind zunächst Stücke ausgewählt worden, mit denen sich Gerritz' Stellung in der norddeutschen Orgelkultur bestimmen lässt. Dies rückt die Präludien ins Zentrum der Argumentation, denn bei den weitgehend typisierten Choralbearbeitungen erschließt sich das Individuelle weitaus weniger unmittelbar. Folglich sind in einem ersten Schritt Stücke ausgewählt worden, in deren Präludien die traditionsreichen Toccatentechniken eine Rolle spielen. Vielfach handelt es sich um Gestaltungen, die im Rahmen der Sammlung einzigartig sind (wie die Transformation des Manualsolos in eine Melodie-Vorwegnahme von „Vom Himmel kam der Engel Schar" oder die Mini-Toccata in „Erhalt uns, Herr"). Für andere Stücke steht die Farbigkeit der Melodievorspiele im Vordergrund: bewegte Basslinien, harmonisch eigenwillige Imitationen, extreme Melodieverzierungen. Die Summe wird unter dem Gesichtspunkt moderner gottesdienstlicher Nutzbarkeit ergänzt; und schließlich rücken auch besonders farbige Liedrealisierungen ins Blickfeld – wie „Ein feste Burg" im Dreiertakt oder der singuläre attacca-Anschluss des Vorspiels an das Präludium in „Du, o schnödes Weltgebäude". Nicht verborgen bleiben soll aber auch die Uniformität sogar der Präludien; „Allein Gott in der Höh sei Ehr" beginnt hier ganz ähnlich wie „Ein feste Burg", ebenso „Allein zu dir" mit derselben Figur wie „Herzlich tut mich verlangen".

Mit Gerritz' Choraltabulatur ist aus der Zeit nach dem Tod der Meister Bruhns, Buxtehude oder Reinken somit eine Art liedgebundenes Seitenstück zu den „freien" Orgelwerken in Bendix Friedrich Zincks Husumer Orgelbuch verfügbar geworden, das jedoch nicht primär konzertante Zwecke zeigt, sondern auf gottesdienstlichen Nutzen ausgerichtet ist.

Zu den Transpositionen

Manche Liedmelodien werden heute in deutschen und dänischen Gottesdiensten in jüngeren Transpositionen gesungen. Um auch für diese die (essentielle) liturgische Nutzbarkeit der Gerritz-Vorspiele herzustellen, wurden die Notendateien elektronisch transponiert und in der Schlüsselung angepasst (Bassschlüssel statt Violinschlüssel im mittleren System, falls die Lesbarkeit in der ursprünglichen Schlüsselung nicht gewährleistet ist). Ansonsten entspricht die Notenwiedergabe derjenigen der Originale.

Selten entstehen bei den Transpositionen Umfangs-Unterschreitungen für die Klaviaturen im Bassbereich. Diese sind nicht bearbeitet, sondern lediglich im Kleindruck markiert. Interpreten können hier entweder die einzelnen Töne oktavieren oder auch einen längeren Abschnitt oktavversetzt spielen, abhängig von der gewählten Registrierung etc. Die Wiedergabeform soll den Freiraum für diese Interpreten-Entscheidung lassen.

Transpositionen um mehr als eine Terz erwiesen sich als nicht sinnvoll. Deutschen Organisten, die etwa für „Allein zu dir, Herr Jesu Christ“ Gerritz’ Musik im Gottesdienst nutzen wollen (original C/a, EG 232 G/e), wird somit die „dänische“ Version (A/fis) und eine entsprechende Transposition des Choralsatzes empfohlen.

Kritischer Bericht

Quelle: Alt in Leder gebundener, in der Bindung historisch beschädigter Band, Querformat (ca. 17 x 21 cm). Autograph Peter Gerritz’. Kiel, Landeskirchliches Archiv der Nordkirche, Bestand 15.09 (Kirchenchorverband), Nr. 38.

Kompositionen nummeriert, Seiten unpaginiert, am Ende Liedverzeichnis, das auf die Liednummern verweist. Tabulaturschrift in hellbrauner Tinte über je eine aufgeschlagene Doppelseite hinweg. Wenige größere Korrekturen, jedoch zahlreiche satztechnisch relevante Veränderungen im Schreibprozess. Überschreibungen sind häufig „deckend“ ausgeführt, so dass die Vorform nicht erkennbar ist.

Auf der Deckelinnenseite „Soli Deo Gloria.“. Titelseite: „Vollständiges | *Choral Buch* | so woll bekandte alß unbekandte | *Melodeyen*, nach dem *Stöckischen* Gesang- | Buch eingerichtet & *Componi*rt [eingeflickt: „H.“] *Peter Gerritz* | *organist* in der Allten-Stadt a Rendsburg | Gott der geber aller Güter der da wircke daß wollen und vollbringen, der verleyhe mir | seines geistes Beystand, daß ich dieses Buch möge | mit Lust und Hertzens Andacht durch spielen, und | deinen Heiligen Nahmen dadurch Ehre bringe | *Andreas Brodrodersen,* | *A*° 1724.“

Eintragungen von späterer Hand: zu Nr. 133 („O Lamm Gottes unschuldig“) auf der rechten Seite von jüngerer Hand eine Addition von Geldbeträgen; zu Nr. 135 (O Traurigkeit, o Herzeleid) eine Verweisung „O wir armen Sünder No. 7“; zu Nr. 142 („Vergebens ist all Müh“) die Beischrift „Nicht mit aufgenommen“ (Benutzer des ausgehenden 19. Jahrhunderts?); von gleicher Hand zu Nr. 159 („Wend ab deinen Zorn“) die Beischrift „Herzliebster Jesu“.

Einzelanmerkungen

Die oberen Systeme werden von oben nach unten mit I und II bezeichnet, das untere als Pedallage („P“); „o“ bezeichnet den oberen Part eines Notensystems, „u“ den unteren.

Notenwerte in Fermatentakten bestimmen sich nach dem Fortgang: In Tabulaturschrift werden Buchstaben in Gruppen zusammengefasst, die einem Takt entsprechen; diese Taktgröße der Folgetakte muss wieder abgebildet werden.

Allein Gott in der Höh sei Ehr

keine Anmerkungen

Allein zu dir, Herr Jesu Christ

Takt	System	Zeichen: Bemerkung
4	I, II	7: Verzierung orig. erst beim 8. Zeichen; angeglichen an T. 4,15

19	II o	2: orig. „g“
65	P	2: orig. „F“
68	II o	1: auf Klecks
71	I	3: orig. „c“

Da Jesus an dem Kreuze stund

4	II u	3: Überschreibung
7	I	7: zunächst als h^1 bezeichnet, Oktavlagenlinie gestrichen
11	II u	1: Überschreibung
15	II o	1: zunächst als a^1 bezeichnet, Oktavlagenlinie gestrichen
23	P	4: Überschreibung
32	I	1: Überschreibung, urspr. Halbe Pause

Du, o schnödes Weltgebäude

11	II u	1: Verzierung analog zu T. 12,1 ergänzt

Ein feste Burg ist unser Gott

6	P	2–3: urspr. „G g“, überschrieben
10	I o	1–2: urspr. d^1–c^1, Oktavlagenlinie mit Wellenlinie überschrieben
11	I u	2: Überschreibung, statt „c“?
30	II o	1: Überschreibung, statt „a“?
32	II u	2: bis 34,1 der zweitobersten Stimme zugeordnet; für die Edition die Lage angepasst
38	II u	1: urspr. Viertelpause, überschrieben
50	P	2: auf Rasur, urspr. „G“. 3: Überschreibung (ebenso II u)
78	II u	1–2: Überschreibung

Ein Kindelein so löbelich

4	II o	4–5: Überschreibung
5	II o	1: nachträglich hinzugefügt
27	II o	2: Überschreibung
43	II o	4: urspr. Halbe; überschrieben, 5. Ton eingefügt
44	I	4: Verzierung orig. erst zu 5; jedoch Standardkonstellation, an Parallelstellen angeglichen
	II o	2: nachträglich eingefügt
59	I	3: Verzierung orig. „||“, angeglichen an T. 58, II
66	II o	2–3: urspr. als Achtel markiert
73	I	4: zunächst irrtümlich „fis“
	II u, P	1: als zwei übergebundene Viertel notiert
74	I	1–2: gemeinsame Viertel-Tempoangabe als großflächige Überschreibung

Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort

1	II o	2: mit Hand-Bezeichnung „L“; 6: „R“
18	II o	3: urspr. „f“; 4: Tempoangabe überschrieben
35	I	2: einfache Oktavlagen-Linie mit Wellenlinie überschrieben
37	II u	orig. als II o geführt, vgl. 38
38	II o	1: urspr. „b“, mit Pause überschrieben; II o umgekehrt
43	II o	4: Ton- und Tempozeichen eingeflickt
55	II o	1: urspr. Halbe Pause, überschrieben
64	II o	4: Verzierung orig. erst bei 5; angeglichen an Parallelstellen

Freu dich sehr, o meine Seele

24	II o	3: ein senkrechter Strich versehentlich bereits hier eingetragen; vgl. die Verzierung zu 24,4

Herzlich tut mich verlangen

2	II	3: Überschreibung
5	I	7–8: Überschreibung, urspr. „g–fis“
21	I	3: irrtümlich „c“, vgl. II, o
35	II u	4: Überschreibung
43	II o	2: Verzierung verändert aus „^“
44	II	1: nach „g“ als Mittelstimmen-Zusatzton eine Tilgung

Meine Seele erhebet den Herren

6	II u	1: orig. keine Eintragung
8		Tempo in allen Stimmen verändert; urspr. halb so schnell
10	II, o	4–5: Überschreibung
29	I	2: Tempoangabe großflächig korrigiert (bis 30,2)
	II	1: urspr. als e^1 markiert; Oktavlagenangabe gestrichen
	P	2–3: Tempoangabe korrigiert

Nun komm, der Heiden Heiland

2	I	7: Verzierung nachgetragen (zwischen 7 und 8, neben der Tempoangabe „4“ für die nächsttiefere Stimme)
32	II o	2: überschrieben, urspr. „d“

Schmücke dich, o liebe Seele

9	P	1: Zusatz „Ped.“
31	II u	1: Überschreibung; urspr. Pause?
47	II o	5: anschließend ein Orientierungsstrich, der die Stimmführung (c^1–b) verdeutlicht; folglich läuft in 48,1 der tiefere Part aus, während in Altlage ein Stimm-Neueinsatz steht

Vater unser im Himmelreich

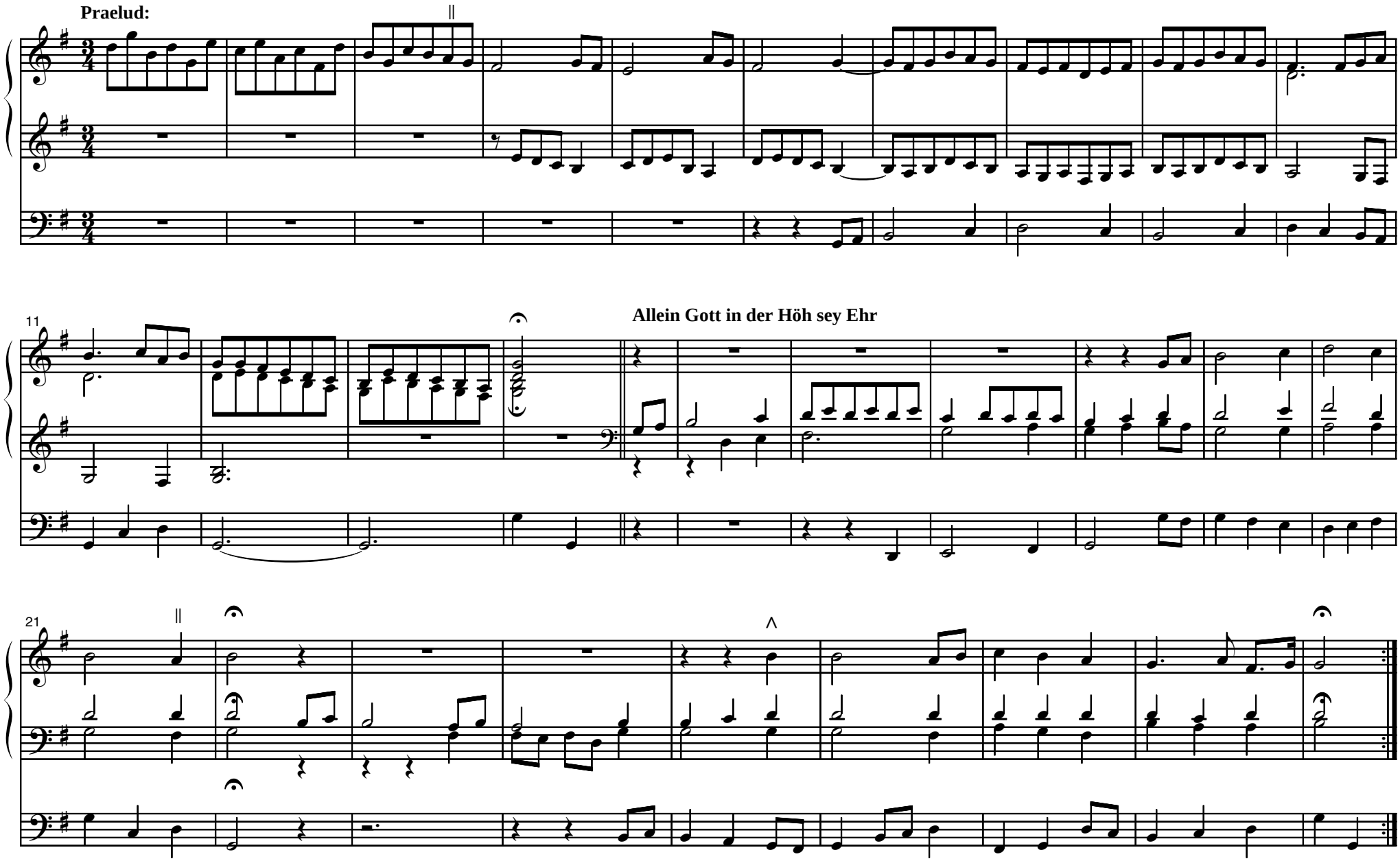
8	I	7: Verzierung nachgetragen (zwischen 7 und 8, neben der Tempoangabe „4“ für die nächsttiefere Stimme)
9	I, II o	1: Überschreibung
21	I	4: Verzierung nach rechts verschoben eingetragen
31	II o	2: nachträglich eingefügt
32	P	3: ergänzt (orig. eingetragen zuvor lediglich 2 Viertel)
46	II u	1: urspr. als Ganze markiert; den Fortgang anschließend verändert
77	P	1–2: überschrieben, urspr. „f e“

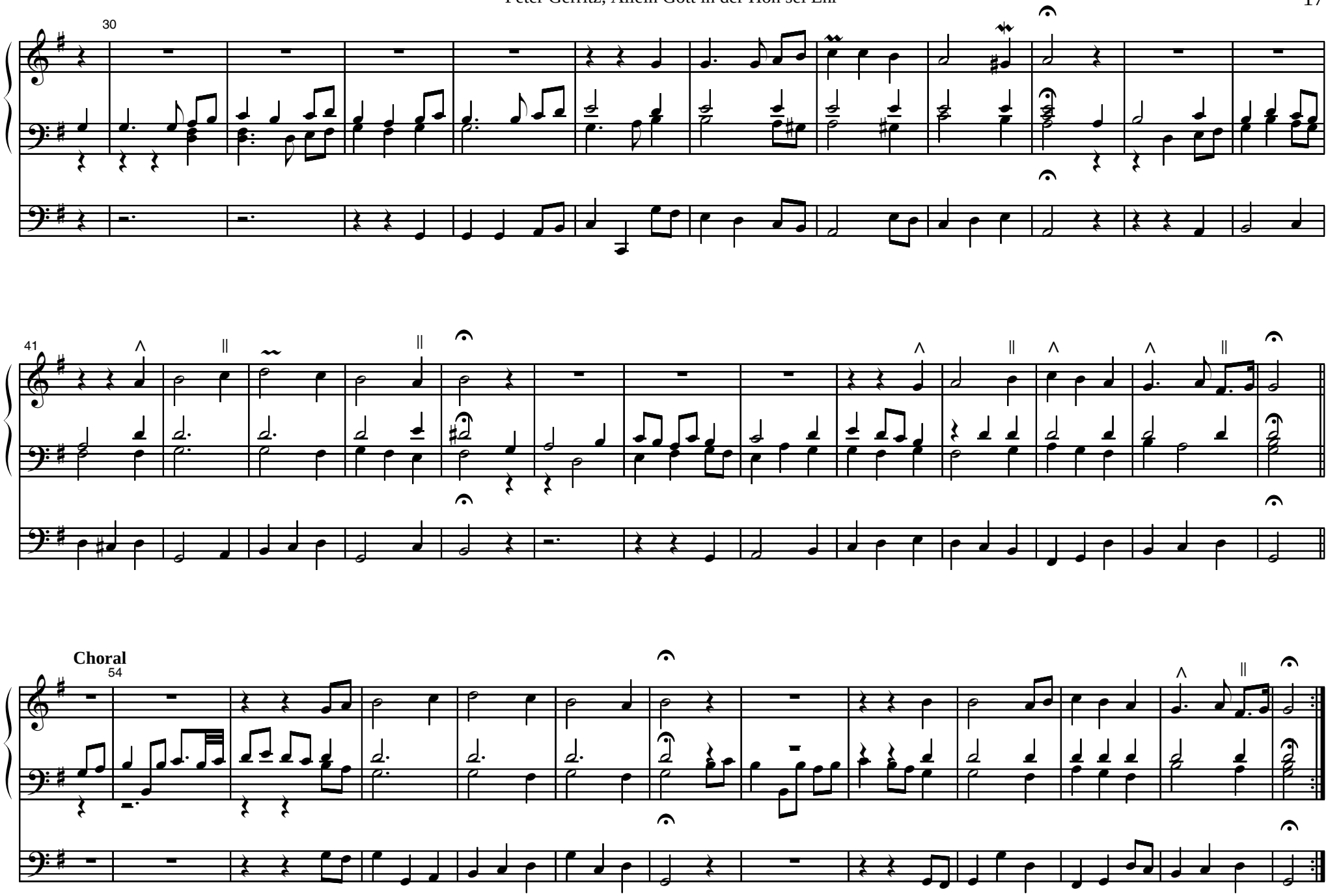
Vom Himmel kam der Engel Schar

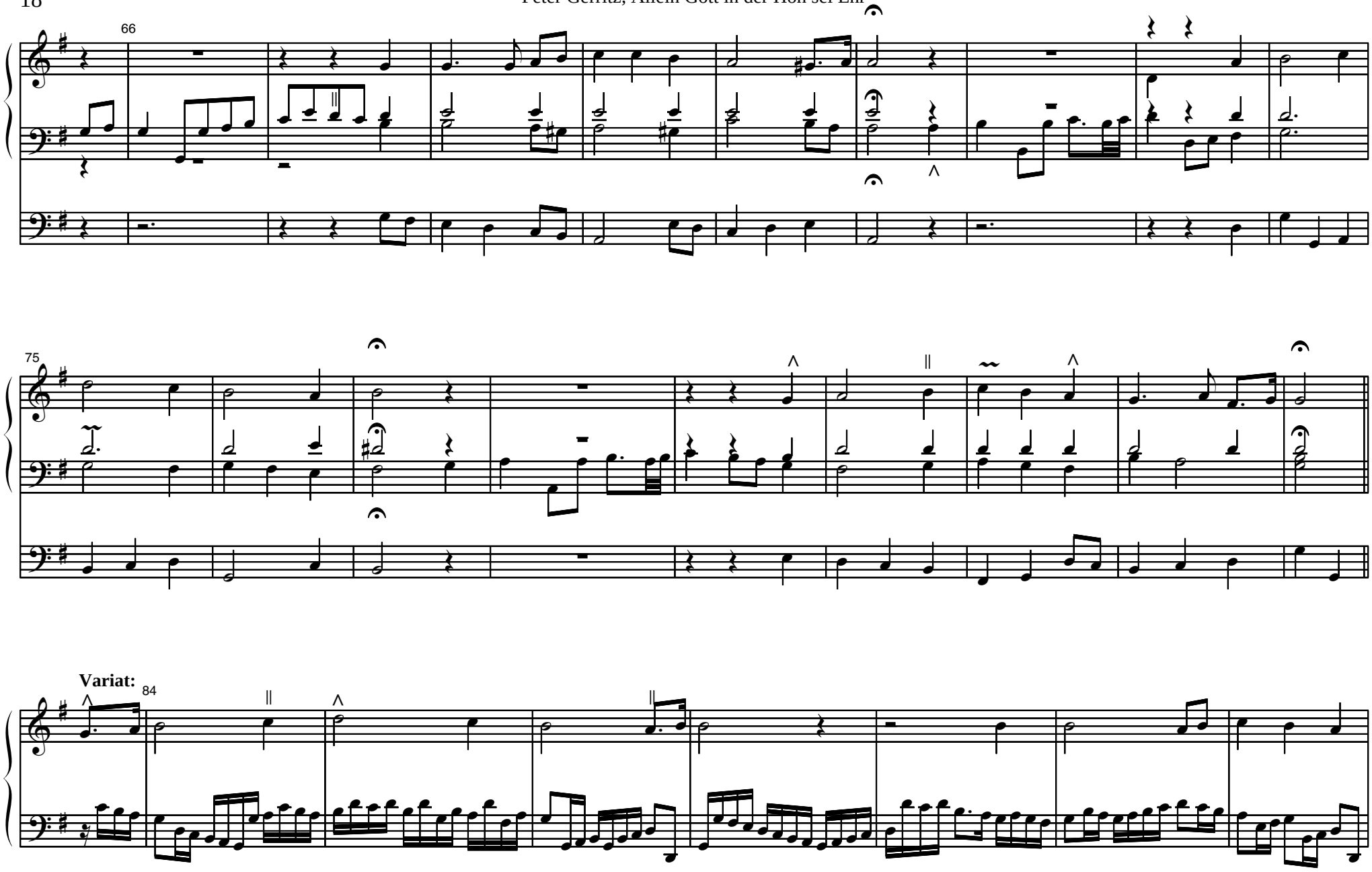
1	I	9: urspr. „e“, überschrieben
25	I	In der Textmarke „Schaar“ nachträglich hinzugefügt
33	P	5–7: Tempoangabe als Überschreibung

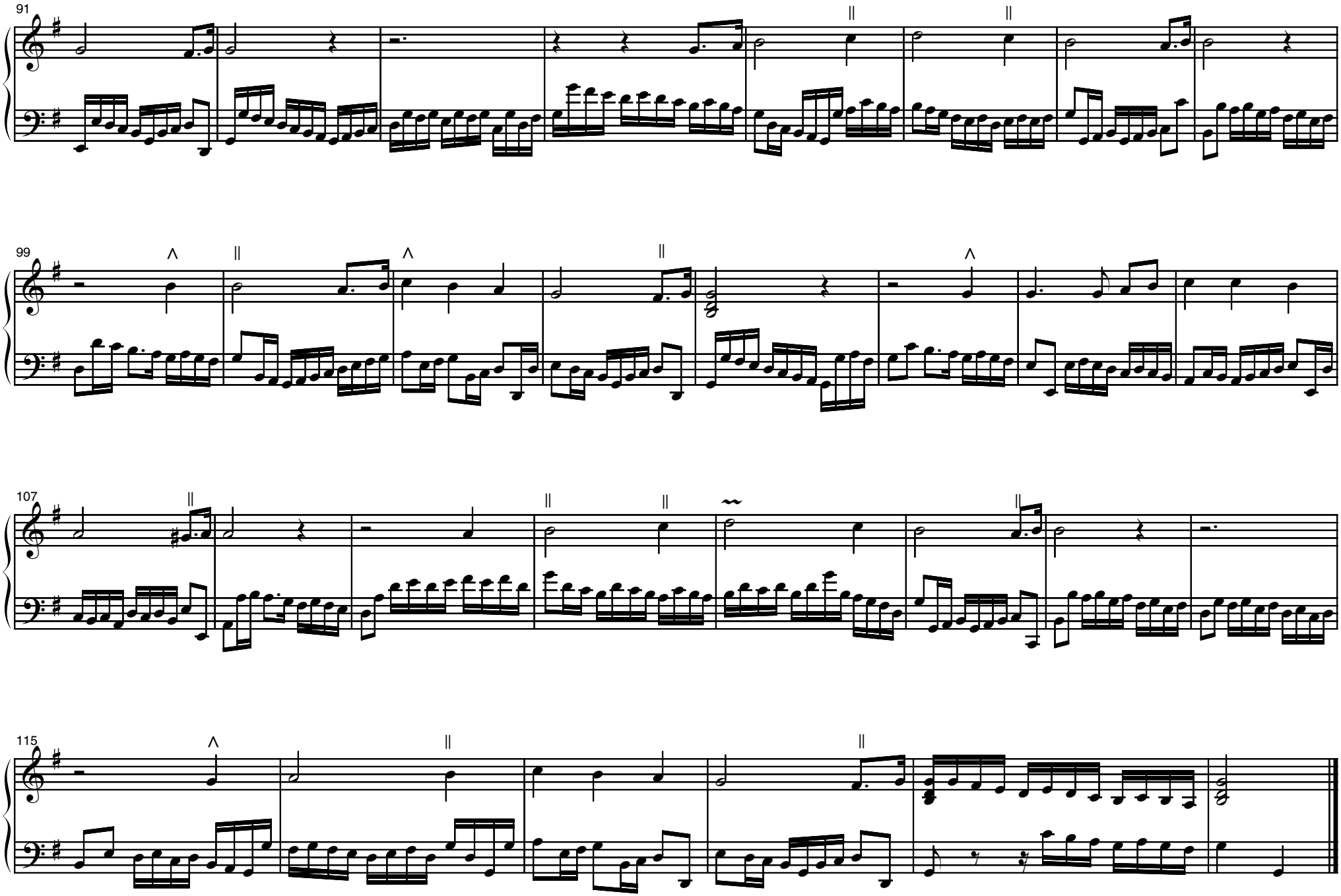
Allein Gott in der Höh sei Ehr

Rendsburger Tabulatur Nr. 10



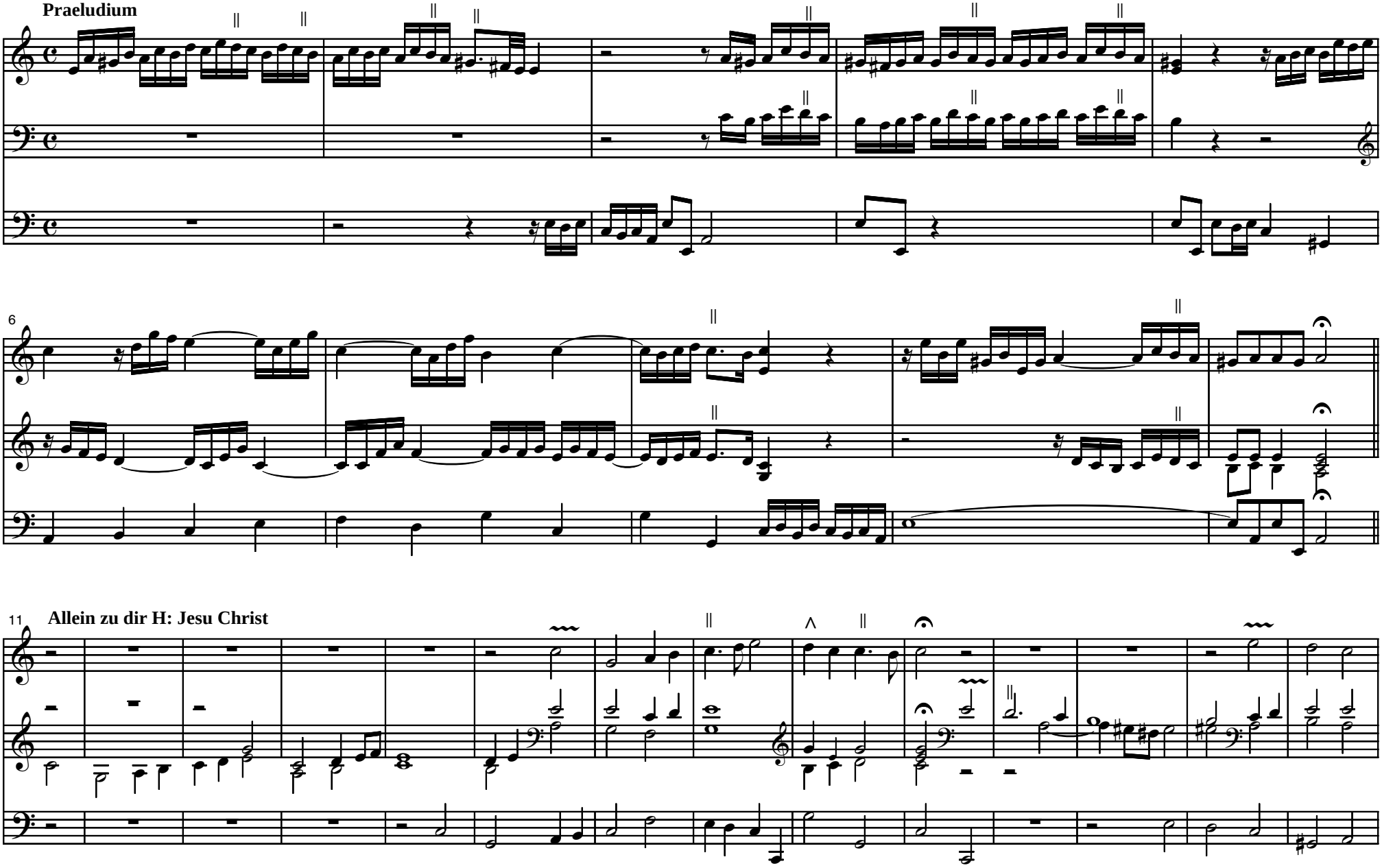

30
41
Choral
54

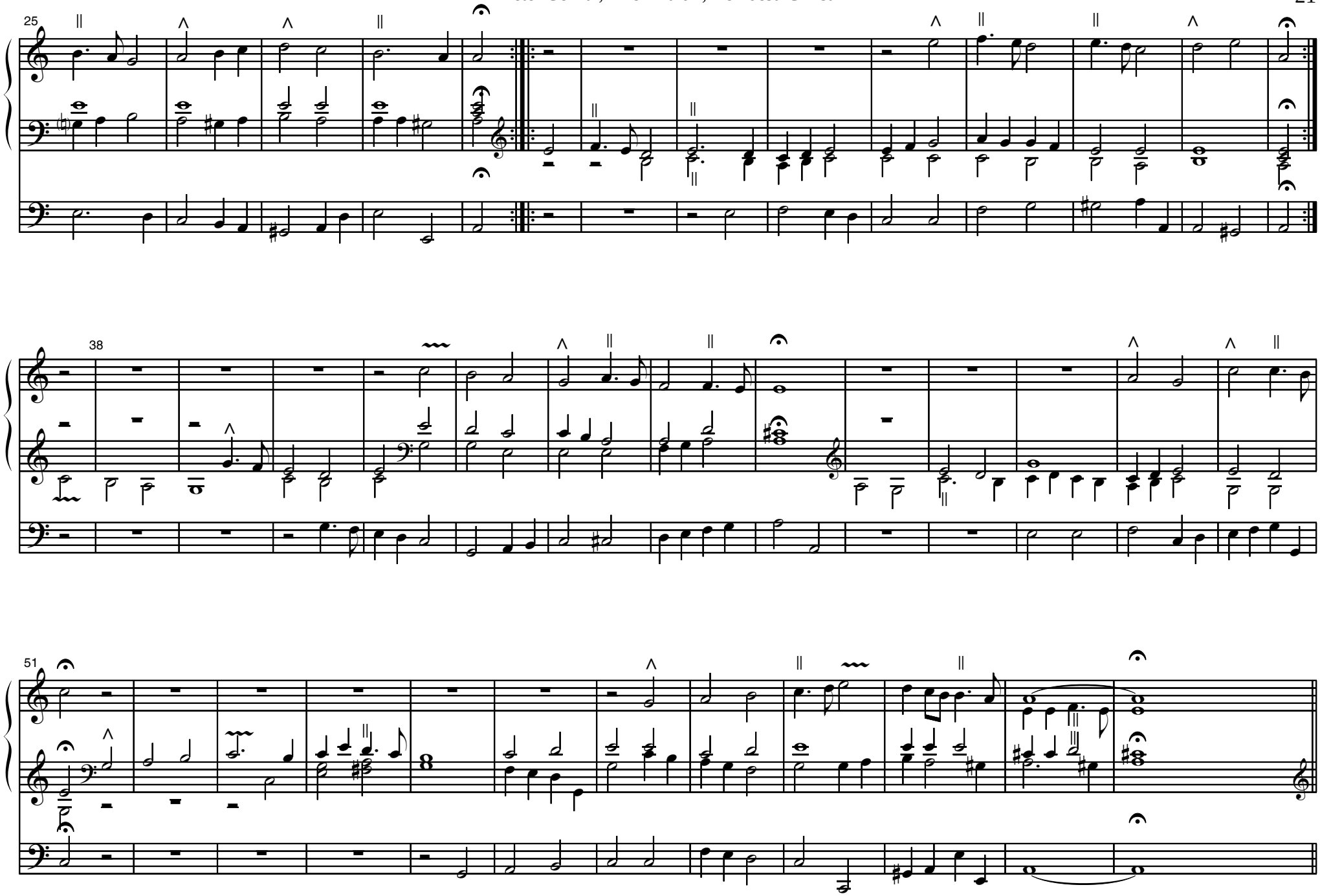

66
75
Variat:
84

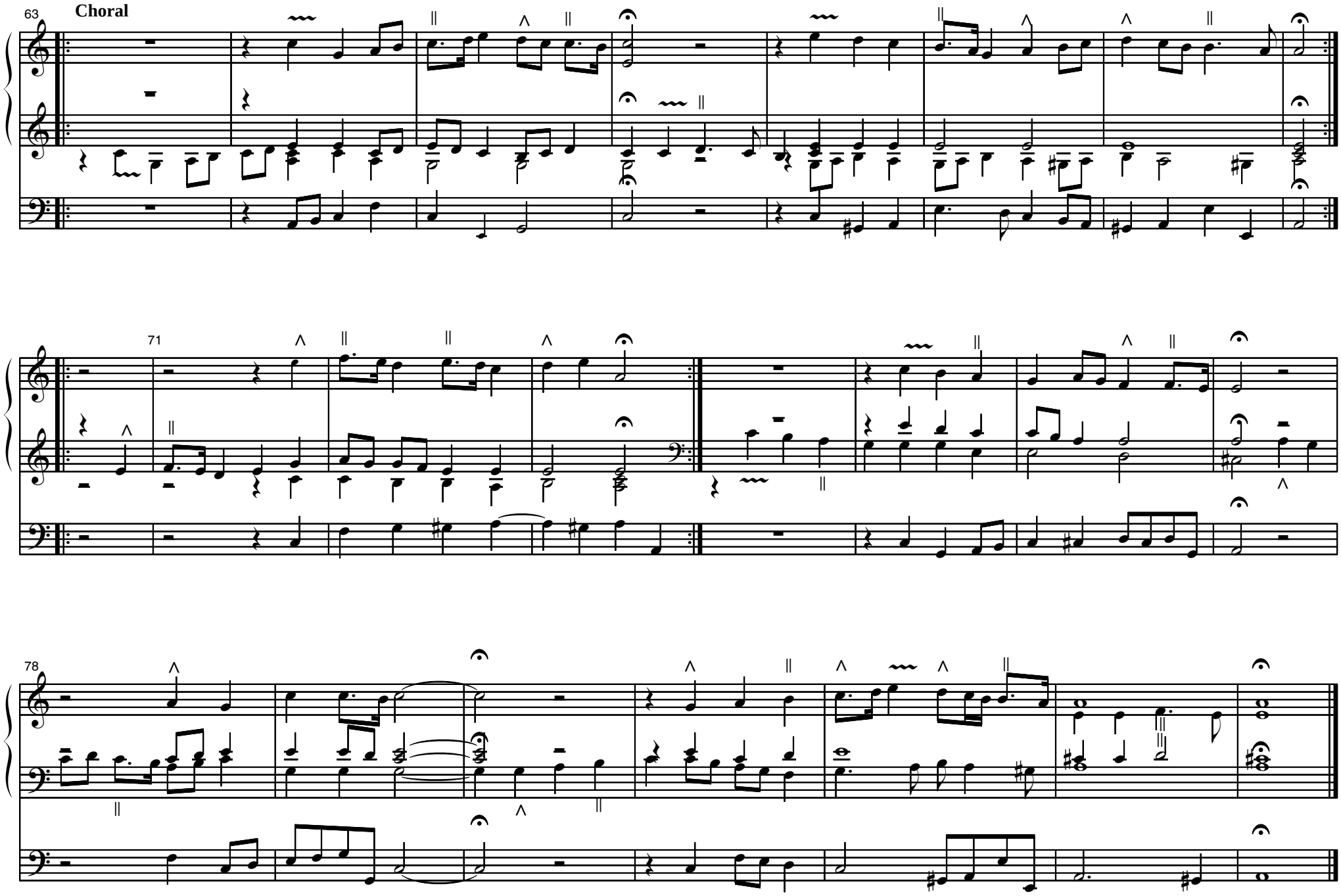

91
99
107
115

Allein zu dir, Herr Jesu Christ

Rendsburger Tabulatur Nr. 12



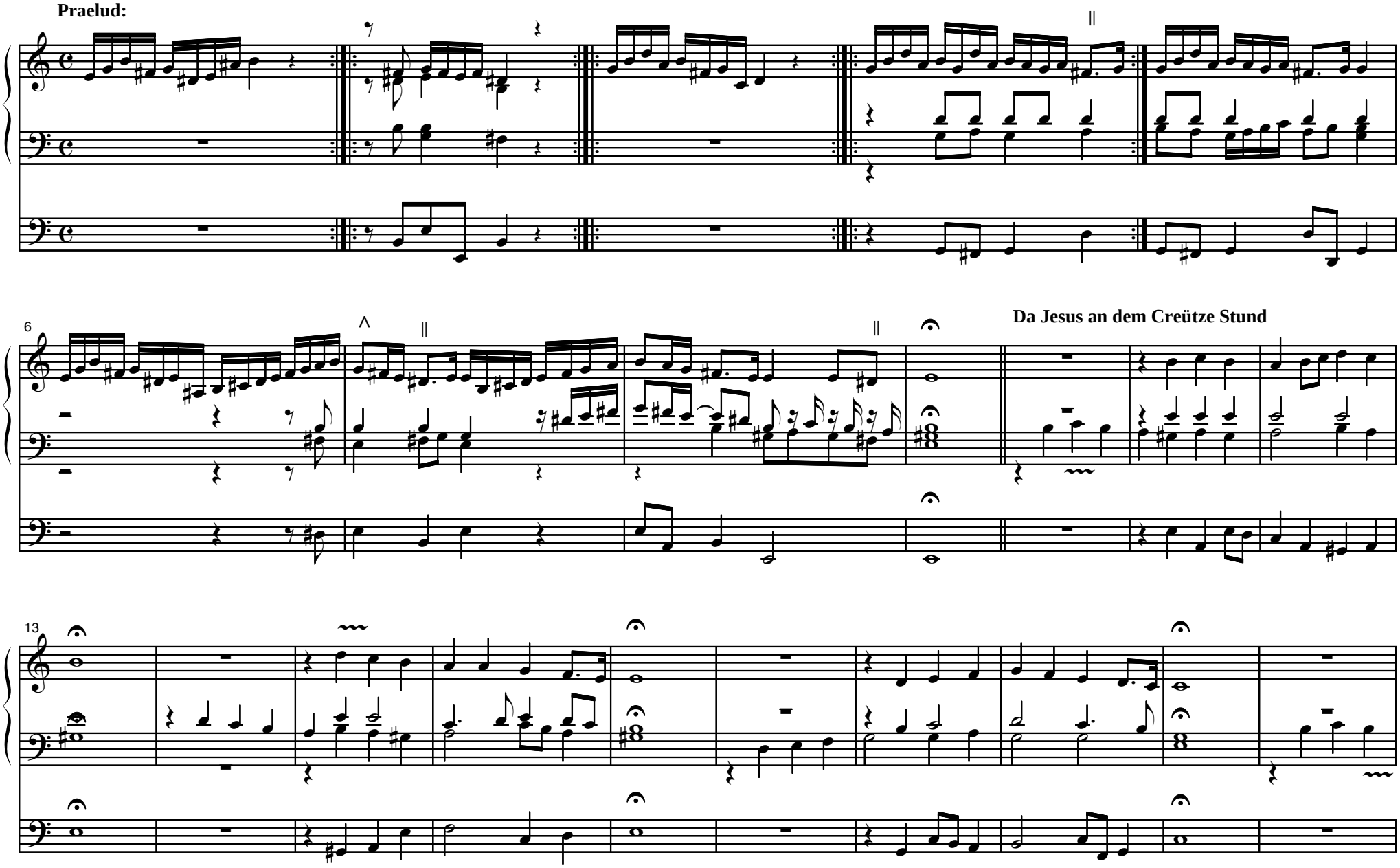

25
38
51

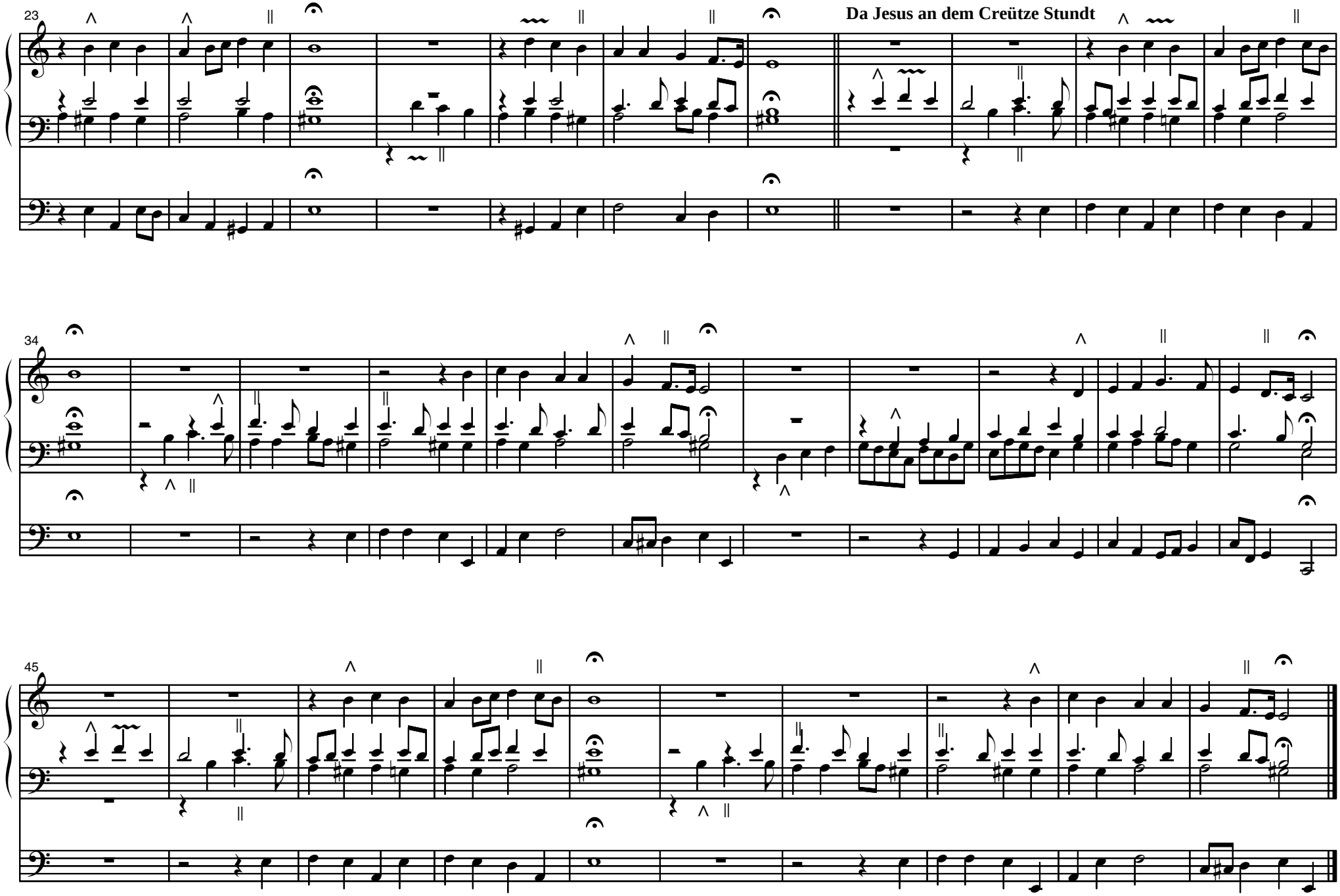

63
Choral
71
78

Da Jesus an dem Kreuze stund

Rendsburger Tabulatur Nr. 28

Praelud:

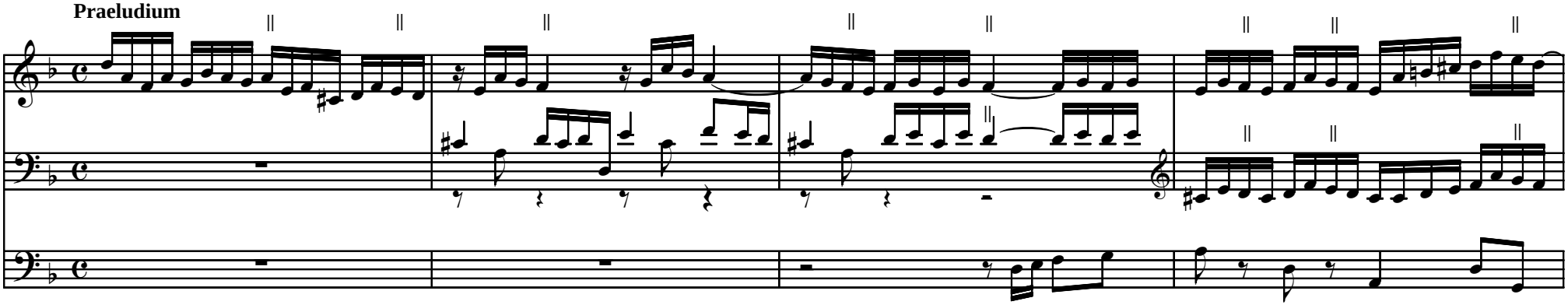



Da Jesus an dem Creütze Stundt
23
34
45

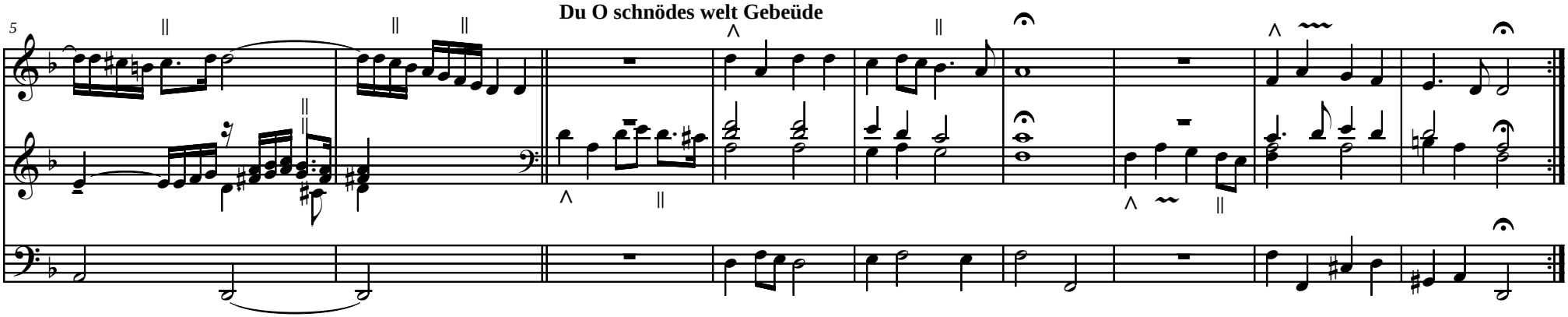
Du, o schnödes Weltgebäude

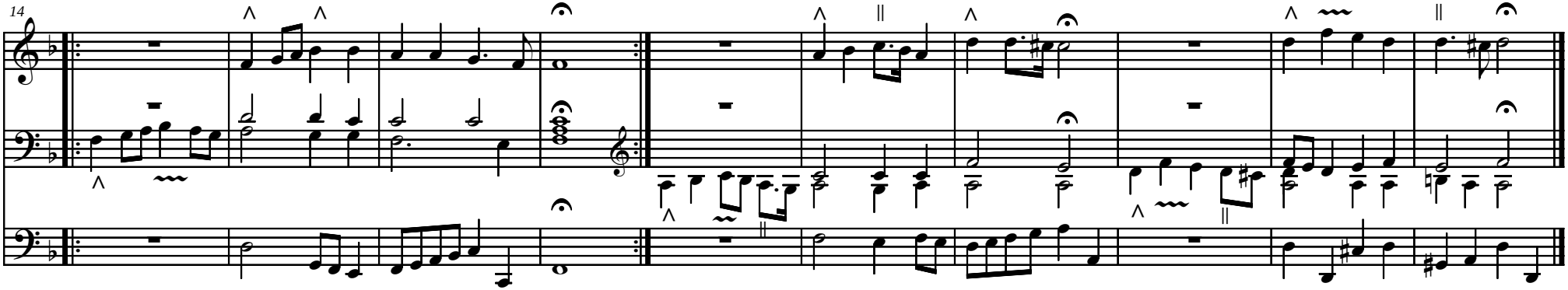
Rendsburger Tabulatur Nr. 36

Praeludium



Du O schnödes welt Gebeüde

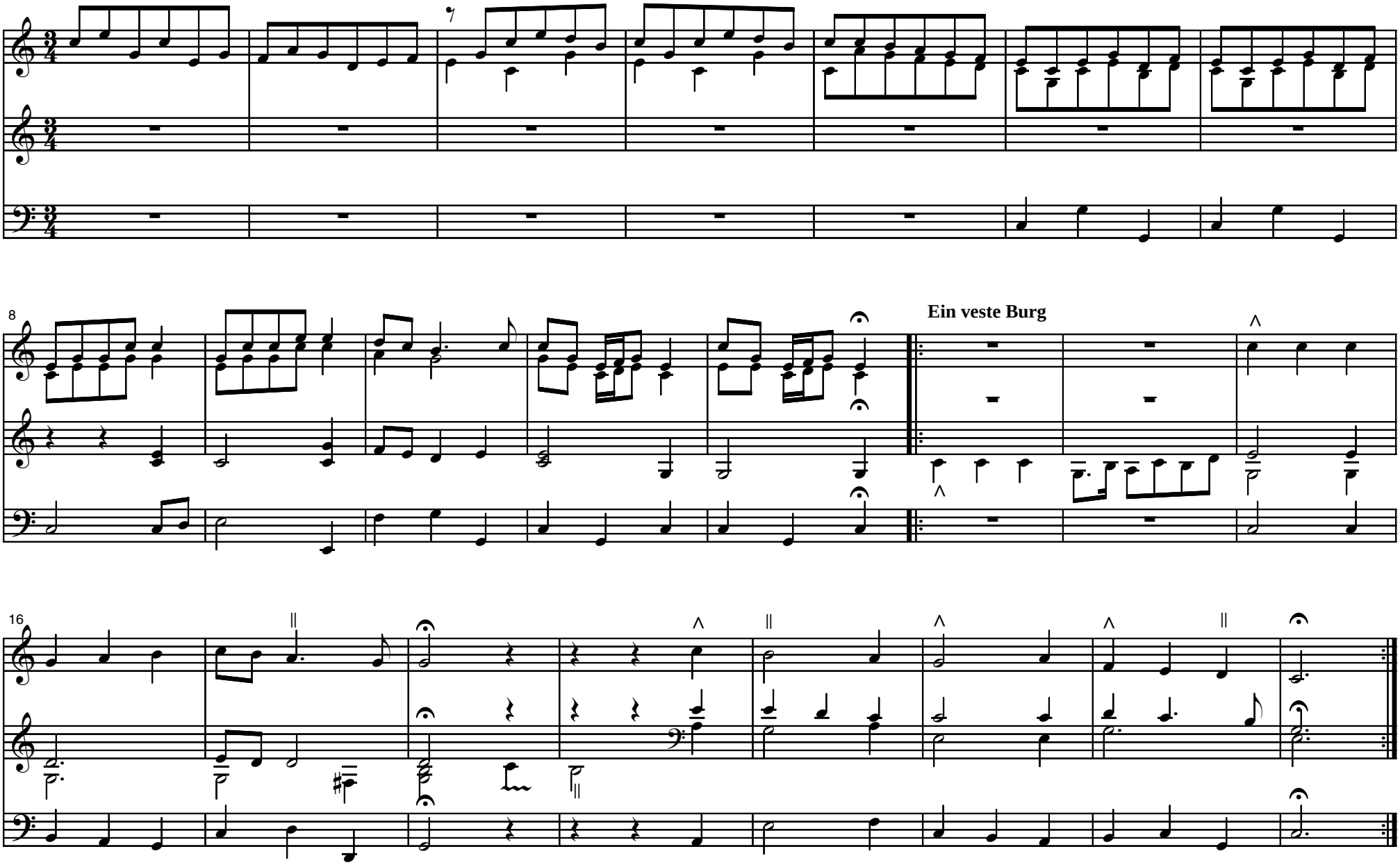


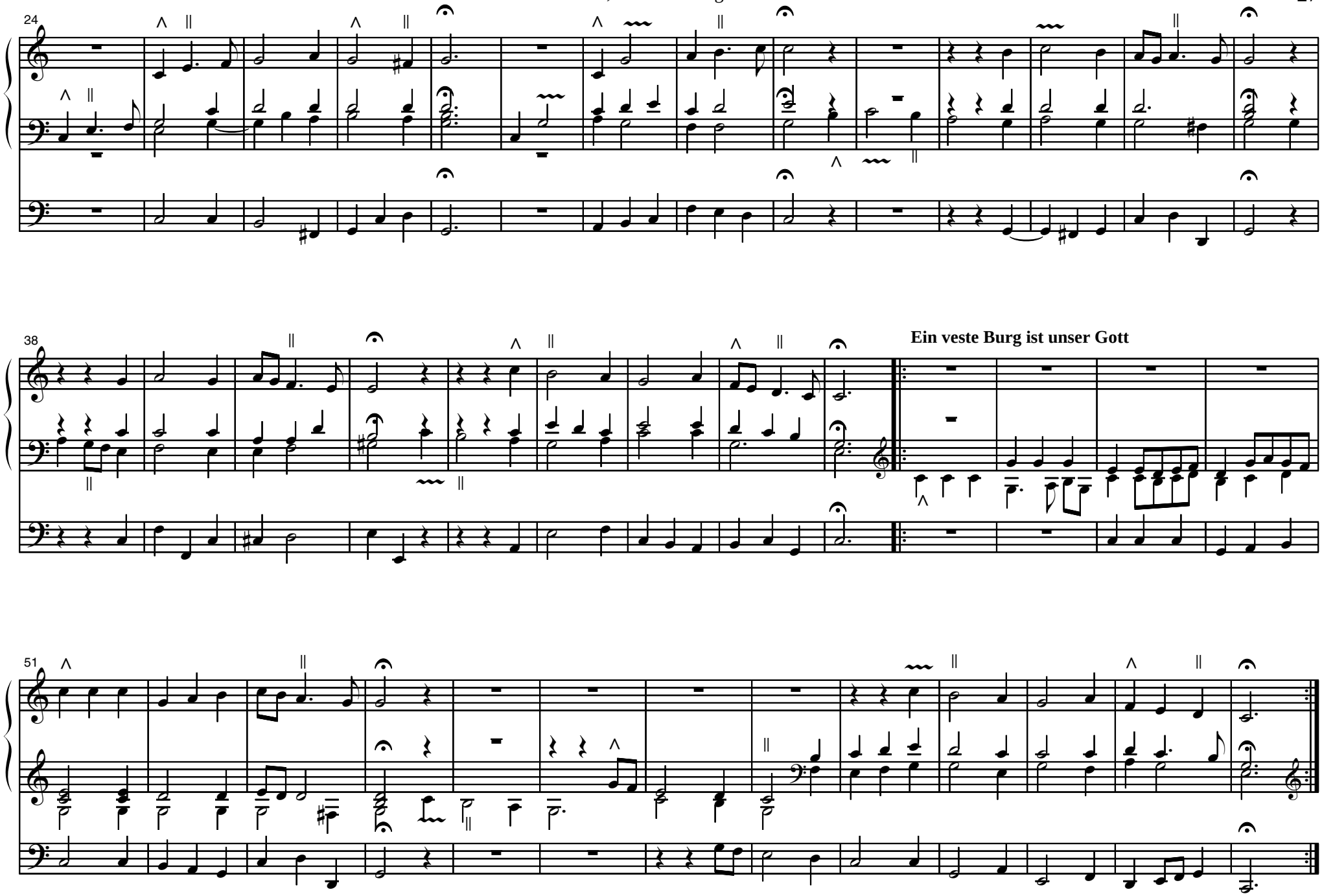


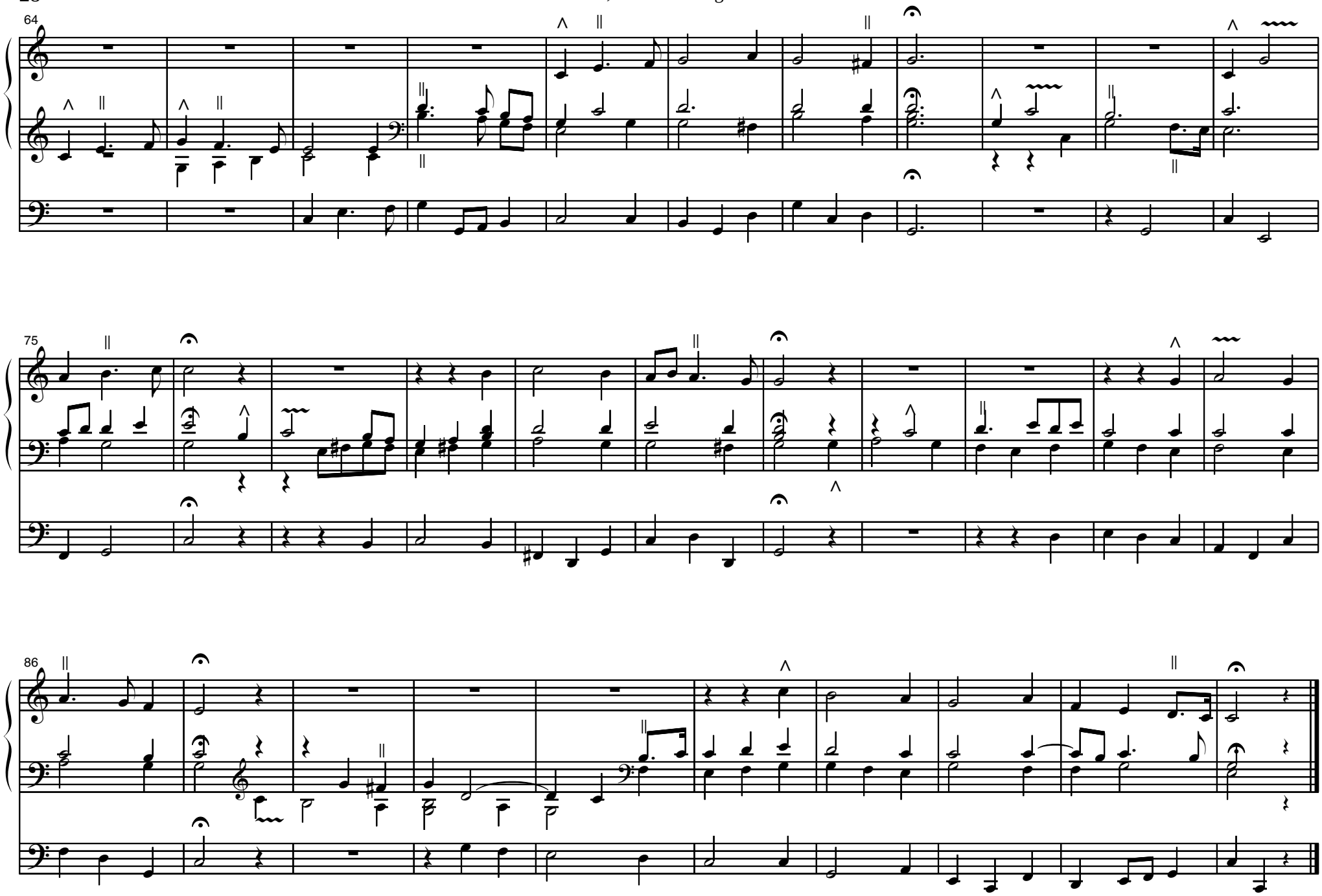
Ein feste Burg ist unser Gott

Rendsburger Tabulatur Nr. 39

Praeludium




24
38
Ein veste Burg ist unser Gott
51


64
75
86

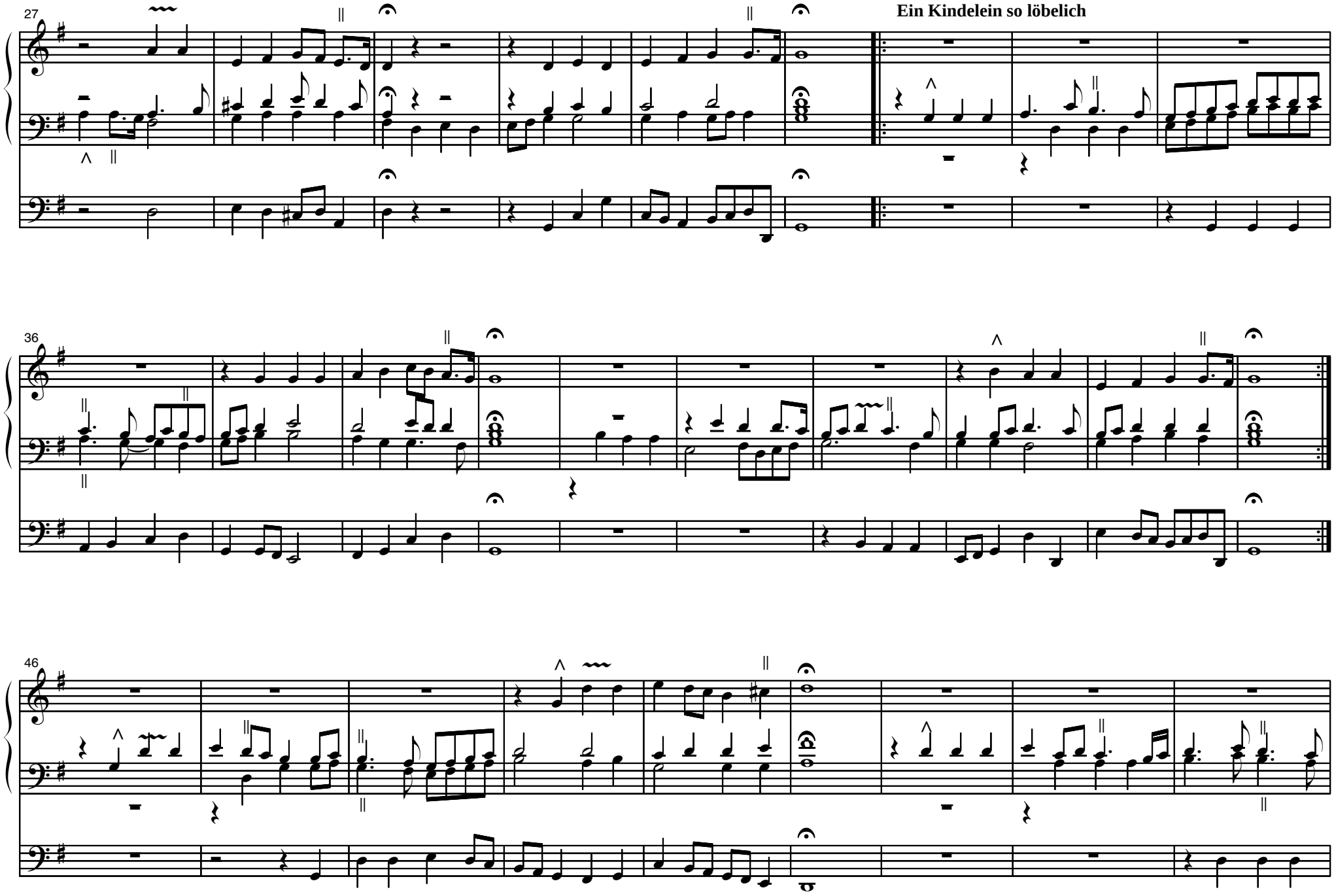
Ein Kindelein so löbelich

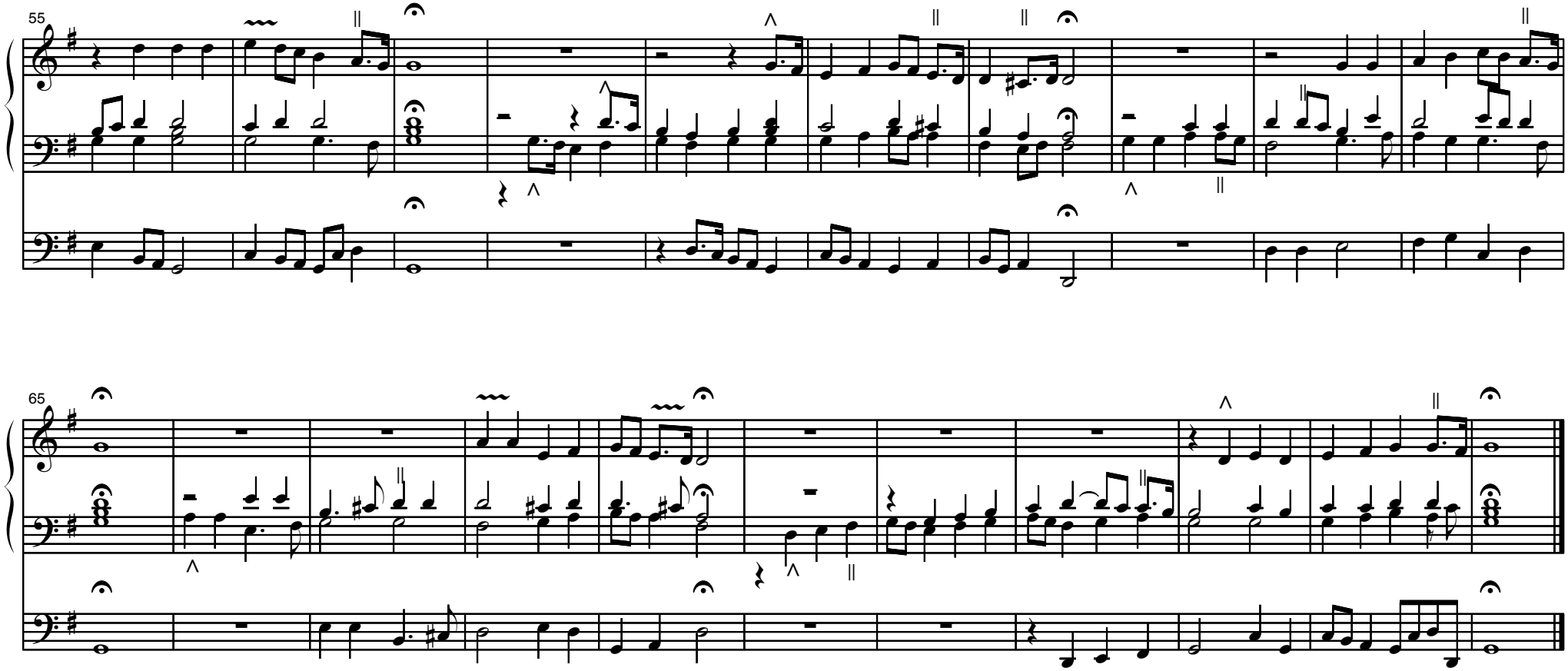
Rendsburger Tabulatur Nr. 40

Praeludium

6 **Ein Kindelein so lobelich**

17

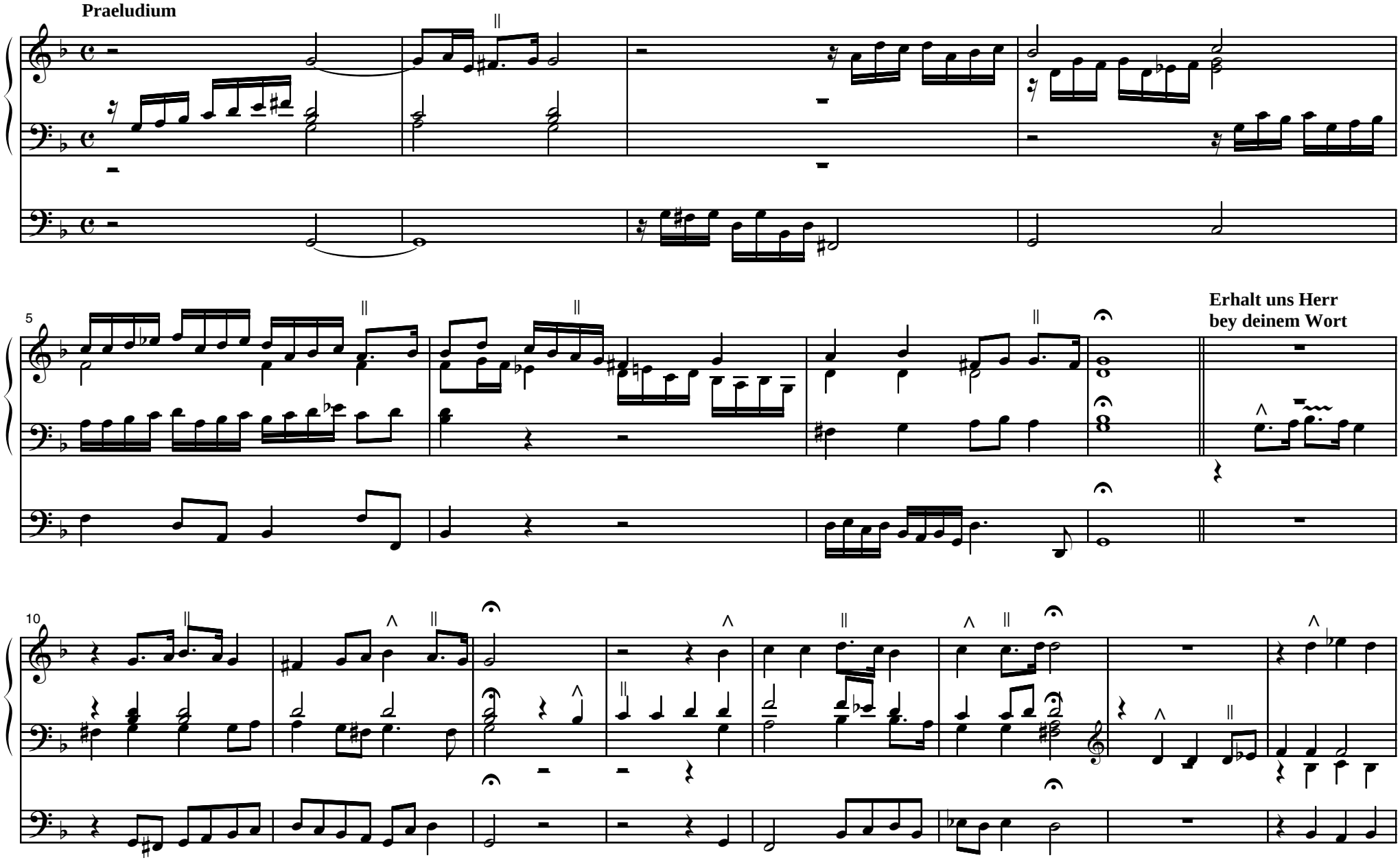

27
Ein Kindelein so löbelich
36
46


55
65

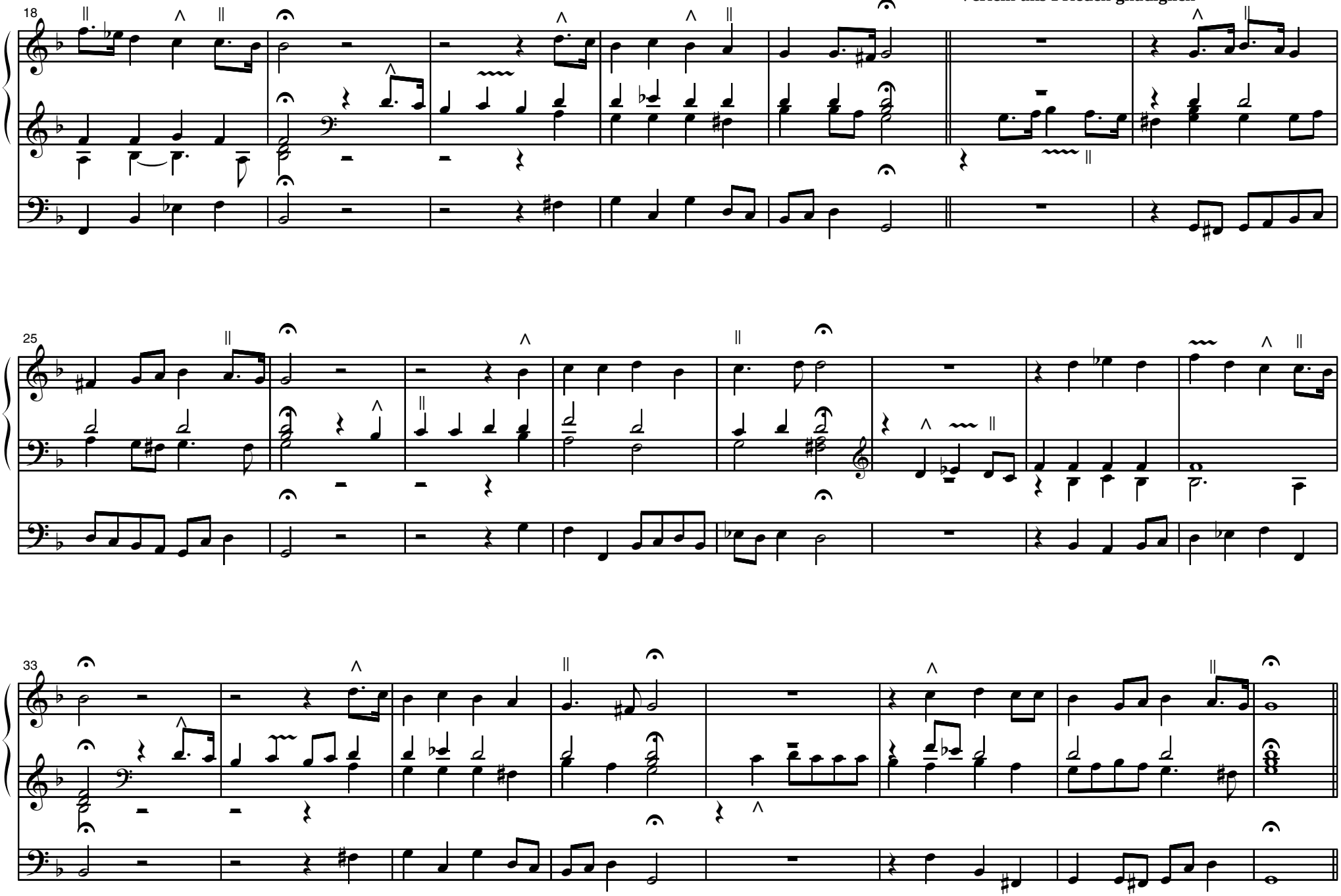
Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort

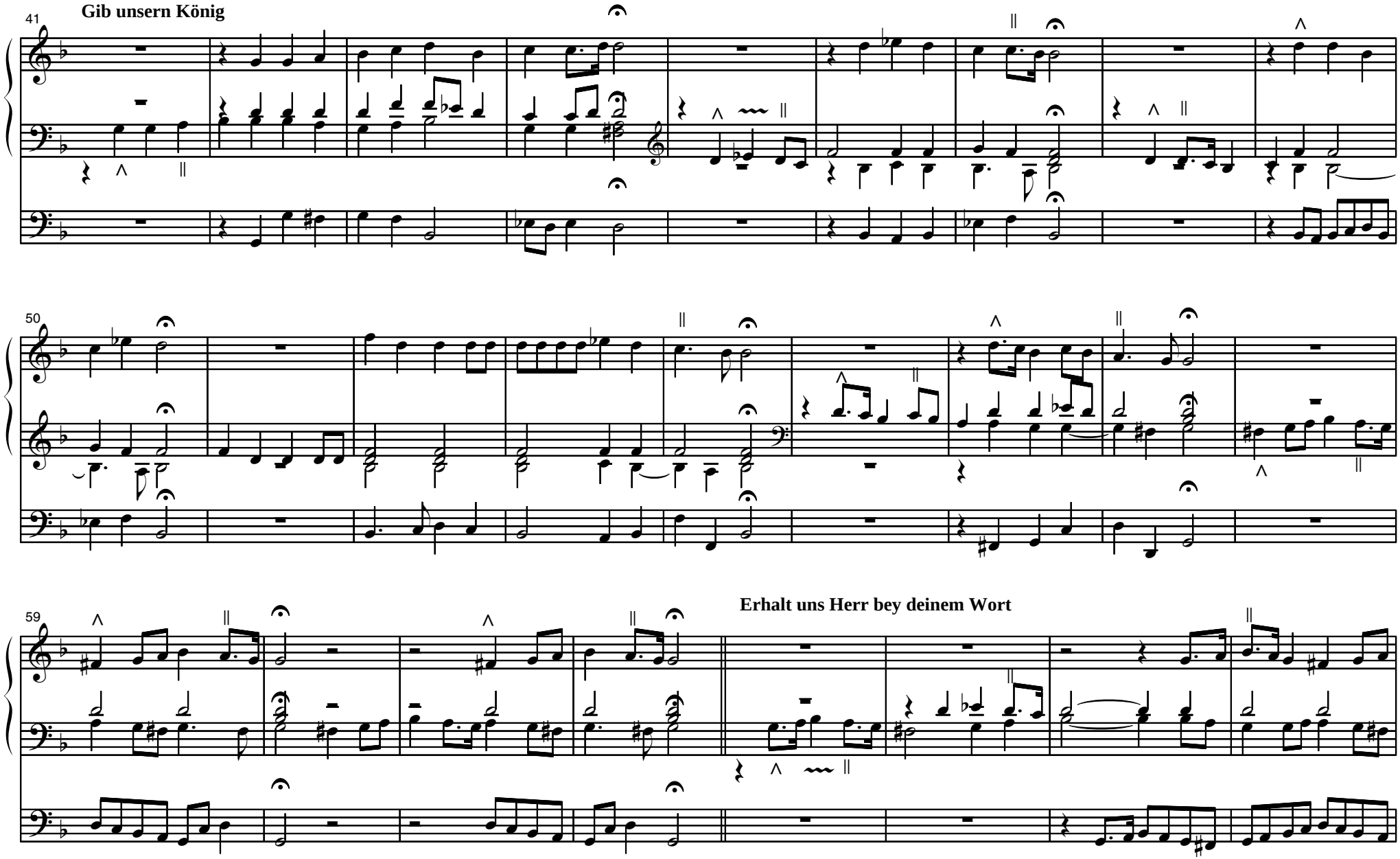
Rendsburger Tabulatur Nr. 45

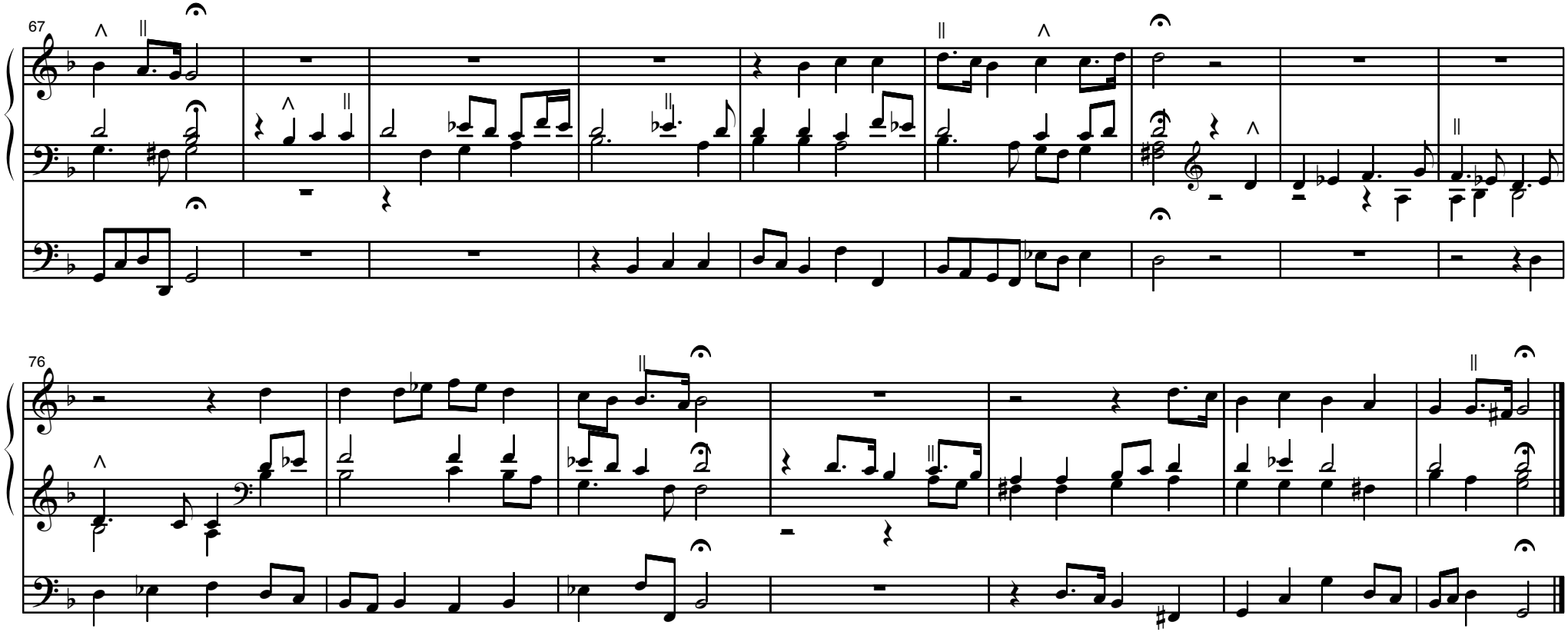
Praeludium



Verleih uns Frieden gnädiglich




41
Gib unsern König
50
59
Erhalt uns Herr bey deinem Wort


67
76

Freu dich sehr, o meine Seele

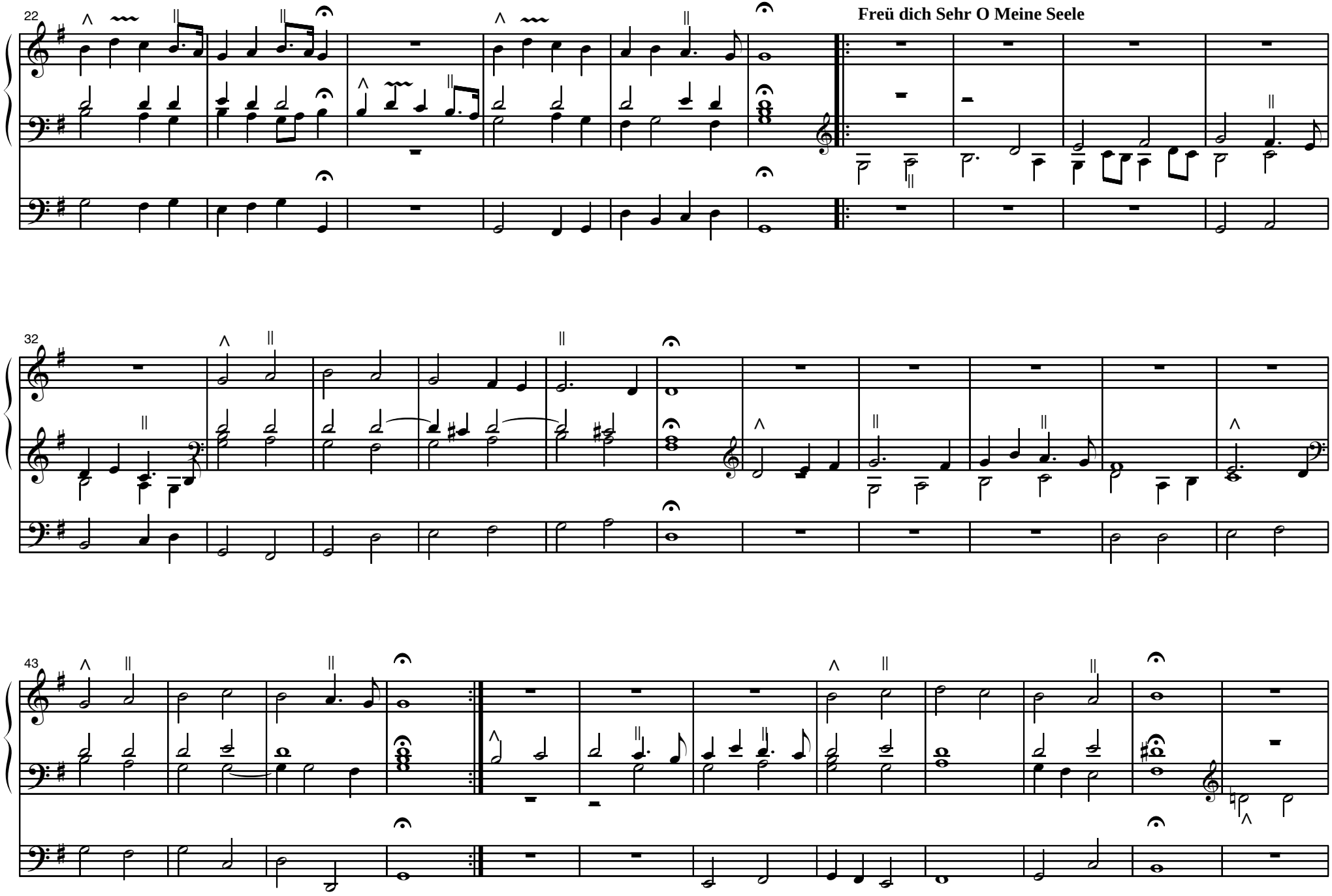
Rendsburger Tabulatur Nr. 51

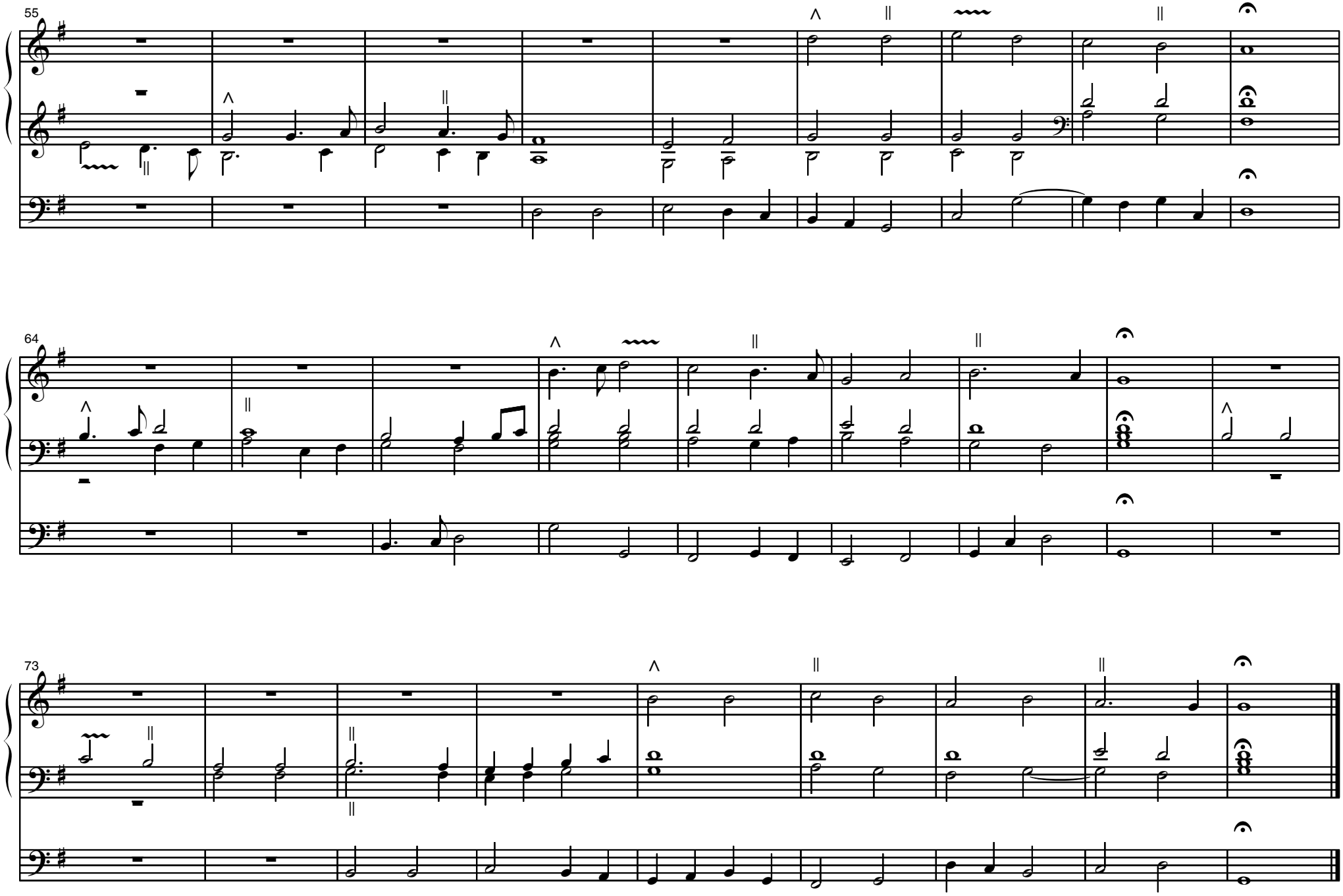
Praeludium

Freü dich Sehr O Meine Seele

6

15


Freü dich Sehr O Meine Seele
22
32
43


55
64
73

Herzlich tut mich verlangen

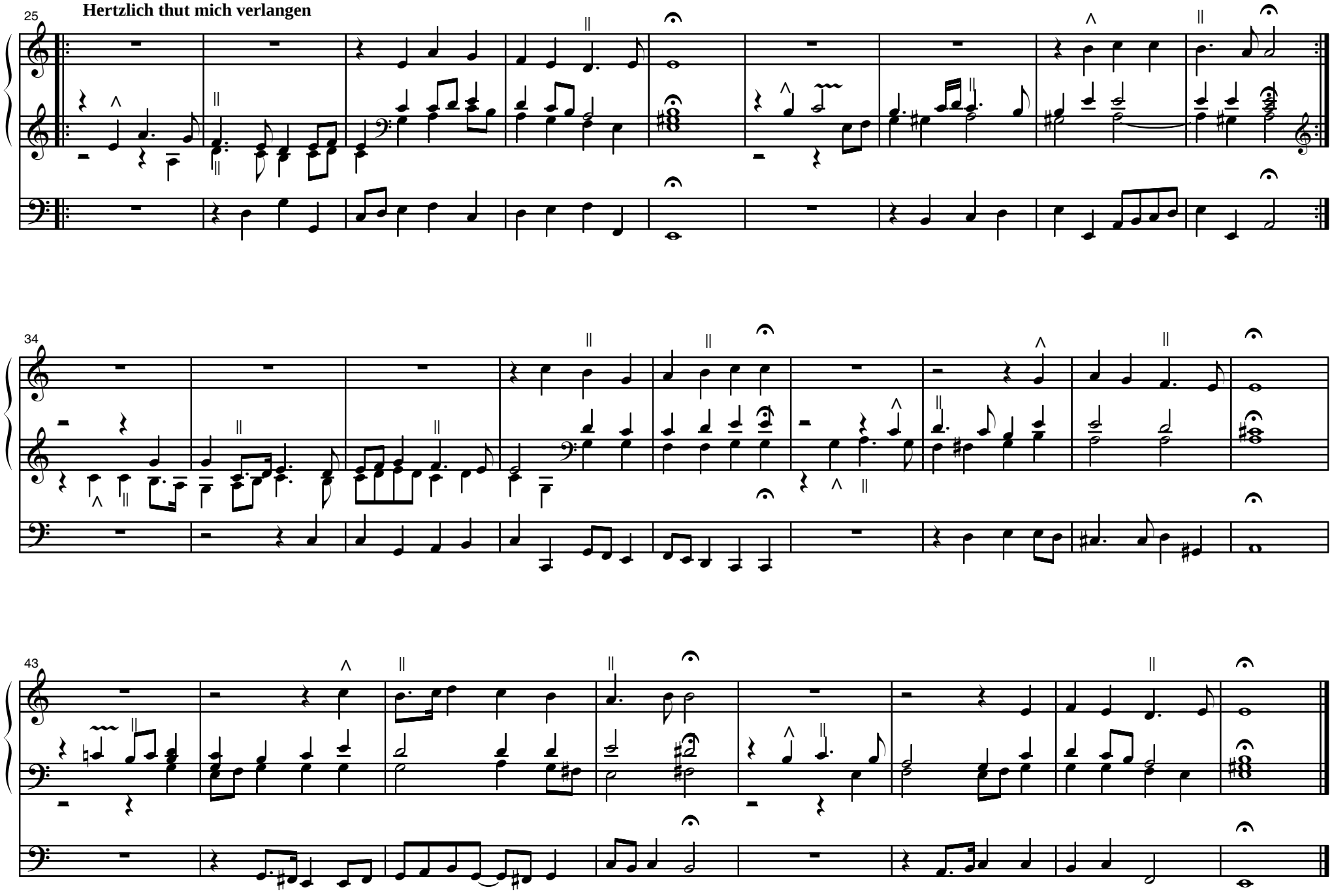
Rendsburger Tabulatur Nr. 72

Praeludium

6

Hertzlich thut mich verlangen

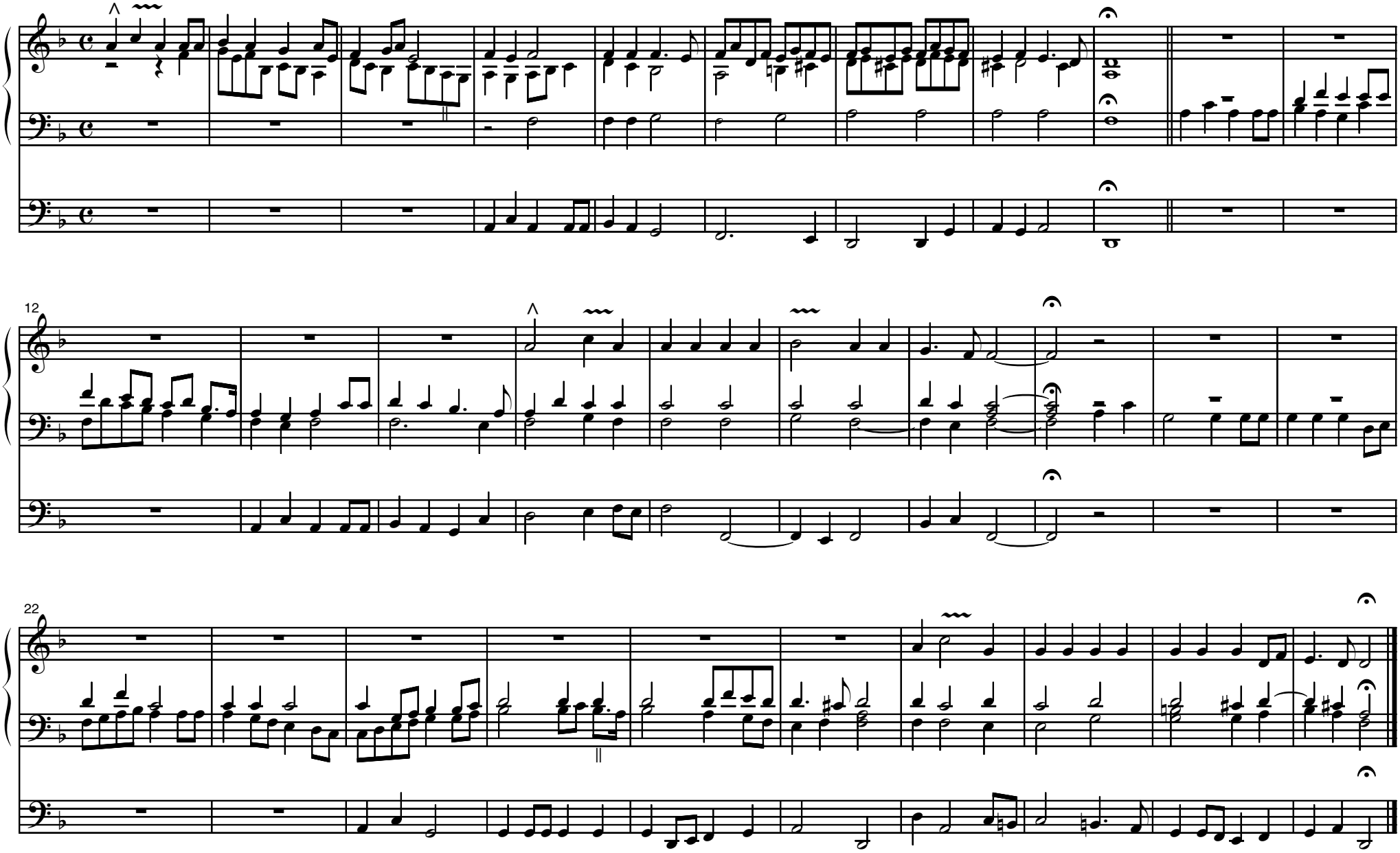
14


Hertzlich thut mich verlangen
25
34
43

Meine Seele erhebet den Herren

Praeludium
Meine Seele Erhebet d: Herren:

Rendsburger Tabulatur Nr. 110



Nun komm, der Heiden Heiland

Rendsburger Tabulatur Nr. 122

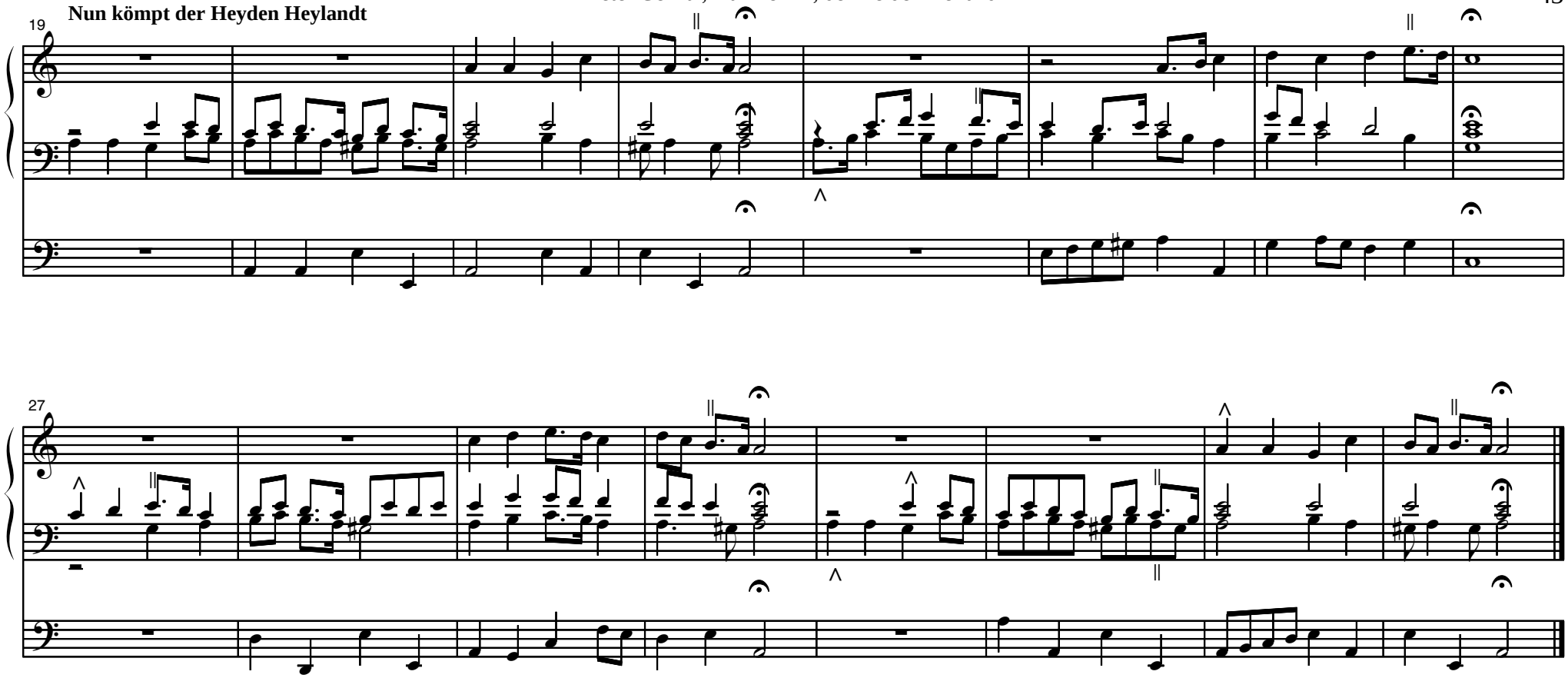
Praeludium

Nun kömpt der Heyden Heyland

5

12

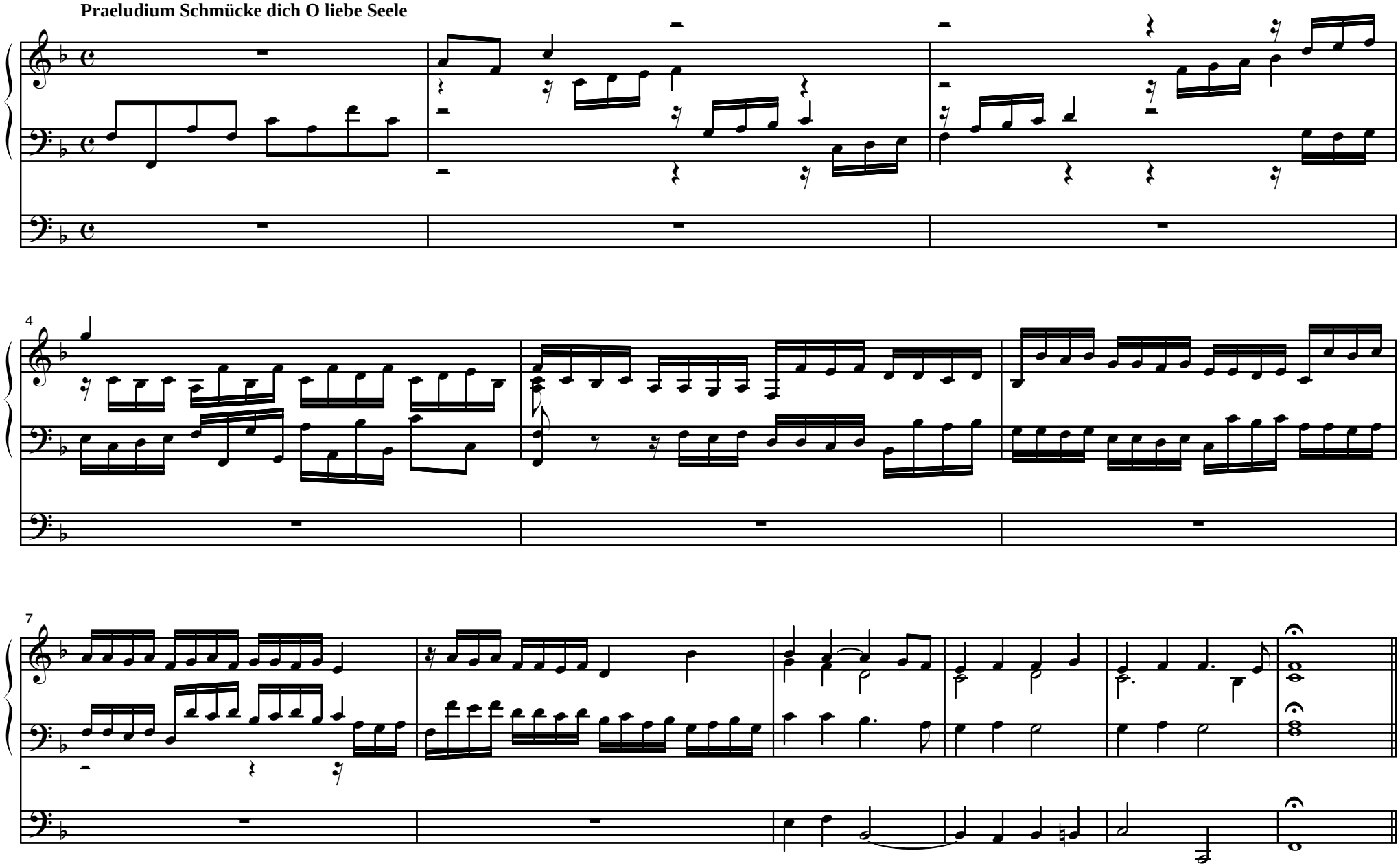
Nun kömpt der Heyden Heylandt

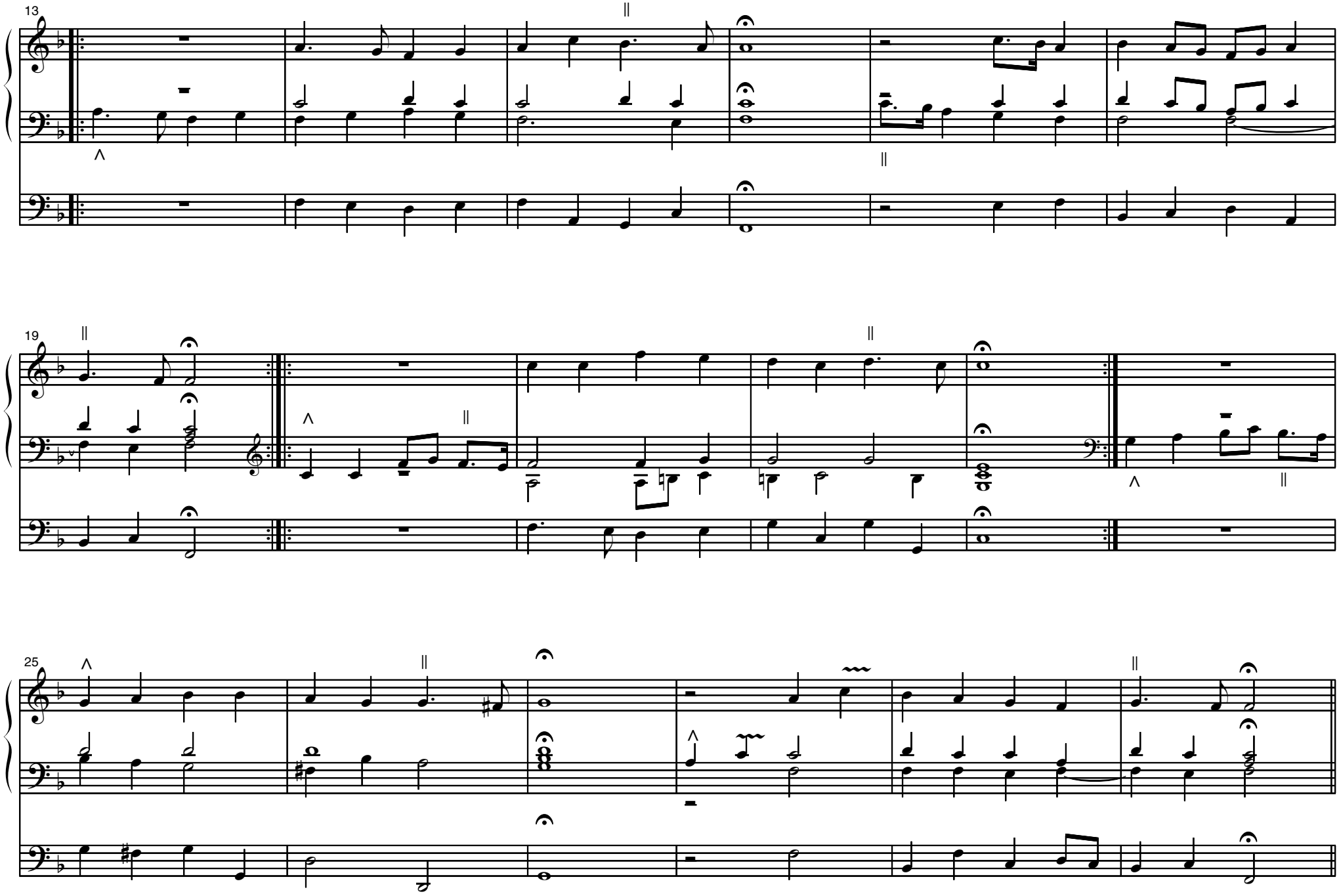


Schmücke dich, o liebe Seele

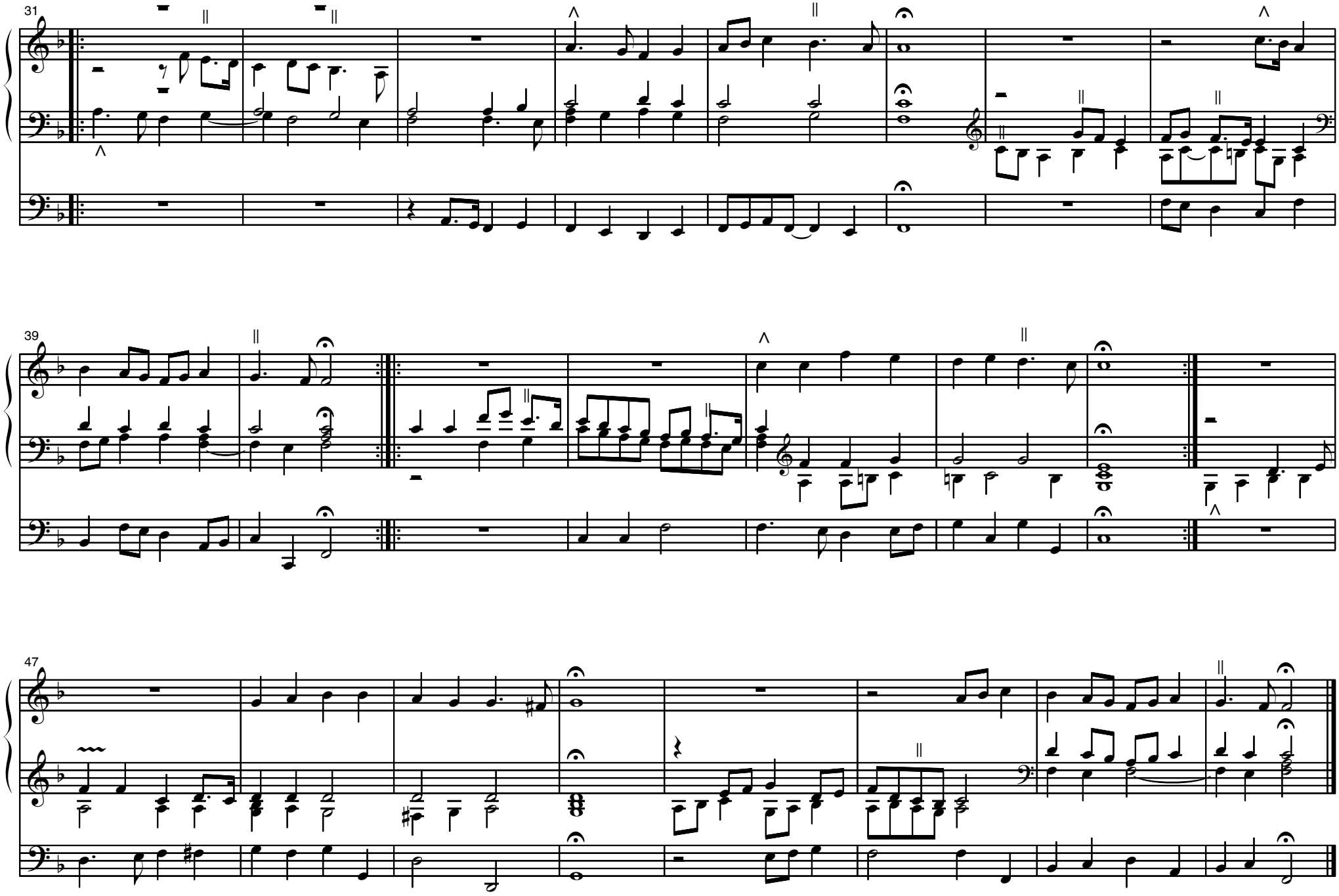
Rendsburger Tabulatur Nr. 136

Praeludium Schmücke dich O liebe Seele




13
19
25

Schmücke dich O liebe Seele



Vater unser im Himmelreich

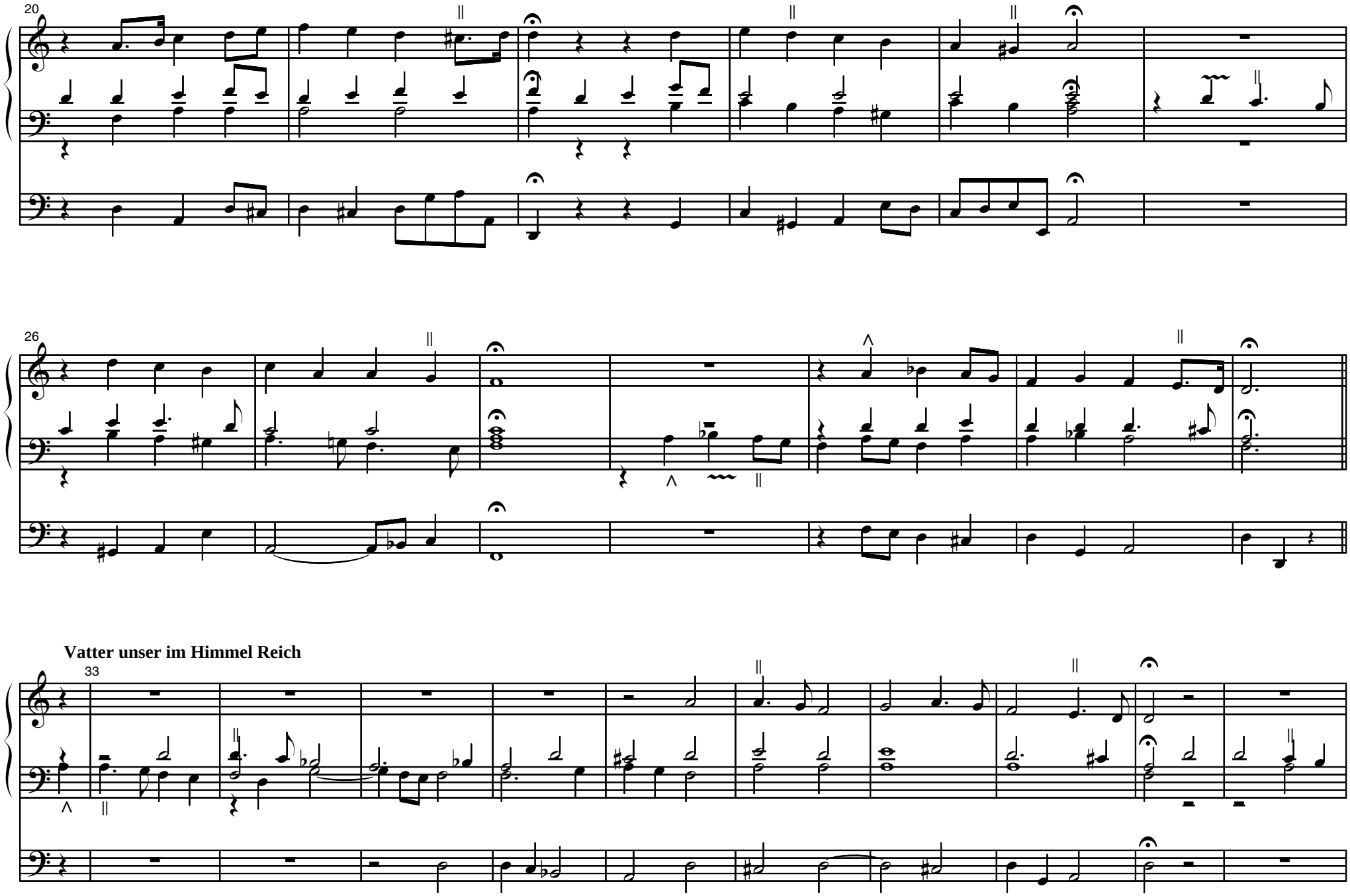
Rendsburger Tabulatur Nr. 141

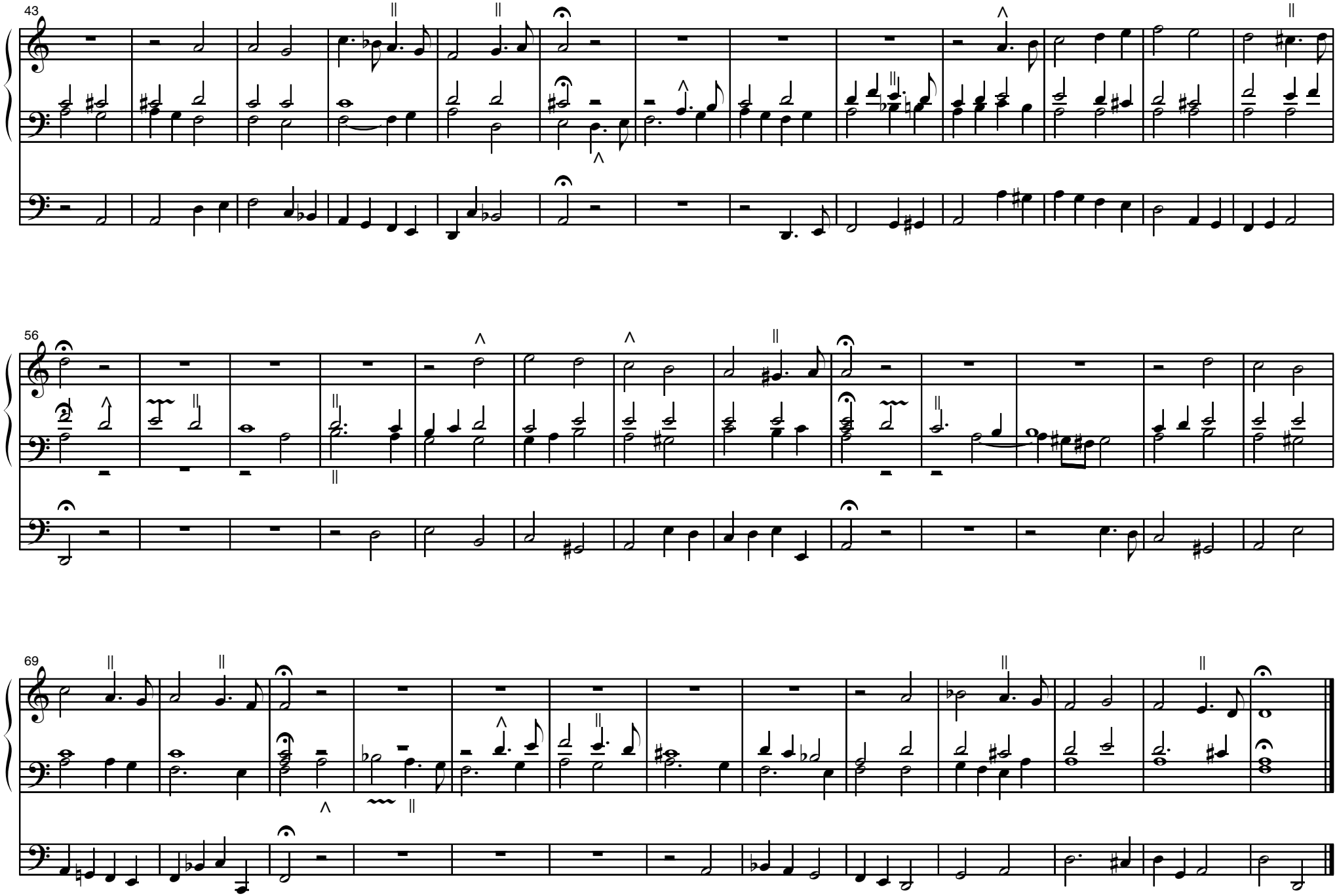
Praeludium

6

Vatter unser im Himmel Reich

11

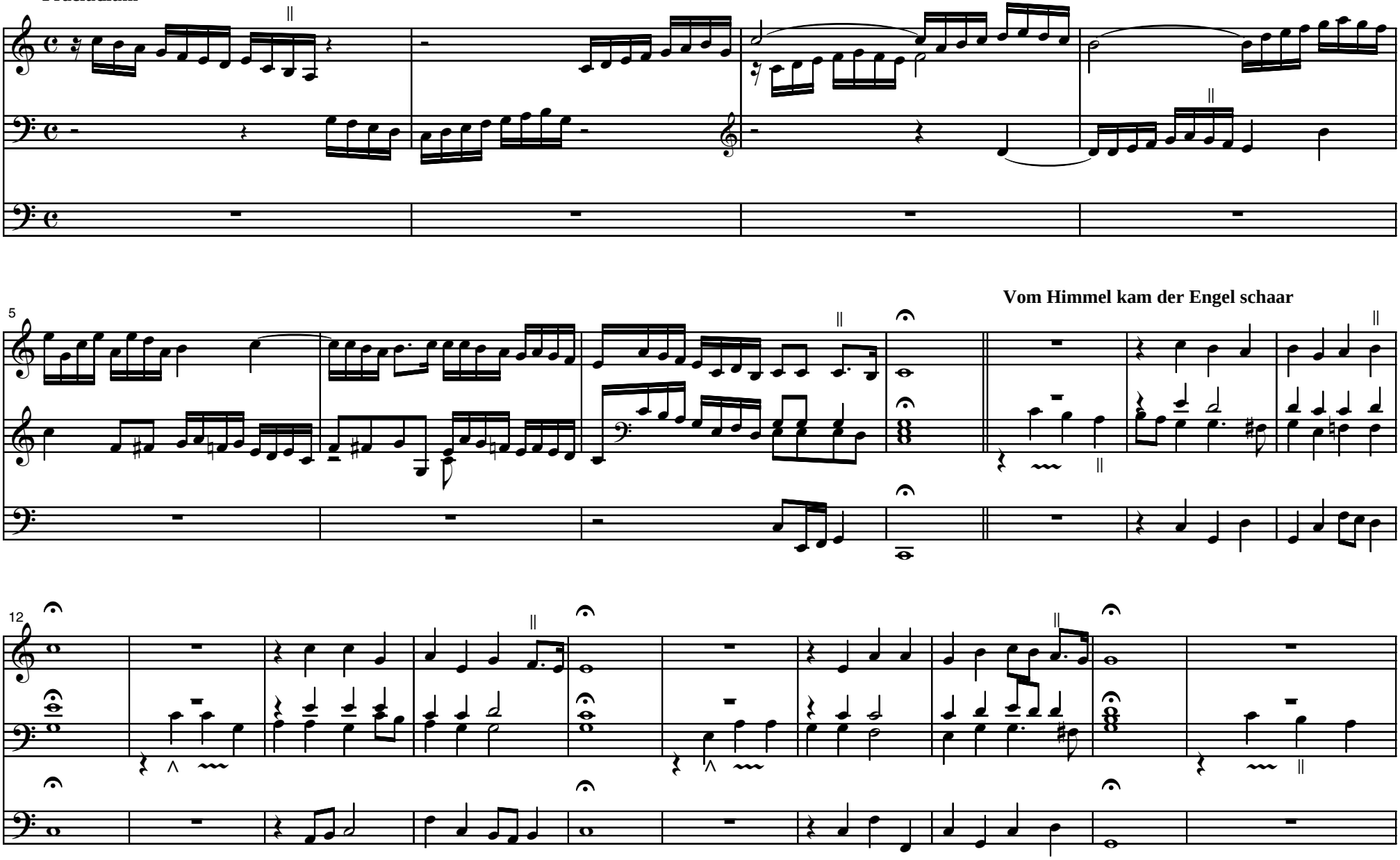

20
26
Vatter unser im Himmel Reich
33


43
56
69

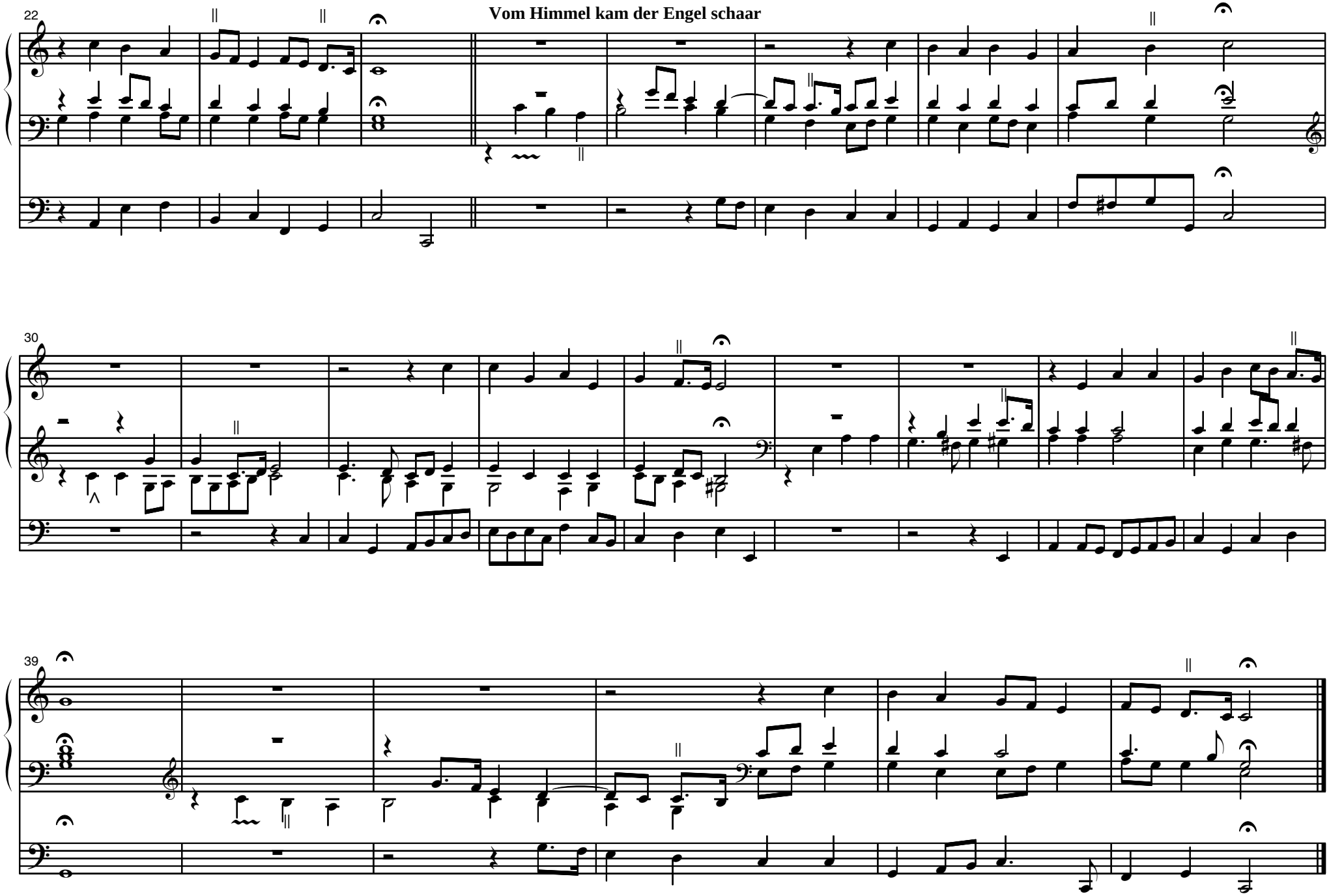
Vom Himmel kam der Engel Schar

Rendsburger Tabulatur Nr. 144

Praeludium

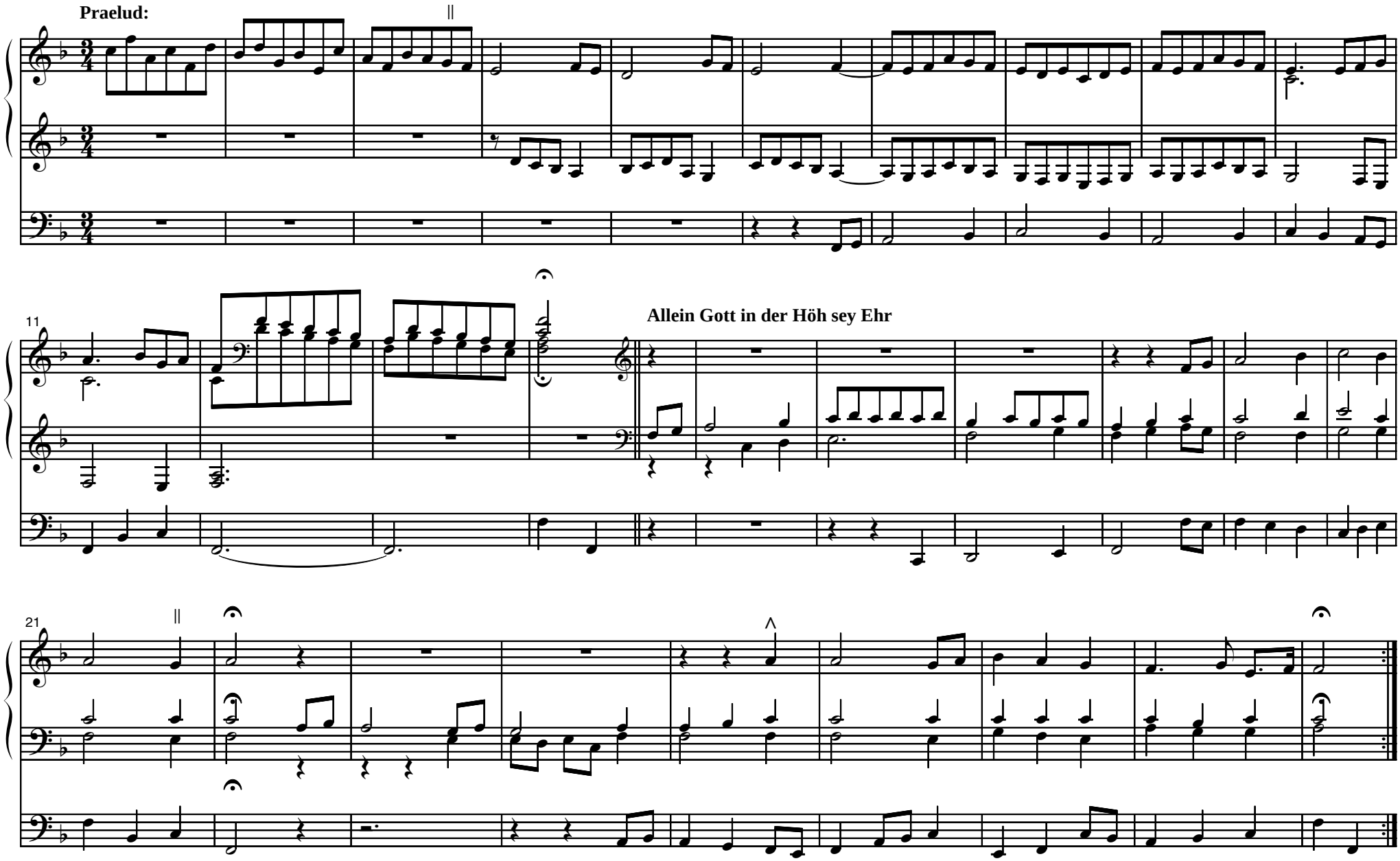


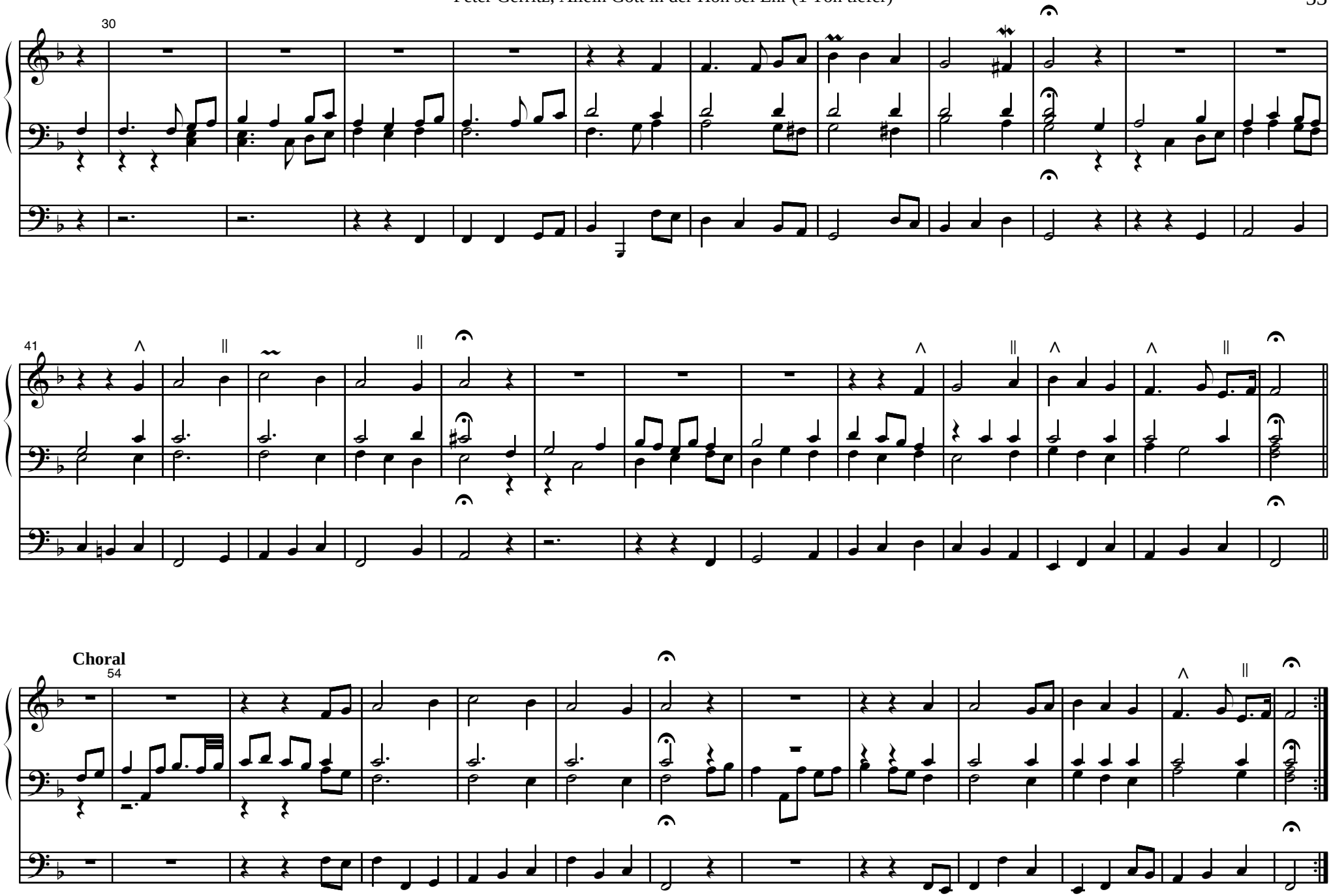
Vom Himmel kam der Engel schaar

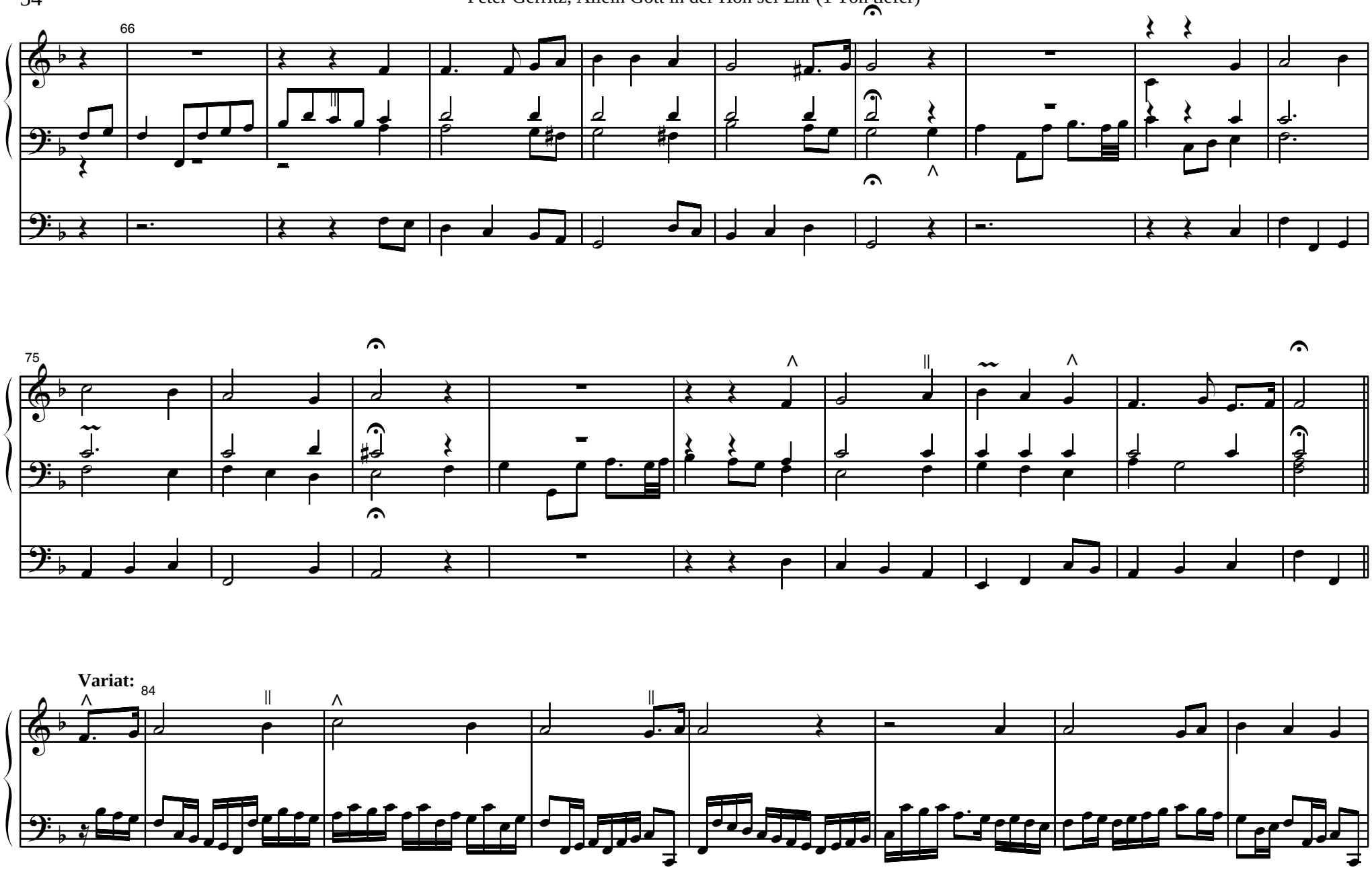


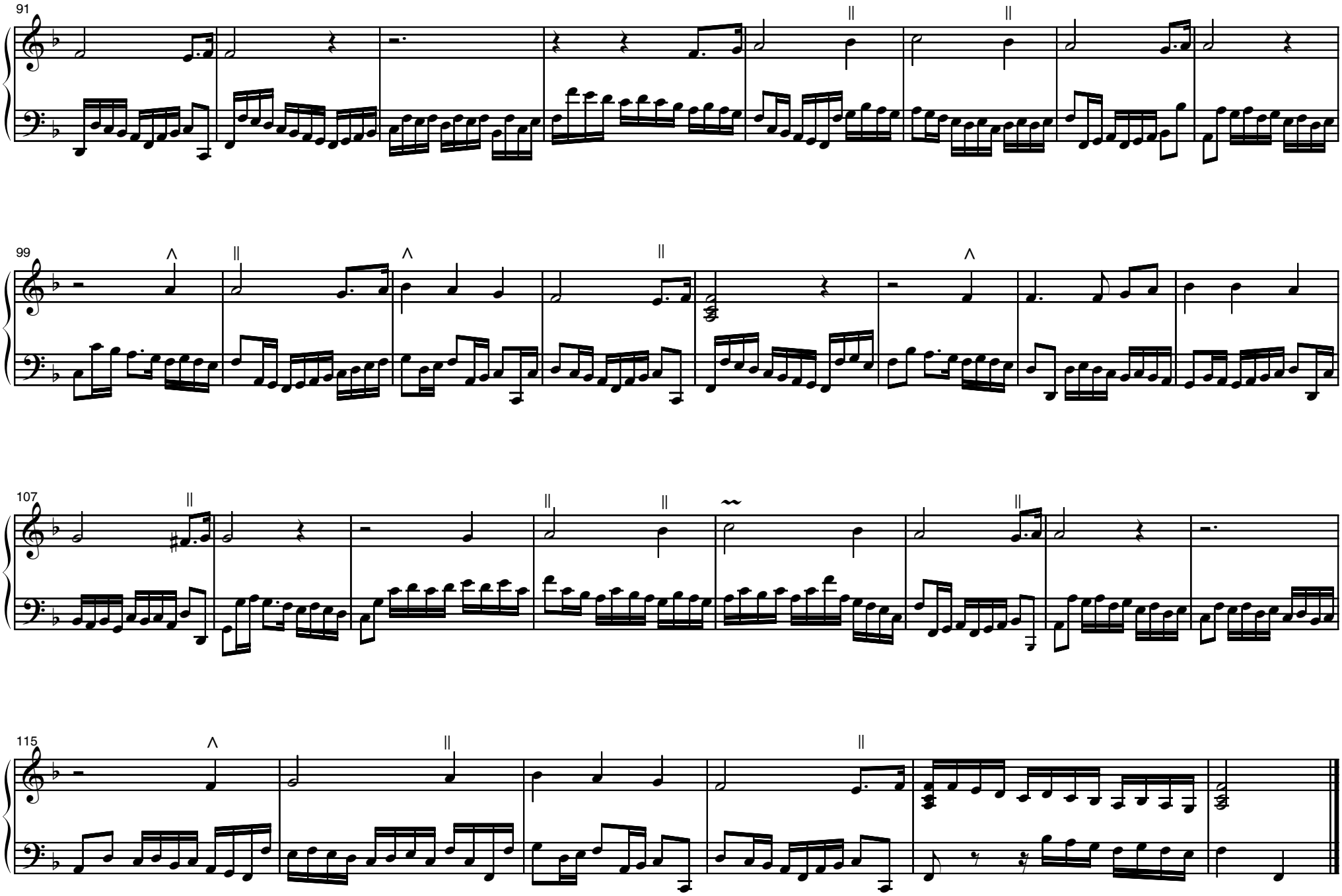
Allein Gott in der Höh sei Ehr

Rendsburger Tabulatur Nr. 10 (1 Ton tiefer)



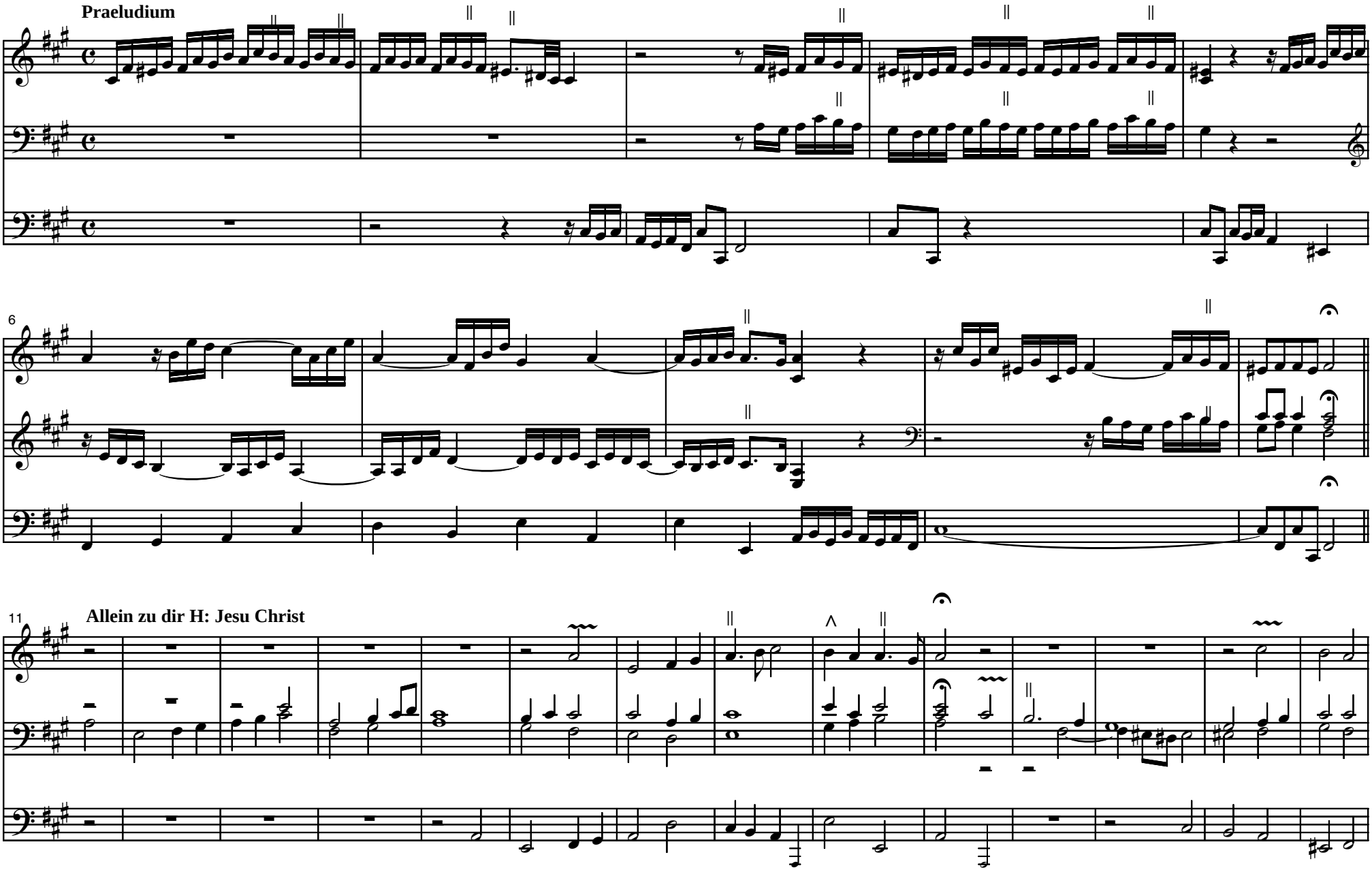

30
41
Choral
54

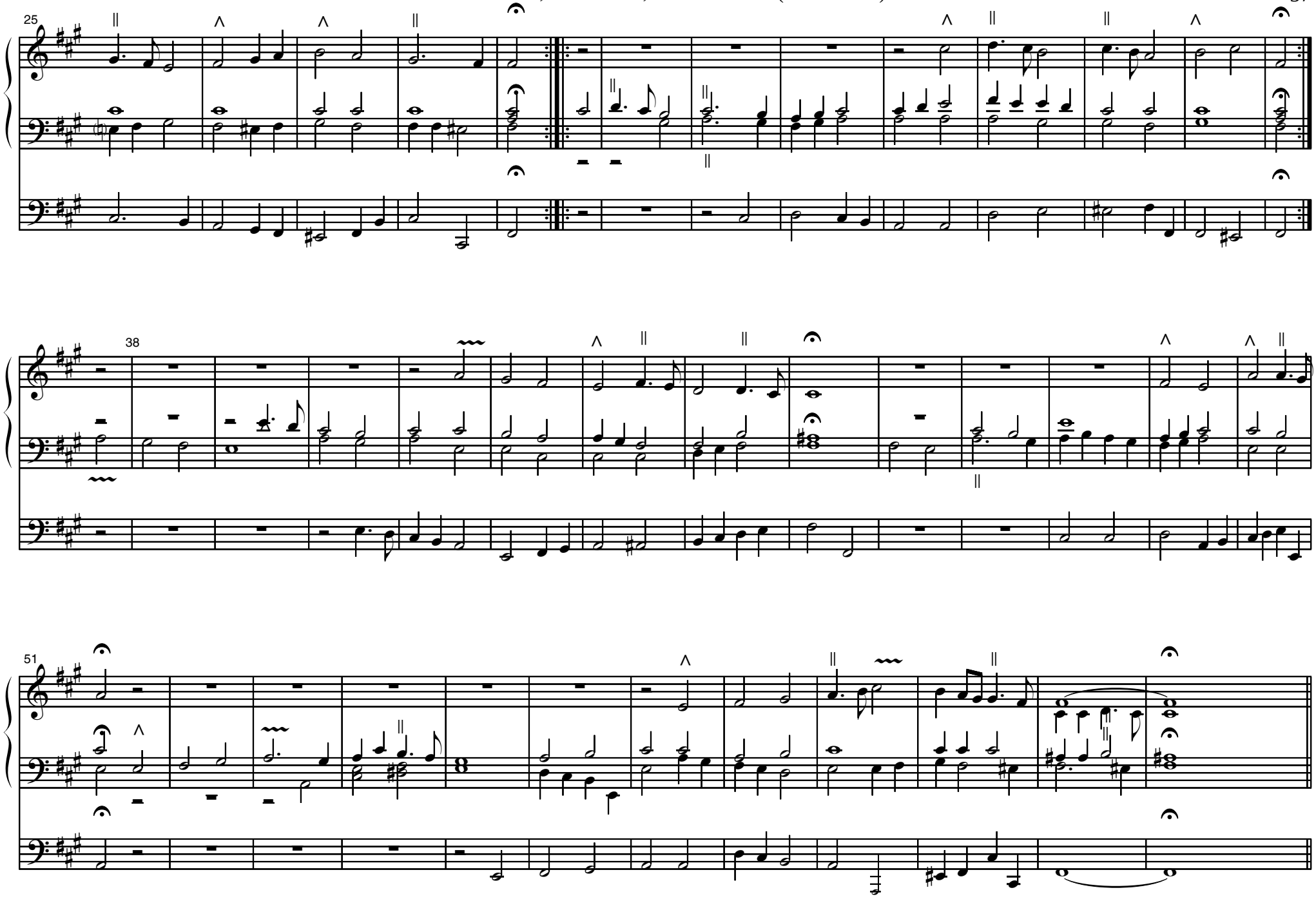

66
75
Variat:
84

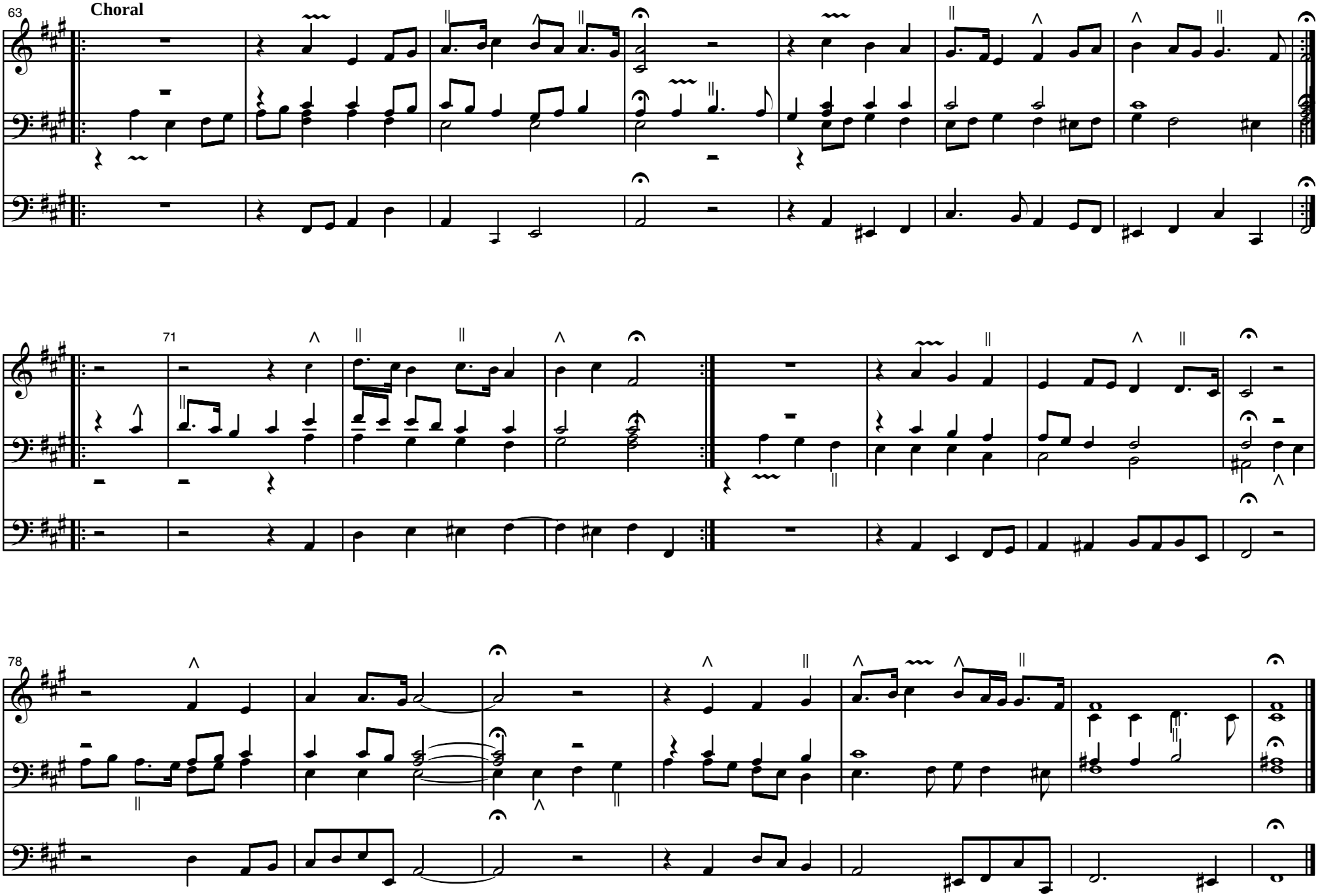

91
99
107
115

Allein zu dir, Herr Jesu Christ

Rendsburger Tabulatur Nr. 12 (2 Töne tiefer)

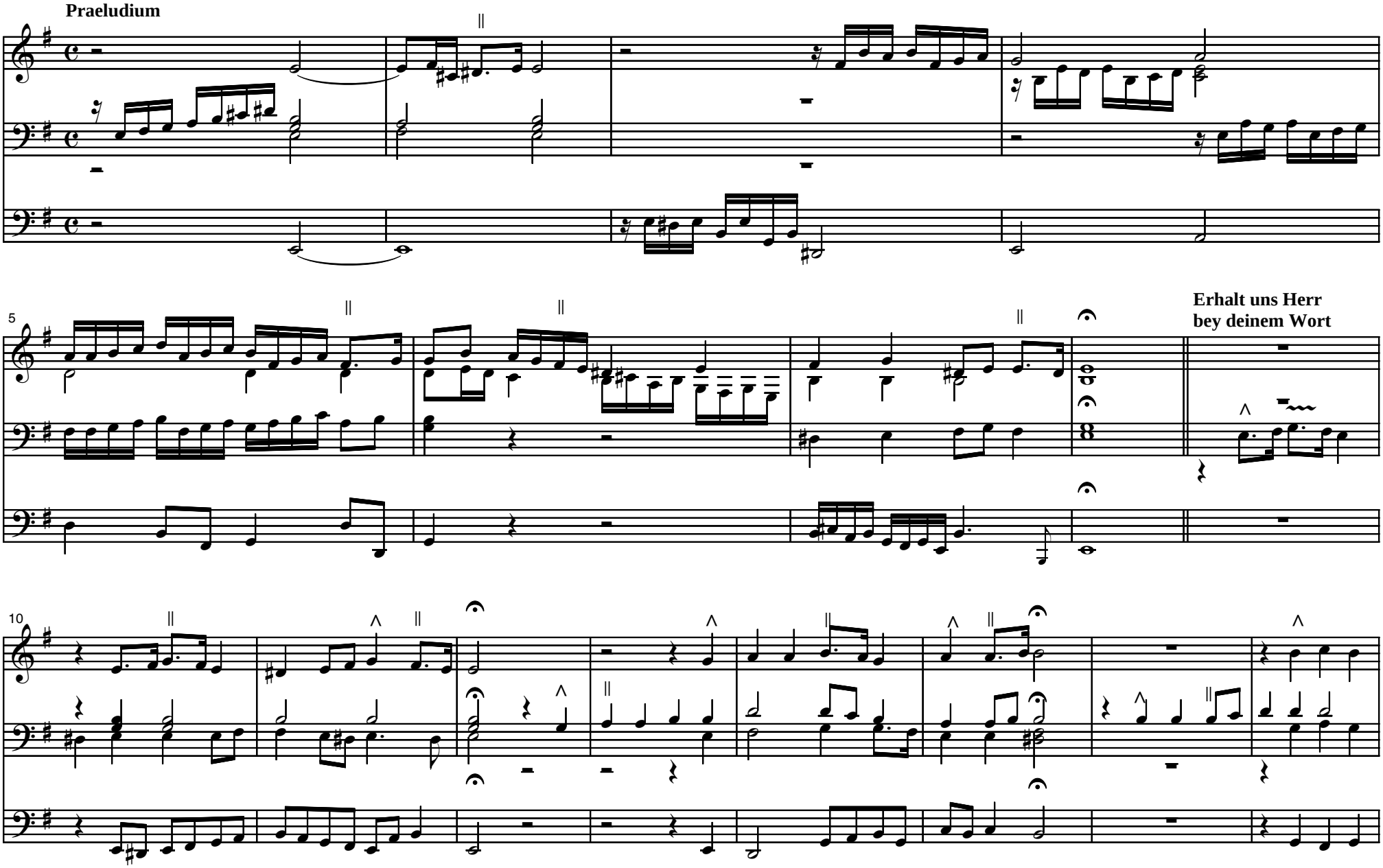


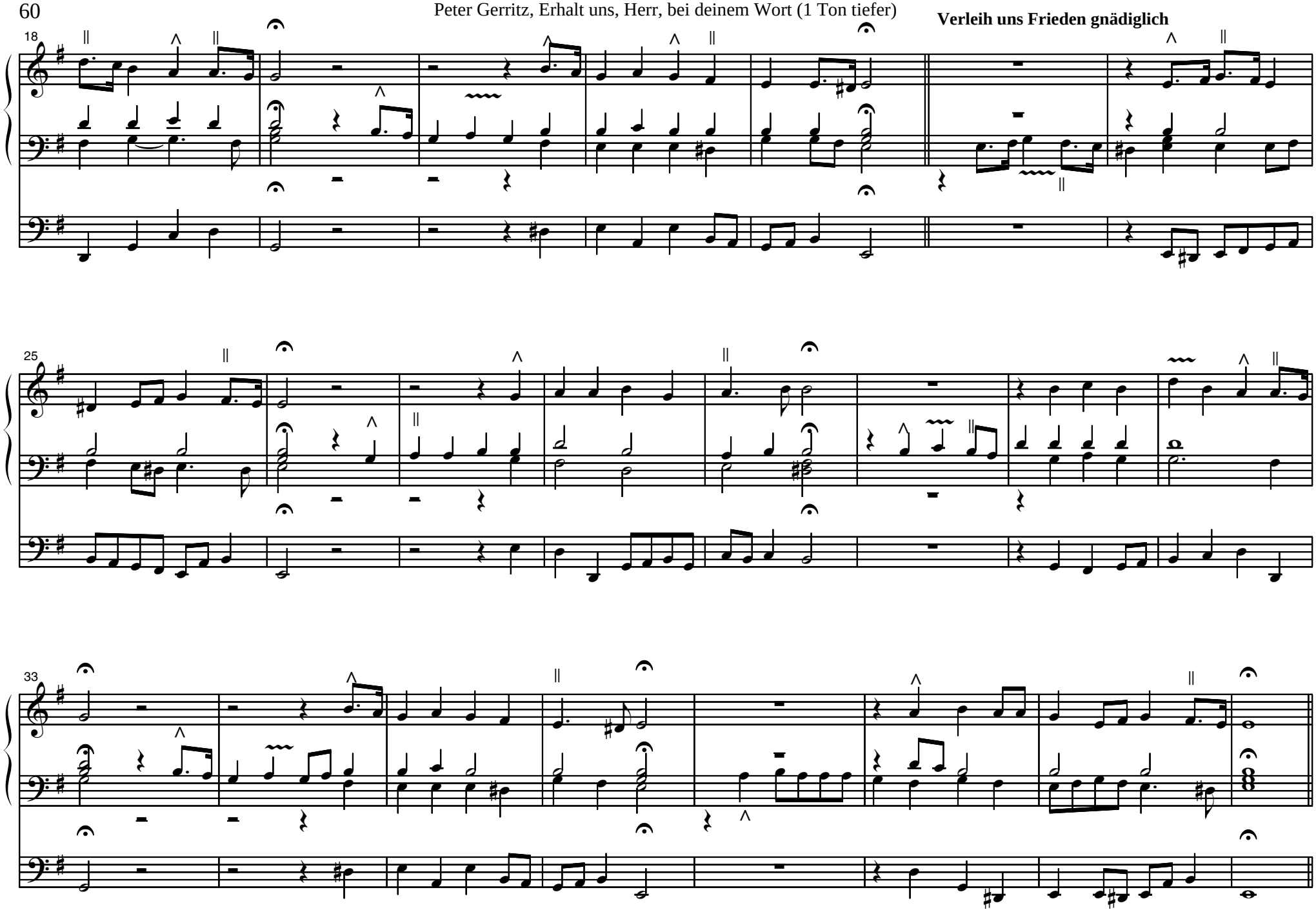

25
38
51

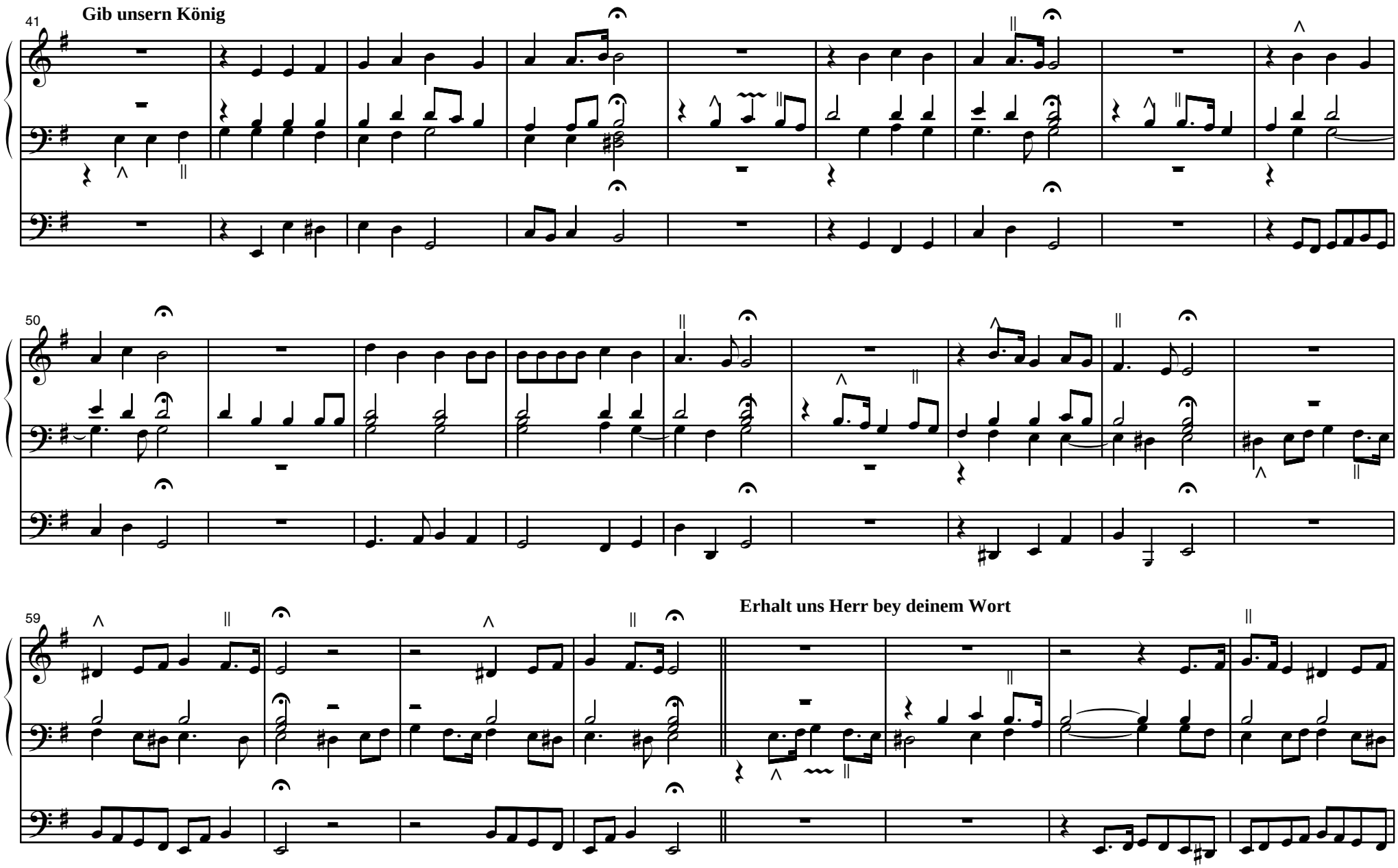

63
Choral
71
78

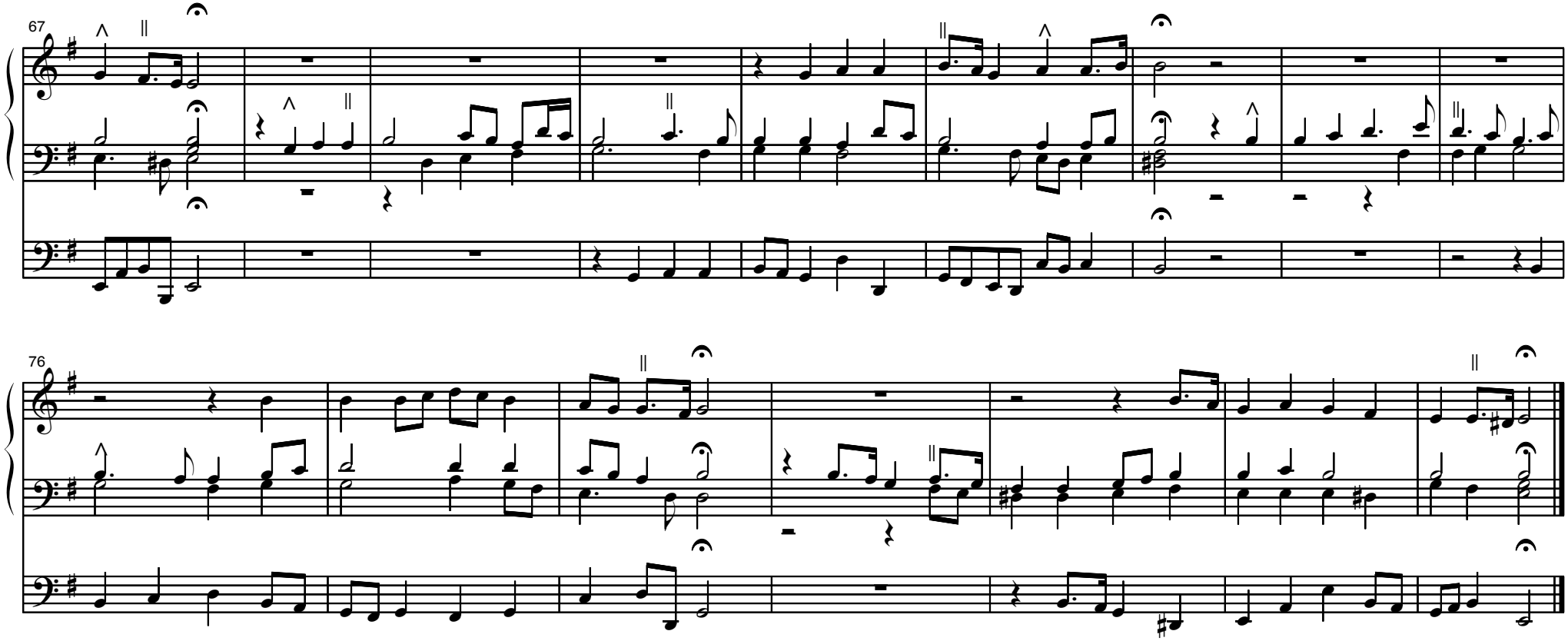
Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort

Rendsburger Tabulatur Nr. 45 (1 Ton tiefer)




Verleih uns Frieden gnädiglich
18
25
33


41
Gib unsern König
50
59
Erhalt uns Herr bey deinem Wort


67
76

Freu dich sehr, o meine Seele

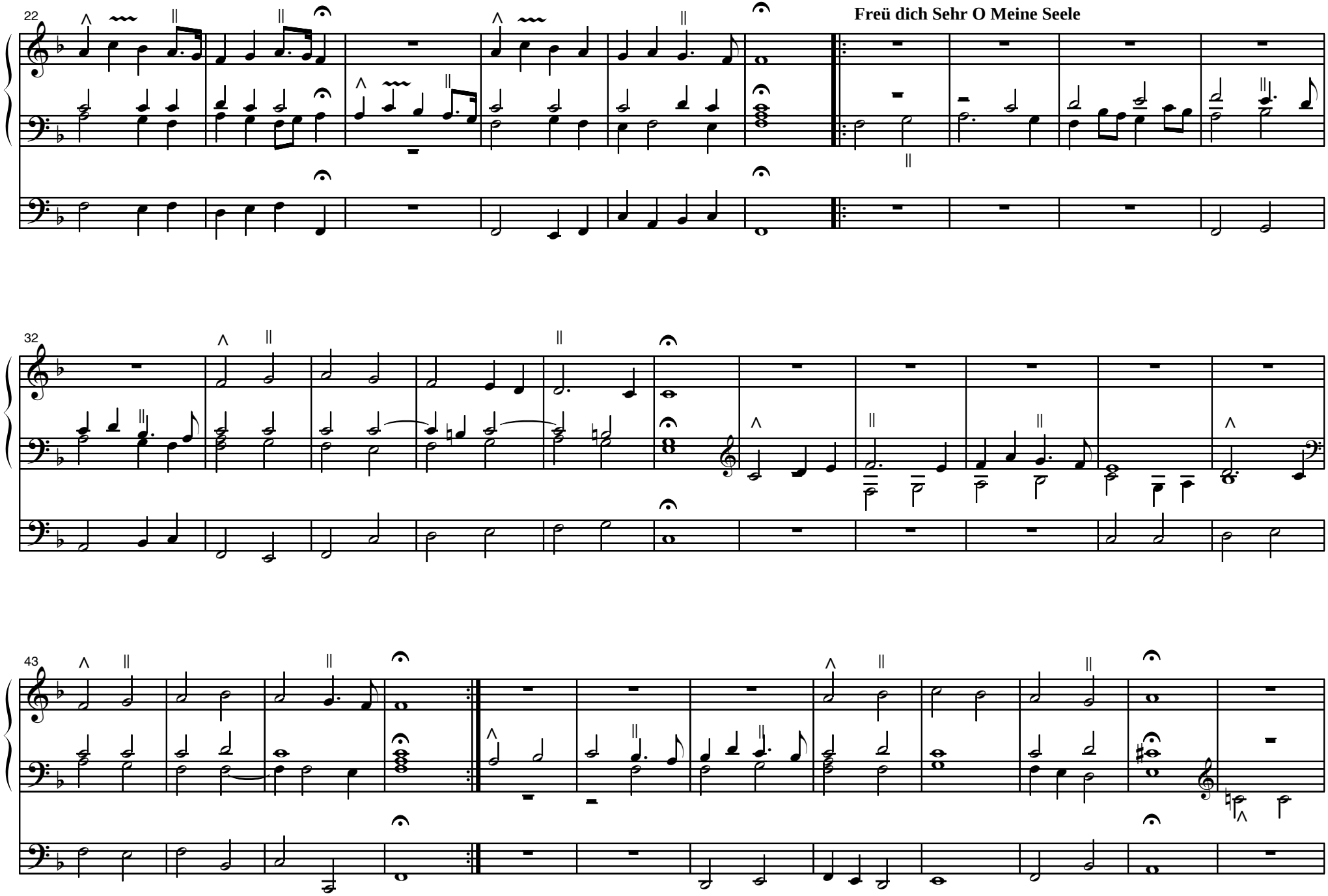
Rendsburger Tabulatur Nr. 51 (1 Ton tiefer)

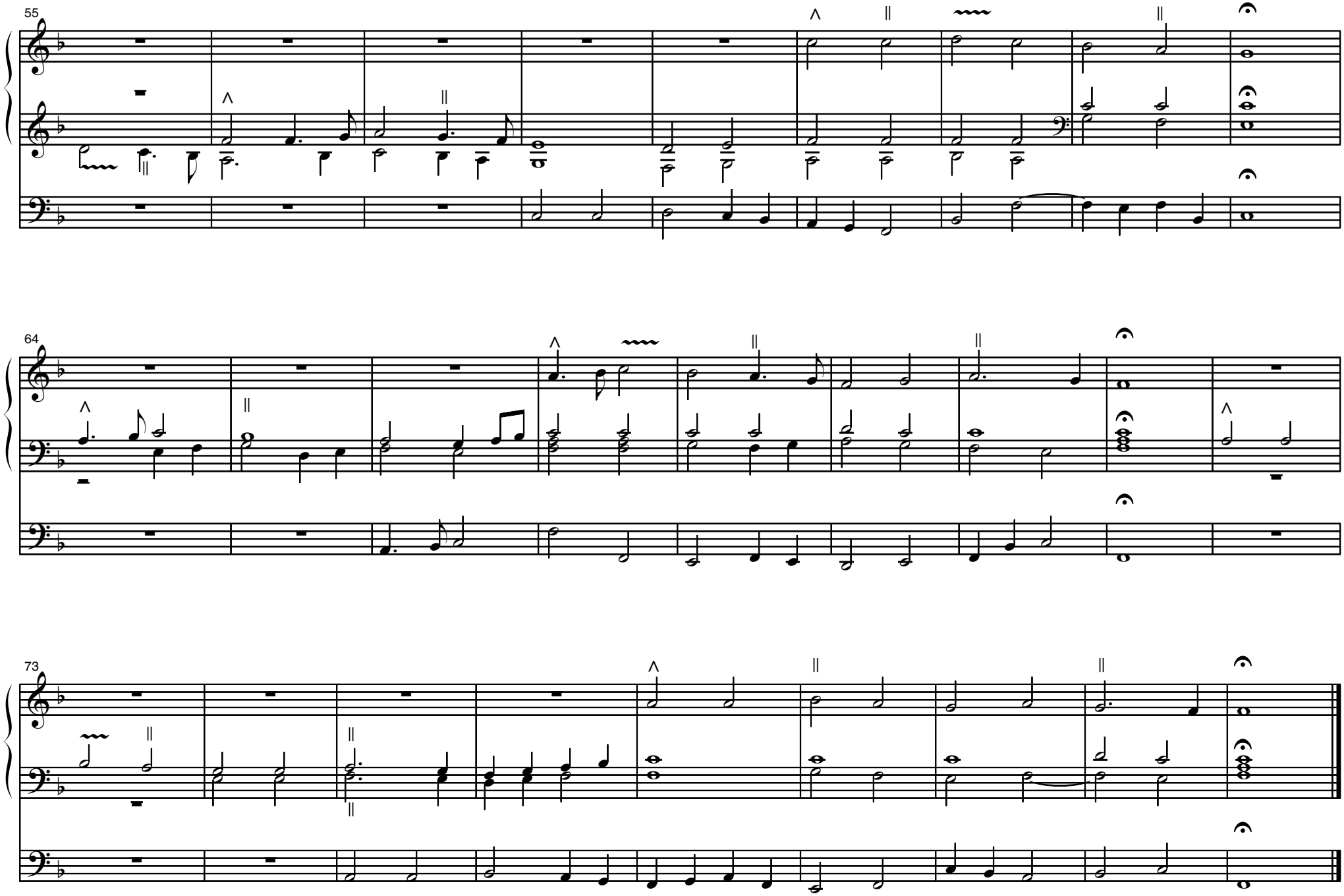
Praeludium

Freü dich Sehr O Meine Seele

6

15


22
Freü dich Sehr O Meine Seele
32
43

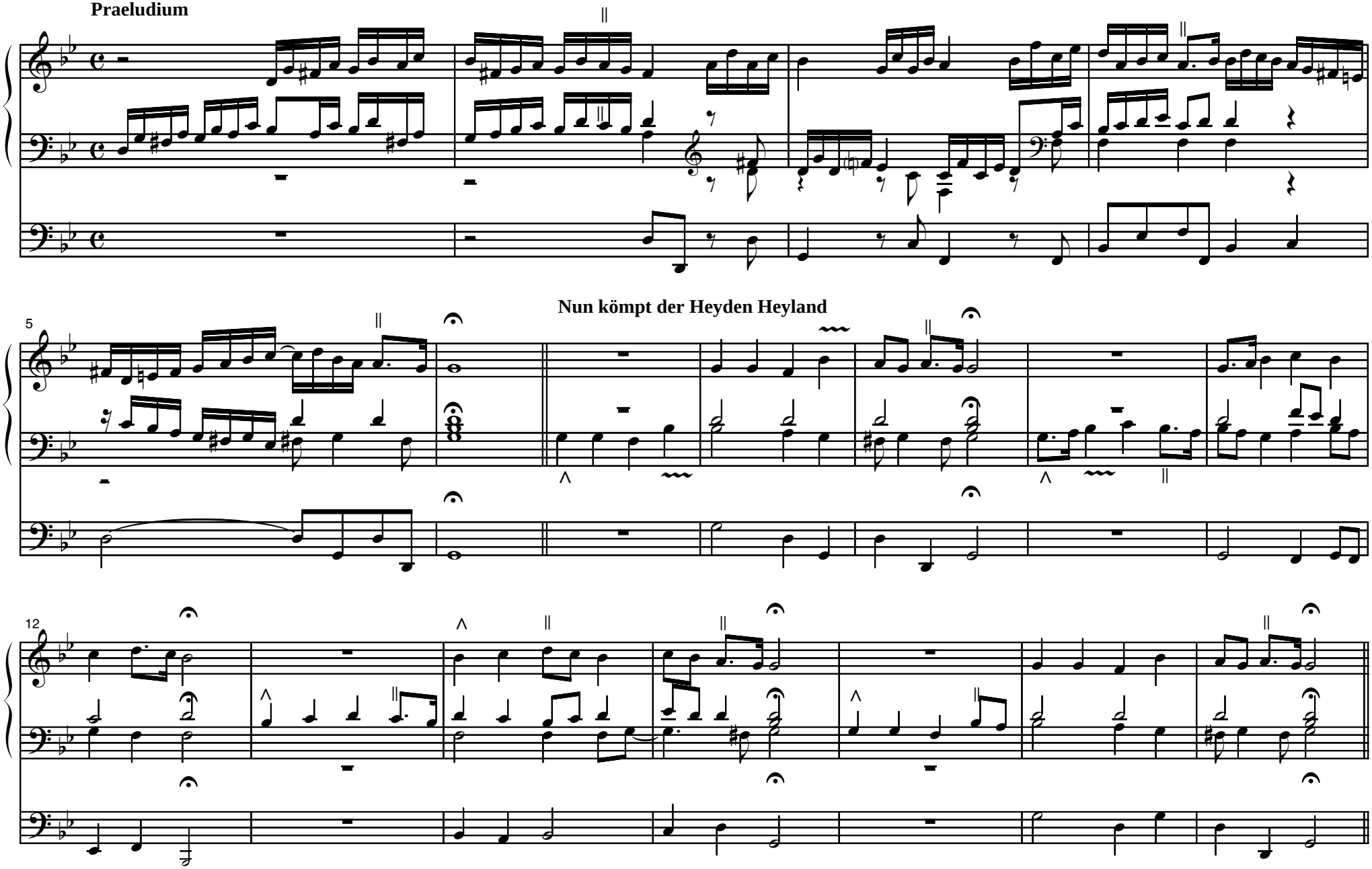

55
64
73

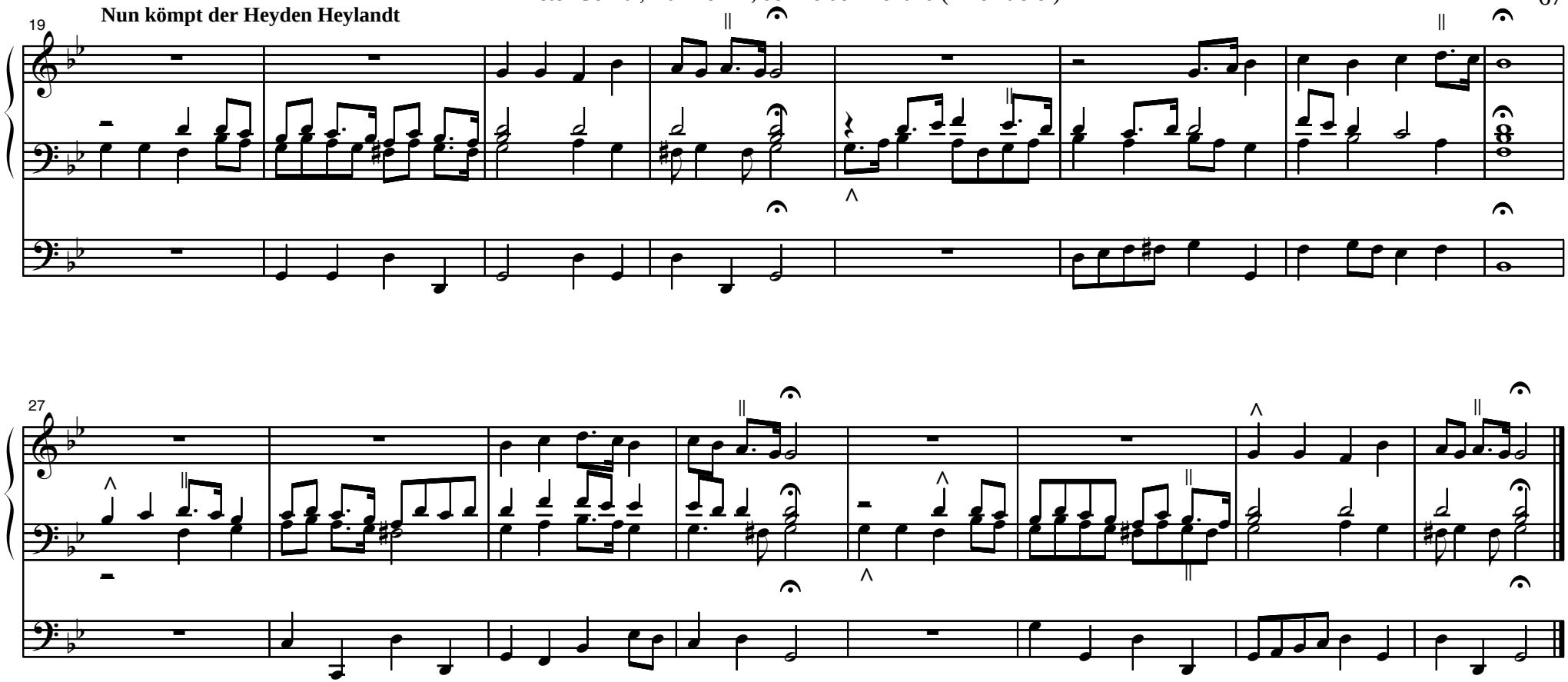
Nun komm, der Heiden Heiland

Rendsburger Tabulatur Nr. 122 (1 Ton tiefer)

Praeludium

Nun kömpt der Heyden Heyland

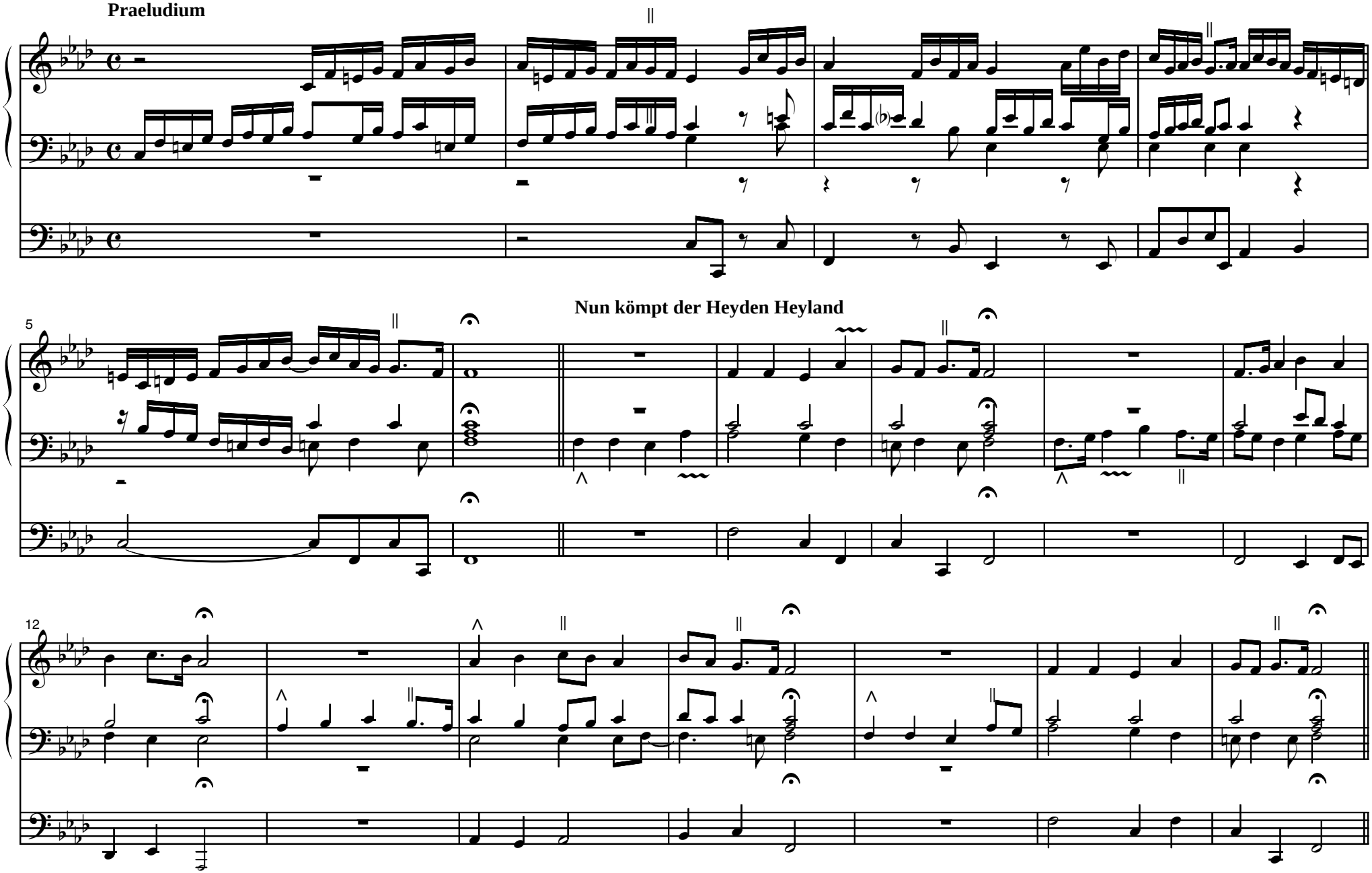



Nun kömpt der Heyden Heylandt
19
27

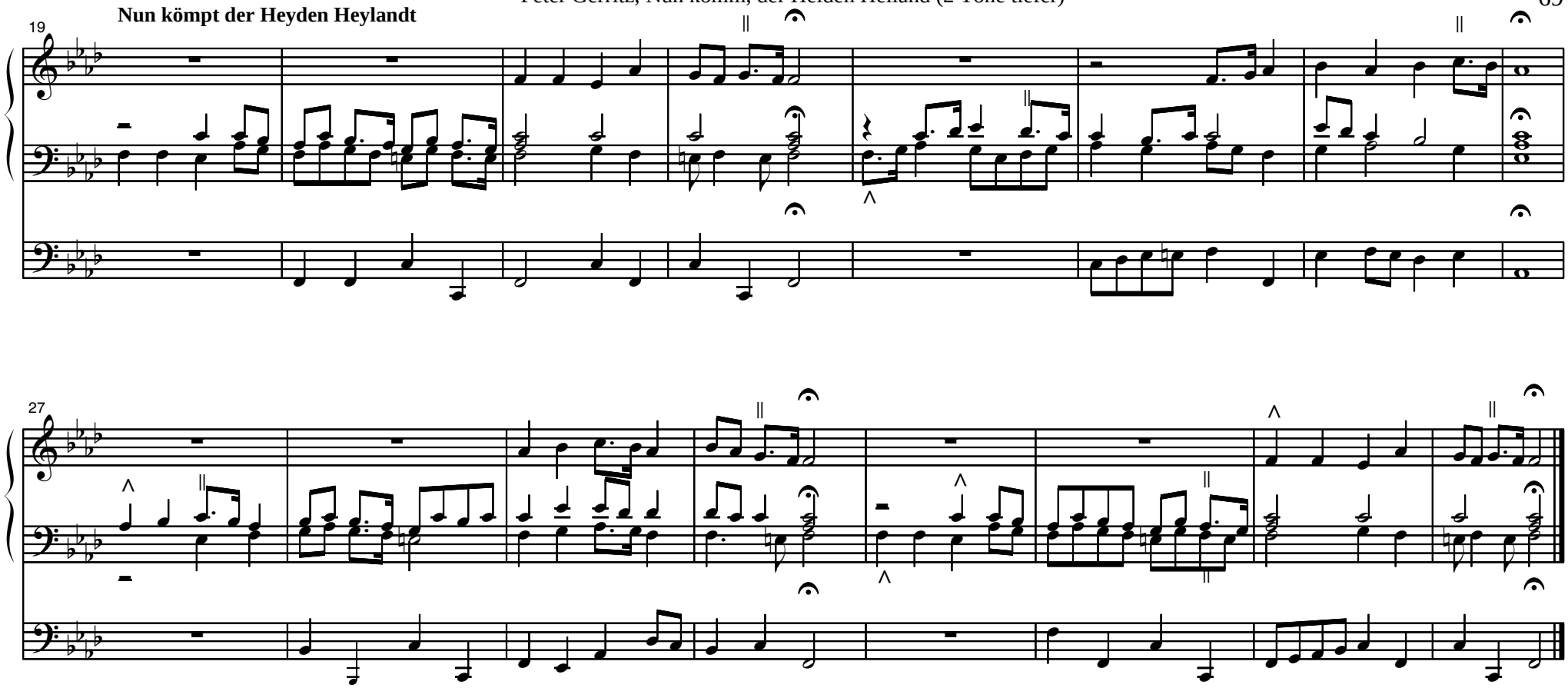
Nun komm, der Heiden Heiland

Rendsburger Tabulatur Nr. 122 (2 Töne tiefer)

Praeludium



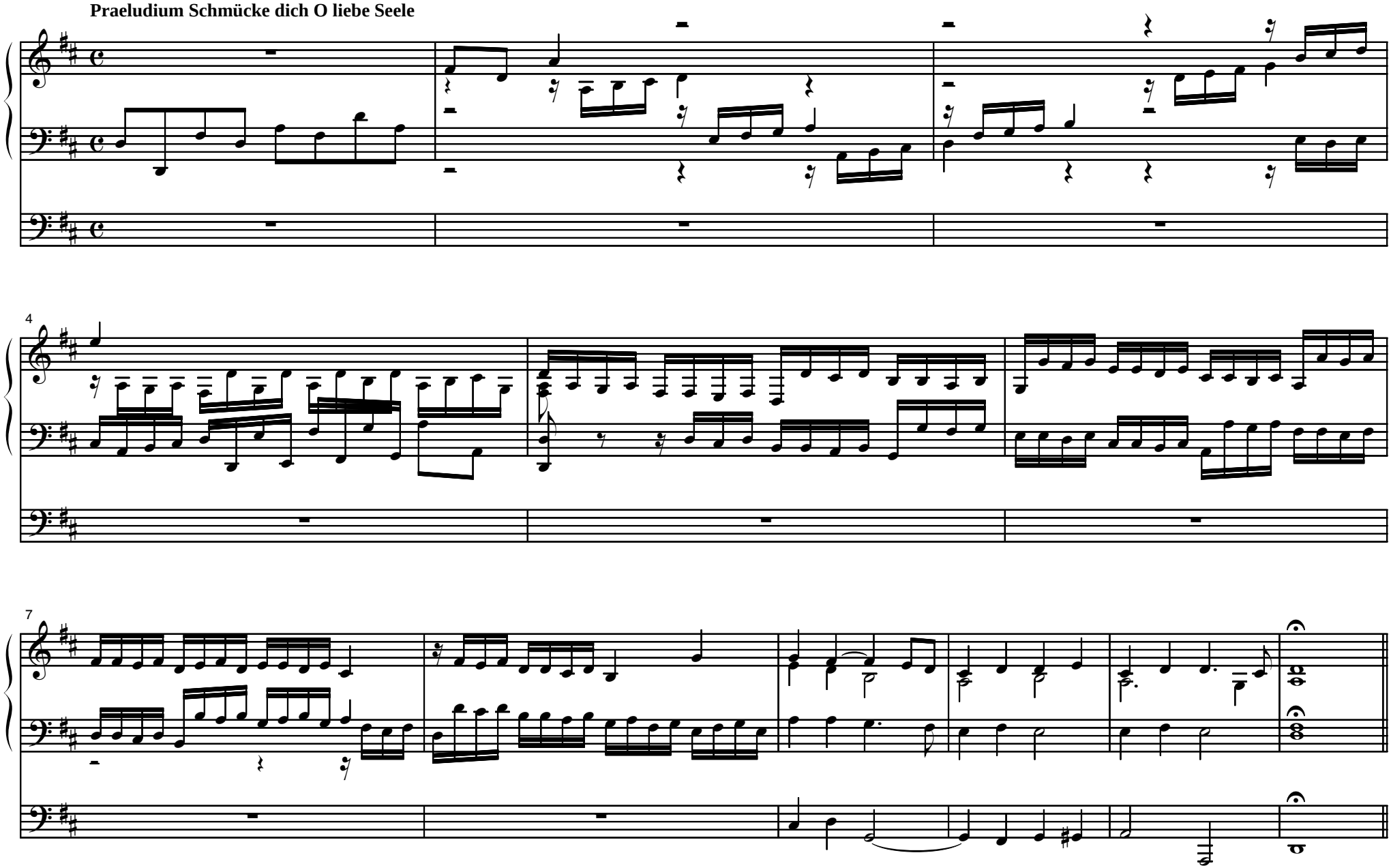
Nun kömpt der Heyden Heylandt

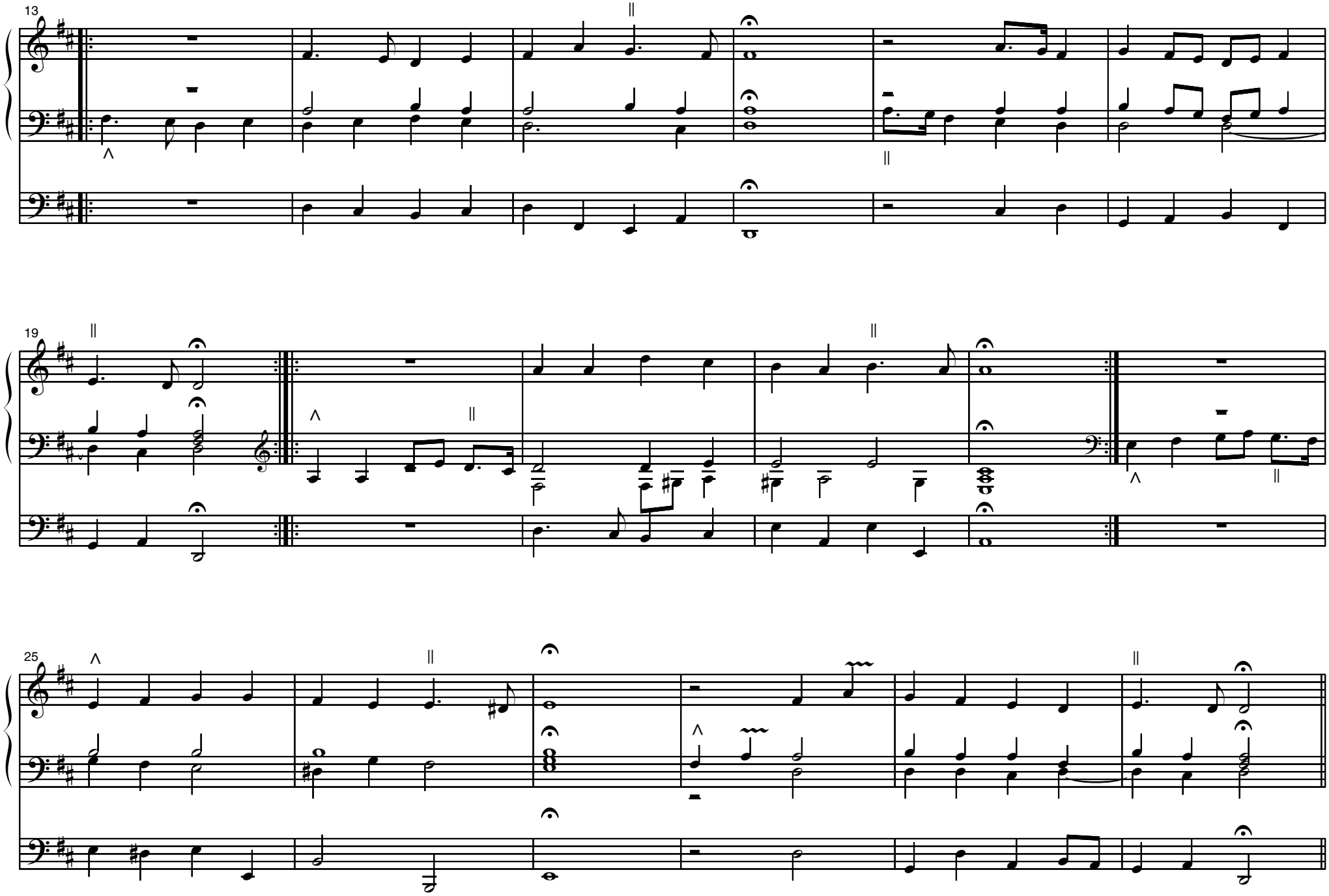


Schmücke dich, o liebe Seele

Rendsburger Tabulatur Nr. 136 (2 Töne tiefer)

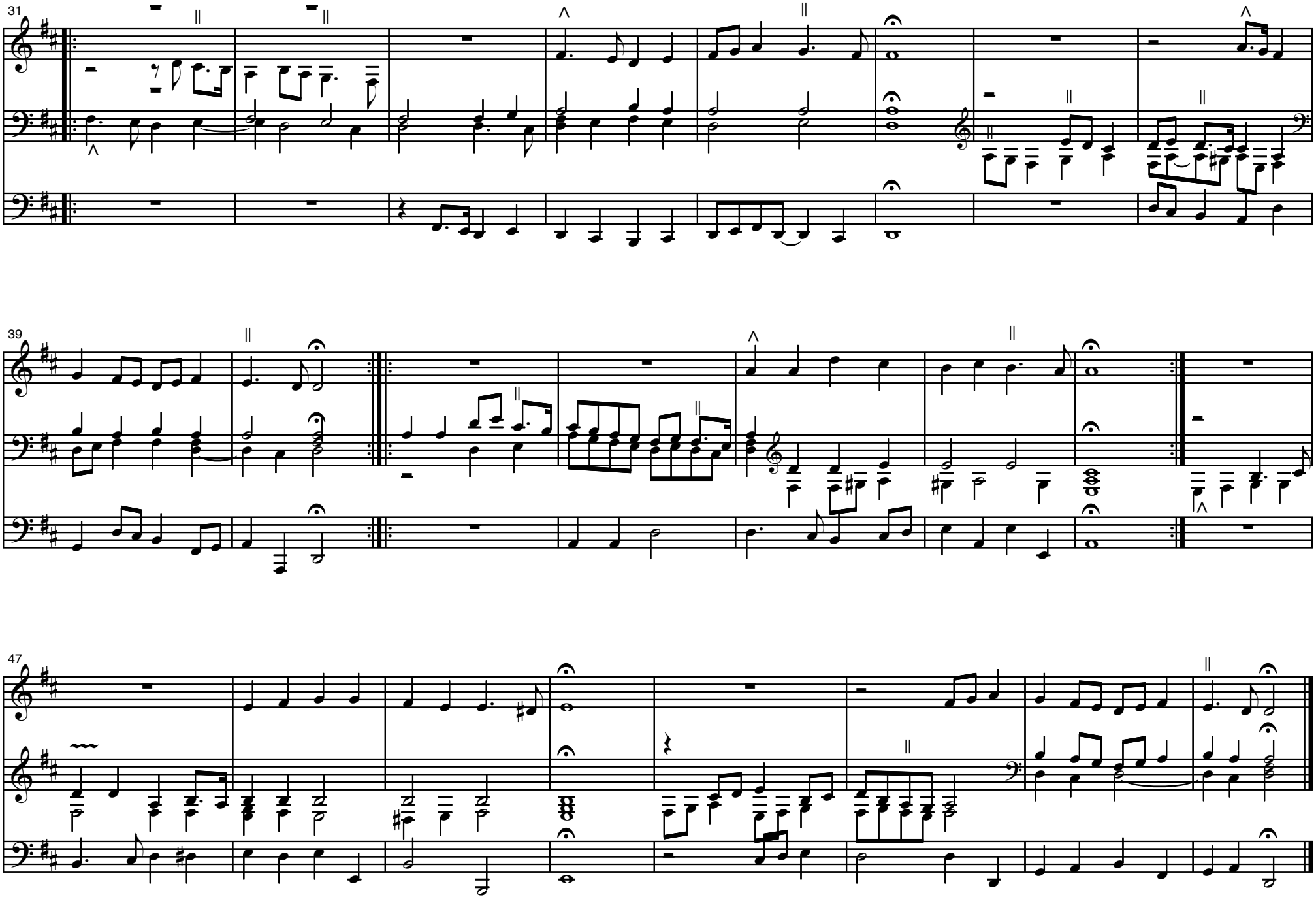
Praeludium Schmücke dich O liebe Seele




13
19
25

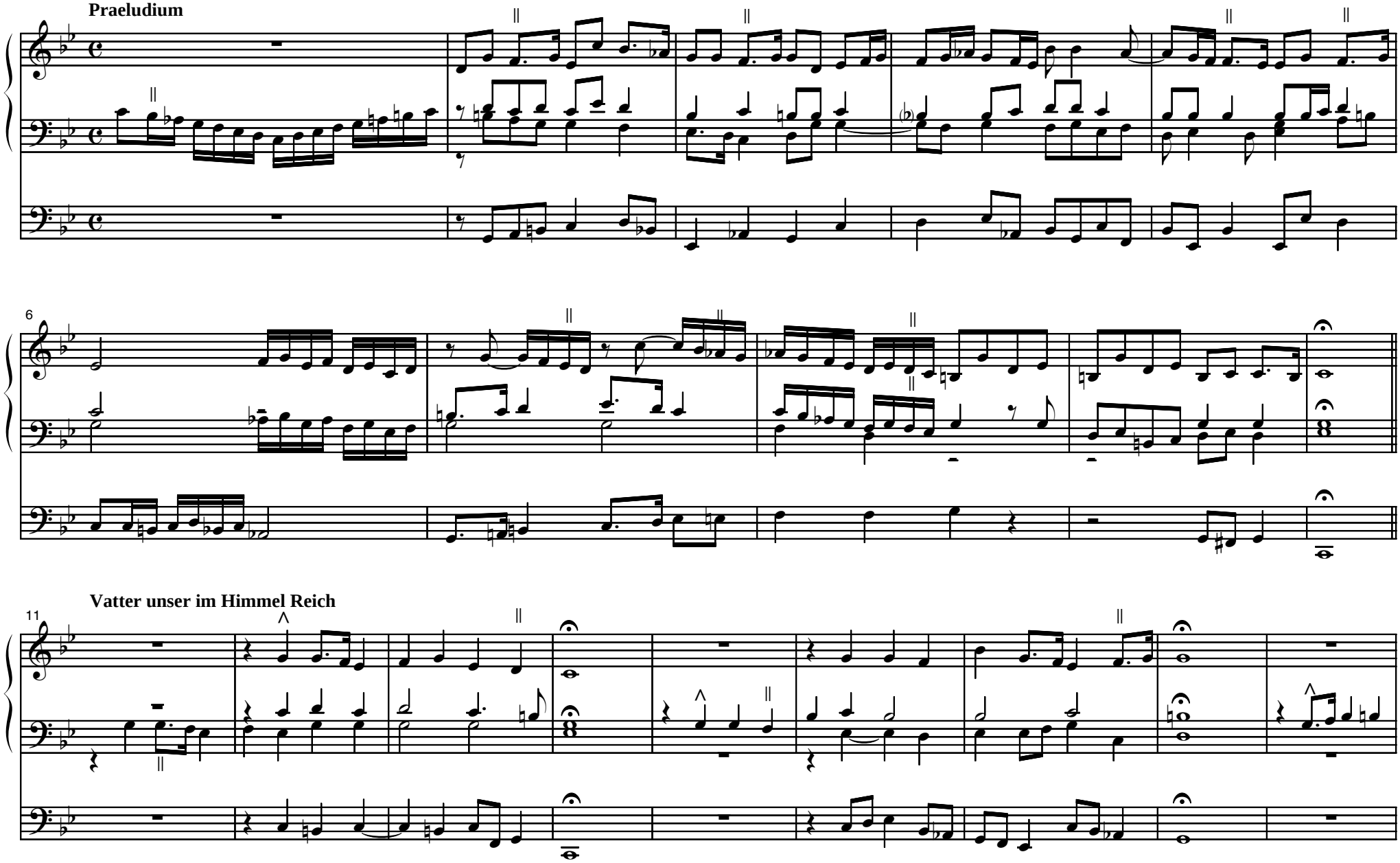
Schmücke dich O liebe Seele

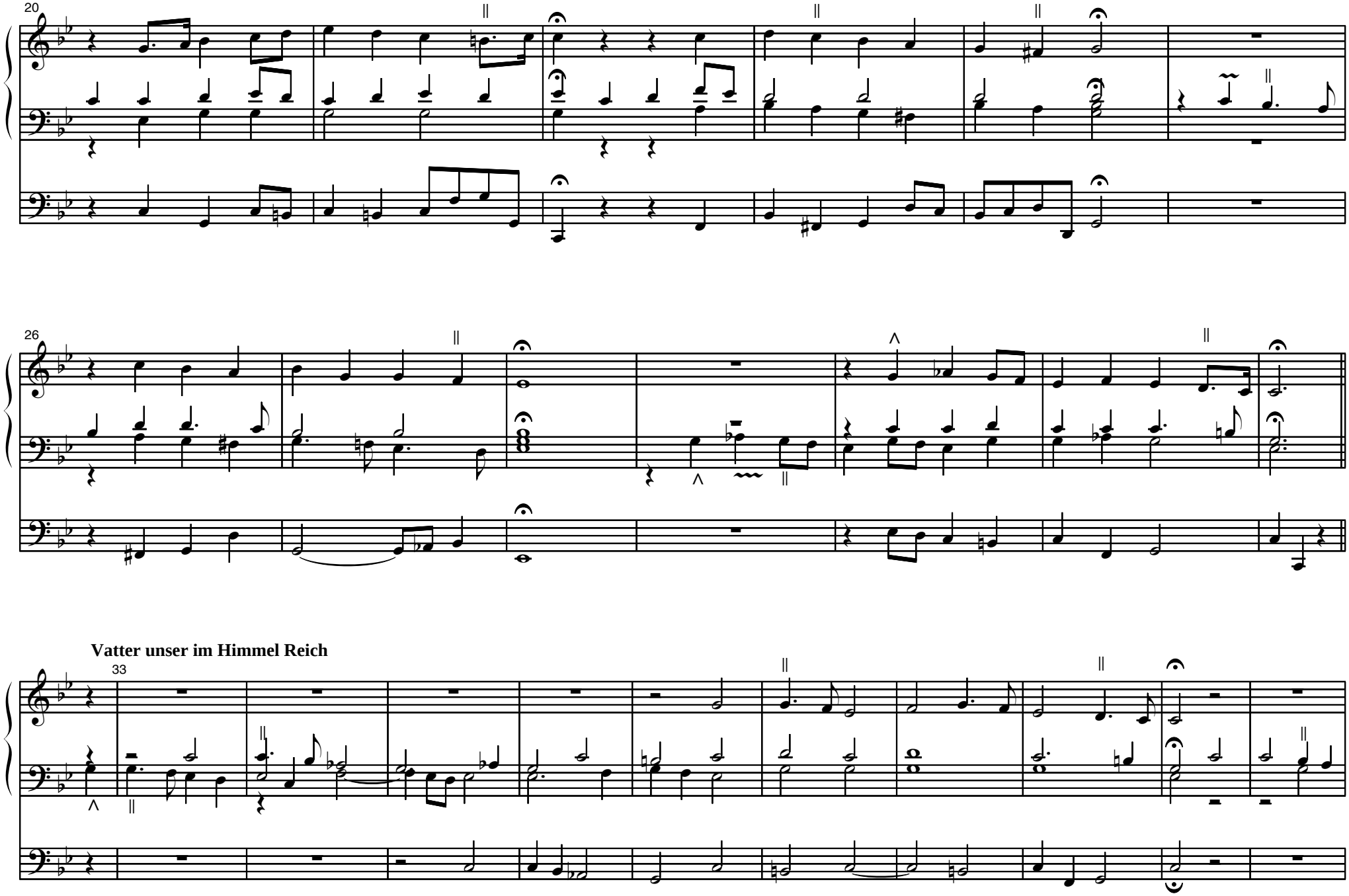
Peter Gerritz, Schmücke dich, o liebe Seele (2 Töne tiefer)

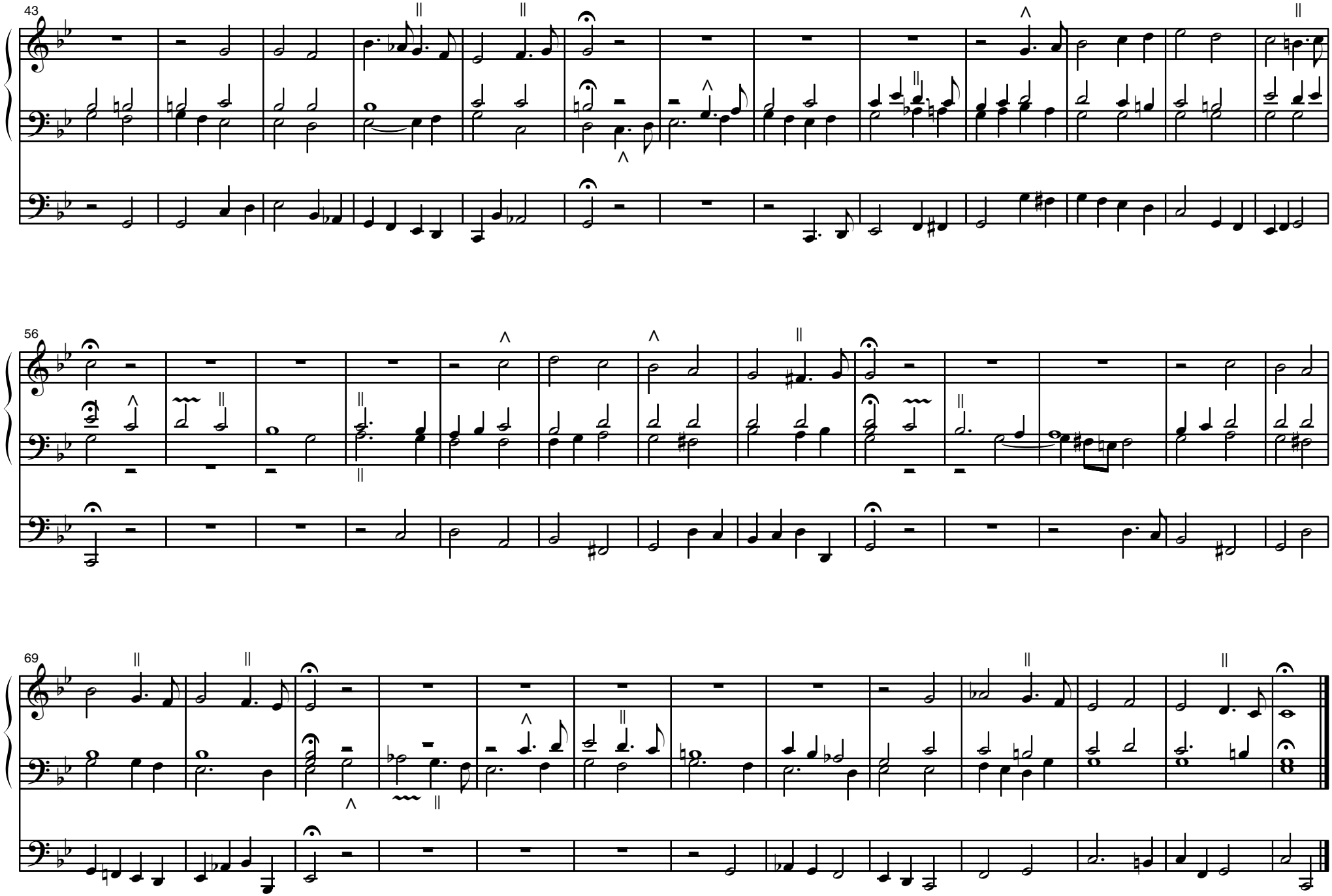


Vater unser im Himmelreich

Rendsburger Tabulatur Nr. 141 (1 Ton tiefer)




20
26
Vatter unser im Himmel Reich
33


43
56
69

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