

**Zu Heinrich Schütz' weltlichem Konzert  
"Ach wie soll ich doch in Freuden leben" (SWV 474)**

I. Zwei Tabulatur-Quellen für die Liedvorlage

von  
ADOLF WATTY

In der Literatur ist Schütz' Konzert "Ach wie soll ich doch in Freuden leben" unterschiedlich gesehen worden. Die Ursache mannigfaltiger Differenzen in der Beurteilung ist die unvollständige Überlieferung des Werkes, von dessen 15 Stimmen nur 12 erhalten sind<sup>1</sup>. In dieser unvollständigen Fassung wurde es bisher zweimal ediert<sup>2</sup>.

Heinrich Spitta, Entdecker und erster Herausgeber, hatte bemerkt, daß auf der Rückseite der Continuostimme der Vermerk "à 15. H.S." steht, ferner auch die drei Lautenstimmen mit "à 15" bezeichnet sind. Er erklärte sich diese Angaben aus der Zählung der Blätter und sah deshalb keine Gründe für einen Stimmenverlust<sup>3</sup>. Hans-Joachim Moser zog jedoch die Möglichkeit eines Irrtums von Heinrich Spitta in Betracht: "<...> entweder tritt noch ein Coro quarto von Flöten hinzu oder ein Gesangsterzett in naher Anlehnung an den Violino und Cornetto der Capella, so daß der Vokalsatz sechsstimmig würde und nur gelegentlich doppelchörig mit den Männerstimmen abwechselte"<sup>4</sup>. Auch Werner Bittinger ging von einem Verlust dreier Stimmen aus, ohne jedoch zu diskutieren, welche Stimmen in Verlust geraten sein könnten<sup>5</sup>. Heinz Krause-Graumnitz hielt es für "denkbar, daß aus einer der beiden 'Capellen' Stimmen (vielleicht drei hohe Vokalstimmen?) verloren gegangen sind"<sup>6</sup>. Joshua Rifkin schließlich vertrat die Ansicht, daß den Lauten-, Violen- und Posauenchören jeweils die Oberstimme fehle<sup>7</sup>.

Moser beschäftigte sich als erster eingehender mit diesem Schütz-Konzert und meinte, daß es das einzige Werk sei, dessen Entstehung in die vor-venezianische Zeit, in seinem Kernbestand sogar in die vor-marburgischen Kasseler Jahre falle, "da dieses Stück für drei Männerstimmen (Alt, Tenor, Baß) mit der Kernweise in der Mittelstimme (!) alle Merkmale frühen, unbeholfenen Versuches"<sup>8</sup> zeige. Er kritisierte verschiedene satztechnische Mängel, ohne dabei zu bedenken, wie weit diese durch das Fehlen der drei Stimmen verursacht sein könnten. Bittinger schloß sich der Datierung Mosers an, vermied allerdings dessen Kritik<sup>9</sup>. Krause-Graumnitz sah in dem Text des Konzerts einen "Abschiedsgruß des Studenten oder gar schon des Italienfahrers an die in Kassel verbleibenden Freunde"<sup>10</sup> und leitete daraus 1608 oder 1609 als Entstehungszeit ab. Rifkin dagegen nahm als Entstehungszeit 1615-1618 an<sup>11</sup>.

Zum Text des Konzerts bemerkte Heinrich Spitta lediglich, daß es ihm nicht gelungen sei, für den "eigentümlich volksmäßigen Text"<sup>12</sup> eine Quelle zu finden. Moser vermutete hingegen in dem Text eine "Verdeutschung eines italienischen Madrigals"<sup>13</sup> durch Schütz. Diesen Gedanken griff Bittinger auf. Er glaubte in den beiden Textteilen des Konzerts zwei Strophen erkennen zu können, deren unterschiedliche Verslängen von ihm mit den Schwierigkeiten bei der Übersetzung einer fremdsprachigen Vorlage erklärt wurden<sup>14</sup>. Krause-Graumnitz hingegen sah in dem Text einen "volksliedschlichten Achtzeiler"<sup>15</sup>.

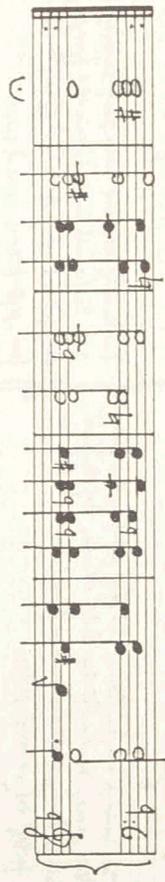
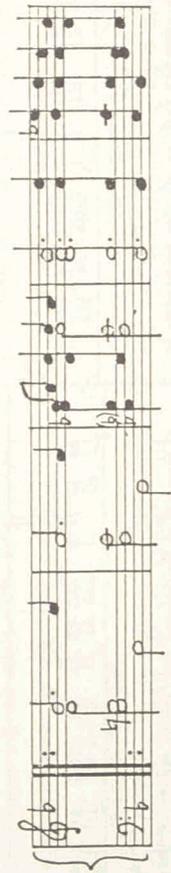
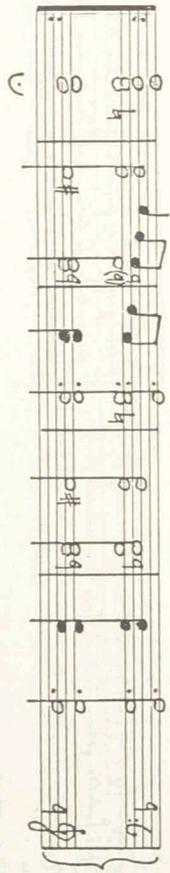
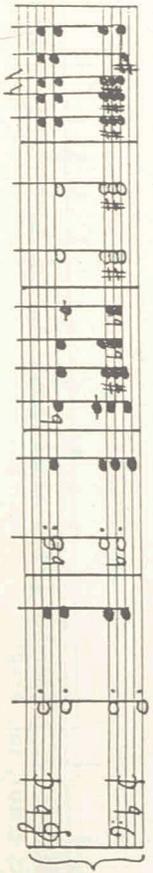
Das Ergebnis dieser einleitenden Übersicht zu den verschiedenen Aspekten von Schütz' Konzert ist eine Fülle unterschiedlicher, sich teilweise widersprechender Aussagen.

Mit zwei Funden konnte in jüngster Zeit die Quellenbasis für dieses Schütz-Werk erweitert werden. Durch einen glücklichen Umstand kam dem Verfasser das älteste in Kassel handschriftlich überlieferte Lautenbuch<sup>16</sup> in die Hand. Folio 26<sup>f</sup> enthält fünf Systeme in neuerer französischer Lautentabulatur. Die ersten beiden beinhalten

*Orgel in der St. Marien-Kirche  
Curaat. Th. Wolf in Mergheim. Orgel.*

The image shows a page of handwritten musical notation for an organ. It consists of ten staves of music. The notation is written in a historical style, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. The manuscript is written in a clear, legible hand. At the top of the page, there is a title in German: "Orgel in der St. Marien-Kirche Curaat. Th. Wolf in Mergheim. Orgel." The music is arranged in a single system across the ten staves.

Abbildung 1: Gesamthochschulbibliothek Kassel, Lautenbuch 2° Ms. mus. 108, I, fol. 26r



"Ach wie soll ich doch in Freuden <leben>" (Lautenfassung). Übertragung nach dem Lautenbuch der Gesamthochschulbibliothek Kassel (vgl. Abbildung 1)

6  
 Ich sitz an weinlich herfür. Du bist so gar off gedenck. Das from  
 sein jung. Was ist dir, heraufst die Zeit allinck. Das schmeck  
 Die wirt der wirt, Du bist alle das manne herfür, lute die die die die  
 soll gedenck so das die weinlich sitzen.

7  
 Ich sitz an weinlich herfür. Du bist so gar off gedenck. Das from  
 sein jung. Was ist dir, heraufst die Zeit allinck. Das schmeck  
 Die wirt der wirt, Du bist alle das manne herfür, lute die die die die  
 soll gedenck so das die weinlich sitzen.

Handwritten musical notation consisting of several staves with square notes and a large decorative flourish at the end.

1  
 Ich sitz an weinlich herfür. Du bist so gar off gedenck. Das from  
 sein jung. Was ist dir, heraufst die Zeit allinck. Das schmeck  
 Die wirt der wirt, Du bist alle das manne herfür, lute die die die die  
 soll gedenck so das die weinlich sitzen.

2  
 Ich sitz an weinlich herfür. Du bist so gar off gedenck. Das from  
 sein jung. Was ist dir, heraufst die Zeit allinck. Das schmeck  
 Die wirt der wirt, Du bist alle das manne herfür, lute die die die die  
 soll gedenck so das die weinlich sitzen.

3  
 Ich sitz an weinlich herfür. Du bist so gar off gedenck. Das from  
 sein jung. Was ist dir, heraufst die Zeit allinck. Das schmeck  
 Die wirt der wirt, Du bist alle das manne herfür, lute die die die die  
 soll gedenck so das die weinlich sitzen.

Handwritten musical notation consisting of several staves with square notes and a large decorative flourish at the end.

4  
 Ich sitz an weinlich herfür. Du bist so gar off gedenck. Das from  
 sein jung. Was ist dir, heraufst die Zeit allinck. Das schmeck  
 Die wirt der wirt, Du bist alle das manne herfür, lute die die die die  
 soll gedenck so das die weinlich sitzen.

Abbildung 2: Niedersächsisches Staatsarchiv Aurich, Liederhandschrift Rep. 241, Msc. E 101, fol. #V-#r

Ach wie soll ich doch in Freuden leben, weil ich von der muß sein, die

mir allein tut Freude geben. Lust ist fern von meinem Her -

zen: denn daß es soll geschieden sein von der Herzliebsten mein, das bringt mir Schmerzen.

2. Vor Unmut will mir mein Herz zerbrechen,  
 wenn ich denk an die Zeit,  
 da sie mit Leid  
 zu mir tät sprechen:  
 Scheid(e)st du von mir im Leiden,  
 soll doch mein Herz in Ewigkeit  
 von dir, mein einig Freund,  
 nicht sein gescheiden.
3. Rechte Lieb will ich ihr drum erzeigen,  
 weil sie all ihr Begier  
 allein zu mir,  
 zu mir tut neigen.  
 Unverhoffts Glück werd auch geben,  
 daß ich wiedrum bei ihr in Ehrn  
 noch mein(e)s Herzen Begehren  
 in Freud mög leben.

"Ach wie soll ich doch in Freuden leben". Übertragung nach der Liederhandschrift des Niedersächsischen Staatsarchivs Aurich (vgl. Abbildung 2)

die Intavolierung eines Gesangs "Es wolt ein Magtlein hochzeit" mit dem Autorenkürzel M<auritius> L<andgravis> H<assiae>. Auf dem dritten System findet sich eine kleine anonyme Courante, die letzten beiden enthalten eine Intavolierung mit dem Textinzipit "Ach wie soll ich doch in freuden" von unbekannter Herkunft, die ansonsten keinen weiteren Text zeigt (vgl. das Faksimile und die Übertragung auf S. 86f.).

Dieses Lautenbuch läßt sich ziemlich genau datieren. Dazu ist eine Beschreibung dieser Quelle notwendig. Das Lautenbuch umfaßt zwei Teile. Der erste Teil, ohne Titelblatt, beginnt mit fol. 1<sup>r</sup> und endet mit fol. 52<sup>r</sup>. Nach drei unbeschriebenen Seiten beginnt auf fol. 54<sup>r</sup> der zweite Teil mit folgendem Zwischentitel: "Liure de tableture de l'hut pour madame Elisabeth princesse de hessen Commencé par victor de montbuysson le dernier Januier 1611"<sup>17</sup>. Diese Angabe bezieht sich natürlich auf den nachfolgenden zweiten Teil. Der vorstehende erste Teil ist also vor dem genannten Stichtag geschrieben worden. Der Schluß des ersten und der Anfang des zweiten Teils stehen auf einer gemeinsamen Buchlage, was die Möglichkeit eines nachträglichen Zusammenbindens zweier ursprünglich getrennter Sammlungen mit Sicherheit ausschließt. Außerdem ist der obere Schnitt des Buches vergoldet. Dieser Goldschnitt, mit Ornamenten verziert, erstreckt sich über die ganze Dicke des Bandes, so daß auch aufgrund dieses Befundes ein nachträgliches Zusammenbinden mit Sicherheit ausgeschlossen werden kann. Somit ist der 31. Januar 1611 der Terminus ante quem für die Entstehung des Lautenstücks auf fol. 26<sup>r</sup>. Da im ersten Teil mehrere Schreiberhände unterschieden werden können, wird seine Zusammenstellung sicher einige Zeit beansprucht haben, so daß man sagen kann, daß die Lautenintavolierung "Ach wie soll ich doch in freuden" auf fol. 26<sup>r</sup> wahrscheinlich 1610, vielleicht aber auch noch früher, entstanden ist.

Die Diskantstimme des Lautenstücks hat einen liedhaften Charakter, was den Gedanken nahelegte, nach einer Liedvorlage zu suchen. Eine solche ließ sich tatsächlich finden, und zwar in einer Handschrift des Niedersächsischen Staatsarchivs Aurich<sup>18</sup> (vgl. Faksimile und Übertragung auf S. 88f.). Die Stimmen dieser Liedersammlung sind in deutscher Orgeltabulatur notiert. Im Gegensatz zu einigen anderen Liedern dieser Sammlung hat "Ach wie soll ich doch in Freuden leben" keine Baßstimme.

Außer in dieser Sammlung konnte das Lied bisher nirgends nachgewiesen werden. Auch das Deutsche Volksliedarchiv in Freiburg i.Br. konnte keine weiteren Quellenhinweise geben<sup>19</sup>.

Die Auricher Liedersammlung ist nicht datiert. Friedländer vermutete als Entstehungszeit den Anfang des 17. Jahrhunderts, wobei er sich auf die Art der Schrift und besonders die Musik berief<sup>20</sup>. Es dürfte klar sein, daß solche Merkmale eine genaue Datierung nicht begründen können.

In der jüngeren Schütz-Forschung wurde auch der Schreiber der Kasseler Stimmen von SWV 474 ermittelt. Wie Joshua Rifkin nachwies, stammen sie – mit Ausnahme der Violinstimme der Capella – von Georg Schimmelpfennig, Schütz' Jugendfreund und späterem Kasseler Hofkapellmeister<sup>21</sup>. Die Bekanntschaft und die Zusammenarbeit von Schütz und Schimmelpfennig ist nicht nur für die Zeit nach der Rückkehr von Schütz aus Venedig erwiesen, sondern auch, wie Hartmut Broszinski neuerdings belegen konnte, für Schütz' Kasseler Schülerzeit<sup>22</sup>. Für die Frage, ob das Konzert noch vor oder erst nach seiner ersten Reise nach Italien entstanden ist, ist die Feststellung Schimmelpfennigs als Schreiber des Konzerts also keine Entscheidungshilfe.

Vergleicht man die drei nun vorliegenden Quellen – Konzert, Lautenstück und Lied – miteinander, so wird zunächst deutlich, daß der Liedtext für Schütz' Konzert als Vorlage diente. Dabei übernahm er aber nur die erste Strophe, die er auch um eine Nuance veränderte. Hieß die 6. Zeile im Lied "denn daß es soll geschieden sein", so lautet diese Stelle bei Schütz nun "denn daß ich muß geschieden sein". Zweifellos gibt Schütz' Textvariante der Strophe eine persönlicher klingende Wendung. Dennoch muß man bezweifeln, ob man sie "als Abschied des auf die Unver-

sität ziehenden Dreiundzwanzigjährigen an eine Kasseler Jugendliebe<sup>23</sup> interpretieren kann, wie Moser das machte, zumal ihm die ursprüngliche Fassung nicht bekannt war. Und sicherlich gibt dieser Text, der schon vor Schütz' Konzert existierte, kein Datierungsmerkmal her, wenn Krause-Graumnitz ihn "als Abschiedsgruß des Studenten oder gar schon des Italienfahrers an die in Kassel verbleibenden Freunde"<sup>24</sup> versteht und damit glaubt, 1608 oder 1609 als Entstehungszeit des Konzerts ansetzen zu können.

Mit dem Auffinden des Liedes wird nun aber deutlich, daß Schütz eine deutsche Vorlage benutzte und daß die beiden Abschnitte des Konzerts eine Strophe darstellen, und nicht zwei.

Noch wichtiger sind die musikalischen Bezüge zwischen den Quellen. Da ist zunächst festzuhalten, daß die Liedmelodie mit dem Diskant des Lautenstücks bis auf eine kleine Variante identisch ist<sup>25</sup>. Bedenkt man noch, daß das Textinzipit des Lautenstücks sich auf den Anfang des Liedtextes bezieht, so kann man wohl unterstellen, daß das Lautenstück eine Bearbeitung des Liedes darstellt. Dabei vermittelt es den Eindruck, daß hier ein Diskant-Baß-Gerüst als Vorlage diente. Man sollte also die Möglichkeit bedenken, daß zu der Melodie noch eine Baßstimme vorhanden gewesen sein könnte, auch wenn das heute nicht quellenmäßig belegt werden kann.

Dafür gibt es noch ein weiteres, wichtiges Indiz. Vergleicht man das Lautenstück mit dem "Kern" von Schütz' Konzert, indem man einmal die instrumentalen Vor- und Zwischenspiele, die Textwiederholungen und die Augmentationen am Ende des zweiten Teils beiseite läßt, dann zeigt sich, daß der Baß des Lautenstücks und die Singbaß- bzw. Continuostimme des Konzerts zwar nicht identisch sind, aber doch so viele klare Übereinstimmungen aufweisen, daß das kein Zufall sein kann.

Das brachte den Verfasser auf den Gedanken zu überprüfen, ob das Denkmodell des Diskant-Baß-Gerüsts sich auf das Konzert übertragen läßt, d.h. ob die Liedmelodie etwa eine der drei fehlenden Stimmen sein könnte. Dabei spielte die Überlegung eine Rolle, daß der überlieferte dreistimmige Gesangssatz mit der Besetzung für Alt, Tenor und Baß einen für das frühe 17. Jahrhundert ungewöhnlichen Satztyp darstellt, hingegen ein vierstimmiger Satz unter Einschluß eines Soprans einen "Normalsatz" ergeben würde. Die Überprüfung ergab, daß sich die Liedmelodie ganz ungezwungen und nur mit geringfügigen Anpassungen als Sopranstimme in den vorhandenen Satz des Konzerts einfügen läßt, wenn man dabei dem Vorgehen von Schütz bei der Erstellung der Konzertsfassung folgt, d.h. den Textwiederholungen entsprechend die Melodieteile wiederholt, die Pausen für die Zwischenspiele beachtet und die Augmentationen am Ende des zweiten Teils entsprechend auch hier vornimmt. Kein Zweifel: In dieser dem Duktus von Schütz' Konzert angepaßten Gestalt haben wir in der Liedmelodie eine der drei fehlenden Stimmen des Konzerts. Offensichtlich war das Lied "Ach wie soll ich doch in Freuden leben" auch musikalisch die Vorlage für Schütz' Konzert. Und dieses Konzert stellt somit eines der ganz wenigen Beispiele für ein Konzert dar, das auf der Grundlage eines weltlichen Liedes geschaffen wurde.

Die Beziehung der drei Quellen – Konzert, Lautenstück und Lied – stellt sich nach den vorstehenden Darlegungen so dar, daß das Lied sowohl für das Lautenstück wie auch für Schütz' Konzert die Vorlage war. Während sich das Lautenstück dabei eng an die Liedvorlage anlehnt, nahm sich Schütz die Freiheit, es im Sinne eines Konzerts großzügig auszuarbeiten, also Instrumentalchöre hinzuzufügen, die beiden Teile mit Vor- und Zwischenspielen zu versehen, Melodie- und Textteile zu wiederholen und durch Augmentationen am Ende des zweiten Teils eine deutliche Schlußbildung herbeizuführen. Eine Abhängigkeit des Lautenstücks vom Konzert erscheint sehr unwahrscheinlich, eine des Konzerts vom Lautenstück ausgeschlossen zu sein.

Die neuen Quellen haben in Hinblick auf die Herkunft und die Art des Textes sowie für die Rekonstruktion von Schütz' Konzert "Ach wie soll ich doch in Freuden leben" wichtige Einsichten erbracht. Das gilt jedoch nicht für die Entstehungszeit des Werkes. Zwar läßt sich das Lautenstück auf 1610 oder früher annähernd datie-

ren, aber das sagt nichts über die Entstehungszeit des Konzerts aus, da diese beiden Quellen nicht direkt miteinander in Beziehung gebracht werden können. So muß es auch nach dem aktuellen Wissensstand offen bleiben, ob Schütz' Konzert schon vor seiner Reise nach Venedig entstanden ist oder erst danach; das läßt sich auch weiterhin mit quellenkritischen Argumenten nicht entscheiden.

## II. Überlegungen zur Gestalt der Komposition und zu ihrer Einordnung in Schütz' Frühwerk

von  
WERNER BREIG

Die Kenntnis der beiden von Adolf Watty beschriebenen Liedquellen stellt die Diskussion um Schützens weltliches Konzert SWV 474 auf eine neue Basis. Wenn auch die Herkunft des Liedes und der Weg, auf dem es zu Schütz gelangt ist, noch mit Fragezeichen verbunden sind: Daß das Konzert "Ach wie soll ich doch in Freuden leben" keine voraussetzungslose Komposition ist, sondern sich auf eine präexistente Melodie stützt, darf als erwiesen betrachtet werden.

Die Kenntnis der Vorlage regt dazu an, die beiden Fragen erneut zu erörtern, die sich mit SWV 474 verbinden, seit das von Philipp Spitta übersehene Werk von seinem Neffen Heinrich Spitta nachträglich in die Gesamtausgabe eingegliedert wurde: die Fragen nach der ursprünglichen Werkgestalt und der Einordnung in Schützens Frühwerk.

### a) Zur Werkgestalt

Daß die Frage nach der Werkgestalt eigens gestellt werden muß, resultiert aus der offensichtlich unvollständigen Stimmenüberlieferung. Erhalten sind

- a) eine Lauten-Generalbaßstimme für den 'Coro primo' in drei Exemplaren,
- b) Alto, Tenore und Basso des 'Coro secondo di Viole',
- c) Alto, Tenore und Basso des 'Coro terzo di Tromboni',
- d) eine fünfstimmige 'Capella',
- e) der Basso continuo mit der zusätzlichen Bezeichnung 'Guida',

insgesamt also elf Vokal- bzw. Melodieinstrument-Stimmen und zwei Generalbaß-Stimmen. Da das Titelblatt und die Lautenstimmen die Besetzungsangabe "à 15" aufweisen, sind offensichtlich Stimmen verlorengegangen. (Heinrich Spittas Annahme, die Zahl 15 resultiere "aus dem schematischen Zählen der einzelnen Blätter"<sup>26</sup>, wird mit Recht seit längerem nicht mehr ernsthaft diskutiert.)

Es gibt ein – merkwürdigerweise bisher nicht berücksichtigtes – quellengeschichtliches Faktum, das zusätzliches Licht auf die Frage des Stimmenverlustes werfen kann. Das Kasseler Kapellinventar von 1638<sup>27</sup> verzeichnet nämlich den Titel "Ach wie soll ich doch in Freuden leben" zweimal: das erste Mal (S. 129 bei Zulauf) ohne Nennung von Autor und Besetzung, das zweite Mal (S. 130 bei Zulauf) mit der Angabe "à 15 Henr. Sag.". Die Titelfassung der zweiten Eintragung deutet darauf hin, daß dem Schreiber des Inventars hier der Stimmenbestand der heutigen Signatur Ms. mus. 2° 56 d vorlag. Die erste Eintragung dagegen bezog sich offenbar auf abgesprengte Stimmen, aus denen weder der Komponist noch die Gesamtbesetzung festzustellen war. Daß es sich dabei um die inzwischen verlorengegangenen Stimmen handelt, ist um so wahrscheinlicher, als im Inventar sechs weitere Schütz-Titel folgen, die heute nicht mehr nachweisbar sind.

Durch welche Stimmen ist der überlieferte Torso sinnvoll zu ergänzen? In dieser Frage dürften die Vorstellungen, die in jüngerer Zeit Heinz Krause-Graumnitz und Joshua Rifkin unabhängig voneinander entwickelt haben, triftiger sein als früherer Hypothesen (Moser<sup>28</sup>, Bittinger<sup>29</sup>, Breig<sup>30</sup>). Beide Autoren vermessen drei hohe Vokalstimmen, die Krause-Graumnitz der Capella eingliedern möchte<sup>31</sup>, während Rifkin – gewiß richtiger – sie mit den Canto-Stimmen der Cori I-III identifiziert<sup>32</sup>.

Hält man diese These mit dem nunmehr bekannten Verlauf der Vorlage-Melodie zusammen, so lassen sich aus dieser in der Tat zwanglos die Oberstimmen der Cori gewinnen. Dies gilt in erster Linie für die geschlossenen Zeilendurchführungen; doch auch die (teilweise transponierten) Zeilen-Antizipationen sind aus den Unterstimmen-complexen der Einzelchöre ohne größere Schwierigkeiten zu gewinnen, so daß für die Canto-Stimmen der folgende Verlauf erschlossen werden kann:

Coro I Canto 19 20 Ach wie soll,

Coro II Canto 19 Ach wie soll, ach wie

Coro III Canto 19 Ach wie soll,

24 ach wie soll ich doch in Freu-den le - ben,

soll, ach wie soll ich doch in Freu-den le - ben, weil ich von der muß

soll, ach wie soll ich doch in Freu-den le - ben, weil ich von der muß

29 weil ich von der muß sein, die- mir al-lein

sein, die- mir al-lein, weil ich von

35 weil ich von der muß

weil ich von der- muß

der muß sein, die mir al-lein, weil ich von der muß

39

sein, die mir al-lein tut Freu-de, tut Freude, Freude ge-ben.

sein, die mir al-lein tut Freu-de, tut Freude, Freude ge-ben.

sein, die mir al-lein tut Freu-de, tut Freude, Freude ge-ben.

46(79)

Lust ist fern von mei-nem Her-zen,

Lust ist fern von mei-nem Her-zen,

Lust ist fern von mei-nem Her-

53(86)

Lust ist fern von mei-nem Her-zen, denn daß ich muß ge-schie-den sein,

Lust ist fern von mei-nem Her-zen, denn

zen, Lust ist fern von mei-nem Her-zen,

60(93)

denn daß ich muß ge-

daß ich muß ge-schie-den sein, denn daß ich muß ge-

denn daß ich muß ge-schieden sein, denn daß ich muß ge-

65(92)

schie-den sein von der Herz-lieb-sten mein.

schie-dens ein von der Herz-lieb-sten mein,

schie-den sein von der Herz-lieb-sten

69(102)

denn daß ich muß ge-schie-den sein von der Herz-lieb-sten mein, das

denn daß ich muß ge-schie-den sein von der Herz-lieb-sten mein, das

mein, denn daß ich muß ge-schie-den sein von der Herz-lieb-sten mein, das

75(102)

bringt mir Schmer - - zen!

bringt mir Schmer - - zen!

bringt mir Schmer - - zen!

Zu einzelnen Problemen der Rekonstruktion sei noch folgendes bemerkt:

Der stärkste Eingriff des Komponisten in die Liedvorlage muß zu Beginn des zweiten Teiles des Konzerts angenommen werden: Hier wird die zweite Hälfte der Zeile "Lust ist fern / von meinem Herzen" in Canto I und III intervallisch gegenüber der Originalfassung um eine Quarte nach oben bzw. eine Quinte nach unten versetzt (Bruchstellen in T. 49 und 51).

Als Zweifelsfälle bei der Oberstimmergänzung müssen zwei Stellen erwähnt werden. Erstens ist bei der Folge der Imitationen des Kopfmotivs von Zeile 1 (T. 20-23) im Vorfeld des ersten Tutti-Einsatzes (T. 24 ff.) nicht mit Sicherheit zu entscheiden, welche Canto-Stimme jeweils an den Taktanfängen einzusetzen hat; neben der in der Neuausgabe gewählten Lösung wären auch andere Möglichkeiten denkbar. Und zweitens ist nicht auszuschließen, daß in T. 43-44 die Canto-Stimmen statt der in der Neuausgabe gewählten Rhythmisierung ♩ ♩ ♩ ♩ (tut Freude, | Freude ge-) wie folgt gelautet haben: ♩ ♩ | ♩ ♩ (tut Freu-|de ge-). Für die erste Version spricht, daß sie die vom Textwort "Freude" angeregte lebhaftere Viertel-Deklamation der vorangehenden Takte nicht wieder aufgibt; die Alternativlösung ergäbe eine Parallele zur Dehnung der Abschlußzeile des Gesamtwerkes (T. 74 ff.).

Bevor wir das Problem der Oberstimmen-Rekonstruktion verlassen, seien noch drei allgemeinere Bemerkungen angefügt.

1. An den Stellen, an denen sich die drei Chöre zum Vortrag der Liedzeilen vereinigen, sind die Canti offenbar unisono geführt. Das ist ein bei Schütz sonst kaum anzutreffendes Verfahren<sup>33</sup>; doch hat es im vorliegenden Zusammenhang seine Logik, da auch die Unterstimmen der Cori an diesen Stellen zusammenfallen.

2. Die ergänzten Diskante hat man wohl in allen drei Chören als vokal zu betrachten. (Wir haben das in den vorangehenden Erwägungen in Übereinstimmung mit Krause-Graumnitz und Rifkin bereits stillschweigend vorausgesetzt.) Daß wenigstens zwei der zu ergänzenden Stimmen vokal sind, wird belegt durch die zweimalige Textmarke "Ach ach" in den Lautenstimmen in T. 19/20 (ungenau eingezeichnet; richtig wäre T. 20/21). Die Analogie der Besetzung zu derjenigen von SWV 467 (vgl. dazu weiter unten), spricht dafür, daß auch in SWV 474 alle drei Canti Vokalstimmen sind; vermutlich war es das gleiche Ensemble am Kasseler Hof, das beide Stücke musizierte.

3. Wenn es sich bei den zu ergänzenden Stimmen um Vokalstimmen handelt, deren Substanz aus der Liedmelodie gespeist ist, dann müssen sie in den Takten 1-19 pausieren. Dieser Schluß wird bestätigt durch den satztechnischen Befund, der sich aus den überlieferten sechs Instrumentalstimmen ergibt: Sie bilden in den Takten 1-19 einen autarken Satz, der für irgendwelche Zusatzstimmen – sei ihre Substanz liedgezeugt oder nicht – keinen Raum läßt.

Wird das überlieferte Aufführungsmaterial in der beschriebenen Weise durch drei Canto-Stimmen ergänzt, so erhöht sich die Anzahl der Melodiestimmen auf 14 (Cori: 1/4/4; Capella: 5). Wie aber verhält es sich mit der 15. Stimme? Zwei Möglichkeiten sind zu erwägen: Entweder ist in der originalen Stimmenzählung der Lautenbaß mit berücksichtigt, oder es ist außer den drei Canti noch eine Stimme verlorengegangen. Im letzteren Falle müßte es sich – da die Cori II und III zweifellos mit vier Stimmen vollständig sind – um eine in mittlerer Lage stehende weitere Stimme des Coro I gehandelt haben.

Da eine solche Mittelstimme nur als Füllstimme vorstellbar ist, ändert sich durch ihr Vorhandensein oder Fehlen das Erscheinungsbild des Werkes nur unwesentlich. Trotzdem soll versucht werden, Kriterien zu finden, nach denen die Frage der 15. Stimme beantwortet werden kann.

Dabei ist zunächst nach Werken von analoger Besetzung Ausschau zu halten, genauer: nach Werken, die einen "Lautenchor" ("Coro di Liuti") enthalten. In dem uns bekannten Oeuvre von Schütz gibt es außer SWV 474 fünf solcher Stücke, und zwar (in der Reihenfolge des SWV)<sup>34</sup>:

SWV 21: "Haus und Güter erbet man von Eltern", Hochzeitskonzert (1618),  
SWV 47: "Jauchzet dem Herren, alle Welt" = "Psalmen Davids", Nr. 26 (1619),  
SWV 274: "Veni dilecte mi" = "Symphoniae sacrae" I, Nr. 18 (1629),  
SWV 467: "Wo Gott der Herr nicht bei uns hält" (handschriftlich in Kassel),  
SWV 500: Psalm 137 "An den Wassern zu Babel" (handschriftlich in Kassel; um 1630<sup>35</sup>).

Überblickt man diese gesamte Werkgruppe, so lassen sich folgende Bestimmungsmerkmale des Schützchen Lautenchores ableiten:

1. Der Lautenchor erscheint nur als Teilchor eines mehrchörigen Ensembles.

2. Als Generalbaß-Akkordinstrumente werden – unter Verzicht auf die Orgel – ausschließlich Instrumente der Lautenfamilie (meist in mehrfacher Besetzung) sowie besaitete Tasteninstrumente verwendet. (Dies ist das Bestimmungsmerkmal, das zur Bezeichnung "Lautenchor" geführt hat; und hier – nur hier – trifft sich Schütz' Begriff des Lautenchores mit dem von Michael Praetorius<sup>36</sup>.)

3. Der Lautenchor ist (abgesehen vom Continuo) nur mit Singstimmen besetzt und kontrastiert damit zur stets gemischt vokal-instrumentalen Besetzung des anderen Chores bzw. der anderen Chöre.

4. Der Lautenchor ist geringstimmig (höchstens dreistimmig) und kontrastiert damit zur Vier- oder Fünfstimmigkeit der anderen Chöre (des anderen Chores).

5. In den Druckwerken existieren die Lautenbässe nicht als eigene Stimmenexemplare. Stattdessen sind die Lautenchor-Einsätze durch Hinweise in der allgemeinen Continuo-Stimme kenntlich gemacht; danach konnten spezielle Stimmen für den Lauten-Continuo kopiert werden. Die handschriftlichen Aufführungsmaterialien enthalten spezielle Stimmenexemplare für die Lautenbässe; teils geben auch sie den gesamten Continuo-Verlauf wieder und markieren den Anteil des Lautenchores durch Unterstreichung, teils enthalten sie nur den Continuo-Verlauf des Coro di Liuti<sup>37</sup>.

Für die Rekonstruktion von SWV 474 interessiert nun die Frage, ob die Lautenbässe in den Quellen als Stimmen gezählt werden. Beschränkt man sich zunächst auf diejenigen Werke unserer Gruppe, die Schützens Dresdner Zeit angehören, also SWV 21, 47, 274 und 500, so ist festzustellen, daß bei der Angabe der Stimmenzahl im Titel bzw. im Index der Lautenbaß niemals als Stimme gezählt wird, und zwar

auch dann nicht, wenn er – wie im Falle von SWV 500 – über weite Strecken einen eigenen Verlauf hat<sup>38</sup>. Dieser Sachverhalt war es, der den Verfasser vor längerer Zeit dazu veranlaßte, im Blick auf SWV 474 für die Ergänzung von vier Stimmen zu plädieren<sup>39</sup>.

Wenn er heute seinen damaligen Standpunkt als revisionsbedürftig ansieht, dann in erster Linie aufgrund eines Teilergebnisses von Joshua Rifkins Forschungen an den Kasseler Schütz-Handschriften: daß nämlich von den in Kassel erhaltenen zwei Fassungen des Choralkonzerts "Wo Gott der Herr nicht bei uns hält" (SWV 467) diejenige für drei Chöre die originale darstellt<sup>40</sup>. Dieses Stück steht hinsichtlich seiner Besetzung dem Konzert SWV 474 bemerkenswert nahe. Das Kasseler Aufführungsmaterial – ebenso wie der Hauptteil der Stimmen von SWV 474 von Georg Schimmelpfennig geschrieben – enthält neun Melodiestimmen, und zwar a) eine Sopranstimme, die als Bestandteil eines 'Coro di Liuti' ausgewiesen ist, b) einen vierstimmigen 'Coro di Violen' (Sopran, Viola I-III) sowie c) einen vierstimmigen 'Coro di Tromboni' (Sopran, Trombone I-III). Als Generalbaßstimmen sind vorhanden: eine unbezeichnete bezifferte Baßstimme sowie zwei mit 'Guida' überschriebene Stimmen, in denen die Stellen, die zum 'Coro di Liuti' gehören, durch Rotunterstreichung kenntlich gemacht sind. Die Stimmenzahl des Werkes ist auf dem originalen Umschlagtitel mit 10 angegeben.

Die erhaltenen Stimmen von SWV 467 ergeben exakt dieselbe Besetzung, die wir – wenn wir von der fünfstimmigen Capella absehen – für SWV 474 nach der Ergänzung der drei Diskantstimmen erhalten. Und auch in SWV 467 stehen wir vor der Alternative, das Werk mit neun Stimmen als vollständig zu betrachten und den Lautenbaß als zehnte Stimme zu zählen oder aber im 'Coro di Liuti' den Verlust einer Stimme anzunehmen, wobei es sich nach Lage der Dinge auch hier nur um eine Mittelstimme des 'Coro di Liuti' handeln könnte. Die Antwort, die man für eins der beiden Werke gibt, wird auch für das andere gelten müssen.

Wüßte man nicht vom Zählungs-Usus der übrigen Schütz'schen Werke mit Lautenchor, so würde man wohl in beiden Fällen für den 'Coro di Liuti' die Besetzung mit Diskant und Generalbaß für die wahrscheinlichere halten. Zwar hat Schütz in SWV 47 und 274 Lautenchöre in der Besetzung Sopran – Tenor – Lautenbaß geschrieben. Doch in diesen Fällen ist der Tenor eine Stimme von polyphoner Eigenständigkeit. In SWV 467 und 474 wäre für eine derartige Mittelstimmenbehandlung kein Raum; hier könnte es sich nur um eine reine Füllstimme handeln – eine Füllstimme zudem, die im Unterschied zu den Mittelstimmen eines vierstimmigen Satzes nicht einmal zu harmonischer Vollständigkeit führt. Das heißt: man kann sich für eine hinzugefügte Stimme weder kontrapunktisch noch harmonisch eine sinnvolle Funktion vorstellen.

Sollte diese aus inneren Gründen einleuchtendere Lösung die richtige sein, dann wäre in SWV 467 und 474 der Lautenbaß bei der Besetzungsangabe als zu zählende Stimme berücksichtigt worden. Lassen sich für eine solche Abweichung vom sonst zu beobachtenden Usus Gründe finden? Zwei Gesichtspunkte können angeführt werden, unter denen sich die Differenz in der Zählweise erklären ließe.

1. Die Reihe der Schütz'schen Werke, die nachweislich einen nicht mitgezählten Lautenbaß für einen geringstimmigen vokalen 'Coro di Liuti' haben, setzt 1618 ein. Die Konzerte SWV 467 und 474 aber sind denkbarerweise wesentlich früher entstanden (vgl. unten). Der unterschiedliche Usus in der Einordnung des Lautenbasses könnte demgemäß durch den zeitlichen Abstand bedingt sein.

2. Den Lautenbaß als Stimme zu zählen, kann in SWV 467 und 474 deshalb nahegelegen haben, weil andernfalls ein "Chor" nur aus einer Stimme bestanden hätte – ein Gesichtspunkt, der bereits in Werner Bittingers Kritik an meiner Auffassung von 1970 anklingt<sup>41</sup>.

So erscheint es als möglich, daß unsere Erkenntnisse über die Zählung des Lautenbasses in Schütz' Werken seit 1618 insofern zu relativieren sind, als sie nicht auf frühere Werke und (oder) für Kompositionen mit einem 'Coro di Liuti' in der Besetzung "eine Vokalstimme + Lautenbaß" anzuwenden sind. Für die Rekonstruktion





von mangelnder technischer Versiertheit. (Sie etwa aus einer gezielten Ausdrucksintention zu erklären, dafür fehlen in der Sinfonia jegliche Anhaltspunkte.)

Am präzisesten läßt sich wohl die Stellung des Werkes bestimmen, wenn man die Technik des mehrhörigen Satzes betrachtet, zumal da wir in engen Grenzen datierbare Vergleichswerke des frühen Schütz besitzen, nämlich das doppelchörige 19. Madrigal des Opus 1 von 1611 und das für drei Cori und zwei Capellae geschriebene Osterkonzert "Christ ist erstanden" SWV 470, das in der Kasseler Zeit nach der Rückkehr aus Venedig entstanden sein dürfte<sup>48</sup>.

In der Besetzung von SWV 474 unterscheidet Schütz drei Cori und eine Capella. Die letztere entspricht in ihrer Funktion weitgehend den Capellae der "Psalmen Davids"; sie dient lediglich "zum starcken Gethön / vnnd zur Pracht", während die eigentliche Substanz der Komposition in den Cori liegt (in den "Psalmen Davids" auch "Cori favoriti" genannt). Die Unselbständigkeit der Capella drückt sich darin aus, daß in ihr uneingeschränkt Einklangs- und Oktavparallelen zu Stimmen der Cori zugelassen sind und daß sie nicht allein auftritt, sondern nur als registerartige Verstärkung eines oder mehrerer Cori. Das letztere Prinzip wird in SWV 474 an einer Stelle durchbrochen, und zwar in den Takten 41-43, wo die Capella die Funktion eines selbständigen Chores übernimmt und mit den zu einem Komplex zusammengefaßten Cori I-III dialogisiert. Nach den Maßstäben der "Psalmen Davids" von 1619 wäre das eine Inkonsequenz, d.h. eine Unklarheit in der Funktionsbestimmung der Capella. Und in der Tat können wir aus dem beschriebenen "Aus-der-Rolle-Fallen" der Capella in T. 41-43 einen Hinweis auf frühe Entstehung sehen, um so mehr als auch im Osterkonzert SWV 470 die Funktion der Capellae zwischen selbständigem Auftreten und Verstärkung der Cori wechselt. (Die Capellae von SWV 470 sind nicht erhalten, so daß wir ihre Gestalt nur vermutungsweise erschließen können<sup>49</sup>; ihre Funktion ist jedoch aus dem überlieferten Stimmenbestand abzulesen.)

Was die Cori im Konzert "Ach wie soll ich doch in Freuden leben" betrifft, so stehen sie zueinander in einem Verhältnis, das in Schützens Werk singulär ist. Um die hier angewandte Technik zu verdeutlichen, müssen wir einen Blick auf den Gesamtaufbau des Werkes werfen, genauer: auf die Art, wie die Komposition aus der vorgegebenen Liedweise entwickelt worden ist.

Die untenstehende Aufbauskitze zeichnet den Verlauf des vokalen Teils der Komposition nach (die Takte 1-19 enthalten eine instrumentale Einleitung). Die Liedweise ist in acht Abschnitten bearbeitet worden (obere Reihe der Skizze: Anfangstakte der Abschnitte unter Vernachlässigung von Auftakten), denen im allgemeinen jeweils eine Liedzeile zugrundeliegt (mit gewissen Modifikationen, die aus der unteren Zeile der Skizze ersichtlich sind). Die Abschnitte beginnen meist mit einer Gruppe von Vorimitationen, in denen die Einzelchöre alternieren, und enden mit einer Darbietung der Liedzeile im Tutti (Bezeichnung in der mittleren Zeile durch - - - bzw. xxx, wobei jedes Einzelzeichen einem Takt entspricht). Fügt man die x-Abschnitte ohne Unterbrechung zusammen (mit Ausnahme der Takte 64-65, die als T. 70-71 nochmals erscheinen), so erhält man eine geschlossene Darbietung des Liedes im Tutti-Satz.

20	28	42	46	58	66	70	74
-----xxxx	-----xxxx	---xx	-----xxxx	-----xx	-----	xxxx	xxxxxx
Z.1	Z.2/3	Z.4	Z.5	Z.6	Z.7	Z.6/7	Z.8

Die Einzelchöre sind nur in den vorimitierenden Partien selbständig behandelt, dort also, wo es nur zu geringfügigen Überschneidungen beim Chorwechsel kommt. Im Tutti aber werden die Cori I-III unisono geführt, d.h. sie ergeben zusammen nur einen vierstimmigen Satz<sup>50</sup>. Der Komponist ist damit dem obligaten vielstimmigen Satz, der normalerweise die Konsequenz der simultanen Mehrchörigkeit ist, ausgewichen. Die Höhepunktsfunktion, die die Tutti-Stellen natürlicherweise haben, ist hier nicht – wie bei Giovanni Gabrieli und beim späteren Schütz – mit kontrapunktischen Mitteln realisiert, sondern nur quasi von außen durch das Hinzutreten der Capella. Diese Scheu vor der kontrapunktischen Komplikation berechtigt dazu, hier von einer defektiven Mehrchörigkeit zu sprechen, die deutlich hinter dem kompositionstechnischen Niveau zurückbleibt, das Schütz in dem doppelchörigen Madrigal "Vasto Mar" SWV 19 demonstriert.

In diesem Zusammenhang ist es angebracht, nochmals die dreichörige Choralbearbeitung "Wo Gott der Herr nicht bei uns hält" SWV 467 heranzuziehen, die uns schon oben wegen ihrer Besetzung als Pendant zu SWV 474 beschäftigt hat. Auch dieses Werk nämlich zeigt die Probleme, die der junge Schütz mit der Mehrchörigkeit hatte, wenn auch von einer anderen Seite. In SWV 467 sind die drei Chöre – mit Ausnahme der weitgehend identischen Bässe – durchweg selbständig geführt, so daß beim Zusammentreten des ganzen Ensembles der Satz real zehnstimmig wird. Der Komponist stellt sich hier der Aufgabe, einen vielstimmigen Satz zu schreiben, ist ihr aber offenkundig nicht gewachsen, wie die fehlerhaften Parallelführungen in den Takten 120 (I/1 – III/2<sup>51</sup>), 164 (Parallelstelle zu T. 120), 169 (II/1 – III/2), 172 (II/3 – III/2), 182/83 (II/3 – III/1), 188/89 (I/1 – II/3) und 200/01 (II/1 – III/3) beweisen. Hier zeigt sich ein kompositionstechnischer Standard, der wiederum hinter dem des Madrigals Nr. 19 zurückbleibt.

Nun könnte man vielleicht einwenden, daß der Vergleich mit den Italienischen Madrigalen nicht ganz angemessen ist, da Schütz in seinem "Gesellenstück" in einer anderen Gattung und zudem unter den Augen seines Lehrers arbeitete; daß der junge Komponist nach seiner Rückkehr, nunmehr auf sich selbst gestellt, vor der Aufgabe stand, das in Italien Gelernte auf die deutschsprachigen musikalischen Gattungen anzuwenden, und daß mit einer solchen Neuorientierung auch qualitative "Reibungsverluste" verbunden sein könnten.

Um diesen Einwand zu überprüfen, können wir das vermutlich kurz nach Schütz' Rückkehr aus Venedig komponierte Konzert "Christ ist erstanden" SWV 470 zum Vergleich heranziehen, insbesondere seine vielstimmigen Partien. Da, wie erwähnt, die Capellae verlorengegangen sind, können wir uns dabei nur auf die dreichörigen "Alleluja"-Phrasen (T. 86 ff. und Parallelstellen) stützen sowie auf den Abschnitt "Des sollen wir alle froh sein, Christ will unser Trost sein" (T. 89 ff.), dessen Satzdicke bis zu realer Sechsstimmigkeit anwächst. Man kann durchaus zu dem Eindruck kommen, daß diese Partien (wie das ganze Werk) hinter den Italienischen Madrigalen an Leichtigkeit und Eleganz zurückbleiben; dennoch läßt der Niveauunterschied gegenüber SWV 467 und 474 an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Im Osterkonzert ist durchweg eine fehlerfreie Stimmführung anzutreffen; und überdies zeigt eine Partie wie "Des sollen wir alle froh sein ...", wie Schütz nach seiner Schulung in der Gattung des Madrigals einen originär polyphonen Satz zu konzipieren vermag, wohingegen die Konzerte SWV 467 und 474 von Diskant-Baß-Gerüsten ausgehen, zu dem die füllenden Mittelstimmen als sekundäre Schicht hinzugesetzt sind.

So scheint es, daß – solange nicht zwingend widersprechende Ergebnisse der quellenkundlichen Forschung vorgebracht werden – die Konzerte "Ach wie soll ich doch in Freuden leben" und "Wo Gott der Herr nicht bei uns hält" als Werke aus Schütz' vorvenezianischer Zeit anzusehen sind. Ist das richtig, dann haben wir in diesen Werken die musikalischen Belegstücke für den "ungegründeten und schlechten anfang" in der Komposition vor uns, den Schütz nach seinem eigenen späteren Urteil<sup>52</sup> vor seinem Studium bei Gabrieli hatte. Will man unter den beiden cantus-firmus-gebundenen Frühwerken eine Reihenfolge bestimmen, so wird man wohl das

Choralkonzert wegen der selbständigen Führung der drei Soprane für die entwickeltere Komposition halten.

Somit steht am Ende unserer Untersuchungen die Bestätigung der Meinung Hans Joachim Mosers – freilich nunmehr mit gesicherterer Fundierung –, daß das Konzert "Ach wie soll ich doch in Freuden leben" die früheste erhaltene Komposition von Heinrich Schütz ist. Die Argumente, mit denen wir zu diesem Ergebnis gekommen sind, waren – wie hätte es anders sein können – für die Qualität der Komposition nicht schmeichelhaft. Der Eindruck, daß Schütz, als er dieses weltliche Konzert und sein geistliches Schwesterwerk "Wo Gott der Herr nicht bei uns hält" schrieb, sich noch im Vorfeld seiner eigentlichen künstlerischen Entwicklung befand, stellt sich hier ebenso ein wie angesichts der "Neumeister-Choräle" des jungen Bach<sup>53</sup>.

Was dem Werk – bei allen qualitativen Vorbehalten – auf jeden Fall bleiben wird, das ist die Faszination, die vom Ursprung eines künstlerischen Oeuvres vom Range des Schütz'schen ausgeht. Doch das ist wohl nicht alles, was zugunsten unseres Stückes zu sagen ist. Darüber hinaus nämlich meldet Schütz mit seinem Frühwerk einen Anspruch an, der aufhorchen läßt. Auch hierin ist eine Parallele zu Bachs frühen Chorälen zu sehen. Zeigt sich in diesen die Tendenz, den einheitlichen Satzverlauf, der einen "harmonischen" Gesamteindruck gesichert hätte, zu durchbrechen und relativ kurze Stücke mit überraschender Motivvielfalt zu überfrachten, so greift der junge Schütz zum repräsentativen Genre des großbesetzten Konzerts, mit dessen Technik er noch zu ringen hat.

Die Kluft zwischen einem solchermaßen formulierten Anspruch und der Fähigkeit, ihn kompositionstechnisch einzulösen, vermochte erst der Unterricht bei Gabrieli zu überbrücken. Wenn Schütz zeitlebens von seinem Lehrer Giovanni Gabrieli mit großer Wärme gesprochen hat, so schwingt dabei sicherlich das Bewußtsein mit, daß die Unterweisung im kompositorischen Handwerk, die ihm sein "Praeceptor" gab, im Schüler zugleich, über das Technische hinaus, einen Prozeß der künstlerischen Selbstfindung in Gang setzte.

## Anmerkungen

- 1 Die einzige Quelle findet sich in der Gesamthochschulbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel unter der Signatur 2° Ms. mus. 56 d; vgl. die detaillierten Angaben unten S.
- 2 SGA 18 (Suppl. 2), hrsg. von Heinrich SPITTA, 1927, S. 117ff.; NSA 38, hrsg. von Werner BITTINGER, 1971, S. 1ff.
- 3 SGA 18, S. XII.
- 4 Hans Joachim MOSER, Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk, Kassel und Basel 2/1954, S. 241.
- 5 NSA 38, S. IX.
- 6 Heinrich KRAUSE-GRAUMNITZ, Heinrich Schütz – Sein Leben im Werk und in den Dokumenten seiner Zeit, 1. Buch: Auf dem Wege zum Hofkapellmeister, 1585–1628, hrsg. von Annerose MANN, o.O. 1985 (als Manuskript gedruckt aus dem Heinz-Krause-Graumnitz-Archiv der Akademie der Künste der DDR), S. 35. (Die fragmentarisch gebliebene Schütz-Monographie des 1979 verstorbenen Verfassers entstand in den Jahren 1968–1978.) – Daß Krause-Graumnitz zwei Capellae unterscheidet, widerspricht der Quelle, die nur eine (vokal-instrumentale) Capella kennt.
- 7 Joshua RIFKIN, Artikel Schütz, Heinrich, in: New GroveD 17, S. 30 b.

- 8 MOSER, a.a.O., S. 240f.
- 9 NSA 38, S. VIII.
- 10 KRAUSE-GRAUMNITZ, a.a.O., S. 34.
- 11 RIFKIN, a.a.O., S. 30 b.
- 12 SGA 18, S. XII.
- 13 MOSER, a.a.O., S. 241.
- 14 NSA 38, S. VIII f.
- 15 KRAUSE-GRAUMNITZ, a.a.O., S. 34.
- 16 Gesamthochschulbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Signatur: 2° Ms. mus. 108, 1. Dieses Lautenbuch ist bei Carl ISRAEL, Übersichtlicher Katalog der Musikalien der ständischen Landesbibliothek zu Cassel, Kassel 1881, nicht verzeichnet. – Dem Leiter der Handschriftenabteilung der Gesamthochschulbibliothek, Herrn Dr. Hartmut Broszinski, danke ich für die Vermittlung von Quellenkopien und für die Genehmigung der Publikation an dieser Stelle.
- 17 In RISM B VII, S. 137, ist irrtümlich die Jahreszahl 1610 angegeben.
- 18 Vgl. Ernst FRIEDLÄNDER, Eine Liederhandschrift des k. Staats-Archivs zu Aurich aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, in: MfM 6 (1874), S. 1-25, speziell S. 5 (Lied Nr. 3). Die Kenntnis dieser Arbeit, die eine vollständige Übertragung der Quelle enthält, verdanke ich einem durch Werner Breig vermittelten Hinweis von Renate Brunner (Düsseldorf). Die Liederhandschrift wird im Auricher Staatsarchiv unter der Signatur Rep. 241, Msc. E 101 verwahrt. Für die Vermittlung von Quellenkopien und die Genehmigung zur Reproduktion im Zusammenhang dieser Arbeit danke ich Herrn Archivleiter Dr. Deeters.
- 19 Freundliche Auskunft von Herrn Dr. Otto Holzapfel.
- 20 FRIEDLÄNDER, a.a.O., S. 1.
- 21 Joshua RIFKIN, Zur Chronologie der handschriftlich überlieferten Werke von Heinrich Schütz, Referat auf dem Schützfest Karlsruhe Mai 1981 (unveröffentlicht) und briefliche Mitteilungen an den Verfasser. – Zwei Faksimilia von Stimmen zu SWV 474 enthält NSA 38 (S. XL). Weitere faksimilierte Schriftproben Schimmelpfennigs finden sich in NSA 28, S. XV, NSA 32, S. XX, sowie bei Adolf WATTY, Zwei Stücke aus Claudio Monteverdis 6. Madrigalbuch in handschriftlichen Frühfassungen, in: SJB 7/8 (1985/86), S. 132f.; dazu dort auch die Anmerkungen 8-11. – Die einzige nicht von Schimmelpfennig geschriebene Stimme ist die Violine der Capella; sie stammt – worauf ebenfalls RIFKIN erstmals hinwies (New GroveD 17, S. 30 b) – von Schütz' eigener Hand.
- 22 Hartmut BROSZINSKI, Schütz als Schüler in Kassel, in: Heinrich Schütz – Texte, Bilder, Dokumente, Kassel 1985, S. 35-62, speziell S. 42f.
- 23 MOSER, a.a.O., S. 241.
- 24 KRAUSE-GRAUMNITZ, a.a.O., S. 34.
- 25 Die Feststellung der Identität bezieht sich auf den diastematischen Verlauf der Melodie, nicht auf die Tonart. Bei der Übertragung des Lautensatzes ging der Verfasser von einer Lautenstimmung auf G aus, dies auch, um den Vergleich mit dem Schützschen Konzert zu erleichtern. Da Lauten in damaliger Zeit aber auch oft von A ausgehend gestimmt wurden, hätte eine Übertragung von A ausgehend auch die tonartliche Identität ergeben.

- 26 SGA 18, S. XII.
- 27 Ernst ZULAUF, Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten, Kassel 1902, S. 115ff.
- 28 MOSER, a.a.O., S. 241.
- 29 NSA 38, S. XIV.
- 30 Werner BREIG, Neue Schütz-Funde, in: AfMw 27 (1970), S. 65f. (Anm. 28).
- 31 KRAUSE-GRAUMNITZ, a.a.O., S. 35.
- 32 New GroveD 17, S. 30 b.
- 33 Eine Parallele findet sich – merkwürdig genug – in den Gloria-patri-Abschnitten des Opus ultimum (SWV 494 ff.).
- 34 Eine Lautenstimme befindet sich darüber hinaus unter den Kasseler Stimmen des Osterkonzerts "Christ ist erstanden" SWV 470; sie bezieht sich – als alle anderen Schütz'schen Lautenbässe – auf einen Instrumentalchor ('Coro di Liuti'). Angesichts der komplizierten Zusammensetzung des Stimmenmaterials und der zweistufigen Entstehungsgeschichte des Werkes (vgl. SJB 6, 1984, S. 52-54) ist einstweilen schwer zu entscheiden, ob diese Lautenstimme (sie ist, obwohl autograph, eigentlich entbehrlich) zur Grundkonzeption des Konzerts gehört oder eine aufführungspraktische Ad-hoc-Zutat darstellt.
- 35 RIFKIN (New GroveD 17, S. 31 a) datiert die Kasseler Stimmen auf "1627-32".
- 36 Michael PRAETORIUS, Syntagma musicum, Bd. III (Wolfenbüttel 1619), Faksimile-Neudruck, hrsg. von Wilibald GURLITT, Kassel 1958 (= Documenta musicologica I/15), S. 168.
- 37 Vgl. im einzelnen die Nachweise in den Kritischen Berichten von SGA und NSA.
- 38 Zwar enthält das Kasseler Stimmenmaterial von SWV 500 trotz der Besetzungsangabe "à .8." nur sieben Melodiestimmen; doch kann nicht bezweifelt werden, daß als achte Stimme die offensichtlich verlorengegangene tiefste Stimme des 'Coro di Tromboni' zu zählen ist; vgl. BREIG, a.a.O., S. 64f.
- 39 Ebenda, S. 65f. (Anm. 28).
- 40 RIFKIN in New GroveD 17, S. 30 a; Referat Karlsruhe 1981 (vgl. Anm. 21).
- 41 NSA 38, S. XXII f. – Dagegen dürfte Bittings Auffassung von dem autarken Charakter der Lautenbaßstimme von SWV 474 im Vergleich mit SWV 21, 47, 247 und 500 kaum aufrechtzuerhalten sein.
- 42 MOSER, a.a.O., S. 240.
- 43 New GroveD 17, S. 30 b. In der revidierten Fassung von Rifkins Schütz-Artikel (in: The New Grove North European Baroque Masters, London 1985, S. 126b) ist die Angabe "1615-18, Dresden and Kassel" ersetzt durch "1614-15".
- 44 MOSER, a.a.O., S. 241.
- 45 Ebenda.
- 46 Ebenda, S. 240.
- 47 NSA 38, S. XIV-XVI.
- 48 Vgl. SJB 6 (1984), S. 52-54; ich beziehe mich dort auf Ergebnisse der Quellenforschungen von Joshua Rifkin. – Ich möchte an dieser Stelle dankbar erwähnen, daß ich für die hier vorgetragenen Erwägungen aus dem mündlichen und schrift-

lichen Gedankenaustausch, den ich mit Joshua Rifkin über Probleme von Schütz' Frühwerk führen konnte, wesentliche Anregungen erhielt.

- 49 Eine Rekonstruktion versuchte der Verfasser in NSA 32.
- 50 Das Unisono der Chöre findet sich auch in den Takten 28-31, die nahezu Tutti-Besetzung aufweisen, und in den Takten 42-43.
- 51 Die römische Zahl bezeichnet den Chor, die arabische die (von oben gezählte) Stimme.
- 52 Autobiographisches Memorial vom 14. Januar 1651; zitiert nach der Ausgabe (Faksimile und Übertragung) von Heinz KRAUSE-GRAUMNITZ, Leipzig 1972, S. 17.
- 53 Vgl. dazu Alfred DÜRR, Kein Meister fällt vom Himmel – Zu Johann Sebastian Bachs Orgelchorälen der Neumeister-Sammlung, in: Musica 40 (1986), S. 309-312.