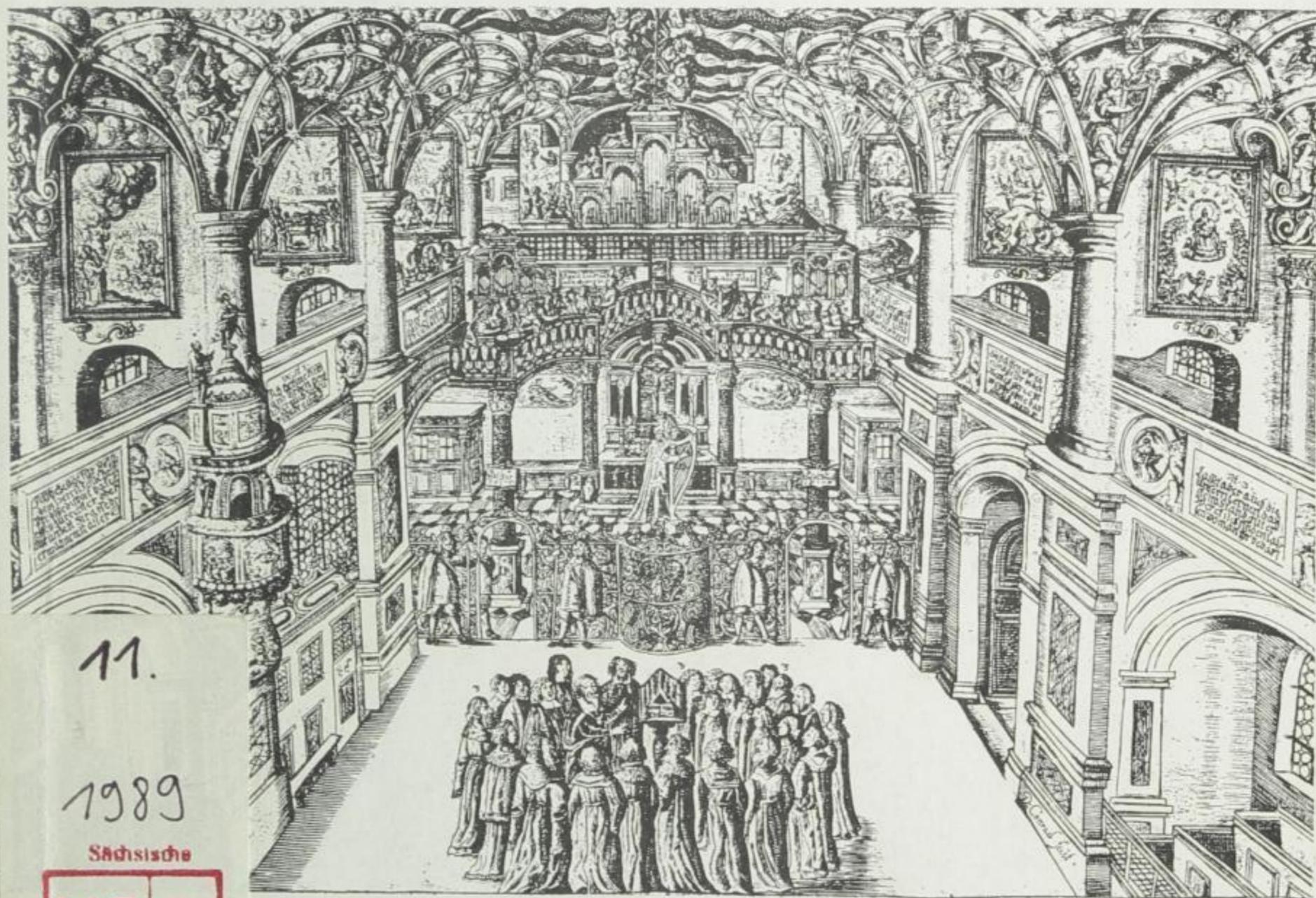


Schütz-Jahrbuch 1989



11.

1989

Sächsische

MZ 8°

414

Landesbibl

Bärenreiter

	235
	22.5
Säbi	27.5
B-T	235
f ubi	19.6

Schütz-Jahrbuch

Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

herausgegeben von

WERNER BREIG

in Verbindung mit

FRIEDHELM KRUMMACHER, STEFAN KUNZE,

WOLFRAM STEUDE

11. Jahrgang 1989



BÄRENREITER KASSEL • BASEL • LONDON • NEW YORK 1989

Die Drucklegung wurde durch namhafte Spenden
der Stadtparkasse Kassel und des Magistrats
der Stadt Kassel, Amt für Kulturpflege, gefördert.



Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

© 1989 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Alle Rechte vorbehalten / Printed in Germany
ISBN 3-7618-0953-0
ISSN 0174-2345



Inhalt

Abkürzungen	4
Wolfram Steinbeck (Bonn): Motettisches und madrigalisches Prinzip in der geistlichen Musik der Schütz-Zeit: Monteverdi – Schütz – Schein	5
Hanns-Peter Fink (Detmold): Ein bisher unbekanntes Gedicht von Heinrich Schütz in einer Schrift der Hofschule zu Kassel	15
Eberhard Möller (Zwickau): Heinrich Schütz als Pate	23
Mara R. Wade (Urbana, Illinois): Heinrich Schütz and "det Store Bilager" in Copenhagen (1634)	32
Werner Breig (Bochum): Heinrich Schütz' "Musikalische Exequien": Überlegungen zur Werkgeschichte und zur textlich-musikalischen Konzeption ...	53
Christine Defant (Kiel): "... ad ostentandum ingenium, abditam harmoniae ingeniosumque ... contextum docendum": Aspekte des Stylus phantasticus in den Orgelwerken und der Kammermusik Dietrich Buxtehudes	69
Renate Brunner (Düsseldorf): Bibliographie des Schütz-Schrifttums 1976-1985	104
Zusammenfassungen der Beiträge (deutsch, englisch, französisch, italienisch, schwedisch)	131

Abkürzungen

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
Aufl.	Auflage
Bd., Bde.	Band, Bände
BIMG	Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte
BzMw	Beiträge zur Musikwissenschaft
Diss.	Dissertation
DDT	Denkmäler deutscher Tonkunst
DJbMw	Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft
ed.	edited, editor
HS-WdF	Heinrich Schütz in seiner Zeit, hrsg. von Walter Blankenburg, Darmstadt 1985 (= Wege der Forschung, Bd. 614)
JAMS	Journal of the American Musicological Society
JbP	Jahrbuch Peters
LD	Das Erbe deutscher Musik, Zweite Reihe: Landschaftsdenkmale
Mf	Die Musikforschung
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
mschr.	maschinenschriftlich
MuK	Musik und Kirche
New GroveD	The New Grove Dictionary of Music and Musicians
NSA	Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrsg. im Auftrage der Internationalen Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel 1955ff.
NZfM	Neue Zeitschrift für Musik
Rpt.	Reprint
Schütz GBr	Heinrich Schütz, Gesammelte Briefe und Schriften, hrsg. von Erich H. Müller, Regensburg 1931 (= Deutsche Musikbücherei, Bd. 45), Reprint Hildesheim 1976
SGA	Heinrich Schütz, Sämtliche Werke, Bd. 1-16, hrsg. von Philipp Spitta; Supplement 1, 2, hrsg. von Arnold Schering bzw. Heinrich Spitta, Leipzig 1885-1894, 1909, 1927, Reprint Wiesbaden 1968-1974
SJb	Schütz-Jahrbuch
SSA	Stuttgarter Schütz-Ausgabe, Neuhausen-Stuttgart 1967ff. (Band-Ausgaben 1971ff.)
SWV	Schütz-Werke-Verzeichnis – Kleine Ausgabe, im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960; Supplement von Werner Breig in SJb 1 (1979), S. 63ff.
VfMw	Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft
vol., vols.	volume, volumes

Motettisches und madrigalisches Prinzip
in der geistlichen Musik der Schütz-Zeit
Monteverdi - Schütz - Schein*

von
WOLFRAM STEINBECK

I

Daß die Werke der "Geistlichen Chormusik" von Heinrich Schütz als Paradigma und zugleich als Höhepunkt der Motettenkomposition im 17. Jahrhundert zu gelten haben, steht außer Zweifel. Unstrittig aber ist auch, daß die durch sie repräsentierte Gattung zur Zeit ihrer Veröffentlichung 1648 kaum mehr als eine historische Bedeutung hatte. Ihr retrospektiver Charakter verweist auf die Blütezeit der Motette zu Beginn des Jahrhunderts. Ebenso fraglos ist, daß an Marenzios, Gesualdos und vor allem an Monteverdis Madrigalen deren grundlegende Gattungskriterien für das 17. Jahrhundert bestimmt wurden. Aber auch sie bilden einen Höhepunkt und im Grunde den Endpunkt einer langen Entwicklung, die gleichfalls zu Beginn des Jahrhunderts, nämlich um 1610, ihrem Ende zuing.

Beide Gattungen sind historisch eng aufeinander bezogen, und zwar wie keine anderen durch fundamentale Gemeinsamkeiten ebenso wie durch polare Gegensätze. Die wichtigste Übereinstimmung liegt in der gemeinsamen kontrapunktischen Tradition chorischer Vokalpolyphonie des vergangenen Jahrhunderts, aus der die Gattungen gleichermaßen stammen. Damit bilden sie ihrerseits einen Gegensatz zum Lied- oder Kantionalsatz sowie zum neuen dramatischen Satz der Monodie. Und zum Begriff beider Gattungen gehört, daß sie prinzipiell ohne obligate Instrumente und ohne obligaten Generalbaß auskommen. Die wichtigsten Unterscheidungsmerkmale dagegen sind nicht nur im Gegensatz weltlich – geistlich gegeben, sondern vor allem auch in der Besetzung: das Madrigal ist solistisch und einhörig, die Motette chorisches und fakultativ mehrhörig besetzt (und konzipiert); das Madrigal ist kammermusikalisch und für den kleinen Kreis bestimmt, die Motette wendet sich an eine Öffentlichkeit, an die Gemeinde oder an den Hof.

Der wesentlichste Unterschied aber ist der der Satzprinzipien, der die gemeinsame kontrapunktisch-polyphone Grundlage gewissermaßen durchsetzt. Diese Satzprinzipien aber können als Folge jener Gegensätze beschrieben werden. Die größere Beweglichkeit der Stimmführung im Madrigal, die scharfen Kontraste im Rhythmischen, die diastematische Beweglichkeit der Einzelstimmen, ihre extremen Sprünge, ihre reiche Chromatik, die wechselvolle Harmonik – all diese typisch madrigalesken Mittel sind, kompositorisch gesehen, die unmittelbare Konsequenz aus Besetzung und Funktion des Madrigals. Und nicht die Mittel selbst, sondern vielmehr die Intensität und Häufung ihrer Anwendung sind es, die vom Text oder besser: vom Ausdrucksbedürfnis der Zeit, gefordert und gefördert werden. Demgegenüber folgen aus Funktion und Besetzung der Motette gerade rein kompositorisch deren ruhigere und fließendere Stimmführung sowie die Tendenz zu monumentaler Klangschichtung.

Die Satzprinzipien von Madrigal und Motette können freilich nicht losgelöst von den tiefgreifenden Wandlungen, insbesondere von der polaren Stilspaltung im frühen 17. Jahrhundert, behandelt werden. Neu und alt, *stile nuovo* und *stile antico*, sind mit dem Gegensatz weltlich – geistlich und speziell mit dem von Madrigal und Motette auf bemerkenswerte Weise verknüpft. Zu erinnern wäre z.B. an die frühe Stilunterscheidung bei Pietro Pontio, der an den Beispielen Motette und Madrigal

* Geringfügig erweiterte Fassung eines Referatbeitrages zur Arbeitstagung "Heinrich Schütz und seine Zeit. Motette und Madrigal in der Geistlichen Vokalmusik der Schütz-Zeit" in Hannover im September 1988.

gerade diesen Gegensatz beschreibt. Den "stile da Motetto" nennt Pontio "grave e quieto" und führt als Gegensatz dazu das Madrigal an. Es sei "più presto da Motetto" und "le inuentioni del Madrigale esser breui"¹. Außerdem bemängelt Pontio, daß manche Komponisten ihre Motetten und andere Kirchenmusik so schnell machten, daß sie aussähen wie Madrigale². Man solle die "grauità", den "stile graue" der Motette beachten und nicht in den "stile Madrigale" verfallen³. Im übrigen begründet Pontio das höhere Tempo im Madrigal mit dem Hinweis darauf, daß hier, anders als in der Motette, die Syncopationes auch auf der Ebene von Minimen angebracht werden dürften⁴. Damit erhält der Unterschied auch eine satztechnische, rein kontrapunktische Dimension. Daß der Begriff des "stile antico" später zum Synonym des von Pontio erstmals verwendeten Begriffs "stile grave" wird, hängt nicht unwesentlich von der Tatsache ab, daß sich die spektakulären Neuerungen nicht an der Motette, sondern eben an jener Gattung vollziehen, die bei Pontio Paradigma des Weltlichen ist, am Madrigal.

Daß es dann tatsächlich das Madrigal war, das bei Monteverdi zum Gegenstand der Auseinandersetzung wurde, und nicht etwa die Monodie der Camerataisten, begründet sich seinerseits auf doppelte Weise. Die Monodie, quasi eine Neuschöpfung jenseits der tradierten Kompositionsnormen, entzieht sich dem Zugriff der Kontrapunktlehre, kann an dieser nicht gemessen, folglich nicht kritisiert werden. Im Madrigal dagegen, zunächst noch wie die Motette Inbegriff kontrapunktischer Satzweise, mußten Monteverdis Neuerungen ins Auge fallen und zum Dorn im Auge derer werden, die am tradierten Kontrapunkt festhielten. Auf Grund seiner Funktion, Besetzung und der damit verknüpften Beweglichkeit des Satzes aber gab es keine prädestiniertere Gattung als das Madrigal, überkommene Regeln zu erweitern und aufzuheben, und zwar zugunsten dessen, was ebenfalls zum Wesen der Gattung gehört, nämlich – um mit Pontio zu sprechen – die "osseruanza grandissima di seguir le parole"⁵. Artusis Angriffe stießen ja keineswegs ins Leere, er verstand Monteverdis Neuerungen zunächst nur nicht. So bedeutend die Neuerungen der Florentiner und die 'Erfindung' des stile recitativo waren, die eigentliche Revolution, die tatsächliche 'Umwälzung' des Alten zum neuen Satz, ging von woanders aus: vom Madrigal, und zwar Monteverdis Madrigal.

Noch ein weiterer Gesichtspunkt kommt hinzu: Trotz oder neben der kontrapunktischen Anlage des Madrigals wird auch schon vor der Jahrhundertwende der vertikale, homorhythmische Akkordsatz als typisches Merkmal beschrieben, so wiederum von Pontio. An besonderen Stellen könnten im Madrigal die Stimmen "in gleicher Weise zusammengehen", und zwar ausschließlich in Minimen oder Semiminimen⁶. Und just diese charakteristische Vertikalität im Madrigal ist es, die Monteverdi insbesondere im V. Madrigalbuch zum Prinzip erhebt. Nur so sind die (Artusis) haarsträubenden eingesprungenen Dissonanzen, vor allem Septimen, zu erklären⁷. Dabei war auch der Akkordsatz längst tradiertes Mittel, im Kantionalsatz ebenso wie in der großbesetzten Motette. Neu ist freilich die Intensität und vor allem die baßorientierte Klangbildung, die mit einem Male verfügbar war. Plötzlich konnte man, kontrapunktisch gewissermaßen entpflichtet, mit der so beliebten Wirkung des Septakkordes und der Akkordumkehrung kompositorisch frei und nach 'Gutdünken' umgehen. Und die neue Klangauffassung mußte um so mehr auffallen, als der kontrapunktische Stimmverband gleichzeitig noch gültig war und sich mit jener zu einem gewissermaßen gleichberechtigten Ineinandergreifen verband, – eine Satzstruktur, die Monteverdi eben eigens benannte: "seconda pratica".

Daß die Vereinigung von madrigalischem Akkordsatz und kontrapunktischer Stimmführung mit dem neuen Generalbaßprinzip, und zwar dem akkordischen der Monodie, einen genuinen Zusammenhang hat, ist unbestreitbar. Bezeichnend allein ist die Tatsache, daß Monteverdi die letzten sechs Madrigale seines V. Buches tatsächlich als echte Generalbaßmadrigale komponiert hat, zum Teil sogar mit echtem monodischem Baß, wie z.B. in "Ahi come a un vago sol". Und wie eng das Band zwischen monodischem Generalbaßmadrigal und Madrigal in herkömmlicher Besetzung

war, das zeigt besonders eindrucksvoll Monteverdis 'Retransformation' seines berühmten "Lamento d' Arianna" zum fünfstimmigen A-capella-Madrigal (VI. Madrigalbuch, 1614). Nur Monteverdis neues, genuin madrigalisches Satzprinzip, die kompositorische Synthese aus vertikalem Akkord- und horizontalem Stimmsatz, ließ dies zu.

II

Den Neuerungen im traditionellen Madrigal aber stehen ja durchaus gravierende Neuerungen im Bereich der geistlichen Musik gegenüber, und zwar vornehmlich in der ebenso traditionellen Motette; aber sie wirkten weniger spektakulär, weil sie mit dem 'alten' Satz und Regelwerk stets vereinbar blieben. Bei Viadanas "Cento concerti ecclesiastici" von 1602 z.B. liegt die 'Erfindung' bekanntlich nicht in einer unstatthafter Übernahme der weltlich-dramatischen Monodie, sondern in der Reduktion eines regulären kontrapunktischen Satzes auf nur zwei oder wenige Stimmen. Das Gravierende an dieser Maßnahme, die Viadana als bloße Reaktion des Komponisten auf den Mißbrauch der Praxis mit großbesetzten Motetten erklärt, ist aber nicht eigentlich die Reduktion und auch nicht die Verlegung des Basses auf ein Instrument. Das wurde ja nicht nur hier, sondern z.B. auch im Madrigal gemacht. Eigentlich epochemachend ist vielmehr die Tatsache, daß diese frühen Solo- oder geringstimmigen Generalbaßmotetten nunmehr solistisch besetzt und selbstverständlich entsprechend komponiert wurden.

Die Entstehung des Solo- oder Generalbaßmadrigals ist in der Tat an die der Monodie eng geknüpft⁸, die der Solomotette jedoch keineswegs. Und die neuen, intensiveren und vielgestaltigeren Ausdrucksmittel solcher solistischen geistlichen Vokalwerke stammen nicht aus der Monodie, d.h. aus dem neuen dramatischen Sprechgesang über "monodischem" Generalbaß. Ein Blick auf die durch und durch kontrapunktische Faktur jener Werke, die mit der Monodie nichts zu tun hat, lehrt, daß die Neuerungen gleichsam von innen kamen. Das 'motettische Prinzip' bildet vielmehr einen ebenso diametralen Gegensatz zum "monodischen Prinzip"⁹, wie dieses eine gewissermaßen szenisch-dramatische Variante des madrigalischen ist.

Der allgemeine Drang nach individuellerer, expressiverer Wortauslegung, die neue Tendenz, Textdeklamation und -interpretation wirkungsvoller und verständlicher zu gestalten, ist keineswegs ursprünglich und spezifisch "monodisch"; verwirklicht wurden die neuen Vorstellungen von Sinn und Macht der Musik eben nicht nur in den Reformbestrebungen der Monodisten, aber auch nicht nur in immer exaltierteren Formen des Madrigals. Mit der neuen, durch solistisches Singen ermöglichten Beweglichkeit, die die gemeinsame Herkunft von Madrigal und Motette aus dem kontrapunktischen Satz niemals preisgab, wurden vielmehr auch der Motette die neuen Ausdrucksmittel verfügbar gemacht, wengleich in jener gemäßigten Form, die man für geistliche Musik noch für tolerierbar hielt und wie sie die gänzlich andere, überwiegend biblische Textvorlage zuließ.

Wenn die neuen Formen von Motette und Madrigal schon früh mit der spezifizierenden Bezeichnung "concerto" oder "concertato" versehen wurden, so darf dieses wiederum gemeinsame Merkmal beider Gattungen nicht verkennen lassen, daß die Art des Konzertierens im Blick auf die Anlage des Instrumentalbasses wiederum grundsätzlich unterschiedlicher Natur ist¹⁰. Während das Madrigal verstärkt zum monodischen Baß greift, geschieht dies in der Motette nicht. Hier liegt wohl zugleich eines der wesentlichen Kriterien für die Unterscheidung des madrigalischen und motettischen Prinzips. Das eine tendiert zum akkordischen Satzgerüst, wobei die Intensität der musikalischen Textbehandlung ein zwar auffälliges, grundsätzlich jedoch ein sekundäres Merkmal ist. Das motettische Prinzip dagegen bleibt an den Kontrapunkt gebunden, das Satzgerüst ist 'stimmig', und zwar unabhängig davon, ob der Baß vokalen oder instrumentalen Charakter hat.

Für die italienischen Komponisten, allen voran Monteverdi, scheint der Gegensatz zwischen madrigalischer und motettischer Setzweise nicht so sehr ein Gegensatz von weltlich und geistlich gewesen zu sein. Wie tolerant man im Ursprungsland Italien in dieser Beziehung war, zeigen etwa Aquilino Coppinis geistliche Kontrafakturen von Monteverdis Madrigalen¹¹, z.B. aus dem V. Buch: "Cruda Amarilli" oder "O Mirtillo" als Madrigali spirituali! Entsprechendes gilt für Monteverdis eigenhändige Umarbeitung des "Lamento d' Arianna" zur geistlichen Monodie "Pianto della Madonna". Wie wenig es Monteverdi tatsächlich auf eine solche Unterscheidung ankam, zeigt aber in besonderem Maße seine "Marienvesper" von 1610. Das einstimmige "Nigra sum" z.B. oder das zweistimmige "Pulchra es" sind höchst expressive, affektvolle und mit reichen Koloraturen versehene geistliche Generalbaßmadrigale; das achtstimmige "Laudate pueri" oder das sechsstimmige "Laetatus sum" dagegen erscheinen von ihrer Besetzung her zwar wie Motetten, die eine mit dem Wechsel zwischen akkordischem Stützbaß und herkömmlichen basso seguente-Partien, die andere mit regelrechten Strophenbässen. Beide Werke aber sind überwiegend akkordisch komponiert, zum Teil mit gehendem Baß, mit langen Halteklängen und höchst virtuosen Melismen. Natürlich gehören auch diese Werke (wie alle anderen der "Marienvesper"¹²) zur neuen Gattung des Vokalkonzerts. Die Art des Konzertierens aber, ihr grundlegendes Satzprinzip, ist madrigalisch.

Folgende kurze Hinweise mögen dies verdeutlichen:

In "Nigra sum"¹³ ist der rein instrumentale Baß nicht mehr mit kontrapunktischen Stimmführungsregeln erklärbar. Er bewegt sich in einfachen Kadenzformeln in kürzestem Abstand (T. 2, 3, 4, 7, 10, 12, 13, 16, 17 etc.). Dies führt zur typisch blockartigen Abschnittgliederung mit scharfen Zäsuren (dem akkordischen Prinzip entsprechend). Das Akkordgerüst ermöglicht die solistische, höchst freie Führung der Vokalstimme, deren Dissonanzen zum Baß kontrapunktisch nicht mehr erklärbar sind (T. 3: Sprung h-g über "formo...", T. 6: zweimal c-h über "...mosa" bzw. "filiae" etc.). Charakteristisch ist ferner der häufige Wechsel der musikalischen Ausdrucksmittel und die besondere Auffälligkeit direkter Textabbildungen (T. 14: "surge", in zweiter Form T. 18 <Terz-Quart-Sequenz>, T. 21: "transiit", T. 24: das vokative "Tempus putationis"). Die Wechsel aber erzeugen den Eindruck von Beliebigkeit im musikalischen Ablauf, wie sie im so viel gebrauchten Begriff des "Madrigalismus" ja mitschwingt. Dem steuert Monteverdi durch ein einfaches architektonisches Mittel entgegen: durch die variierte Wiederholung des Abschnitts T. 18-27, am Ende gar mit gehendem, die Schlußwirkung erhöhendem Baß.

Im zweistimmigen "Pulchra es"¹⁴ besteht der Baß über weite Strecken überhaupt nur aus Grund- und Quintton mit oder ohne Durchgänge. Entsprechend akkordisch gestützt verläuft die Singstimme, zu Beginn noch unkoloriert, in einfacher diatonischer Bewegung mit 'ungebundenen' Dissonanzen (T. 3/4: "sua...", T. 5: "et", T. 6: "fi..." etc.), dann zusammen mit der zweiten Stimme in reichen Koloraturen. Auch dieses Stück ist infolge der Baßanlage höchst zäsurenreich und blockhaft in der Abschnittsbildung sowie durch den vielfachen Wechsel der Mittel gewissermaßen dramatisch-gestenreich (vgl. z.B. T. 44-46: "a me"), eine Anlage, die wiederum durch das architektonische Mittel der variierten Wiederholung 'zusammengehalten' wird.

Den solistischen Stücken stehen die großbesetzten gegenüber. Das achtstimmige "Laudate pueri"¹⁵, für das Monteverdi freilich ebenfalls ausdrücklich Solobesetzung fordert, beginnt mit kunstvollem Initium. Zwei Soggetti in Umkehrung und vielfachen Imitationen und der reine basso seguente geben dem Anfang motettischen Glanz. Bald aber beginnt über einfachen Stützakkorden des Basses der

madrigalische Teil ("Sit nomen domini") mit bewegten Melismen und wirkungsvollem Simultankontrast zu den orgelpunktartigen Tonrepetitionen im Quintus (etc.).

Als letztes Beispiel sei das sechsstimmige, im Wechsel chorisch und solistisch besetzte "Laetatus sum" genannt¹⁶. Der obligate Generalbaß des Stückes besteht aus drei verschiedenen Strophenbaß-Typen, die den formalen Ablauf des ganzen bestimmen: a) gehender Baß (die ersten 9 Takte), b) motettisch-vokaler Baß ("stantes erant" bis "tuis Jerusalem"), überwiegend als basso seguente, und c) eine Kombination aus liegendem Baß mit virtuosen Koloraturen in den Vokalstimmen (ab "Illuc enim"), basso seguente zu vollstimmigem Satz (ab "enim ascenderunt") und schließlich akkordischem Stützbaß (Quart-Pendel) und zwei auffälligen chromatischen Durchgängen (ab "ad confitendum" bis "nomini domini"). Die Anordnung dieser drei Baßmodelle, über denen die Vokalstimmen jeweils neu eingerichtet sind, geben dem Stück wiederum eine musikalisch sinnfällig gegliederte Form:

a b a c a b a c' a b' c-Schluß.

Während die Italiener, insbesondere aber Monteverdi, zunehmend den madrigalischen Satztyp bevorzugen, so haben die Deutschen umgekehrt vornehmlich am motettischen Prinzip festgehalten. Die italienische 'Erfindung' des monodischen Satzes war ihnen zutiefst fremd.

Daß Schütz von Anbeginn ein Komponist des motettischen Prinzips ist, zeigen paradoxerweise gerade seine "Italienischen Madrigale", die er 1611 als Schüler Giovanni Gabrieli in Venedig komponiert hat. Sie knüpfen nicht an Monteverdis bahnbrechenden Neuerungen an, sondern greifen auf die alten Prinzipien des fünfstimmigen A-cappella-Madrigals zurück, eben jene, die beim Innovationsprozeß des Madrigals durch Monteverdi gleichsam übrigblieben. Daß dies 1611 noch möglich war und keineswegs primär als reine Übung in kontrapunktischem Lehrstoff zu verstehen ist, beweist ihre Veröffentlichung. Reine Gesellenstücke läßt man nicht teuer drucken, es sei denn, sie gäben etwas von dem wieder, was dem jungen Komponisten (und in diesem Fall wohl auch seinem Lehrer) wesentlich ist. Und dies ist, so lehrt ein Blick in Schütz' Erstlingswerk, tatsächlich der gediegene, kontrapunktische Satz, der selbst die auffälligsten Dissonanzbildungen allein aus der Anlage der Stimmführung heraus begründet¹⁷. Fast 40 Jahre später bestätigt Schütz diesen Befund selbst. Im Vorwort zur "Geistlichen Chormusik" wird "das rechte Fundament eines guten Contrapuncts", wie er im vorliegenden Werk praktiziert sei, in direkten Zusammenhang mit seiner Lehre in Italien und zu den "Italienischen Madrigalen" gestellt. Denn in Italien, wo er in seiner Jugend erstmals seine "Fundamenta<...> zu legen angefangen", sei es "der Gebrauch gewesen / das die Anfahenden iedesmahl derogleichen Geist- oder Weltlich Wercklein / ohne den Bassum Continuum, zu erst recht ausgearbeitet <...> haben". Damit rücken diese entstehungsgeschichtlich ebenso wie gattungsspezifisch scheinbar so gegensätzlichen Werke in eine bemerkenswerte Nähe zueinander: beide bedeuten die "harte Nuß", von der Schütz spricht, indem sie rein und ohne Zutat den "rechten Kern" zeigen, das frühe Werk in weltlichem Habitus, das späte gleichsam in geistlichem Gewand. Die Madrigale sind Schütz' "weltliche" Chormusik.

Die kompositorische Nähe beider Sammlungen wird ohne weiteres plausibel. Man vergleiche nur die Madrigale "O dolcezza amarissime d'amore" oder "Così morir debb' io" mit der Motette "Die mit Tränen säen" aus der "Geistlichen Chormusik". Nicht nur der gleichermaßen motettische Fluß, der graduelle, nicht aber grundsätzliche Divergenzen erkennen läßt, sondern auch die Gestaltung sowohl simultaner als auch sukzessiver Kontraste vor allem im Rhythmischen sowie die Art der Dissonanzbildung zeigen ein und dieselbe Grundhaltung. Die Werke stimmen im Blick auf ihr kontrapunktisches Satzprinzip überein, das allein die kompositorisch plausible Basis der textbezogenen Lizenzen bietet. Daß die Intensitätsgrade andere sind, muß nicht eigens betont werden. Bezeichnend ist übrigens, daß Werner Braun,

der zu Recht zwischen italienischem und deutschem Madrigal im 17. Jahrhundert unterscheidet, die Motette als deutsches geistliches Madrigal bezeichnet¹⁸.

Im Blick auf die avancierten geistlichen Kompositionen Monteverdis zwischen 1610 und 1640 mag das Werk von Schütz nicht nur als konservativ, sondern geradezu als antiquiert erscheinen. Aber der Vergleich ist schief. Schütz' kompositorische Grundprinzipien bilden einen diametralen Gegensatz zu denen Monteverdis. Wohl hat Schütz wesentliche Neuerungen Italiens nach Deutschland eingeführt, insbesondere das neue Generalbaßkonzert mit und ohne obligate Instrumente. Aber etwas spezifisch Monteverdisches hat er keineswegs von dort mitgebracht. So wie der Monteverdi der "Marienvesper", aber auch wie der Monteverdi der späteren geistlichen Werke (ganz zu schweigen von den weltlichen), hat Schütz im Grunde nie komponiert¹⁹. Der Kunstbegriff beider, wenn man dieses Wort hier schon verwenden darf, ist ein völlig anderer, und an seiner kompositorischen Relevanz und Realisierung ist die Leistung der Komponisten zu messen.

Monteverdi komponierte gewissermaßen 'ungeschützt'. Er verzichtete auf die hermetische Sicherung durch tradierte Kontrapunktregeln, ohne auf sie im Grunde zu verzichten; aber er schuf sich neue, abseits vom Wege, den Schütz ging. Freilich waren es solche, die er, obgleich lange Zeit beabsichtigt, nie in Lehrform hat zu Papier bringen können. Seine Lehre war die kompositorische Praxis, "prattica". Auf dieses Werk passen denn auch nicht die theoretischen Erklärungen der (deutschen) Zeitgenossen. Monteverdi wollte stets appellieren; er suchte und brauchte Publikum, selbst in der Kirche. Mit höchster vokaler und instrumentaler Virtuosität, die Beifall heischt, und mit temperamentvoller musikalischer Gestik wendet er sich an den affizierbaren Hörer, den es einzunehmen, zu begeistern gilt. Monteverdis Musik, auch die geistliche, ist durch und durch vom Szenisch-dramatischen bestimmt. Und tatsächlich: Daß Monteverdi "im Herzen ein Dramatiker war, spiegelt gerade seine geistliche Musik wider"²⁰.

Schütz dagegen steht fest auf gesichertem Boden, von Anfang an, und doch oder gerade dadurch war es ihm möglich, Neuerungen am Bestehenden zu verwirklichen, an einem Satzprinzip, das, zugespitzt gesagt, bis zur "Kunst der Fuge" währte. Die "Psalmen Davids" bringen erstmals die großbesetzte, mehrchörige Motette mit Instrumenten und dem Wechsel von solistischer und chorischer Satzweise in "stile recitativo"²¹, und das in deutscher Sprache, nach Deutschland. Die "Cantiones sacrae" sind in der Tat Motetten der Lasso-Nachfolge²², und als gewissermaßen vierstimmige Solomotetten mit Generalbaß nutzen sie jene neuen Möglichkeiten der Geringstimmigkeit in eindrucksvoller Intensitätssteigerung der Textauslegung; sie sind überdies der beste Beweis für die Monodie-Ferne der expressiven Motette. Die "Symphoniae sacrae" bringen aus Italien die obligaten Instrumente in die deutsche Kirchenmusik; die "Kleinen geistlichen Konzerte" prägen den Typus der geringstimmigen, konzertierenden Generalbaßmotette ohne Instrumente; die "Musikalischen Exequien" fassen den erreichten kompositorischen Stand gewissermaßen zusammen, und die "Geistliche Chormusik" kommt aufs Eigentliche, das motettische Satzprinzip, unverhüllt zurück.

Was Schütz geleistet hat, ist die immanente Erweiterung des kontrapunktischen Satzes. Das madrigalisch-monodische Prinzip hat Schütz, anders als Monteverdi, auf sein geistliches Werk im Grunde nicht übertragen²³. Seine Musik bleibt im engeren Sinne motettisch. Dies gilt selbst für seine Madrigale, insbesondere aber dort, wo Schütz, wie in der Mehrzahl seiner Werke, über den "rechten Kern" hinaus zu "dem concertirenden Stylo schreitet"²⁴. Vielleicht entspricht diesem Wesenszug ein Stück seines Musikverständnisses: Schütz brauchte und suchte kein Publikum²⁵, sondern den schon 'gestimmten' Hörer, die Gemeinde der Gläubigen. Verglichen mit den Neuerungen der Italiener, vor allem Monteverdis, war es sozusagen eine lautlose und stetige Revolution, mit der Schütz die (deutsche) Welt verändert hat. Und auf diese immanente Innovation reagiert auch die Kompositionslehre Bernhards. Sie kann zwar nicht Schütz' Kunst, wohl aber einen wichtigen Fundus tatsächlich neuer Satzprin-

zipien erklären, und zwar konsequenterweise ausnahmslos als Lizenzen, also als Erweiterungen des strengen Satzes. Die Figuren, die Bernhard unter der Bezeichnung "Stylus Theatralis" beschreibt, sind ja ebenfalls, seinem allgemeinen Figurenbegriff entsprechend, allein vom Standpunkt des Kontrapunktikers her gedacht und nicht als Resultat einer grundsätzlich anderen, nämlich monodischen Satzkonzeption²⁶.

IV

Zwischen den beiden Polen Monteverdi und Schütz, weltlich – geistlich und madrigalisches – motettisches Prinzip gibt es vielfältige Vermittlungen und Vermittler. Einer von ihnen ist ein Deutscher, wie Monteverdi ein Kirchenmusikdirektor mit deutlichem Hang zur weltlichen Musik: Johann Hermann Schein. Obgleich nie in Italien gewesen, hat er doch offensichtlich mehr an Neuem von dort übernommen als der Italienkenner Schütz. Scheins Rolle als Vermittler zwischen Süd und Nord wird in besonderem Maße in seiner 1623 erschienenen Sammlung "Israelsbrunnlein" greifbar²⁷. Und sie beschränkt sich nicht nur auf die Übernahme spezieller Kompositionsmittel, wie sie Monteverdi schuf. Vielmehr ist es eine viel grundsätzlichere Leistung, die Schein gelungen ist, nämlich die Vermittlung zwischen motettischem und madrigalischem Prinzip. Sein "Israelsbrunnlein", deutsche geistliche Vokalkompositionen zu fünf Stimmen mit obligatem Generalbaß, ist ein erstes Denkmal der madrigalischen Motettenkomposition²⁸. Obgleich Schein im Titel der Sammlung auf eine ausdrückliche Gattungsbezeichnung verzichtet, weist er doch darauf hin, daß die Stücke "auf eine sonderbar Anmutige Italiän. Madrigalische Manier" komponiert seien. Und auf den Innenseiten der Stimmen steht jedesmal der Vermerk "Madrigale di Gio: Hermano Schein".

Die Frage nach der Gattungszugehörigkeit ist freilich weniger wichtig als die nach den besonderen Satzprinzipien dieser Werke, insbesondere jenem, bei dem die Synthese das Charakteristische ist²⁹. Zu dieser Gruppe ausgesprochen moderner Werke gehört "Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn"³⁰. Das Werk ist, gemäß der Textvorlage, in drei Hauptteile, einen Eröffnungs-, einen typischen Mittel- und einen Höhepunktbildenden Schlußteil, gegliedert:

1. Teil: "Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn und mein trautes Kind?":
T. 1-15, Ouvertkadenz auf der I. Stufe in 'Terzlage' (I³);
2. Teil: "Denn ich denk noch wohl daran, was ich ihm geredet habe":
T. 16-31, Vollkadenz auf III³;
3. Teil: "Darum bricht mir mein Herz gegen ihm, daß ich mich sein erbarmen muß":
 1. Abschnitt: T. 31-43, Vollkadenz auf I³, jedoch durch Sequenzbildung und Echowirkung in geringerem Maße schlußwirkend,
 2. Abschnitt: T. 43-Schluß, Höhepunkt durch Satzdichte und finales Noëma zum dreifach wiederholten "spricht der Herr" mit Vollkadenz auf I⁸.

Die Teile beginnen jeweils in homorhythmischem Satz mit ausgeprägter Chorteilung (in Hoch- und Tiefchor: Cantus 1-2 bzw. Alt-Tenor-Baß), um in zunehmend polyphone Satzpartien überzugehen. Die beiden Teilschlüsse (I³, III³) enden in stehenden Semibrevis-Klängen und gliedern damit den Ablauf deutlich zäsuriert. Hinzu kommen die Binnenkadenzen, die nur im Mittelteil durch Einsatzverschränkung überlagert werden, vor allem aber im Schlußabschnitt deutliche Einschnitte setzen (T. 46 auf I³, T. 49 auf I³, T. 53 auf I⁸). Ist der Mittelteil – nach seiner homorhythmischen Eröffnung (T. 16-19) – vor allem durch seine motettisch fließende Anlage gekennzeichnet, so fallen um so mehr die akkordischen Partien der Eckteile auf.

Insbesondere an der Dissonanzbehandlung dieser Teile wird der gleichsam doppelgesichtige Zustand des Satzes greifbar. So ist die quarta deficiens zu Anfang eine zwar auffällige (und textbezogene) Lizenz vom Kontrapunkt, jedoch zugleich gänzlich in die Akkordfolge eingebettet. Akkordisch gesetzt sind auch die Septakkorde bei "mein teurer Sohn" (T. 7 bis 9), auffällig zumal in der steigenden Sequenz. Genau betrachtet aber handelt es sich keineswegs um krasse Regelverstöße. Denn die Synkopatio-Struktur ist durch die Tonwiederholungen des Tenors ("mein teu...") im Grunde bewahrt (vgl. Notenbeispiel b). Auf gleiche Weise erklärt sich auch z.B. die auffällige Tenor-Führung in Takt 1 (etc.; vgl. Notenbeispiel a): zur Dreiklangfüllung springt der Tenor ins e; auf "mein" aber muß er zur Synkopatiobildung wieder zurück nach a (ein entsprechender Sprung ist in T. 2 nicht, in T. 3 etc. jedoch erneut erforderlich). Die einzige entsprechende Dissonanzbildung, die mit dieser Tradition "bricht", findet sich bezeichnenderweise an der Textstelle "bricht mir mein Herz" (T. 33; vgl. Notenbeispiel e). Hier ist der Septakkord tatsächlich ohne jede Synkopatio-Sicherung rein akkordisch gesetzt. Auffällig ist ferner die geradezu motivische Verwendung des Sept- bzw. Quintsextklanges mit abspringender Terz und ternärem (2:1-)Rhythmus sowie deren Variante (vgl. das Notenbeispiel). Das hält einen Satz kompositorisch zusammen, dessen Ablauf durch deutliche Zäsurbildungen segmentiert wird und zugleich vom auffälligen Wechsel der Mittel lebt. Dazu gehören vor allem der Gegensatz von kontrapunktisch-fließenden und homorhythmisch-akkordischen Partien, ferner die Echo-Abschnitte mit ihrem ausdrücklichen Forte-Piano-Wechsel oder die Tmesis-Pausen bei "bricht mir das Herz". Und dazu gehört auch die synchrone Kontrastbildung am Satzende ("daß ich mich sein erbarmen muß", T. 49ff.: lange gegen kurze Werte), die durch ihre absteigende Zielbewegung zudem deutlich Finalwirkung hat. Und schließlich wieder der akkordische Schluß im Tripeltakt mit wunderschönem Durchgangs-Septakkord: So "spricht der Herr". Hören wir hier nicht auch schon den späteren Thomaskantor?

Ob Motette oder Madrigal – dieses Werk, wie etliche im "Israelsbrunnlein" –, zeigt Scheins geniale Fähigkeit der Verknüpfung der beiden polaren Satzprinzipien, des neuen madrigalischen in der Nachfolge Monteverdis sowie des motettischen der Art, wie Schütz sie bis zur "Geistlichen Chormusik" bewahrte.

*

Während Monteverdi das Madrigal in spektakulärem Auftritt revolutionierte und damit letztlich zu einem neuen Typus aufhob, indem er dem alten kontrapunktischen Satz die neue Dimension des Akkordischen schuf, fand bei den Deutschen gleichsam

eine lautlose Revolution der inneren Wandlung und permanenten Erweiterung statt, und zwar ausgehend von der Motette. Das Festhalten am Kontrapunkt, wofür Schütz' späte Motettensammlung ja Beleg genug ist, und die gleichwohl betonte Absicht, am Fortschritt der Zeit, und d.h. Italiens, Teil zu haben, bewirkten eine gewissermaßen langsamere Gangart im protestantischen Deutschland, aber auch eine um so gravierendere. Denn indem man an dem festhielt, was in der deutschen Kontrapunktlehre als gediegen und höchster Kunst entsprechend galt, wandelte sich der Satz von innen heraus. Dabei hat Schein zwischen den Polen vermittelt, Schütz dagegen in beharrlicher Konsequenz integriert.

Anmerkungen

- 1 Pietro PONTIO, Ragionamento di musica, Parma 1588, Faksimile, hrsg. von Susanne CLERX-LEJEUNE, Kassel 1952 (= Documenta musicologica I/16), S. 154.
- 2 "<...> ancora c'hoggi di in alcuni compositori frà i suoi Motetti, & cose ecclesiastiche non seruano tal ordine; ma talmente pongono le parti insieme con moto veloce, & velocissimo, che paiono Madrigali <...>" (ebenda, S. 154).
- 3 "Si serua la grauità, e lo stile graue <...> acciò non si cada nello stile Madrigale" (ebenda, S. 155).
- 4 "Vi fo anco sapere, che il suo proprio <sc. del Madrigale> è di fargli delle Semiminime assai, & anco delle Minime fatte in sincopa" (ebenda, S. 160).
- 5 Ebenda, S. 160.
- 6 "Sappiate ancora, che spesse volte le parti debbono andare vualmente insieme, con moto però veloce di Minime, ouer di Semiminime" (ebenda).
- 7 Vgl. Wolfram STEINBECK, Lyrik und Dramatik im italienischen Madrigal – Zur Sprachvertonung und Musiksprache bei Schütz und Monteverdi, in: Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians des Vierten, Tagungsbericht Kopenhagen 1985 (in Herst.).
- 8 Man denke nur an CACCINI's "Le nuove musiche" von 1601.
- 9 Vgl. Friedrich BLUME, Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik, Leipzig 1925.
- 10 Vgl. Hans Heinrich EGGBRECHT, Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert, in: AfMw 14 (1957), S. 61-82.
- 11 Erschienen in drei Sammlungen, Mailand 1607-1609.
- 12 Die "Marienvesper" ist für sechs Vokalstimmen und sechs obligate Instrumentalstimmen mit Basso continuo, "da concerto", wie es im Titel heißt, komponiert.
- 13 Vgl. Claudio MONTEVERDI, Tutte le opere, hrsg. von Gian Francesco MALIPIERO, 16 Bde., Asolo 1926-1942, Bd. 14, S. 150f.
- 14 Ebenda, S. 170ff.
- 15 Ebenda, S. 153ff.
- 16 Ebenda, S. 174ff.
- 17 Vgl. STEINBECK, a.a.O.
- 18 Werner BRAUN, Die Musik des 17. Jahrhunderts, Wiesbaden und Laaber 1981 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 4), S. 195.

- 19 Daß Schütz sich mit Monteverdi auseinandergesetzt hat und daß der Jüngere vom Älteren gelernt hat, ist unbestritten (vgl. dazu z.B. Wolfgang OSTHOFF, Heinrich Schütz – die historische Begegnung der deutschen Sprache mit der musikalischen Poetik Italiens, in: SJB 2 <1980>, S. 78-102). Aber die Werke, in denen dies geschieht, machen gerade die Unterschiede um so deutlicher.
- 20 Silke LEOPOLD, Claudio Monteverdi und seine Zeit, Laaber 1982, S. 186f.
- 21 Vorwort der "Psalmen Davids". Der Ausdruck ist freilich nicht ohne weiteres gleichzusetzen mit dem italienisch-dramatischen.
- 22 Vgl. Anna Amalia ABERT, Die stilistischen Voraussetzungen der "Cantiones sacrae" von Heinrich Schütz, Wolfenbüttel 1935 (Reprint Kassel 1986 [= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 29]), S. 226.
- 23 Das Konzert "Eile, mich, Gott, zu erretten" ist tatsächlich eine Ausnahme (und kein exemplarischer Fall). Und bei genauer Betrachtung erweist es sich als eine Auseinandersetzung mit dem monodischen Prinzip, bei der Schütz seinen eigenen Weg geht.
- 24 Vorwort zur "Geistlichen Chormusik".
- 25 Vgl. OSTHOFF, a.a.O., S. 92.
- 26 Die Beispiele bleiben wie zuvor zweistimmig und bedürfen zudem nicht der Akkordstütze des Generalbasses.
- 27 Vgl. dazu aus neuerer Zeit Irmgard HAMMERSTEIN, Zur Monteverdi-Rezeption in Deutschland – Johann Hermann Scheins "Fontana d'Israel", in: Claudio Monteverdi – Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag, hrsg. von Ludwig FINSCHER, Laaber 1986, S. 175ff. Vor allem auf seine Monteverdi-Rezeption seien "gewisse Lizenzen vom immer noch grundsätzlich geltenden strengen Satz" (S. 187) zurückzuführen, ferner pseudoimitatorische Effekte, Besetzungswechsel von Voll- und Dreistimmigkeit, auskomponierte Verzierungen, Rufe, Fauxbourdon-Partien, Chorrezitative oder Orgelpunkte als besondere Ausdrucksmittel.
- 28 Vgl. A.A. ABERT, die vom "ersten Denkmal der monodischen Motettenkomposition" spricht (a.a.O., S. 221). Das charakteristische 'Dazwischen' dieser Sammlung mag schon aus der Schwierigkeit ersichtlich werden, die die Gattungszuordnung verursacht hat. Vielerorts heißen sie rundweg Motetten (z.B. in der Ausgabe "Sechs deutsche Motetten", hrsg. von Adam ADRIO, Wolfenbüttel 1931 [= Das Chorwerk, H. 12]), an anderer Stelle "geistliche Madrigale" (z.B. Friedrich BLUME, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, 2. Aufl., Kassel 1965, S. 136), und im Vorwort der Gesamtausgabe heißt es, "die fünfstimmigen geistlichen 'Madrigale' der Fontana d'Israel" seien Scheins "zweite und zugleich letzte Motetten-Sammlung" (Johann Hermann SCHEIN, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 1, hrsg. von Adam ADRIO, Kassel 1963, S. VI).
- 29 Die Werke, wohl zu verschiedenen Zeiten entstanden, folgen sehr unterschiedlichen Satzmodellen.
- 30 Vgl. SCHEIN, a.a.O., S. 75ff.

Ein bisher unbekanntes Gedicht von Heinrich Schütz
in einer Schrift der Hofschule zu Kassel

von
HANNS-PETER FINK

Was von Heinrich Schütz an Briefen, Eingaben, Werkvorreden, Widmungen, Gelegenheitsgedichten usw. überliefert ist, hat Erich H. Müller gesammelt und 1931 – soweit damals zugänglich – herausgegeben¹. Dieser Bestand ist in der Zwischenzeit durch eine Reihe von weiteren Dokumenten erweitert worden². Dem bisher Bekannten kann jetzt ein weiteres Dokument hinzugefügt werden: ein lateinisches Trauergedicht, von Schütz 1602 in Kassel auf den Tod eines Mitschülers geschrieben. Es ist in einer kleinen Schrift zu finden, von der die Lippische Landesbibliothek Detmold und das Staatsarchiv Detmold je ein Exemplar besitzen³. Wieso diese Schrift gerade in Detmold erhalten geblieben ist, wird klar, wenn man den historischen Zusammenhang betrachtet, in dem sie entstanden ist.

In Lippe regierte zu Schütz' Jugendzeit Graf Simon VI. (1554-1613)⁴. Er hatte selbst eine gute Erziehung genossen auf dem Gymnasium in Straßburg sowie an den Höfen in Wolfenbüttel und Kassel und war darauf bedacht, auch seine Söhne sorgfältig unterrichten und bilden zu lassen. Die ersten Schritte dazu wurden in der gräflichen Residenz auf Schloß Brake bei Lemgo getan, und hier wird als erfolgreicher Lehrer der Junggrafen im Französischen und in der Musik Bonaventura Borchgrevinck gerühmt⁵, dessen Sohn Melchior später Kapellmeister in Kopenhagen war und dort gestorben ist, kurz bevor Schütz 1633 auf seiner ersten Skandinavienreise in die dänische Hauptstadt kam.

Im Jahre 1601 aber schickte der Graf zur Lippe seine beiden ältesten Söhne Bernhard (geb. 21.9.1586) und Simon den Jüngeren (geb. 30.12.1587) nach Kassel zum Besuch der Hofschule und des Gymnasiums Mauritianum, wo Heinrich Schütz seit 1599 Schüler und Kapellknabe war. Diese Entscheidung war nicht verwunderlich. Die Beziehungen von Lippe nach Kassel waren seit langem eng. Die Grafen und Edelherrn zur Lippe standen seit 1449, verstärkt seit 1517, im Lehnverhältnis zu den hessischen Landgrafen. Philipp der Großmütige hatte 1538 die Einführung der Reformation in Lippe stark beeinflußt und gefördert. Und Graf Simon teilte mit Landgraf Moritz dem Gelehrten vielfältige künstlerische und wissenschaftliche Neigungen. Zwar komponierte er nicht selbst, aber er spielte die Orgel, malte und korrespondierte mit Gelehrten. Die hessischen Rechnungslisten von 1597/98 über kleinere persönliche Ausgaben des Landgrafen weisen 4 Taler aus "für einen Instrumentisten, den Graf Simon von der Lippe geschickt"⁶. Simon hat auch den lippischen Pfarrerssohn Johann Grabbe veranlaßt, zum Studium zu Giovanni Gabrieli nach Venedig zu gehen, wo Schütz diesen seinen Altersgenossen kennen und schätzen lernte. Simon VI. war sich mit Moritz auch darin einig, daß beide die reformierte Kirchenlehre bevorzugten, und er hat zu Beginn des 17. Jahrhunderts seine Grafschaft Lippe ebenso dem Calvinismus zugeführt wie der Landgraf sein Hessenland.

So war Kassel angesichts des guten Rufs, den sein von Landgraf Moritz tatkräftig gefördertes Gymnasium genoß, eine naheliegende Wahl als Bildungsstätte für die beiden lippischen Junggrafen, und 1601 zogen Bernhard und Simon d.J. mit ihrem Präzeptor Gerlach Wolff dort ein. Aber der Aufenthalt in der hessischen Residenz sollte für die Lipper ein trauriges Ende nehmen: Im Sommer des nächsten Jahres nämlich erkrankte Bernhard schwer, und trotz aller ärztlichen Bemühungen starb er, noch nicht sechzehn Jahre alt, nach wochenlangem Fieber am 23. Juli 1602.

Selbstverständlich nahm die Schule an den Trauerfeierlichkeiten teil. Und sie veröffentlichte alsbald die eingangs erwähnte Schrift, ein Büchlein von 15 Blättern im Format 18,5x14,5 cm⁷, mit dem Titel

EPICEDIA
**IN PRAE-
MATURUM**
OBITUM ILLUSTRIS ET
GENEROSI COMITIS AC DO-
MINI, DN. BERNARDI COMITIS
& Nobilis Domini in Lippia, decimo Calen-
darum Augusti, anni 1602. Cassellis in illustri
Schola aulica placidè & piè in Domi-
no defuncti,

Ultimi honoris ergò
In summo squalore & planctu conscripta
Ab
ILLUSTRI AULICA SCHOLA
MAURITIANA.



CASSELLI
Imprimebat WILHELMUS WESSELIUS.
ANNO M. DC. II.

*Cui, cum pertasus vita tria lustra peregit,
Contigit in Christo claudere fata piè.
Et sic jam felix felici navigat unda
Appulit ad portum prosper & incolumis.
Angeli ubi sancti sancto pia jubilacantant
Ac grati psallunt pro bonitate Deo.
Quos inter Comes ipse sedens collaudat Jesum
Gaudia non ullo mixta dolore capit.
O nimium felix, o terq, quaterq, beatus,
In Christo cui sic contigit oppetere.*

Georgius Schimmelpfennig Eschvi-
cenis Hallus.

ALIUD.

CONQUERAR, an taceam? ponam sine nomine nostræ
Tristitiæ causam quæ vorat ossa mea?
Vestibus o mea Musa nigris, cur plena dolore
Incedis? cur non jam meliora canis?
Cur faciem mea Musa tegis? Cur pectora servus
Mæsta dolor cruciat, lætaq; cuncta silent?
Heu subito perit miseræ tibi fidus amicus.
Qui tibi, Musa, suo sanguine junctus erat.
Heu tibi Bernhardus teneris succumbit in annis
Illustris, qui spes maxima patris erat.
Maxima spes patris nec non spes maxima matris
Totius imperii spesq; salusq; fuit.
Hunc capit hunc duræ rapit inclementia mortis
Quæ nobis cunctis tela inimica struit.
Summe Deus causam quæ te commovit ad iram
Dic aliquam, illustris cur perit iste puer.
Forsit hæc causa est, ejus quod vita pudica
Et tibi pura fides præ reliquis placuit.
Mors regum pulsat tutres inopumq; tabernas
Devorat hæc juvenes devorat atq; senes.
Omne perit quicquid liquidâ respirat in aura
Quicquid sub cælo vivit, id omne perit.

Henricu Schütz.

ALIUD

"Epicedia in praematurum obitum ...", Kassel 1602: Titelblatt; Gedichte von Georg Schimmelpfennig (Schluß) und Heinrich Schütz. Exemplar des Staatsarchivs Detmold.

EPICEDIA | IN PRAE-| MATURUM | OBITUM ILLUSTRIS ET | GENEROSI COMITIS
 AC DO-| MINI, DN. BERNARDI COMITIS | & Nobilis Domini in Lippia, decimo
 Calen-| darum Augusti, anni 1602. Cassellis in illustri | Schola aulica placide &
 pie in Domi-| no defuncti, | Ultimi honoris ergo | In summo squalore & planctu
 conscripta | ab | ILLUSTRIS AULICAE SCHOLAE | MAURITIANA. | CASSELLIS | Impri-
 mebat WILHELMUS WESSELIUS. | ANNO M.DC.II.

23 Verfasser haben Beiträge zu dieser Schrift geleistet, darunter auch Heinrich Schütz. Sein Gedicht lautet:

Conquerar, an taceam? ponam sine nomine nostrae
 Tristitiae causam quae vorat ossa mea?
 Vestibus o mea Musa nigris, cur plena dolore
 Incedis? cur non jam meliora canis?
 Cur faciem mea Musa tegis? Cur pectora saevus
 Moesta dolor cruciat, laetaque cuncta silent?
 Heu subito periit miserae tibi fidus amicus,
 Qui tibi, Musa, suo sanguine junctus erat.
 Heu tibi Bernhardus teneris succumbit in annis
 Illustris, qui spes maxima patris erat.
 Maxima spes patris nec non spes maxima matris
 Totius imperii spesque salusque fuit.
 Hunc capit hunc durae rapit inclementia mortis
 Quae nobis cunctis tela inimica struit.
 Summe Deus causam quae te commovit ad iram
 Dic aliquam, illustris cur perit iste puer.
 Forsitan haec causa est, ejus quod vita pudica
 Et tibi pura fides prae reliquis placuit.
 Mors regum pulsat tures inopumque tabernas
 Devorat haec juvenes devorat atque senes.
 Omne perit quicquid liquida respirat in aura
 Quicquid sub coelo vivit, id omne perit.

Henricus Schütz.

Im folgenden soll eine Verdeutschung des Gedichtes versucht werden; dabei sollen an die Stelle der Hexameter und Pentameter des lateinischen Originals in der Übersetzung Alexandriner treten, wie sie Schütz' Zeit liebte und wie sie auch z.B. Martin Opitz für die deutsche Wiedergabe lateinischer Distichen benutzt hat:

Soll ich wehklagen laut, soll ich vor Kummer schweigen?
 Soll meiner Trauer Grund, die mich verzehrt, ich zeigen?
 Was schreitest du voll Schmerz im Trauerkleid einher,
 o Muse mein? Warum singst du nichts Heitres mehr?
 Warum verhüllest du dein Antlitz? Welche Pein
 quält deine Brust? Warum kannst du nicht fröhlich sein?
 Ach, plötzlich ist dahin, der dir ein treuer Freund,
 der dir war blutsverwandt, war inniglich vereint.
 Ach, Bernhard sank dahin in seinen zarten Jahren,
 er, dessen Gaben doch des Vaters Hoffnung waren.
 Die größte Hoffnung war er für die Eltern beide.
 Er war des Landes Glück, er war des Landes Freude.
 Ihn raubt, ihn rafft dahin der harte Tod in Eile,
 der auf uns alle lenkt ohn' Gnade seine Pfeile.

Nenn irgendeinen Grund, o Gott, der dein Gebot
bewirkt, durch das dies Kind verfiel dem bittern Tod.

Vielleicht ist das der Grund, daß dir, o Herr, vor allen
sein reiner Glaube und sein Leben hat gefallen.

An Schlösser klopft der Tod und Hütten mit Gewalt.
Vor ihm ist jeder gleich. Er frißt so Jung wie Alt.

Zu Grund geht alles, was auf Erden atmet, und
was unterm Himmel lebt, das alles geht zu Grund.

Gewiß ist dieses Gedicht nur eine Schülerarbeit des knapp 17jährigen. Derartiges wurde auf dem Gymnasium gelehrt und geübt. Und die sprachliche Schulung auf dem Mauritianum war gut, das zeigen diese Verse, das hat Schütz auch in seinem späteren Leben bewiesen, hat er doch bis in sein hohes Alter lateinische Widmungen, Vorreden, Gelegenheitsgedichte und Briefe geschrieben. Er beherrschte eben die Sprache so, wie es zu seiner Zeit für einen Theologen, aber auch für einen anderen Gelehrten, selbstverständlich war und wie es auch von einem Staatsmann, überhaupt von einem Gebildeten, erwartet wurde. Und wer will von vornherein in Abrede stellen, daß Schütz und seine Mitschüler durch den Tod des jungen Grafen ehrlich erschüttert waren? Bernhard zur Lippe muß, wenn die auf uns gekommenen Nachrichten nicht maßlos übertreiben, sehr begabt und beliebt gewesen sein. Landgraf Moritz ließ ihn die lateinische Begrüßungsansprache halten, wenn vornehme Gäste zu empfangen waren⁸.

Heinrich Schütz' Verse auf Bernhard zur Lippes Tod beginnen mit der Anspielung auf eine Ovidstelle: "conquerar an sileam?" heißt es bei dem Römer im 9. Buch der Metamorphosen, Vers 147. In seinem 13. Vers zitiert Schütz Vergil, Georgica 3,68. Und Vers 19 variiert einen bekannten Gedanken aus Horaz, carmina 1,4,13.14. Dieses Horazwort taucht auch in anderen Beiträgen unserer Trauerschrift auf – da mag Anregung oder Hilfe eines Lehrers mit im Spiel sein. Derartige Rückgriffe auf Verse und Gedanken antiker Poeten waren ganz im Sinne der "imitatio", die als wichtiges Mittel auf dem Wege zum Ziel der Ausprägung eines guten eigenen lateinischen Stils eingesetzt wurde, und sie zeigten die Belesenheit des Schülers. Vergil, Horaz und Ovid standen auf dem Lektüreplan des Mauritianums⁹.

Über diese Schule unterrichtet neuerdings ein Aufsatz von Hartmut Broszinski¹⁰. Für die wechselhafte Geschichte der bedeutenden Lehranstalt, die auf anspruchsvolle Musikausübung ebensoviel Wert legte wie auf die Vermittlung einer gediegenen Bildung für junge Leute vom Adel, deren Gründer, Förderer und ständiger Anreger Moritz der Gelehrte selber war, die aber auch mit dem politischen Scheitern des Landgrafen in den Wirren des Dreißigjährigen Krieges nach verhältnismäßig kurzem Bestehen ihr Ende gefunden hat, ist unsere Trauerschrift ein wertvolles ergänzendes Zeugnis. Hier äußert sich die "Schola aulica illustris", der Stamm und Kern der Schule, zu dem ab 1599 das "Collegium publicum" hinzugetreten war. Die Hofschule selbst ist jedenfalls immer klein und überschaubar gewesen. 24 Freistellen bot sie 1601¹¹, zwölf für den Adel, zwölf für Kapellknaben. Und für die Alumnen der Hofschule, die "classici", gab es 1600 nur zwei Lehrer (ohne die Professoren des Collegium publicum); erst Ende 1603 ist ihre Zahl auf vier erhöht worden¹². So ist es wahrscheinlich, daß sich mit den 23 Verfassern der Trauergedichte wenn nicht alle, so doch weitaus die meisten Angehörigen der Hofschule im Sommer 1602 zu Wort gemeldet haben. Hier die Namen derer kennenzulernen, die zu jener Zeit Schützens täglichen Umgang in Kassel bildeten, ist von hohem Interesse, daher sollen alle, die zu der Gedichtsammlung beigetragen haben, kurz vorgestellt werden. Mancher dieser Namen begegnet uns in Schütz' Biographie wieder, mancher taucht später unter den Hof-, Staats-, Kirchen- und Schuldienern der hessischen Landgrafen wieder auf¹³.

Als erste kommen, das ist protokollarisch interessant, nicht die Lehrer der Hofschule zu Wort, sondern zwei Schüler aus dem hohen Adel, deren Väter mit Simon VI. zur Lippe gut bekannt oder sogar befreundet waren. Den Anfang macht Friedrich Ludolf Graf zu Bentheim (1587-1629) mit sechs lateinischen Distichen, denen er gleich noch ein zweites Gedicht von vier Zweizeilern folgen läßt. Friedrich Ludolf war ein Sohn des Grafen Arnold von Bentheim-Steinfurt, der, gleichaltrig mit Simon VI. zur Lippe, in seiner Grafschaft ebenso das reformierte Bekenntnis eingeführt hat wie Moritz in Hessen und Simon in Lippe.

Die nächsten Verse, wiederum vier Distichen, stammen von Moritz Freiherrn von Criechingen, aus altem lothringischem, erst adligem, dann freiherrlichem und zuletzt gräflichem Geschlecht. Sein Vater Thomas war Simons VI. Waffengefährte im unglücklichen Rheinfeldzug von 1599 gegen die Spanier gewesen. Moritz von Criechingen hat 1603 wegen schlechter Führung die Hofschule verlassen müssen, ist aber auf Bitten seiner Mutter wieder aufgenommen worden. In seinem Gedicht zitiert er frei, ebenso wie Heinrich Schütz, Horaz *carm.* 1,4,13: "Der grausame Tod wird endlich auch an unsere Hütten pochen." Bei ihm, dem Schreiber, hat der Tod das 1618 getan: Moritz ist im ersten Jahre des 30jährigen Krieges gefallen.

Nun erst, nach den hochadligen jungen Herren, kommt der "Praeceptor Scholae aulicae primarius", der erste Lehrer der Hofschule, Hermann Thalmüller, zu Wort. Achtzehn Distichen enthält sein Gedicht, darunter zwei, die den Verstorbenen als tüchtigen aktiven Musiker preisen. Weil ihn dieses Musizieren dem jungen Schütz näher gebracht haben könnte, seien die betreffenden Verse hier wiedergegeben, wieder mit einer Verdeutschung in Alexandrinern:

Musica cum musis placuit tibi, quam bene chordis
Laudabas patrem, qui regit astra, Deum?
Voceque cantabas Psalmos modulamine suavi
In te quicquid erat, gratum erat atque bonum.

Du liebtest die Musik. Wie pflegtest du zu loben
mit Saitenspiel den Herrn, der lenkt die Sterne droben!

Mit heller Stimme sangst du Psalmenmelodien.
Ein Wesen, freundlich, hold und gut, war dir verliehen.

Und noch ein zweites Trauergedicht steuert Thalmüller bei, diesmal lauter Hexameter, 21 an der Zahl. Auch hier findet sich wieder eine Anspielung auf die bekannte Horazstelle aus dem 4. Gedicht des ersten Odenbuches.

Der Verfasser der nächsten 17 Distichen ist Georg Cruciger (1575-1637), Sohn Caspar Crucigers d.J., Enkel des gleichnamigen Wittenberger Theologen. Georg lehrte als "aulicae Scholae praeceptor" am Mauritianum hauptsächlich die alten Sprachen. 1605 ist er Professor in Marburg geworden.

Dann schließen sich andere Mitschüler an, zunächst wieder die adligen: Dietrich von dem Werder (1584-1657), der spätere Hofmann, Geheime Rat, Ephorus des Collegiums Mauritianum, Diplomat, im Dreißigjährigen Krieg Kommandeur eines Regiments unter dem Schwedenkönig Gustav Adolf, Mitglied der "Fruchtbringenden Gesellschaft", Ariost- und Tasso-Übersetzer, mit neun Distichen; Justus Burkhardt Rau zu Holzhausen mit vier Distichen, die er mit einem Vergil-Zitat (*Aeneis* 1,8) beginnen läßt; Ludwig Heiderich von Calenberg (mehrere v. Calenbergs sind Schüler der Hofschule gewesen) ebenfalls mit vier Zweizeilern. Wilhelm Moritz von Rollshausen bietet fünf Distichen. Von Rollshausen, Sohn eines Obersten und Patenkind des Landgrafen, war von diesem dem Grafen Simon zur Lippe "an dessen neuerrichtetes Pädagogium", also an die 1602 gegründete Provinzialschule in Detmold, empfohlen worden. Er blieb jedoch in Kassel und kam dort 1606 "in peinliche Untersuchung wegen ungebührlichen Verhältnisses zu dem Hof-Frauenzimmer", konnte aber nach Sachsen entfliehen¹⁴.

"Cunradus Seuringius Melricoeus" bringt ein neues Versmaß: er hat zwölf sapphische Odenstrophen gedichtet, außerdem aber noch sechs elegische Distichen hinzugefügt, in denen er den Verstorbenen selbst über seinen Tod sprechen läßt.

Christoph Cornet aus Kassel hat elf Distichen beigesteuert. Er war fünf Jahre älter als Heinrich Schütz und schon 1605/06 vom Landgrafen nach Venedig zu Gabrieli geschickt worden. Später war er Ökonom (Finanzverwalter) der Hofschule, von 1619-1627 Hofkapellmeister. Kurz bevor er 1635 starb, widmete ihm Schütz die Frühfassung seines Canticum Simeonis (SWV 352a). Kilian Semler aus Schmalkalden schließt sich mit zwei Beiträgen an: mit acht lateinischen Distichen, in denen wiederum der Verstorbene über sich selbst spricht, und mit sieben Distichen in griechischer Sprache. Semler ist 1609 Prediger zu Hayndorf im Schmalkaldischen geworden¹⁵. Acht lateinische Distichen stammen von Christoph Kegel aus Goslar, der zusammen mit Christoph Cornet Schüler Gabrielis in Venedig war. In Kassel gehörte er der Hofkapelle an, später war er Prinzenerzieher, gestorben ist er 1638 im 57. Lebensjahr als Amtsvogt in Niederaula. Formal Ungewöhnliches bietet Wilhelm Moritz Thaurer. Er benutzt ein Epodenmaß, in dem auf einen Hexameter jeweils ein katalektischer daktylischer Tetrameter folgt (wie bei Horaz in dessen 12. Epode); sechs dieser Doppelverse hat er gebaut. Und außerdem bringt er in einem Chronodistichon, das Tag und Monat von Bernhards Tod nennt, kunstvoll auch noch die Jahreszahl 1602 unter. Thaurer war der Sohn des Leibarztes des Landgrafen, der 1604 an der Seite seines Herrn im Gewitter von einem umstürzenden Baum erschlagen wurde.

Neun Distichen in der gebräuchlichen Form hat Michael Ewald aus Rotenburg in Hessen geschrieben. In den Rechnungen der Hofhaltung aus dem Jahre 1598 ist er neben Cornet und den Brüdern Kegel als Empfänger einer Belohnung für gute Leistungen aufgeführt. Später erscheint er in der Umgebung Ottos, des ältesten Sohnes Moritz' des Gelehrten, als Kammersekretär und Advokat¹⁶. Doppelt so viele Distichen wie Ewald hat Caspar Meusch aus Gudensberg in Hessen geliefert, dazu noch ein Chronodistichon mit dem Todesdatum, wie wir es schon bei Thaurer gefunden haben. Meusch war später Sekretär des Landgrafen¹⁷.

Friedrich Kegel war Mitglied der Hofkapelle, hat 1608 zusammen mit seinem Bruder Christoph, mit Heinrich Schütz und Georg Schimmelpfenning in Marburg das Studium aufgenommen und danach des Landgrafen Töchter unterrichtet. 1645 ist er im Alter von 63 Jahren verstorben. Für die Trauerschrift von 1602 hat er elf Distichen geschrieben. Acht Doppelverse stammen von Georg Schimmelpfenning aus Eschwege. Er hat als langjähriges Mitglied der Hofkapelle, deren Kapellmeister er 1627 wurde, und als Marburger Student ebenso wie die Brüder Kegel zu Schützens engerem Bekanntenkreis in Kassel gehört¹⁸.

Dann folgt der Beitrag von Heinrich Schütz.

Georg Scriba aus Hannover hat gleichfalls elf Distichen geschrieben. Georg Thalmüller (1585-1618) aus Minden in Westfalen dagegen hat sich für bloße Hexameter entschieden, also das sogenannte heroische Versmaß gewählt (19 Verse). Er wurde nach dem Studium in Marburg 1613 Rektor in Schmalkalden, 1616 am Gymnasium in Hersfeld. Hermann Thalmüller, der Praeceptor primarius der Hofschule und spätere Erzieher des Landgrafensohnes Otto, war sein älterer Bruder¹⁹. Sechs Distichen umfaßt das Gedicht von Rudolf Schröder aus Minden. Gregor Schönfeld junior, Sohn des gleichnamigen Theologen, der als Rektor der Universität Schütz in Marburg immatrikuliert hat, wurde später ebenfalls Professor in Marburg, dann Konsistorialsyndikus in Kassel. Jetzt steuert er fünf Distichen bei. Und der letzte Beitrag, 15 Hexameter, kommt von Nicolaus Ladislaides aus Trentschin in der Slowakei.

Die hier vorgestellte Trauerschrift dürfte aus Pietät in mehreren Exemplaren in Lippe angeschafft und aufbewahrt worden sein. Zwei Stücke sind aus der gräflichen Bibliothek, die der Grundstock zur ältesten öffentlichen Bücherei Detmolds geworden ist, in die Lippische Landesbibliothek gelangt, eins davon ist an das Archiv abgegeben und zu den Dokumenten über Bernhard zur Lippes Tod genommen worden.

Aus Heinrich Schütz' Kasseler Jahren war bisher nur die Schulrede auf den heiligen Moritz bekannt, die Hans Joachim Moser in seinem Schütz-Buch abgedruckt hat²⁰ und die auch bei Hartmut Broszinski als Faksimile wiedergegeben ist. Sie ist nicht datiert. Demnach haben wir mit dem Trauergedicht von 1602 entweder das älteste, oder aber doch mindestens das zweitälteste Dokument aus Schützens Feder vor uns.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Schütz GBr.
- 2 Vgl. die entsprechenden Nachweise in den Bibliographien der Jahrgänge 1, 3, 6 und 11 des SJB sowie bei Allen B. SKEL, Heinrich Schütz – A Guide to Research, New York und London 1981 (= Garland Composer Resource Manuals, Vol. I).
- 3 Staatsarchiv Detmold, L 7 A VII zu 3a; Lippische Landesbibliothek Detmold, Sign. LC 73.
- 4 Über ihn unterrichtet umfassend August FALKMANN, Graf Simon VI. zur Lippe und seine Zeit, Detmold 1869-1902 (= A.F., Beiträge zur Geschichte des Fürstentums Lippe aus archivalischen Quellen, H. 3-6).
- 5 Andreas WEDEMEIER, De Parentalibus faciendis Lino grammatico, Lemgo 1594, Bogen D.
- 6 Christoph von ROMMEL, Geschichte von Hessen, Bd. 1-9, Marburg und Kassel 1820-1853; Zit.: Bd. 6 (1837), S. 446.
- 7 Das Titelblatt und das Schützsche Gedicht sind auf S. 16 als Faksimile wiedergegeben. Der Verfasser dankt dem Staatsarchiv Detmold für die Genehmigung zur Reproduktion sowie für freundliche Unterstützung seiner Forschungen.
- 8 Johannes PIDERIT, Chronicon Comitatus Lippiae, Rinteln 1627, S. 656; ROMMEL, a.a.O., Bd. 6, S. 460.
- 9 Theodor HARTWIG, Die Hofschule zu Cassel unter Landgraf Moritz dem Gelehrten, Diss. Marburg 1864, S. 45 und 58.
- 10 Hartmut BROSZINSKI, Schütz als Schüler in Kassel, in: Heinrich Schütz – Texte, Bilder, Dokumente, Kassel 1985, S. 35-62; dort auch weitere Literaturangaben.
- 11 HARTWIG, a.a.O., S. 18.
- 12 Ebenda, S. 44-49.
- 13 Ein großer Teil der folgenden Angaben aus den Lebensläufen von Schütz' Lehrern und Mitschülern basiert auf: Friedrich Wilhelm STRIEDER, Grundlage zu einer hessischen Gelehrten- und Schriftstellergeschichte, Bd. 1-20, Göttingen, Kassel und Marburg 1781-1865; ROMMEL, a.a.O., Bd. 6, S. 450-507 (Hofdiener- und Gelehrtenverzeichnis); Christiane ENGELBRECHT, Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek, Kassel 1958 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten, Nr. 14). Soweit die Namensträger in diesen Werken im Alphabet oder im Register leicht aufzufinden sind, werden die Angaben hier nicht eigens nachgewiesen.
- 14 ROMMEL, a.a.O., Bd. 5, S. 428; Bd. 6, S. 463.
- 15 STRIEDER, a.a.O., Bd. 2, S. 456.
- 16 ROMMEL, a.a.O., Bd. 6, S. 326.
- 17 Ebenda, S. 391 und 439.

- 18 Zu Georg Schimmelpfennig vgl. Ernst ZULAUF, Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten, Kassel 1902, S. 67f., 72-74, 80-83; ENGELBRECHT, a.a.O., S. 23, 26f., 132-134, 147; Joshua RIFKIN, Weib, was weinst du und Veni, sancte Spiritus – Zwei Dresdner Schütz-Handschriften in Kassel, in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts – Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz <...> 1985 in Dresden <...>, hrsg. von Wolfram STEUDE, Tl. 1, Leipzig 1987 (= JbP 1985), S. 81f., 91 (Anm. 9).
- 19 STRIEDER, a.a.O., Bd. 3, S. 312f.
- 20 Hans Joachim MOSER, Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk, Kassel ²/1954, S. 35-37.

Heinrich Schütz als Pate

von
EBERHARD MÖLLER

Patenschaften geben Aufschluß über näheren Umgang mit Verwandten, Freunden, Bekannten und Berufskollegen. Da sich die Dresdner Kirchenbücher des 17. Jahrhunderts nicht erhalten haben, kann in dieser Hinsicht für Heinrich Schütz nur wenig ausgesagt werden. Nachfolgend werden Eintragungen aus den Kirchenbüchern von Braunschweig, Gera, Halle, Leipzig und Weißenfels in chronologischer Folge mitgeteilt und ausgewertet. Die Weißenfelser Funde sind im bisherigen Schütz-Schrifttum nicht erwähnt. Eine Durchsicht der Kirchenbücher anderer Städte¹ könnte weiteres Material erbringen.

I

30. Oktober 1631, Leipzig²

Heinricus fridericus, d. 30. Octobr. V. H. D. Georgius Schütz. M. Anna, P. H. Fridrich Meyer, Burgemeister H. Heinrich Schutz Churf. S. Capelmeister, fur ihn stundt H. Henning Große, Anna H. Philip Lohmans I. U. Doctoris Vn Syndicus zu Guben.

Die engen Beziehungen von Schütz zu seinem Bruder Georg sind bekannt (man denke an den gemeinsamen Schulbesuch und an das Hochzeitskonzert SWV 48). Georg hinterläßt bei seinem am 5. September 1637 erfolgten Tod die fünf unmündigen Kinder Anna Regina, Euphrosyne, Christoph Georg, Johann Albert (Albrecht) und Heinrich Friedrich³. Deren Mutter, Anna Große, war bereits am 27. Mai 1636 verstorben. Schütz schreibt, daß "die erziehung <... der> armen Wayssen auff <... ihn> gefället worden"⁴. Für Johann Albert, der kurze Zeit der Dresdner Hofkapelle als Diskantist angehört, erwirkt er z.B. 1638 die Aufnahme in Schulpforta⁵. Er ist 1646 verstorben, seine Schwester Euphrosyne bereits 1645⁶. Schütz läßt sich bei der Taufe seines Neffen Heinrich Friedrich von dem Buchhändler Henning Große d.J. vertreten. Dieser, ein Verwandter der Kindsmutter, vertreibt in Leipzig die 1619 gedruckten "Psalmen Davids" von Schütz. Der Täufling erhält seine Vornamen nach den Paten Heinrich Schütz und Friedrich Meyer. Heinrich Friedrich Schütz ist am 13. März 1707 in Dresden begraben. Er war Pachtinhaber des Rittergutes Pesterwitz, später Viertelmeister in Altendresden (= Dresden-Neustadt)⁷.

II

3. November 1635, Weißenfels⁸

H. Magister Simon Erfurth den Diacony ein Kindt Sigfried Die Paten der Wohl Erwürdige Herr Doctor Johan Greifslan, Undt der Herr Heinrich Schütze Churf. Cappel Meister Zu Dreßden Undt Frau Martha H. Magister Johan Gertzers des Diacony Weib.

Der Archidiaconus Simon Erfurt (1603-1674) ist mit Schützens Nichte Dorothea (1610-1671) verheiratet. Es ist sehr verwunderlich, daß Erfurt in den 1673 veröffentlichten "Singularia Weissenfelsiana" unter den berühmten Weißenfelser Persönlichkeiten seinen großen Verwandten Heinrich Schütz nicht erwähnt, jedoch dessen Brüder Georg und Benjamin.

III

23. Februar 1645, Braunschweig⁹

Anna Margreta Delphini Struncks Organisten Zu S Martin filia, die Gevattern wahren H Capelmeister Hinricus Sagittarius. Anna Martens H M. Johannis Callenij Haußfraw vnnnd H Andreas Krain.

Für Schütz ist das Jahr 1645 ein ausgeprägtes Reisejahr. Das bestätigen Aufenthalte in Leipzig, Calbe, Weißenfels, Wolfenbüttel und Braunschweig. Vom 22. Oktober 1644 bis zum 17. März 1645 hält er sich – mit Unterbrechungen – in Braunschweig auf. Hier wirkt seit 1637 Delphin Strungk (ca. 1601-1694) als Organist. Strungk ist mit Schütz, der sich schon 1637 in Braunschweig aufhielt, freundschaftlich verbunden und übernimmt auch den Vertrieb von Schütz' 1647 erscheinenden "Symphoniae sacrae II". Bei der Taufe vom 23. Februar 1645 handelt es sich um das dritte Kind von Strungk.

IV

15. April 1649, Gera¹⁰

Johann Heinrich Herrn Christian Reißkens Itzo bestallter Stadt u. LandtRichters. Compat. H. D. Johann Albert Reuß Plau. Cantzler alhier. H. Heinrich Schütz zu Weißenfels itziger bestalter CapelMeister in Dreßden. F. Justina H. Anthony Turners Weylandt gewesenen Superintendent nachgelaßene Wittbe in Weißenfelß.

Die Mutter des Täuflings, Anna Regina Schütz, ist die Tochter von Schützens Bruder Georg. Sie heiratet am 13. Februar 1644 den Stadt- und Landrichter Christian Reißke. Beider Sohn, Johann Heinrich, erhält seine Vornamen nach seinen Paten. Bei den drei Paten handelt es sich ausschließlich um Verwandte, außer den Geschwistern Justina und Heinrich Schütz deren Vetter, Kanzler Johann Albert (1600-1680)¹¹. Dieser ist ein Bruder des Komponisten Heinrich Albert. Schützens Anwesenheit am 15. April 1649 in Gera kann angenommen werden.

V

21. Februar 1662, Weißenfels¹²

H. Mag. Andrea Albino dem Rectori ein K. Heinrich Paten: H. Heinrich Schüze, der Churfl: S: Capellmeister, item Fr: Maria H. Christian Rüdingers Weib, Undt H. Doct: Johann Balthasar Krumpe aus Leipzig, Vor welchen es H. Johann Fiedler gehoben.

Der Weißenfelser Magister Andreas Albinus gehört zu dem Schütz nahestehenden Personenkreis. Er ist Rektor der Stadtschule (1653-1666) und Professor für Hebräisch am Gymnasium (1664-1666). Beim Tod der jüngsten Schütz-Tochter Euphrosyne (gest. 11. Januar 1655) wird von "M. Andrea Albino, der Schulen in Weissenfels Rectore" dem Adressaten "Herrn Heinrich Schützen / durch Europam berühmten Musicum, Churfürstl. Durchl. zu Sachsen wolverdienten Ober-Capell Meister, Seinem grossen Patron und Förderer" folgender Kondolenzgedicht gewidmet¹³:

Satz.

KOmm Mahler / leg das Deine hin
Bemahle mir den Trauer-Sinn
Des Orpheus unsrer Zeiten /
Wie er nicht Iphigenien /
Selbst sondern sein Euphasien

Zum Grabe soll begleiten.
Ich weiß / du wirst erstaunet stehen /
Schwartz das Gesicht verhüllet lassen bleiben
Weil niemand kan das Jammerbild beschreiben.

Gegen=Satz.

Diß war des Edlen Vaters Pfand
Daran Er seine Freude fand
Bey seinen grauen Jahren /
Mit Gottesfurcht und Tugend Zier /
Gieng Sie den andern Frauen für.
Vnd nun muß Er erfahren:
Wie seines Hertzens Lust und Küssen
Ihm durch den Todt wird hingerissen.
O Jammer=Schwert! das durch die Seele dringet!
Sieh! wie die Angst des Vaters Hertze zwinget!

Nach=Klang.

Doch dencket / Grosser Freund / ist euch von Todes=Pfeilen
Die Seele wund gemacht. Es kan Sie JEsus heilen.
Sein Name wendet Leid /
Vnd bringet Seligkeit.
Das Wasser eures Leids wird Er in Wein verkehren /
In schönen Freuden=Wein / und mildiglich bescheren
Des Geistes Trost und Stärke!
Das kleine Töchterlein /
Sol Eure Freude seyn /
Der Himmels Huld Gemercke.
Dort lest Er in dem Freuden Leben /
(Nach welchem unser aller Sinn
Ist für und für gerichtet hin.)
Die Sel'ge Tochter oben schweben.

Aus schuldiger Condolenz.

Andreas Albinus ist bereits vier Jahre nach der Geburt seines Sohnes Heinrich am 23. Januar 1666 in Weißenfels verstorben.

VI

7. Mai 1665, Weißenfels¹⁴

Hn. Nicolaus Brausen dem Organisten ein K. Gothard, Paten, H. Heinrich Schüze
d Churfl: S: Capellmeister, item Jgfr. Anna Sophia Hn. Nicolaj von Zossra des
Hn. Ober Haußmans Jgfr: Tochter Undt H. Georg Christoph Rüdinger der Ambt
Schreiber.

Nach Organistenjahren in Pötewitz (heute Ortsteil von Wetterzeube über Zeitz)
kommt Nikolaus Brause ca. 1652 als Stadtorganist nach Weißenfels¹⁵. Dieses Amt
hat er mehrere Jahre inne.

VII

10. Juli 1665, Halle¹⁶

H. Capellmeister Davidt Pohlen ein Sohn getauft heist Augustus, die Paten sein
Der Postulirte Herr Administrator des Primat und Ertzstiffts Magdeburgl. Herzog

Augustus Zu Sachsen Hochfürstl. Durchl. an der Stelle stehet dero Rath vnd Geheimbder Secretarius H. Georg WildVogel Frau Clara Margretha StiBerin, Herrn Johann Matthesij Cammermeister vndt Cammer Secretarij ehel. Haußfrau und Herr Heinrich Schütze Churfs. Sächß: Ältester Capellmeister, an deßen Stelle stehet Hl. der Fürstl. Magdeburgl. Cammermeister vnd Cammer Secretarius Johann Matthesius.

David Pohle (1624-1695), der bedeutende Schütz-Schüler, wird 1660 Kapellmeister in der Hallischen Residenz. An der Spitze der vornehmen Paten seines 1665 getauften Sohnes steht der Administrator von Magdeburg-Halle Herzog August. 41 Jahre früher hatte Schütz bei dessen Taufe das erstemal in Dresden musikalisch aufgewartet. Kontakte zwischen Herzog August und Schütz lassen sich mehrfach nachweisen. So bittet Schütz Ende 1647 den Administrator um gnädige Bewilligung eines Abgeordneten zur Hochzeit seiner Tochter Euphrosyne.

Der Administrator läßt sich – ebenso wie Schütz – bei der Taufe vertreten. Für Schütz fungiert der Fürstlich-Magdeburgische Kammermeister und -sekretär Johann Matthesius. Der im 80. Lebensjahr stehende Schütz ist demnach zu diesem Zeitpunkt nicht in Halle anwesend. (Aufenthalte von Schütz in Halle sind zumindest für die Daten 12. Dezember 1648, 2. März 1652 und 30. Juni 1653 belegt¹⁷.)

VIII

1. Juni 1668, Weißenfels¹⁸

Hn. Bernhardt Seydels dem Gastwürth zum Creuze ein K. Christoph Matthias, Paten, der Herr Capellmeister Heinrich Schüze, item die alte Ambts Verwaltern von Lützen. Und der H. Doct. Adam Bierling der Medico.

Zu den angesehenen Persönlichkeiten von Weißenfels gehört der "Not: Publ. und Gastwirt" Bernhard Seidel. Er heiratet am 22. November 1664 Regina, Tochter des verstorbenen Pfarrers Christoph Frahdorf aus Röcken bei Weißenfels. Möglicherweise ist Bernhard Seidel ein Verwandter des Geraer Gastwirts Nikolaus Seidel, der mit Schützens Cousine Anna, geb. Kolewaldt¹⁹, verheiratet war. Schütz, der sich nach seiner teilweisen Pensionierung seit 1656 vorwiegend in Weißenfels aufhält, ist bei der Taufe am 1. Juni 1668 zugegen.

IX

21. Mai 1671, Leipzig²⁰

K. Henriette, V. H. Johannes Seidel der Jüngere Raths Verwandter, alhier in der Grimischen gaße, M. Gertraude Euphrosina geborne Pinckerin, P. Fr. Christina, H. Johann Seidels des Raths und Baumeisters Eheliche Haußfrau, dieses Kindes Groß-Mutter, H. Heinrich Schütze Churf. Durchl. Zu Sachß: Capell Meister in Dreßden, Vor ihn stund, H. Christoph George Schütze Stadt Richter alhier, Fr. Margaritha Regina, H. D. und Bürger Meister – Christoph Pinckers Eheliche Haußfrau, des Kindes Stieff Groß-Mutter.

Noch einmal übernimmt der nun im 86. Lebensjahr stehende Schütz eine Patenschaft. Diesmal handelt es sich um seine Urenkelin Henriette Seidel, deren Spuren sich zumindest bis 1707 weiterverfolgen lassen²¹. Heinrich Schütz wird bei der kirchlichen Handlung durch Christoph Georg Schütz (1623-1696), einem Sohn seines

Bruders Georg, vertreten. Mehrere Hinweise zeugen von einem engen Kontakt zwischen Onkel und Neffen. 1638 bemüht sich Schütz erfolgreich um die Wiederaufnahme von Christoph Georg in die Landeschule Grimma²². In einem Gedicht zur Hochzeit seiner Base Euphrosyne schreibt Christoph Georg über den Oheim: "der mir Gutes hat Von der Wiegen an erweist / Den mein Sinn noch täglich preiset / Bey mir an des Vaters stat". Das Gedicht sei im folgenden vollständig wiedergegeben²³:

1.

Solten meine Feder=Kielen
Jetzund nicht zu Ehren spielen
Deme / der mir Gutes hat
Von der Wiegen an erweist/
Den mein Sinn noch täglich preiset/
Bey mir an des Vaters stat.

2.

Lieber wolt ich nicht geniessen
Meines Lebens/ und beschliessen
Solte Clotho meinen Lauff:
Eh bey deinen Hochzeit-Freuden
Vnd so grosser Feyer-Zeiten
Schweigend solt' ich treten auff.

3.

Ob ich schon jetzt nicht zugegen/
Vnd zur Zeit noch weit entlegen
An den edlen Pregel-Strandt/
Wo nechst Weißheit Künstes-fassen
Wird gelehrt in allen Gassen/
Denen ich mich zugewandt:

4.

Will ich doch/ so viel mich kennet
Phoebus/ und den Seinen nennet/
Jetzt auch seyn der letzte nicht
(Ob gleich gantz und gar erröthen
Meine Reimen vor Poeten)
So beweiset seine Pflicht.

5.

Simon Dach/ das Liecht der Preussen/
Der Poesis vorzuweissen
Pflegt in uns'rer Mutter=Sprach/
Hat Dich Himmel=auff geschwungen;
Dem auch künstlich nachgesungen
Gleich als Opitz/ Kaldenbach.

6.

Vnser Albert/ dessen Künste
Edler Music/ alle Günst
Der Neun Musen/ beygethan/
Lässt ein Ehren=Lied erschallen/
Vnd stimmt Dir hie zugefallen
Laut/ Viol/ und Flöten an.

7.

So muß ich nach Pflichten=Gebühren
Deine Freudens=Zeit zuzieren
Länger nicht zurücke gehn;
Was ich nun vermag zu singen
Dich ans Sternen=Dach zuschwingen/
Soll in diesem Wuntsche stehn.

8.

GOTT der wolle häufig geben
Dir Gesundheit langes Leben/
Himmels=Freud und ewig Heil/
Auch was in dem Rund der Erden
Sonst mag jemahls nützlich werden
Dir zu deinem Lebens=Theil.

9.

Auff! vergesse alles Leiden/
Vnd verzuck're mit den Freuden
Was der wilde Mars bekränckt/
Lust und Friede woll sich pahren
Mit Dir durch des Nestors=Jahren/
Hymen ietzt den Anfang schenckt.

10.

Siehe/ wie Dir und den Deinen
Jetzt das Glücke pflegt zu scheinen/
Wie für deiner Arbeit=Schweiß
Phoebus Dir will Freude geben/
Vnd das saure=süsse Leben
Mischen mit der Fröhlichkeit.

11.

Hohe Herren/ grosse Fürsten
Pflag nach deiner Kunst zu dürsten/
In der Sachß= und Dähnen=Land
Wurd dein Nahme außgebreitet/
Clotho hatte Dir bereitet/
Einen Lob= und Ehren=stand.

12.

Du hast oft die wilde Wellen
Vnd des kalten Nordens=bellen
Auffgehemt in schneller Fluth/
Wann dein Stimme hatt' erschallet/
Vnd in hohe Lufft erknallet/
Bracht' es allen Freud' und Muth.

13.

Nun kömbt Hymen will Dir lohnen
Heist den Ehstand zubewohnen
Deine Tochter/ dieser Zeit
Einig Bildnüß wahrer Tugend/
Derer Keuschheit=volle=Jugend
Nichtes ist als Frömmigkeit.

14.

Ihre Tugend/ die Sie ziret
Vnd biß zu den Wolcken führet
An den blauen Himmels=Bau
Hat Herr Pincker längst erkannt/
Ihn auch ein Gefang' nen nennet
Ihrer süßen Lieppen=Tau.

15.

Er will alle Rechts=Gesetze
Welche für des Vnglücks=Netze
Nur behüfflich mögen seyn/
Im Justinian verschreiben/
Vnd biß in das Grab zubleiben
Ihr Getreu/ Verpflichten=ein.

16.

Wohl! so lebet ohne Sorgen/
Eure Treu werd' alle Morgen
Durch der Liebe Band erbaut/
Fried/ Gesundheit/ Einigs=Leben
Wolle wünsch' ich rings umgeben
Herren Bräutigam und die Braut.

17.

Wachsset/ grünet/ und vermehret
Eure Ehe/ biß man höret
Das erfüllet Euer Hauß/
Von den süßen Liebes=Zweigen/
Die das Vaters Hertz erweichen/
Jagen allen Vnmuth aus.

18.

Dieses ist/ was ich ohn Schertzen
Aus getreuen Freundes Hertzen
Durch die Feder lassen gehn:
Wüntsche/ daß ich ohne Leiden
Euch Dreyfach in Ehes=Freuden
Bald/ ob GOTT will/ möge sehn.

Vberschickt aus Königsbergk in Preussen

Durch

Christoph Georg Schütz/
von Leipzig.

Nach dem Tod von Euphrosyne sendet Christoph Georg 1655 von seiner Kavaliersreise aus Frankreich ein weiteres Gedicht an Schütz. Christoph Georg ist mehrfach mit Gelegenheitsgedichten in Erscheinung getreten. Vor allem aber hat er sich als Jurist (Verwalter von Vormundschaftssachen), Prätor (Stadtrichter), Ädil (Baumeister) und Vorsteher der Kirche und Schule St. Nicolai in Leipzig verdient gemacht.

X

Anhangweise sei noch ein weiterer Kirchenbucheintrag mitgeteilt, in dem Schütz im Zusammenhang mit seiner ältesten Tochter erwähnt wird. Die erst zwölfjährige

Justina übernimmt am 11. Februar 1634 in Weißenfels eine Patenstelle. Ihr Vater hält sich zu diesem Zeitpunkt in Kopenhagen auf. Vermutlich betreut deshalb die verwitwete Großmutter in Weißenfels vorübergehend ihre Enkel Anna Justina und Euphrosyne. Justina stirbt bereits im Sommer 1638.

11. Februar 1634, Weißenfels²⁴

Martin Falcken den Borthenwirker ein Kindt Justina die Paten Anthoni Eichardt der Poittler, Undt Junkfrau Anna Justina H. <...>²⁵ Schützen Cappel Meisters Zu Dresten Tochter Junkfrau Maria H. Bürgermeister Bendix Richters²⁶ Tochter.

A n m e r k u n g e n

- 1 Wenn der Dresdner Oberhofprediger Matthias Hoë von Hoënegg in seiner Leichenpredigt für Magdalena Schütz von 1625 den Hofkapellmeister als "compater" (= Gevatter) bezeichnet, bedeutet das vermutlich, daß er selbst bei einer Tochter von Schütz eine Patenstelle übernommen hatte. Auch der zunächst in Weißenfels, später in Leipzig wirkende Superintendent Georg Lehmann schreibt 1672 in einem Kondolenzgedicht für den verstorbenen Schütz vom "Herrn Gevattern / Schwagern und hochwerthen alten vertrauten Freunde" (s. Anhang von Martin GEIER, Kurtze Beschreibung des <...> Herrn Heinrich Schützens <...> Lebens-Lauff, Dresden 1672).
- 2 Taufbuch der Nikolaikirche Leipzig 1627-1643, S. 153. Für die Abschrift der beiden Leipziger Urkunden bin ich Herrn Granz (Kirchenbuchamt des Ev.-luth. Kirchgemeindeverbandes Leipzig) zu Dank verpflichtet.
- 3 Emil REINHARDT, Benjamin Schütz – insbesondere seine Stellung zur Erfurter Revolution 1662-1664, Erfurt 1936 (= Sonderschriften der Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt, H. 9), S. 74.
- 4 Heinrich Schütz in einem Brief vom 8. November 1638; zit. nach Wolfram STEUDE, Neue Schütz-Ermittlungen, in: DJMw 12 (1967), S. 69.
- 5 Ebenda.
- 6 Eberhard STIMMEL, Herkunft und Abstammung von Heinrich Schütz – Zum gegenwärtigen Stand der Schütz-Genealogie, in: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts – Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz <...> 1985 in Dresden <...>, hrsg. von Wolfram STEUDE, Tl. 1, Leipzig 1987 (= JbP 1985), S. 108.
- 7 REINHARDT, a.a.O., S. 61; STIMMEL, a.a.O., S. 106.
- 8 Taufregister der Stadtkirche Weißenfels 1635, S. 332.
- 9 Geborene 1627-1647, Gemeinde St. Martini zu Braunschweig, N 1310, S. 00304 links (Sign. G III 1 Nr. 153).
- 10 Taufregister der Kirchgemeinde Gera, Jg. 1649, S. 247, Nr. 49.
- 11 Johann Albert heiratet am 14. Juli 1637 in Leipzig Anna Thomas(ius). Für die am 15. Juni 1618 erfolgte Heirat von deren Vater Michael Thomas hatte Schütz seinem "brüderlichen Freund" die elfstimmige Hochzeitsmotette "Haus und Güter erbet man von Eltern" (SWV 21) gewidmet.
- 12 Taufregister der Stadtkirche Weißenfels 1662, S. 354. Die Abschriften der Weißenfelser Urkunden stellte freundlicherweise Frau Christel Clar (Evangelische Kirchengemeinde Weißenfels-Altstadt) zur Verfügung.

- 13 Christlicher Mit= Schmertzen über dem traurigen doch seeligen Zustande / Der Wol=Erbarb / viel Ehr= und Tugendsamen Frauen Euphrosynen / Gebornen Schützin / Des Wol=Ehrenvesten / Großachtbaren und Hochgelahrten H. Christoph Pinckers des Jüngern / Beyder Rechten Doctoris, und des Churfl. Sächs. Schöp-pen=Stuels zu Leipzig wolverordneten Assessoris hertzlich=geliebten Hauß=Ehre / gezeiget Von einigen Hertzlich=Mitleidenden / Am Tage Ihrer ansehnlichen Be-erdigung / war der 16. Jenner / des 1655. Jahrs. Leiptzig / Gedruckt bey Quirin Bauchen, S. B2^r-B3^v.
- 14 Taufregister der Stadtkirche Weißenfels 1665, S. 414.
- 15 Arno WERNER, Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1911, S. 33.
- 16 Taufregister der Marktkirche Halle 1641-1667. Für die Abschrift dieses Eintrages danke ich Doz. Dr. sc. Klaus-Peter Koch (Halle).
- 17 Klaus-Peter KOCH, Heinrich Schütz und Halle, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle-Wittenberg, XXXVI/87 G. H. 2, S. 111.
- 18 Taufregister der Stadtkirche Weißenfels 1668, S. 483.
- 19 Diese war eine Tochter von Dorothea Kolewaldt, geb. Bieger, verw. Fischer.
- 20 Taufbuch der Nikolaikirche Leipzig 1654-1676, S. 508.
- 21 Vgl. Eberhard MÖLLER, Die Nachkommen von Heinrich Schütz, in: SJB 10 (1988), S. 45.
- 22 STEUDE, a.a.O., S. 69.
- 23 Glückwüntzschung An Den Ehrenvesten / Hochgeachten und Weitberühmbten Herrn Heinrich Schützen / Churfürstl. Durchl. zu Sachsen / etc. wohlbestalten Capelmeister <...> Vberschickt von guten Freunden und Anverwandten aus Königsbergk in Preussen. Gedruckt zu Dreßden bey Gimel Bergens sel. Erben / den 25. Januarij / im 1648. Jahr. – Der Druck enthält außerdem Gedichte von Heinrich Albert, Simon Dach, Christoph Kaldenbach und Martin Opitz.
- 24 Taufregister der Stadtkirche Weißenfels 1634, S. 308.
- 25 Leerstelle für den Vornamen von Schütz, der dem Schreiber anscheinend nicht bekannt war; der vermutlich vorgesehene spätere Nachtrag ist unterblieben.
- 26 Der Bürgermeister Bendix Richter ist mit Martha Schütz, verw. Heerwagen, verheiratet. Diese war die Tochter von Andreas Schütz, einem Onkel von Heinrich Schütz.

Heinrich Schütz and "det Store Bilager" in Copenhagen (1634)

by
MARA R. WADE

for Mogens og Ingrid Haugsted

Als beide im Dunkeln lagen, erzählte der Domorganist <Heinrich Albert>, wie schwer es gewesen sei, Schütz hierher zu bewegen. Sein Mißtrauen den Dichtern und ihren viel zu vielen Wörtern gegenüber habe sich während der letzten Jahre ausgewachsen. Nachdem ihm Rist nichts geliefert hätte und ihm mit Laurembergs Libretti am dänischen Hof nur schlecht gedient worden sei, habe er sich auf eines der Schottelschen Singspiele eingelassen. Dessen Wortgestelze verdrieße ihn immer noch. Nicht die Verwandtschaft mit ihm, einzig die Hoffnung, daß Gryphius womöglich Dramatisches, geeignet als Vorlage für eine Oper, lesen werde, habe seinen weitberühmten Vetter zum Abzweig nach Telgte verleiten können. Hoffentlich finde der eine oder andere Text Gnade vor seiner Strenge.¹

The goal of the present investigation is to refute the opinion held by both scholars and many others, including the twentieth-century polyhistorian Günter Grass, that the Saxon 'Kapellmeister' Heinrich Schütz was poorly served by poetic offerings in seventeenth-century Denmark. This misconception is due to the fact that all scholarship has ignored – for whatever reason – the importance of the Baroque festival at the Danish court in its complete cultural context. The views expressed by Grass reflect those in both Danish and German literary and musical reference works, which do not yet do justice to German festival culture at the court of Christian IV (1577-1648). The 400th anniversary of this monarch's accession (1588) provides an excellent occasion to examine more closely Danish-German cultural relations in the seventeenth century. Christian IV is remembered not only as the architect of Copenhagen and a generous patron of music, but also as the arranger of lavish courtly festivities characteristic of the German Baroque. Danish royal weddings were celebrated with a variety of dramatic, musical choreographic, and pyrotechnic offerings. Among the festivities which celebrated the marriages of Christian IV's numerous children, none was more lavish than "det Store Bilager," or the great wedding, which celebrated the nuptials on 5 October 1634 of Prince-Elect Christian (1603-1647) and Magdalena Sibylla (1617-1668), daughter of the Saxon Elector Johann Georg I. On this occasion, four evenings of theatrical performances preceded a pageant lasting three days, as well as tournaments on foot and on horseback. All these festivities were carefully organized around dynastic themes representative of the Danish royal house within a greater European context, and not only were appropriate to the marriage of the presumed successor to the Danish crown, but also glorified Denmark under the current monarch, Christian IV. The Dresden – and at that time also Copenhagen – 'Kapellmeister' Heinrich Schütz played a central role in the wedding celebrations at the Danish court. Schütz not only contributed his musical compositions, but also was responsible for the overall organization of the theatrical and pageant events.

Several printed texts in German, Danish, and Latin describe the two-week-long celebrations, which included all manifestations of Baroque courtly pageantry. These sources are:

1. <Jürgen Holst>, "Triumphus Nuptialis Danicus..." (Copenhagen: Holst, 1635 and 1648).² These two German imprints are not identical, although each contains basically the same description of the wedding. In the 1635 version the poetic items and the rules for the tournaments are collected under individual headings ("Beilage sub lit. A, B, <...>" etc.) at the end of the prose description of the festivities; in the 1648 version, these items are collated into the text. The 1635 imprint was used

for this study, since one copy of it is bound together with epithalamia, the two plays by Lauremberg, and the "Tragoedia von den Tugenden und Lastern." As such, this volume offers the most complete collection of items for the wedding festivities.³ The 1648 imprint contains portraits of the bridal pair and copper engravings of the fireworks and pageants, as well as brief descriptions of the plays; the descriptive prose text was not significantly changed. The 1635 version did not contain the comic peasant scenes from Lauremberg's dramas or the prologue from the tragedy as appendices, because these works were printed separately at the same time and there was no need to excerpt them.

2. <Christian Cassius>, "Relation von dem hochfürstlichen Beylager..." (Hamburg: Rebenlein, 1635).

3. <Jürgen Holst>, "Regiae Nuptiae <...>" (Copenhagen: Holst, 1637) is a Danish description of the wedding festivities without the poetic inserts, much like the 1635 German version of "Triumphus Nuptialis Danicus."

4. Charles Ogier <Carolus Ogerius>, "Ephemerides, Sive Iter Danicum, Svevicum, Polonium" (Paris: Petit, 1656).⁴ Ogier was in the entourage of the French ambassador and his diary offers a non-Danish perspective of the celebration of the wedding.

These texts, together with numerous other related materials still extant, offer a singularly rich portrayal of European courtly culture during the Baroque Age. Like the Stuttgart festivities in 1616, in which the German secretary to the English court, Rudolf Weckherlin, figure so prominently, the Danish-German wedding of 1634 provides a rare view of the political manifestations implicit in the public display of courtly culture to celebrate dynastic events.⁵ The celebrations for the Danish wedding in which Schütz figured so notably take on an even greater importance when viewed within the historical context of the European political situation during the Thirty Years' War. The theatrical presentations for the "Store Bilager" of 1634 portray an idealized role for Denmark as a mediator between opposing external forces, as a home for the Muses, and as a politically stable and prosperous realm in its own right.

The focus of the Danish wedding celebrations was provided by four theatrical works: a ballet, two musical comedies, and a morality play set to fireworks. Johann Lauremberg (1590-1658), a poet claimed by both Danish and German literary history, wrote the two musical dramas:

Zwo Comoedien/ Darinnen fürgestellet

I. Wie AQUILO/der Regent Mitternächtigen Länder/die Edle Princessin Orithyjam heimführet:

II. Wie die HARPYIAE von zweyen Septentrionalischen Helden verjaget; und König Phinéus entlediget wird.⁶

The individual plays also have separate title pages within the same printing: "Comoedia de Raptu Orithyjae" and "Comoedia de Harpyjarum Profligatione". The Saxon 'Kapellmeister' Schütz is presumed to have composed the music (none extant) for the comedies by Lauremberg as well as for the unnamed ballet by Alexander von Kückelsom which preceded them.⁷ Both Lauremberg and Kückelsom taught at the academy in Sorø established by Christian IV in 1623.⁸ An anonymous morality play, extant in both Danish and German, "Tragoedia. Om Dyder oc Laster Som udi hans Printzlige Naadis Bryllups Fest <...> hos det store Fyerverck bleff agerit" (n.p., n.d.), was to conclude the theatrical presentations.⁹ The German version of the play, "Tragoedia von den Tugenden und Lastern ..." (n.p., n.d.) seems to be identical to the Danish with a few small exceptions. This play was held on the square before the Copenhagen castle where the accompanying fireworks were also ignited. The Danish text seems to have been intended for the audience there, whereas the German version of the morality play, together with the German 'Singballet' by Kückelsom and the two musical comedies by Lauremberg, were for the inner circle of wedding guests, that is, for the select audience in attendance at the indoor pres-

entations held at Christianborg, for those privileged to be received at court. Although competence in the German language was not limited exclusively to court circles, the existence of this play in both Danish and German nonetheless indicates that it was intended for a truly public performance. In fact, the prologue of the morality play directly addresses a diversified audience: "... Fürsten unnd Herrn .../ Ritter unnd Rittermeßige Personen/ Gelehrte und Ungelehrte/ Frawen und Man/ Bürger und Bawren/ Jung und Alt <...>." Moreover, there are no poems dedicating the work to the royal couple, only the note on the title page, "beim grossen Fewerwerck Agiert Anno 1634. den 10. Octob. auff ihre Printzliche Gnaden Beylager." It is in keeping with the exclusively German character of the nuptial celebrations, that the German text was intended for the noble guests, while the Danish was for a broader public. The play which was directed at the populace of Copenhagen displays the most archaic dramatic structure, themes, and motifs. The morality play had very little music; on the other hand, the ballet and the two plays by Lauremberg are examples of the latest theatrical trends at European courts, and the musical execution of the works was highly praised.¹⁰ These three works also had the greatest role in imparting the political message to the foreign guests, whereas the concluding morality play was directed at domestic circles.

Christian IV spent over two million 'Reichstaler' on the celebration for his son and intended successor.¹¹ Invitations to the wedding were issued nearly a year before the event, which was first planned for August 1634.¹² Among those in attendance were the ambassadors of France, Poland, Spain, and Sweden, an imperial emissary of the Habsburg court (Duke Frederik III of Holstein-Gottorf), aristocrats from Schleswig and Holstein, as well as the expected Danish and Saxon nobility. The guests at the Danish wedding constituted one of the largest and most prominent gatherings of the representatives of European powers during the Thirty Years' War. The printed descriptions of the festivities by Holst, Cassius, and Ogier provide insights into the specifically diplomatic aspects of the nuptial celebrations, and additionally reveal much about the political dimensions of courtly representation.

The Saxon wedding party arrived on 1 October in 274 carriages and wagons, and totalled 532 persons.¹³ For the entry of the Saxon princess into Copenhagen, Schütz's cousin, Heinrich Albert (1604-1651) composed a work (text by Michael Behm) for discant and two violins.¹⁴ The religious ceremony occurred on 5 October 1634. That same evening a banquet was held from eight in the evening until midnight, followed by dancing until three o'clock in the morning, when the first of many firework displays were shot off, lasting until five a. m. The groom's bestowal of the 'Morgengabe' on the day after the wedding, then the reception of gifts from family members, and lastly gifts from invited nobility, officially symbolized the consummation and public acknowledgement of the union of the bridal couple, of Denmark and Saxony. The presentation of the ballet on 7 October began the theatrical festivities with political content representative of the succession of the Danish crown. The following two evenings were intended for the performance of the pair of comedies by Lauremberg, which together provide the central political message of the celebrations. They were supposed to be followed by the performance of the morality play; however, a hearty drinking bout at Christian IV's country castle, Rosenborg (TND, sig. Diii^B), and a violent storm (known in the history of Schleswig-Holstein as the "Burchardi Flut")¹⁵ interfered with the scheduled order of events. Thus the plays by Lauremberg – which treat a single theme – were not performed in the planned order. The ballet and the first comedy were indeed enacted on 7 and 8 October respectively. There was no performance the following night (9 October), and on the third night (10 October) the pyrotechnic morality play was staged as planned, followed two days later (12 October) by the second comedy.¹⁶ The printed descriptions by Holst emphasize the significance of the intended sequence of the theatrical works. All four works were part of a greater concept with political implications, carefully organized – largely by Heinrich Schütz – much

in advance of the wedding itself.¹⁷ The 'Singballet' by Kückelsom and the anonymous morality play were to function as artistic parentheses, as a symbolic framework, for the pair of comedies by Lauremberg, which delivered the political message of the entire celebration. The intended order of performance is important insofar as it underscores the thematic unity of the four pieces as individual components of a festival cycle.

The ballet, entitled merely "Kurtzer Einhalt und Bedeutung des Ballets, So der <...> Herr Fridrich <...> bey bevorstehendem Printzlichem Beylager nebens andern repraesentiren wirdt" (Copenhagen: n.p., 1634), drew on typical mythological events and figures presented in a series of tableaux with arias – a pastiche of choreographic and operatic elements. The work was really a 'Singballet,' that is, an operatic ballet, in that it combined mimetic, vocal, and instrumental elements of theater.¹⁸ The introduction to the ballet presents the mythical, historical background not only for this particular performance, but also for all the wedding festivities:

Nach deme Neptunus die Uffer seines Meers von allen Monstris gereinigt/ den blutigen Martem und Bellonam, durch Göttliche Hülffe gestillet/ und numehr/ Gottlob/ unter seiner Glückruhigen-Regierung/ die Fisch im Meer/ die Thier im Walde/ und Unterthanen im Lande/ durch sein immer-wachendes Auge/ zu aller Ruhe und Sicherheit gebracht: Entsethet darüber eine große Freude bey allen Fried-liebenden Menschen: Insonderheit aber bey den Göttern/ so sich zu bezeugung derselben aufs freundlichsten beym Neptuno einstellen und alda vom Baccho und Ceres aufs köstlichste empfangen und tractieren lassen/ deroselben sie auch allerseits/ im aller Fröligkeit/ Friedfertiglich beruhen. (sig. Aii^A)

In this fashion, historical persons and events of the wedding assume mythological proportions which provide the analytical paradigm for the subsequent theatrical presentations. Neptune (an allegorical figure representative of Christian IV throughout the theatrical works) has cleared his realm of all monsters, including war and Mars, the god of war. The gods (that is, the noble guests in attendance) join him in celebrating peace. Most interestingly, this introduction does not state that the wedding provided the impetus for the representation of the Danish court to the outside world, but rather that the other "gods" wished to demonstrate their support of Neptune's, that is, the Danish peace. As an example of the most recent theatrical trends in Europe, this ballet provided a brilliant opening to the two-week-long nuptial celebrations.¹⁹ More importantly, however, it clearly established the political-allegorical construct of the courtly pageant. The ballet by Kückelsom presented on a mythological level the Danish model for the interpretation of the current world situation.

The musical features of the ballet assume even greater significance in view of the function of the work to set the context for all subsequent theatrical entertainments. The prologue of the ballet, which is in madrigalesque form to be sung by the entire chorus, is an invitation to the gods (the guests) to participate in the ballet and the other festivities. The remainder of the ballet is made up of three mythological interludes, each a convention of early pastoral musical theater appropriate to the wedding celebration. The first intermezzo depicts Pan and his satyrs who are interrupted in their singing, playing, and dancing by Mars' alarm. Pan hides himself in a hut, where Heracles' beloved Deianira lies sleeping. Upon his return from the hunt, Heracles drives the would-be adulterer Pan from the stage. This scene is closed by a chorus of Muses taken from the full chorus, who approve of Pan's punishment and praise the sanctity of marriage. As the last of the music of the Muses fades, Orpheus, who has been listening, bursts into a lamentation for his lost love Euridice to the accompaniment of his violin. This second interlude is the structural and thematic center of the ballet. After Orpheus' demise at the hands of the Bacchantes, Mercury enjoins the listeners to heed the allegorical message of the

play: that from an old love (Orpheus for Euridice), a new love and world order will arise. Mercury's song of ten strophes is followed by a "sonnet" for full chorus (with or without instrumental accompaniment) which reiterates the optimistic tidings.²⁰ In the printed account of the wedding festivities, Holst described the singer, Gregorio Chelli of Verona, who played Mercury, as follows:

Dieser war ein Eunuchus, und wuste seiner Stimme dermassen zu gebrauchen/ daß er nicht ohn verwunderung aller Zuhörer angehöret wurd: <...> ." (TND, sig. Dii^B)

The two long solos by Orpheus and Mercury from this intermezzo certainly provided ample occasion to display the latest techniques of stage singing in monodic recitative style with broad use of lyrical singing and colorature.²¹ The third interlude of the ballet brings the reality of the Danish court to the level of the mythological events through a moral allegory. A half-brother of the groom, Ulrik Christian (1611-1640), portrayed a young cavalier, who, captured by vices, is guarded by a fierce dragon.²² Fama, together with Pallas, the goddess of wisdom, and four virtues, kills the dragon and rescues the cavalier. The virtues withdraw and sing praises as a full chorus. From the orb of the world which Atlas has brought on stage emerges Amor, who "wounds" the cavalier and the goddess with his arrows.²³ The new world order and love are at hand; Apollo invites the gods to celebrate the marriage of young Neptune, that is, Christian the Prince-Elect, and Pallas, that is, Magdalena Sibylla. Again, the contemporary element of the allegorical theme is emphasized in the prose description from the printed text of the ballet:

<...> sie <die Götter> geruheten würlklich des alten Neptuni uud <!> Palladis verwandschafft halber/ forthanen verwundeten zu helffen/ und diese Copulation mit Frewde/ Friede/ Gesundheit und aller Glückseligkeit zu zieren und zu begaben <...>. (TND; sig. Biii^A)

Thus the invited guests – who are also gods in the allegorical level of the operatic ballet – are enjoined to forget their quarrels and help the newly-wed couple, Prince Christian and his bride Magdalena Sibylla. The grand finale dance constituted the actual choreographic climax of the ballet in which the names of the bridal pair were symbolically joined. In this manner, the extension of the allegory was made tangible by the visual application to the Danish court and its attendant guests. Christian IV absented himself from the banquet held before the ballet and Christian the Prince-Elect, as heir and intended successor, took over the official role as host to the celebrations with the imperial and French ambassadors seated nearest to him (TND, sig. Di^B). In this manner the allegorical message represented in the mythological ballet, enacted by the Danish nobility (and professional singers) for their foreign guests,²⁴ mirrored the dynastic succession and transfer of political power implied in the marriage and celebrated at the banquet with the ballet.

As Angul Hammerich points out, there were three kinds of music for the ballet: instrumental dance music, choral music in madrigal form, and solo recitatives in the monodic style of the day.²⁵ The fact that from the ballet only the texts of the three solos by Orpheus, Mercury, and Apollo were included in the collected description of the wedding festivities (TND, sub lit. B, C, D) underscores their musical as well as thematic significance within the wedding celebration. A closer examination of the appendices reveals that only those poetic works from the festival cycle which were considered musical high points of the festivities were printed as supplements to the description by Holst (TND, 1635). These items are the works of greatest interest to the present discussion, since they are the showpieces of the theatrical works and the pageant, and indubitably were set to music by Schütz.²⁶ The three solos were focal points of the ballet – brilliant vocal numbers with instrumental accompaniment. Their position at the climax and conclusion of the work as well as their dazzling musical execution as depicted in Holst's descriptions emphasizes the importance of the allegorical message of the ballet itself and

sets the tone for the ensuing celebrations. From the outset of the nuptial festivities the themes of peace and prosperity in Denmark are depicted as natural attributes of the reign of the current monarch, Christian IV.

The complicated mythology of the two dramas by Lauremberg continues the theme of dynastic succession and provides a further interpretation of the role of Denmark in European affairs. In the dedication to the royal pair, the author compares them to Cadmus and Harmonia, whose wedding the gods and Muses graced with their presence in honor of the founding of Thebes. Lauremberg writes: "Diß Cadmische Frewdenfest wird an EE. Hoch-Fürstll. Durchll. wiederumb erneuert/ und der Welt abermahl fůrgestellet" (TND, sig. (a)2^B). In a similar fashion, the numerous European guests honor this Danish wedding and recognize Denmark as a leader in world affairs. Both plays by Lauremberg draw on Classical mythologies of Boreas, the Northwind, although he is here called by his Latin name Aquilo, and the rape of Orithyja (Orithyia). Aquilo is the ruler of a frozen world in the North. Although he is young, his hair is white because of the snow, and he is dressed in gray. He complains that, just because his realm is cold and uninviting, it is unfair not to let him have a wife. In the course of several scenes, Jupiter explains how he has been more than fair to Aquilo and that he should consider his many gifts: his realm, although it has a harsh winter, is blessed with long days in summer to grow crops and raise livestock; the natural beauties of the kingdom are also undeniable. Moreover, Jupiter points out that because of disturbances (i.e., the Thirty Years' War) in neighboring lands, the Muses have chosen to reside in the septentrional kingdom, which is most powerful at sea. Only in one way was Aquilo not blessed – his land is incapable of producing grapes from which to make wine. Jupiter rationalizes this oversight by stating that he simply could not give one country everything, so he gave the Northern heroes sea power, not only that they might better defend their country, but also that they might import wine. Jupiter then gives his consent for Aquilo to bring a wife from a distant land; with the help of various gods and goddesses, Aquilo wins Orithyja. The first play is a very thinly veiled glorification of the Nordic lands – abounding in natural resources, a home for the arts, powerful at sea. Additionally, this play refers to the banquet and ballet from the evening before, thus making the courtly celebration the theme of the courtly musical drama. The exaltation of the Northern kingdom takes up the first three of the four acts of the Aquilo play; Orithyja appears only in the last act. Although the wedding provides the impetus for the festivities, the idealized role of the Danish monarch in domestic and foreign spheres is the real object of celebration here.

The myth of Boreas/Aquilo and Orithyja also provides the mythological structure for the second play, about King Phineus and the Harpies. Orithyja has borne the Northwind the winged heroes Calais and Zetes who, as protagonists of the second drama, have joined the Argonauts and in the course of their travels have freed Phineus from persecution by the Harpies. As the second play opens, the sirens sing Neptune's praises, and the sea god himself sings then of his realm; at the end of the prologue they all join in expressing good wishes to the royal pair.²⁷ The play itself focuses on the depiction of evil and chaotic forces loose in the world, the hybris of Phineus, and his punishment by the Harpies. The tone becomes more positive with the praise sung by Jason and his fellow sailors to Neptune as thanks for safety from the storm. The two heroes, sons of the Northwind, find Phineus nearly blind, starving because the Harpies have fouled his table and snatched away his food. The sons of Aquilo battle with the Harpies and disperse them; Phineus rewards them with a banquet in their honor. The harmonious world order is reestablished and Phineus proclaims the virtues of the North to the entire world. In this fashion, the second play projects the role of Denmark in world affairs: the future offspring of Christian the Prince-Elect and Magdalena Sibylla, as embodied in the heroes Calais and Zetes, free a persecuted king from the plague of the Harpies and restore order in his realm. Implicit in the drama is the projection of a possible role for Denmark

in future European affairs. The two dramas together portray in allegorical and mythological terms the new world order promised in the ballet. Aquilo and Orithyja are the royal couple Christian the Prince-Elect and Magdalena Sibylla; the septentrional kingdom is a prosperous Denmark over which Neptune/Christian IV keeps a watchful eye.

The mythological setting of the two plays provided numerous opportunities for musical interludes – the pastoral songs of hunters, nymphs, cupids, and satyrs as well as those of mountain goddesses and sailors. Schütz is believed to have composed the music to these works, which, as the second group of German dramatic texts to be set to music, play an important role in the history of the development of opera in that language. In 1633, through the Saxon emissary in Hamburg, Friedrich Lebzelter, the Prince-Elect initiated a request for Schütz's contributions to the celebration of the marriage.²⁸ The Dowager Electress Hedwig (1581-1641) served as an intermediary between the Prince-Elect and Johann Georg I concerning the appointment of Schütz to the Danish court.²⁹ Hedwig, Christian IV's sister, had been married in 1602 to Christian II (1583-1611) the Elector of Saxony, brother of Johann Georg I. On a trip to Dresden in 1631 Christian the Prince-Elect became personally acquainted with Schütz.³⁰ Perhaps on this occasion, Prince Christian had learned of Schütz's previous compositions for princely weddings there. Certainly, the festivities at the Dresden court were not unknown to Christian IV or to the Prince-Elect. Schütz had composed the music to the opera "Dafne" (text by Martin Opitz) for the wedding of another daughter of Johann Georg I, Sophie Eleanore, to Georg II, Landgrave of Hessen on 1 April 1627.³¹ Schütz's contributions to the "Store Bilager" of 1634 fall between "Dafne" and the "Singballet Orpheo", a text written by August Buchner, composed for another Saxon wedding – that of Johann Georg II – in 1638.³² Schütz had also provided the music for an earlier wedding which is relevant to the present investigation, that of Duke Frederik III of Holstein-Gottorf to Marie Elisabeth, daughter of Johann Georg I, on 21 February 1630. Duke Frederik, as the Habsburg emissary, and his entourage were present at the wedding of his wife's sister in Copenhagen in 1634. On a subsequent visit to Denmark 1642-44, Schütz also composed music for other Danish royal weddings. In his funeral sermon for Heinrich Schütz Martin Geier states:

Anno 1642. wiederumb nach Dennemarck daselbst beym Königl. Beylager und andern hohen Zusammenkunfften die Musicam dirigiren und vorstehen müssen <...> .³³

Payments to him as Danish Royal 'Kapellmeister' began 3 May 1642 and ended 30 April 1644.³⁴ During this time he directed music at the double wedding (6 November 1642) of Christian IV's twin daughters with Kirsten Munk – of Christiane (1626-1670) to Hannibal Sehested (1609-1666) and of Hedvig (1626-1678) to Ebbe Ulfeldt (1616-1682). Schütz was also in Copenhagen when Prince Frederik (later Frederik III, 1609-1670) married Sophie Amalie (1628-1685), daughter of Duke Georg of Braunschweig-Lüneburg on 1 October 1643.³⁵ Considered in light of the numerous other celebrations for both Saxon and Danish weddings, Schütz's endeavours at the "Store Bilager" of 1634 are important to the development of German musical drama as a genre, to contemporary understanding of the composer's role in the organizational and non-musical facets of the celebrations, and, in general, to present-day assessment of the Baroque courtly festival. The Danish wedding of 1634 is a significant chapter in Schütz's work, since it led to further engagements at the Danish court and influenced the subsequent development of German drama set to music as well. In this context the comedies by Lauremberg and the ballet by Kückelsom assume greater significance than previously accorded them.

The short ballet for Prince Christian's wedding, which contains a total of eleven Lieder, is in actuality the first 'Singballet' in German, since it predates Schütz and Buchner's "Orpheo" by four years. The basic themes of this earlier ballet also treat

the mythology of Orpheus and Euridice, and one of the main arias is sung by Orpheus. It also appears not to be coincidental that, in the second play by Lauremberg, a group of four shepherds, four shepherdesses, and six hunters sing and play a "Jagdliedt" by the author of "Dafne", Martin Opitz. This poem is not contained in other collections of Opitz's works and constitutes a heretofore unstudied addition to his oeuvre.³⁶ The Schütz-Opitz collaboration on the first German opera, followed by the insertion of an Opitz poem into another drama with music by Schütz, further illuminates the importance of these texts to German as well as Danish literary and musical history. Moreover, two strophic songs from the ballet are attributed to "J. M. C." and Lappenberg, in his edition of Lauremberg's "Schertzgedichte", states that a third poem, one from the Aquilo comedy by Lauremberg, "So viel der Blumen mann kan <sic> schawen <...>" is also by "J.M.C."³⁷ Both the 1635 and the 1648 printings of "Triumphus Nuptialis Danicus" attribute "Deß Phoebi Lied" from the ballet to "J. M. C." Moreover, there are at least two separate printings of the Kückelsom ballet itself, one of which also lists "J.M.C." as the author of the first poem of the play "Sonnet oder Invitation zum Dantz und Frohigkeit." (This poem is not a sonnet, but rather a sixteen-line song of four strophes of rhymed alexandrines.) A thorough examination of persons in and around the court who might have written these poems reveals only one name which fits the set of initials: Johann Michael Corvinus, or as the later famous metrician and music theoretician is also known, Hans Mikkelsen Ravn (1610-1663).³⁸ "Kjøbenhavns Universitets Matrikel" lists Johannes Michaëlis Corvinus as a student of Johann Resen, matriculated on 7 June 1631,³⁹ where he studied theology and philosophy until 1634.⁴⁰ Though conclusive evidence for his authorship does not exist, the probability demands further investigation.

From the second of Lauremberg's comedies, "Wie die HARPYIAE von zweyen Septentrionalischen Helden verjaget; und König Phinéus entlediget wird", Lappenberg attributes a poem, "Liedt der Rhodope/von der schönen Orithyja," (III,ii) to Paul Fleming.⁴¹ This is in all likelihood a false attribution; the song Lappenberg cites is not an occasional piece with only the standard characteristics of a pastoral poem, but rather an integral part of the play. The "Liedt der Rhodope" – which consists of five strophes of six trochaic lines each, rhymed abbacc – reflects the themes and characters of the drama in which it occurs and clearly was written as a poetic insert for this particular play. Fleming's travels with the emissaries of Duke Frederik III of Schleswig-Holstein to Moscow establishes the connection to the Danish court, but simultaneously renders the contribution of this particular poem to the wedding festivities unlikely. Lappenberg himself states that "<...> am 6. November <1633> <...> die Gesandtschaft verließ Hamburg."⁴² In Fleming's "Teütsche Poemata" (Lübeck, 1642) under the heading for works no longer extant, "Unter die Sonnetten gehören," is listed a poem, "Auff Printzen Christianen aus Dennemarcken/mit Fräulein Kh. Mar. Magdalenen vom churfürstlichen Stamme Sachsen Hochfürstlichen Beylager in Kopenhagen."⁴³ Fleming's contacts with Saxony and with Heinrich Schütz further support the notion that Fleming could have sent epithalamia to Copenhagen for the wedding of the Prince-Elect Christian and the Saxon Princess Magdalena Sibylle.⁴⁴ It is entirely possible that Fleming made a poetic contribution to the celebration of the Danish-Saxon wedding, but it is not at all certain that the "Liedt der Rhodope" is from his hand. Since Lappenberg quotes no other sources for his attribution of the poem in Lauremberg's play to Fleming, it must be discounted on the basis of the present evidence.

Although "Dafne" is regarded as the first opera in the German language, comments by Schütz in his reply to Lebzelter indicate that the compositions he intended for the Danish court are equally important to the development of this genre. In a letter to Lebzelter of 6/16 February 1633, Schütz remarks that:

<...> Der H.<err> wolle auch, wann es einsten die Gelegenheit gibet, Ihre Hochfl. Durchl. vntterthenigst per discursum nicht ohnberichtet lassen, was massen auf meiner jüngsten in Italien gethanen reise ich mich noch auf eine absonderliche Art der Composition begeben hette, nemblich wie eine Comedi von allerhandt Stimmen in redenden Stylo übersetzt vndt auf den Schaw gebracht vndt singende agiret werden könne, welche Dinge meines Wissens (auf solche Art, wie ich meine) in Teutschland noch gantz ohnbekandt, bishero auch wegen des schweren Zustandes bey uns weder practiciret noch befödert worden <...> .⁴⁵

Schütz's second trip to Venice referred to here lasted from 1628 to 1630 and thus fell after the composition and performance of "Dafne", but before the royal Danish wedding.

Before or during this time, Claudio Monteverdi (1567?-1643), who held the position of Maestro di Cappella di San Marco in Venice from 1613, had set several texts to music, some of them dramas: the 'favola in musica' "L'orfeo," performed 22 February 1607 (text by Striggio) and printed in 1607 and 1615, "Arianna," (performed 1608), and "Ballo dell'Ingrate" (text by Rinuccini). Between 1616 and 1630 he wrote ten operas and ballets, among them "La Finta Pazza Licori" (a comic work, ca. 1627; lost), "Combattimento di Tancredi e Clorinda" (ca. 1624), "Armida" (ca. 1627), a new intermezzo (ca. 1627) for the courts in Parma and Ferrara (performed 1628), and "Proserpina" Rapita (1630, lost). Many of Monteverdi's works from this period were lost when the Habsburgs plundered Mantua in 1630.⁴⁶ Schütz, however, would have become acquainted with some, if not all, of these works during his stay in Venice.⁴⁷ As the above letter indicates, Schütz devoted his study there to the manner in which poetic texts, especially theatrical works, could be set to music. Moreover, his letter does suggest that "Dafne" did not include true recitative and that he clearly intended to draw on the new methods for the composition of future musical dramas. The two plays by Lauremberg for the Danish court, although not set to music in their entirety, do in fact incorporate the new techniques which Schütz learned in Italy. A closer examination of the texts reveals strophic songs "stylo oratorio" in the prologue of both the comedies by Lauremberg. In the prologue to the Aquilo comedy Hymnaeus welcomes the guests and praises the bridal pair. In the second play Neptune sings the prologue. Since the figure of the sea god Neptune allegorically represents Christian IV in the theatrical festivities, Schütz reserved his most innovative and brilliant musical techniques for scenes depicting the Danish monarch. Furthermore, Schütz and Buchner's 'Singballet' "Orpheo," written only four years after the Danish wedding, bears the following remark on the manuscript of the title page: "auf Italienische Manier."⁴⁸ Thus the arias in Kückelsom's ballet and in Lauremberg's comedies are the first operatic texts in German which reflect the most recent innovations in setting poetry to music in the Italian style. In addition to the three solos by Orpheus, Mercury, and Apollo from the ballet (TND, sub lit. B, C, D), there are also Hymnaeus' aria from the Aquilo play (sub lit. F), Apollo's closing song from the Orithyja play (sub lit. I), and, from the pageant, the "Thronus Veneris" (sub lit. M) and "Lied von der Macht der Liebe" (sub lit. P). This evidence refutes Niels Martin Jensen's assertion that Schütz wrote a "single 'Lied'" for the Great Wedding.⁴⁹ It is the present author's contention that all of the poetic works reprinted in "Triumphus Nuptialis Danicus" (1635) in the appendices (as sub lit. B, C, D, F, I, M, P) are to be considered poetic texts to musical works by Schütz, in which, for the first time, German texts were set to music in monodic style. At the very least, Schütz composed the above-named seven 'Lieder' for the royal Danish wedding.

That musical features played a prominent role in Lauremberg's dramas is suggested by the description of the festivities in "Triumphus Nuptialis Danicus" (1648). In an appendix to this printing "Was in dem Hoch-Printzl. Beylager ist vorgelauffen und agiret worden," is a table of contents for the dramatic presentations, among

them two of the peasant scenes from the plays. The first rustic scene (item 3) is listed in the following manner: "Die erste Bawr-Comoedia/ vom Ringrennen/Thurnieren/ und Gammel Matz. Gesprächsweis agirt." This remark indicates that, in comparison to the main body of the plays, none of the comic scenes was sung, but only spoken. Although there is a good deal of prose text in the dramas proper – there is both spoken dialogue and song – clearly the music provided the climax of the work. Both plays have extensive musical interludes. They open with choral and ensemble vocal music before the prologue, which is also sung. There are choral strophes, individual strophic songs, and refrains for the full chorus before the first act of each play, allegorically glorifying both the bridal couple and Christian IV. Other musical interludes within the acts of the plays include solo strophic songs, some followed by a full chorus, as well as strophic songs in which individual verses are sung by different voices or groups of voices. For example, in the Aquilo play (III, vi), there is a 'Wechselgesang' between cupids and satyrs which is concluded by the full chorus. In the Phineus play, to cite a different example, there are no songs in the last act (IV), but Apollo sings a solo strophic song as the epilogue, which is concluded by the full chorus, singing "Vivat Christianus Quartus."⁵⁰ In addition to the preliminary vocal arrangements before the first act of each play, both plays have a total of five lengthy strophic songs each. All of the songs are incorporated into the main thematic structure of the drama and are not merely relegated to space between the acts and certainly not to the comic peasant scenes. Although choruses sometimes do close the acts, there are not necessarily 'Zwischenlieder' after each act. There are additional opportunities for vocal and instrumental music in the plays; this is indicated simply by the word "chorus" (with no specific text provided) or a fanfare is required: "Heerpauken und Trompeten." The main vocal interludes are lyric expressions of pastoral and mythological love themes consistent with the occasion for which the plays were performed. The fact that prominent German and Danish Baroque poets, not to mention Heinrich Schütz himself, are associated with these Lieder indicates their importance to the representation of courtly festival culture.

Schütz's responsibilities for the royal wedding went well beyond the composition of music, and included the organization of both the theatrical works and the subsequent pageant around allegorical-mythological themes. He arrived in Denmark on 6 December 1633, and preparations for the royal wedding began soon thereafter. In a letter from 18 December 1633, Christian IV stated that he had asked the engraver Simon de Paas to sketch a plan for the tournament, and he commanded that the musicians and choir boys be sent to Copenhagen so that they might begin working with Schütz.⁵¹ In another letter from 9 February 1634, the king also discussed further musical affairs at the castle in Copenhagen. As early as 14 February 1634, Christian IV assigned the painter Carl van Mander the task of creating stage scenery for the ballet:

Huorledis den Balletthe skal anordnis, derpaa Er Carll v: Manderen befahliid at gørre En affriidtz. Nu thuiffler Ieg inted paa, at densamme Io Er ferdig, Naar y den affoddrer.⁵²

On 19 February 1634, Christian IV stated in a letter that

<...> Dr. Lauremberg eller medicus paa Sorø <...> at én af dem eller begge til-sammen stafferer og forfaerdiger den Komodie, som Kapelmesteren angiver.⁵³

The medical doctor at the academy in Sorø was Joachim Burser (1583-1639).⁵⁴ Since Lauremberg alone applied for the 'Privileg' to print the two comedies, he alone signed the introduction to the plays (dated 31 March 1634), and signed the French poem in which he dedicated the two plays to Christian the Prince-Elect and Magdalena Sibylla, we must assume them to be the work of Lauremberg. Certain literary features also support this contention: the comic peasant scenes clearly anticipate

Lauremberg's later work "Veer Scherz Gedichte".⁵⁵ The fact that in 1655, long after Burser's death, Lauremberg wrote the first opera text "Arion" (in German) to be performed in Denmark, for the swearing of the oath of allegiance to Christian V (1646-1699), further indicates his competence in this area.⁵⁶

A letter from 28 February 1634 brought up an issue mentioned in earlier, as well as subsequent, letters about the staging of the nuptial ceremonies and the fireworks for the morality play. Christian IV wrote:

Ederss skriiffuelse haffuer Ieg Emphangiid, derhuoss ded affriidtz paa ded pulpetur, som capelmeisteren uille haffue giordt udi kyrcken paa Slottid, Saa Eptherdi Samme structur uiil koste En heell hab, Och man haffuer liidid eller ingen tiieniste deraff at foruenthe, Eptherdi dii Solennia all Skeer paa Sallen.⁵⁷

Clearly, Schütz had a say in all aspects of the staging of the works and dealt directly with Christian IV himself about the organization of the festival cycle. As early as 6 April 1634, advanced preparations for the comedies and the tragedy were under way. From Skanderborg, Christian IV wrote:

I skall taale med Capellmeisteren, At hand giiffuer fraa Siig, huad for Monstra der skall brugis udi dy thuende commedier, som hannem tiilskiickid Er at Ordinere, Paaded Siiman de paas En deell, Och Carll von Manderen ded andiid kunde teegne, huorepther Chriistoffer Suencke med hans Selskab med Pappen <til Fyrvaerkeri> Siig kunde Retthe Och dermed gorre En Begiindelse.⁵⁸

In the same letter, the staging of all the works is mentioned again in a postscript:

Capelmeisteren tør ingen anden faciit gorre Siig, End at Baade Balletten, commedien Och Mascheraden och andiid Sliigdt ingen andensted skall haffue derris begiindelse uden fraa den Ende hen ymod kockenid.⁵⁹

The court financial letters show further that on 15 September 1634 Lauremberg was paid "55 enk. Rdl.," "<...> som han igjen skal give til en Maler for et Theatrum, som skal bruges udi Komedien, han haver malet og stafferet for Kgl. Maj."⁶⁰ These excerpts from Christian IV's letters clearly demonstrate that the king himself was actively involved in both the planning and the preparation of the wedding festivities for his eldest son. Moreover, they indicate that the 'Kapellmeister' Heinrich Schütz had a great deal of responsibility in these preparations – much beyond the musical sphere. All aspects of the theatrical performances were submitted to Schütz for his consideration: the ballet, the fireworks, the comedies, the "monsters" for the morality play, and the location for the performance of these pieces. The four stage works – the ballet, the two plays by Lauremberg, and the morality play with its simultaneous fireworks – were all part of a carefully devised, unified concept for the celebration of the Danish wedding and of the ultimate succession of the monarchy. These plays were the core of the festivities and the focus of the guests' attention. A great deal of care was given to the juxtaposition of the allegorical themes and political content of these works. As 'Kapellmeister' in Copenhagen, Schütz coordinated all of the theatrical works and the pageant tableaux as a two-week-long festival.

Comic peasant scenes in both dramas might be considered an indication of the involvement of wandering troupes in the marriage celebrations. Each of the two musical dramas has comic Low German scenes spoken by rustic characters. These comic peasant scenes, which are an integral part of the mythological dramas, are direct precursors to Lauremberg's later popular success in the "Scherzgedichte". They do not merely relieve the heavy-handed allegory of the plays, but also underscore and reiterate the broader themes of all the festivities. For example, in the Aquilo play, the comic "interscenium" deals with two peasants, Drewes and Cheel, who go to a big foreign city, can not speak the language well, and can not find their lodgings again. They remark on the unusual and wonderful pageants in the city.

Cheel, who is completely ignorant of tournaments, tells about a strange sight and then describes – in hilarious terms – the "Ringelrennen". Thus the subsequent pageant festivities become themselves themes of the dramas. The self-reference provides the opportunity both for further comedy and for continued glorification of the courtly festival per se. In the second play about King Phineus, two peasants, Chim and Matz, enact the two comic scenes, which here are not called "interscena," and are indeed actual scenes in the play. One of the peasant scenes deals with a wild boar which wreaks havoc in the surrounding fields and forests, and the other with a former servant of Phineus, who has been transformed into a bear. Again the comic scenes provide ample occasion for verbal humor and slapstick, while simultaneously representing the chaotic forces – depicted by the wild beasts – rampant in the world and which are subdued by the heroes Zetes and Calais (the future allegorical offspring of Christian the Prince-Elect and Magdalena Sibylla) from the North. These scenes directly contribute to the main plot line and support the political implications of the allegorical themes.

The above-mentioned pyrotechnic play, "Tragoedia von den Tugenden und Lastern", which was supposed to conclude the theatrical festivities, is an allegorical play about vices and virtues, about a good kingdom – symbolized by Hoffenburg – and a bad one, Trachenburg. The fireworks were elaborate – depicting dragons, lightning, the destruction of the castle of vices, as well as the usual flaming initials and rockets. The prologue to the play was spoken and not sung. There is no indication that there was any vocal music in the play, although there was some occasion for instrumental music, indicated simply by "musicieren."⁶¹ In themes and dramatic structure, this play was rather old-fashioned and relied strongly on the older tradition of morality plays. Whereas the ballet, which was an exceedingly modern presentation in the manner of the seventeenth-century French 'ballet de cour,' followed the marriage of the Prince-Elect, the morality play was performed after the second marriage celebrated during the festivities of 1634.⁶² On 10 October Christian von Pentz (1600-1651) married Sofie Elisabeth (1619-1657), duchess of Schleswig-Holstein and daughter of Christian IV and Kirsten Munk. Pentz was a 'Rigsgreve' and governor of Glückstadt (1630), a capacity in which he functioned as 'Statthalter' of Schleswig-Holstein. Since Pentz was a descendant of German nobility from Mecklenburg, his marriage constituted yet a further alliance between German-speaking lands and Denmark. Moreover, the marriage into a prestigious family from the duchies further enhanced domestic tranquillity in the Danish realm. Along with others, Christian von Pentz was knighted with the Order of the Elephant on 5 October 1634 in a ceremony preceding the royal marriage.⁶³ He enjoyed a stellar career, fulfilled many diplomatic missions on behalf of Christian IV, and rose to positions of power and influence in Denmark. It is not insignificant that the morality play with its admonition to follow virtue and avoid vice celebrated the marriage of lesser nobility, of a man who should be reminded of his duty to his king. In this piece, the dynasty is portrayed as protector of the cardinal virtues; the chivalric virtues are also allegorically implicit in the presence of the court society at the performance of the play. As in the Lauremberg plays, the benevolent and wise ruler suppresses the chaotic forces of vice and restores order in the world. The printed text in both Danish and German is an integral part of the performance, for it introduces the spectators to the world of the illusion – the gestures of the enacted play, the dialogue, and the illuminations – and enables them to understand the moral of the play. The Danish version of the allegorical play, "Tragoedia Om Dyder oc Laster" was printed again two years later for the performance at the wedding of Corfitz Ulfeldt (1606-1664) and Eleonora Christine (1621-1698), yet another daughter of Christian IV and Kirsten Munk.⁶⁴ Ulfeldt, who also became a member of the Order of the Elephant in 1634, rose to the position of 'Rigshofmester' (1643) the highest political, administrative position in Denmark. In 1651, Ulfeldt fled Denmark on charges of treason and his wife, Eleonora Christine,

was imprisoned by her half-brother Frederik III for remaining loyal to Ulfeldt.⁶⁵ The allegory of vices and virtues thus later became an actual drama in Danish history.

The four dramatic works – the ballet, the musical comedies, and the anonymous morality play – were integral parts of the two-week-long wedding celebrations. They were by no means separate from the rest of the festivities at court, but rather prepared the courtly audience for a phase of the representative pageantry in which the members of the noble audience themselves participated. As such, the stage works were of great significance in establishing the political-allegorical framework of the complete festival cycle, the tone of which was set by Christian IV himself in collaboration with Heinrich Schütz. The four theatrical pieces discussed here all anticipate the themes of the tournament pageant wagons. By subsequently participating in the pageants, the noble guests supported the ideals presented earlier in the nuptial celebrations. The themes of the theatrical works were then taken up in the eighteen pageant tableaux which preceded the tournaments. These pageant scenes were staged in the open air at the Amagertorv in Copenhagen. Only the fourth triumphal procession has received critical attention to date, since Schütz's music for it is extant.⁶⁶ All the pageant scenes deserve careful scrutiny both because of their individual merit and because of their intimate connection to the four dramatic entertainments and to the overall political and cultural connotations of the entire wedding celebrations.⁶⁷

All of the knights who were to participate in the tournament presented, singly or in groups, pageant wagons depicting mythological-allegorical scenes. For example, the initial triumphal procession was enacted by Christian IV himself, together with his son and heir. Here we encounter extrapolations of themes known to us from the dramatic works. The full description of this pageant tableau follows.⁶⁸

Der I. Aufzug.

Erstlich

1. Heerpaucker.) nicht verkleidet
10. Trompeter.)

4. Maestri di Campo, darunter 2. Hertzoge von Sonderburg / waren nicht verkleidet/ weiln sie den Königl. Aufzug und folgendes alle andere/ durch die Nebenschrancken der Rennebahn auff- und abführten.

Darauff kam der erste Triumphwagen/ wie ein schöner wohl zugerichteter Garten/ darinnen sassen 5. Musicanten/ alle verkleidet/ und musicirten lieblich. Dabey ein springender Brunn.

Folgte

Einer zu Pferde/ führte in der rechten Hand eine grosse Kugel/ darauff stund mit güldnen Buchstaben/ CHAOS.

Darnach kamen noch

4 zu Pferde/ alle wohl verkleidet/ waren die vier Elementen/ als Feuer/ Wasser/ Erde/ Luft.

Nach diesem folgte

Der ander Triumphwagen/ in form und gestalt grosser brausender Meerswällen; Am vordertheil saß Triton, sehr groß/ mit eim Horn im Munde/ Es gieng ein Mensch darunter/ der bließ auff einer Trompeten/ als wenn der Triton hätte auß seinem Horn geblasen. Hinden auff saß Protheus, hatte in der Hand einen grossen Bawm/ daran hieng ein Schlüssel.

Folgten noch

4. Triumpffwagen/ die bedeutten vier zeiten des Menschlichen Alters/ Als da seyn/ erstlich Pueritia, das ander Juventus, das dritte Virilis aetas, das vierde Senectus. In dem ersten Wagen sassen junge Kinderchen/ sehr wohl verkleidet/ mit Kränzen auff ihren Häuptern. In dem andern junge Gesellen. In dem dritten junge Männer. In dem vierden alte Männer.

Noch
 Drey andere Triumpffwagen.
 Dann folgte
 Templum Jani, sehr groß gebawet/ wie eine Kirche/ darinnen 10. oder 12 Musicanten
 uber alle maaß lieblich musicirten. Aussen vor der Thür/ welche verschloß/ stund
 Janus Bifrons mit dem Schlüssel.
 Darauff noch
 Ein ander Triumpffwagen/ wurd gezogen von vier weissen Pferden/ die gingen neben
 ein ander.
 Darnach kamen
 6. Verkleidete mit blawen Fahnen zu Fuß.
 2. Zu Pferde mit blawen Fahnen.
 Folgten
 Beyde Herrn Mantenadorn, Ihr Mayt. und Printzliche Durchleuchtigkeit/ beyderseits
 in Römischer kleidung/ von güldnen Stück/ sehr köstlich gemacht.
 Noch
 2. Zu Pferde mit blawen Fahnen.
 Darauff
 6. Patrinen, diese führten die Lantzen zu Pferde/ damit man nach dem Ringe
 rennt/ und mußten in der Gegenbahn allezeit beyher reiten/ wann ihr Herr nach
 dem Ringe rannte.
 6. Handroße/ mit schönen gestickten Sätteln/ Zeugen und Federn geschmücket/
 wurden geleytet von drey mit blawen und 3. mit rothen Röcken.
 Zum Beschluß folgte
 Ein schönes grosses Schiff/ mit 2. außgespannten Segeln/ darinnen war viel Schiff-
 volck mit Rudern/ und allem andern Schiffsgewerthe. Das Schiff wurd fortgezogen
 von dreyen Pferden/ die umbkleidet waren/ als wann es erschreckliche
 Meerwunder gewesen.
 Nach dem die Herrn Mantenadorn ihren Auffzug gesagter massen durch die
 Schrancken geführet/ hielten sie zu ende der Rennbahn/ die ankommende
 Adventurier zu empfangen.

The most lavish of all the triumphal scenes, this one combines in a new fashion elements known to us from the theatrical works: Denmark as a beautiful garden and a home for the Muses, especially that of Music. The four elements are united, yet threatened by chaos. The victor is the sea god, (Neptune=Christian IV) announced by Triton, trumpeter of the sea. Symbolically, Proteus, the son of Neptune who could foretell the future, is seated behind him, holding a huge tree (of the world = of Denmark?) from which hangs a golden key (to the temple of Janus, to peace?). Both real and mythological sea creatures allude to the image of Denmark as a seafaring nation. The natural succession of the Danish crown is also portrayed in the wagons representing the four ages of man. The mythological presentation of the Danish monarchy in domestic and allegorical terms shifts with the representation of the Temple of Janus. Here one can read the Danish self-interpretation of its role in seventeenth-century world affairs. The door to the temple is closed, signifying an empire at peace. Within the temple itself, musicians play, again representative of the cultural niveau of Danish lands in contrast to the war-torn outside world beyond Danish borders, the patronage of fine arts by the Danish monarchy, and, above all, the climate of peace in which one can pursue these artistic endeavors.

Surely, this image was not lost on the Saxon guests, whose land, due to an uncertain and indecisive foreign policy, had become the theatre of the Thirty Years' War. Saxony suffered greatly in the early 1630's, a fact which was reflected in the reduction of the Hofkapelle from forty members in 1630 to ten in 1639.⁶⁹ Heinrich Schütz himself wrote the following in his petition for permission to travel to Denmark:

Das absehen dieser meiner Reise were nochmals einig dahin gerichtet, denen Itzigen Kriegs vndt andern in vnserm lieben Vatterlande schwebenden, vndt mich auch mit betreffenden beschwerden vndt hindernüssen in meinem Studio eine zeitlang zu entweichen, vndt dero örter in Niedersachsen, wo möglich, ohne perturbation meines gemüths meine Profession mit allem fleis fortzustellen.⁷⁰

That this peaceable kingdom is Denmark and that this situation is due to the efforts of the current regime is underscored by the appearance of King Christian IV and his intended heir, Christian the Prince-Elect, in Roman military costume. The current king is the bulwark against evil forces in the realm and, by implication, his intended successor will continue to foster both peace and the arts. In a like manner, the themes of the theatrical works and their related allegories are taken up into all of the triumphal pageant tableaux. The subsequent participation of the noble wedding guests – there are pageant tableaux by the brothers of the bride, the Saxon Princes, for example – as authors and actors in the pageant unites the theater and pageant with a projected reality.⁷¹ The stage of fantasy becomes the stage of reality as the idealized world order depicted in the plays and pageants is transferred to the actual world of the Danish court. By participation in the pageant, the noble guests in attendance confirm the idealized role of Denmark presented to them in the dramatic works.

It is of great significance that the services of the most respected German composer of the day, Heinrich Schütz, were enlisted for this celebration. Although almost none of Schütz's music for this wedding is still extant, the stay in Denmark must have been a most productive time for the German composer. When later requesting permission from Johann Georg I to return to Denmark, he wrote (in a letter dated Dresden 1 February 1637) that

<...> vndt ich aber ohne des, meine besten Musicalischen sachen noch in Denemark, so wol auch mein gratial bey dem Printzen vndt andere Anforderung dero örter stehend habe, welche ohne meine persönliche gegenwardt, wie ich vermercke, mir wol schwerlich gefolget werden möchten <...>.⁷²

Among the things left in Denmark must have been both secular and sacred music, including the music for the dramas and the music played at the wedding ceremony.⁷³

This courtly representation of Denmark's position in a European context takes on special significance when the historical context is considered. In the late 1620's Denmark entered the Thirty Years' War and suffered a humiliating defeat in Lower Saxony which led to the Peace of Lübeck in 1629.⁷⁴ The much-admired son of Christian IV, Prince Ulrik (1611-1633), was murdered while crossing the army lines on 12 August 1633, a tragic event which prompted an outpouring of funerary occasional poetry, such as the dedication (11 September 1633) of Martin Opitz's "Trostgedichte in Widerwärtigkeit des Krieges" to Ulrik.⁷⁵ The illusory Peace of Prague was concluded in 1635.⁷⁶ The long-anticipated end of the war came only in 1648, the year in which Christian IV died. Undoubtedly, this combination of events prompted the republication of "Triumphus Nuptialis Danicus" at this time. The "Store Bilager" of 1634 demonstrates the cultural exchange – in the fullest sense of the word – between German-speaking lands and Denmark in the seventeenth century. In literature as well as in music Copenhagen was abreast of contemporary trends at all the major European courts. Heinrich Schütz, the most celebrated German composer of the time, was recruited to orchestrate the musical and dramatic presentations surrounding this event. Through him the Danish court gave impetus to the development of operatic forms in the German language as well as in Danish. Indeed, as the careful coordination of the stage works with the theatrical dimensions of the pageant tableaux indicates, Denmark set the standard for the Northern European Baroque courtly festival in the seventeenth century. The zenith

reached by the "Store Bilager" was unsurpassed until well after the close of the Thirty Years' War, when Dresden courtly festivities under Johann Georg II and August der Starke assumed a leading role. Here again one can trace the influence of Heinrich Schütz.

Notes

- 1 Günter GRASS, *Das Treffen in Telgte* (Darmstadt: Luchterhand, 1979), p. 59.
- 2 Subsequent references to the 1635 edition will be made within the text as (TND), together with the signature or item description.
- 3 This contradicts Kurt Gudewill's description of the sources for the wedding festivities in which he maintains that the 1648 version was previously unknown to Danish scholars (p. 75-76, 80). All of the sources given here are listed in *Bibliotheca Danica*, Vol. III (Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1962), cols. 125-27. Many of Gudewill's misconceptions about the differences between the texts and their relative completeness are due to the fact that he thought he had unique copies. Apparently he did not know the copy used for the present study. Most of these items are not clearly catalogued in the Royal Library in Copenhagen, a factor which further obfuscates the problem. See Kurt GUDEWILL, "Der 'Gesang der Venuskinder' von Heinrich Schütz," *SJb* 6 (1984), 72-92.
- 4 The Latin description of the Danish part of the trip has been translated into Danish as: *Det Store Bilager i Kjøbenhavn 1634*, ed. Julius CLAUSEN and P.Fr. RIST. *Memoirer og Breve*, Vol. 20 (Copenhagen: Gyldendal, 1914; Rpt. Copenhagen: Bang, 1969). The latter work also contains excerpts from *Regiae Nuptiae* (see item 3) as well as copies of the engravings from the 1648 German imprint.
- 5 See Ludwig KRAPP and Christian WAGENKNECHT, ed., *Stuttgarter Hoffeste*, 2 vols. (Tübingen: Niemeyer, 1979).
- 6 <Johann LAUREMBERG>, *Zwo Comedien ...* (Copenhagen, 1635). See also DÜNNHAUPT, "Lauremberg," *Bibliographisches Handbuch der Barockliteratur*, Vol. II (Stuttgart: Hiersemann, 1981), item 14.
- 7 Niels Martin JENSEN, "Heinrich Schütz und die Ausstattungsstücke bei dem großen Beilager zu Kopenhagen 1634" (lecture held at the International Schütz conference in Copenhagen 1985), erroneously maintains that the folk elements of the peasant scenes by Lauremberg and the "Tragödie von den Tugenden und Lastern" render it unlikely, if not impossible, for musical contributions by Schütz. No one, however, has ever asserted that Schütz composed music for the tragedy (vgl. MGG, Grove, Moser); and there is no provision for musical interludes in the peasant scenes of the comedies. The proceedings of this conference are forthcoming.
- 8 E.G. TAUBER, *Udsigt over Sorøe Academies Forfatning <...> (1623-1665)* (Copenhagen: Schultz, <1827> and Torben GLAHN, *Soraner Biografier 1584-1737* (Sorø: Soransk Samfund, 1978).
- 9 GUDEWILL, "Venuskinder ...," p. 85 maintains that this work never appeared in print. It was actually printed twice: in 1634 and 1636.
- 10 JENSEN (see note 7) asserts that the theatrical presentations at the Great Wedding were more "eine volkstümliche als <...> eine höfische Kunst". This is certainly true for the tragedy, as I have indicated above, but is by no means the case with the ballet and the comedies.

- 11 Ludwig DAAE, *Om Humanisten og Satirikeren Johan Lauremberg*, (Christiania: Gundersen, 1884), p. 19.
- 12 C.F. BRICKA and J.A. FREDERICIA, *Kong Christian den Fjerdes egenhandige Breve 1623-1635*, Vol. 3 (Rpt. Copenhagen: Selskabet for Udgivelse af Kilder til Dansk Historie, 1969), item 247, pp. 217-18, dated 11 January 1634. Christian IV informs "Chur-Saxen" of whom he has invited.
- 13 Hans Joachim MOSER, *Heinrich Schütz²*, (Kassel: Bärenreiter, 1954), p. 131.
- 14 Extant as item 8 in Part V of his "Arien" (Königsberg, 1642) as "Bekehrung zum Herren Christo", a parody. See Heinrich ALBERT, *Arien*, 2 vols., ed. Eduard BERNOULLI, DDT, Vol. 12-13 (1902-3, Rpt. 1958). Vol. 12, p. ix and Vol. 13, pp. 154-57. After the great wedding of 1634, Albert himself wrote two musical dramas, "Clemonedes" (1635) and "Sorbuisa" (also known as "Prussiarthus," 1645).
- 15 Boy HINRICHS, Albert PANTEN, Guntram RIECKEN, *Flutkatastrophe 1634* (Neumünster: Wachholtz, 1985).
- 16 The title page of the comedies states that the plays were enacted on 7 <sic> and 12 October 1634. Other sources, however, "Triumphus Nuptialis Danicus" by Holst and "Ephemerides Sive Iter Danicum <...>" by Ogier, state that the comedies were presented on 8/18 and 12/22 October respectively. It was the second play by Lauremberg which was performed out of sequence and should have been staged on 9 October 1634.
- 17 Again, JENSEN (note 7) mistakenly implies that the works which Schütz was intended to compose for the Copenhagen court were beneath Schütz's musical stature and suggests that Schütz assigned them to the lutenist John Price. Since, for example, there is no single piece of music by Price extant, it is unwise to assume that a musician known first and foremost as an instrumentalist would have composed lyrical, musical texts. The same source quoted by Prof. Jensen (FÜRSTENAU p. 74) indicates unequivocally, however, that Schütz had little regard for Price's accomplishments; that would seem to preclude close collaboration between the two in Copenhagen. According to MOSER (p. 128) Price was responsible for music in the French and English styles, and only in extenuating circumstances for Italianate music. This would, in turn, exclude Price's composition of the music for the ballet and the comedies. See Moritz FÜRSTENAU, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen*, 2 vols. (Dresden: Kuntze, 1861; Rpt. Leipzig: Peters, 1971).
- 18 Werner BRAUN, "Das Ballett zum großen Kopenhagener Beilager 1634" (lecture held at the International Schütz conference held in Copenhagen 1985): "So läßt sich das Kopenhagener Ballett doch wohl als ein 'Singballett' auffassen und damit – für diese frühe Zeit – eher als italienisch denn als französisch beeinflusst, obwohl das Musterbuch für eine 'Introductione al ballo', Claudio Monteverdis Achtes Madrigalbuch, 1634 noch nicht vorlag." The proceedings of this conference are forthcoming.
- 19 The ballet was a prime example of a ballet de cour which grew out of the entertainments and intermedii with which courtly guests were entertained after a state banquet. Kückelsom's ballet displays the dramatic plot, enchantments, theatrical effects, and political-allegorical undercurrents characteristic of such works. See D.P. WALKER, "Ballet de Cour," MGG, Vol. 1, cols. 1064-68; Werner BRAUN, "Zur Gattungsproblematik des Singballetts", *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens*, ed. Friedhelm KRUMMACHER and Heinrich W. SCHWAB, *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, Vol. XXVI (Kassel: Bärenreiter, 1982). See also BRAUN, note 18.

- 20 There are only eleven lines to this 'sonnet' in the printed text to the ballet <1634>. Since the strophic structure and rhyme scheme are carefully constructed in the manner of a sonnet, I assume that part of a strophe was omitted during printing.
- 21 Angul HAMMERICH, *Musiken ved Christian den Fjerdes Hof* (Copenhagen: Hansen, 1892), p. 113. Parts of his study were translated into German and appeared as: Catharinus ELLING nach Angul HAMMERICH, "Die Musik am Hofe Christians IV von Dänemark," *VfMw*, 4 (1893), 62-98.
- 22 Ulrik Christian's mother was Kirsten Madsdatter. Immediately following the "Great Wedding", he entered diplomatic services as the ambassador to Spain and France. In 1638 he was in Sweden and in 1640 he entered Spanish employ as "generalvagtmaster." He was killed in 1640 at the battle of Meinertshagen against the Dutch.
- 23 Werner BRAUN, "<...> Kopenhagener Beilager 1634" (see note 18), divides the ballet into four parts. Because of the continuity between the *Voluptas* (BRAUN, part 3) and *Atlas* (BRAUN, part 4) scenes, the present author suggests only three divisions in the action.
- 24 See Torben KROGH, *Hofballeter under Christian IV og Frederik III, Studien fra Sprog- og Altidsforskning*, Vol. 180 (Copenhagen: Branner, 1939), pp. 15-22.
- 25 HAMMERICH, p. 113.
- 26 Cf. JENSEN, see note 7.
- 27 Perhaps the bass singer Johannes Lange sang the part of Neptune/Christian IV. See Hammerich, p. 102.
- 28 Schütz GBr, pp. 122-27 and Emil MARQUARD, ed. *Prins Christian (V.)s Breve*, Vol. I (Copenhagen: Gad, 1952), p. 84.
- 29 MARQUARD; pp. 85 and 192-93.
- 30 Heinrich Schütz og Danmark, *Catalogue of the Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Sammling* (Copenhagen: n.p., 1985), pp. 7-8.
- 31 Martin OPITZ, *Dafne* (Breslau: Müller, 1627). In March of 1635 Christian the Prince-Elect was asked to be the godfather of their daughter, Elisabeth Amalia (20 March 1635). See MARQUARD, p. 193.
- 32 August BUCHNER, *Ballet bey Churf. Johann Georgen des Andern gehaltenem Beylager / Von dem Orpheo und der Eurydice / 20. Nov. zu Gotha gehalten*, first edited and published by August Heinrich HOFFMANN VON FALLERSLEBEN, *Weimarische Jahrbuch* 2 (1855), 13-39.
- 33 Martin GEIER, *Kurtze Beschreibung des Herrn Heinrich Schützens <...> Lebenslauff* (Rpt. Kassel: Bärenreiter, 1972), sig. Gii^B.
- 34 See Joshua RIFKIN, *Heinrich Schütz*, *New GroveD*, Vol. 17, p. 11.
- 35 GEIER (note 33). RIFKIN (p. 11) quotes Geier only in reference to the double wedding and does not mention Schütz in connection with Frederik's marriage. Schütz dedicated "Kleine Geistliche Koncerte," Part II (SWV 306-37) to Frederik (1639), noting: "Zwar muß ich mich schemen/ mit einem so kleinen vnd schlechten Wercklein vor deroselben zu erscheinen/ Nun aber die Boßheit der ietzigen/ den freyen Künsten widrigen Zeiten/ meinen anderweit/ sonder Ruhm/ bey Handen habenden besseren Wercken/ das Liecht nicht gönnen wollen/ hat es bey diesem geringen für dißmal verbleiben müssen." Moreover, the title page of Kückelsom's ballet, for which Schütz wrote the music, cites Frederik as the ini-

- tiator. Surely, Schütz contributed musical compositions to the celebration of Frederik's marriage in Glückstadt.
- 36 Erich TRUNZ, Martin Opitz, *Weltliche Poemata* (1644), 2 vols. (Tübingen: Niemeyer, 1967/1975) and *Geistliche Poemata* (Tübingen: Niemeyer, 1966); George SCHULZ-BEHREND, Martin Opitz, *Gesammelte Werke*, II/1-2, *Bibliothek des literarischen Vereins Stuttgart*, Vols. 300-1 (Stuttgart: Hiersemann, 1978); see LAPPENBERG, ed., *Schertzgedichte*, p. 172.
- 37 LAPPENBERG, ed., *Schertzgedichte*, p. 172.
- 38 On the title page of all his theoretical works from the 1640's, Ravn signed himself Johann Michael Corvinus. Cf. Werner BRAUN, "<...> Kopenhagener Beilager 1634" (see note 18). The fact that Schütz's name appeared only on the song for which he indubitably composed the music ("Venusberg") would support the argument that he did not write the texts for other works, otherwise this would have been indicated.
- 39 Birket S. SMITH, ed., *Kjøbenhavns Universitets Matrikel*, Vol. I (Copenhagen: Gyldendal, 1890), p. 106.
- 40 Nils SCHIØRRING, "Ravn," *Dansk Biografisk Lexikon*, Vol. 19, p. 282.
- 41 "Auch die eingelegten Lieder <...> erheben sich nicht weit über das Gewöhnliche, vielleicht mit einziger Ausnahme eines Liedes zum Preise Orithyja, welches sehr an ähnliche Lieder Paul Flemings erinnert," (LAPPENBERG, ed., *Schertzgedichte*, p. 172). See also Paul FLEMING, *Deutsche Gedichte*, 2 vols., ed. J.M. Lappenberg, *Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart*, Vols. 82-83 (Stuttgart, 1865), Vol. 82, pp. 308-309 and 538, and Vol. 83, p. 742.
- 42 LAPPENBERG, ed., *Deutsche Gedichte* (see note 41), Vol. 83, p. 867.
- 43 Sig. xxij^A. See LAPPENBERG, ed., *Deutsche Gedichte*, Vol. 82, pp. 537-38. There is also a sonnet on the death of Prince Ulrik (1633) listed among Fleming's lost works.
- 44 In 1632, Fleming had dedicated a poem to Schütz. See LAPPENBERG, ed., *Deutsche Gedichte*, Vol. 82, pp. 351-53.
- 45 Schütz GBr, pp. 125-26.
- 46 See Hans Ferdinand REDLICH, "Monteverdi," *MGG*, Vol. 9, cols. 511-31.
- 47 Wolfgang Osthoff discusses Schütz's encounter with Italian musical poetics, especially with the dramatic music of Monteverdi. See W. OSTHOFF, "Heinrich Schütz – die historische Begegnung der deutschen Sprache mit der musikalischen Poetik Italiens," *SJb*, 2 (1980), 78-102.
- 48 HAMMERICH, p. 112. "Composed by the electoral Kapellmeister Heinrich Schütz in the Italian manner", RIFKIN (note 34), p. 10.
- 49 JENSEN, see note 7. It is indeed problematic that the sources do not mention the degree of Schütz's musical participation in the wedding festivities. One must keep in mind, however, that the only work which cites his name contains the music, and not merely the text. Unfortunately, the printed sources which do not contain the musical notes also do not mention his name.
- 50 TND, 1635, sub lit. I. See also LAUREMBERG, *Zwo Comoedien* <...> sig. H^B.
- 51 BRICKA and FREDERICIA, *Breve*, item 235, pp. 206-207.
- 52 *Ibid.*, *Breve* item 235, pp. 235-36.
- 53 See note 30, p. 10.

- 54 Dansk Biografisk Lexikon, Vol. IV, p. 366.
- 55 <Johann LAUREMBERG>, Veer Schertz Gedichte (n.p., 1652). See also DÜNNHAUPT, "Lauremberg," item 22.
- 56 <Johann LAUREMBERG>, Musikalisch Schauspiel/ Darinn vorgestellt werden die Geschichte Arions (Copenhagen: Morsing, 1655). See Johannes BOLTE, "Laurembergs handschriftlicher Nachlaß," Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung, 13 (1887), p. 44. See DÜNNHAUPT, "Lauremberg," item 23.
- 57 See BRICKA and FREDERICIA, Breve, item 276, pp. 240-42.
- 58 Ibid., item 289, pp. 252-53.
- 59 Ibid., item 289, p. 253.
- 60 Ibid., note 5, pp. 252-53.
- 61 The allegorical figures depicted on the engravings play various musical instruments. This is the subject of another work in progress by the present author.
- 62 There was yet another celebration during the "Store Bilager": on 10 October 1634 the daughter of Duke Philipp of Holstein, Christiane (22 September 1634 - 20 May 1701), was baptized.
- 63 TND (1635), sig. Ci-Civ^B.
- 64 Tragoedia Om Dyder oc Laster (Copenhagen: n.p., 1636).
- 65 From 8 August 1663 until 19 May 1685 she was held captive in the Blue Tower in Copenhagen. Her memoirs of her captivity, "Jammers Minde," were not published until 1869.
- 66 GUDEWILL, "Venuskinder <...>" (note 3), 72-92. See also TND (1635), sub lit. M.
- 67 The subject of a book in progress by the present author.
- 68 TND, 1635, sig. Ei^A-Eii^A.
- 69 FÜRSTENAU (note 17), p. 23 and Irmgard BECKER-GLAUCH, Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste (Kassel: Bärenreiter, 1971), p. 12.
- 70 Schütz, GBr, p. 120. Before his 1633 trip Schütz had petitioned Johann Georg I repeatedly for permission to travel to Lower Saxony. This letter continues with the request to go to Denmark.
- 71 This author strongly disagrees with GUDEWILL's (note 3) interpretation (p. 80) of the 'Ringelrennen' as a symbol of marriage, of the male (the lance) penetration of the female (the ring). Jousts and tournaments were a socially accepted form of military exercise and grew out of preparations for war. Gudewill is correct in his assessment of Holst's emphasis on the tournament, but for the wrong reason. In the context of the Thirty Years' War, the pre-Freudian political interpretation presented here must take precedence.
- 72 Schütz GBr, p. 137.
- 73 Henrik GLAHN and Søren SØRENSEN identified manuscript music from the seventeenth century found in the organ at the Clausholm castle church in 1964 as, among other things, eight pieces from Schütz's "Kleine Geistliche Konzerte." See The Clausholm Music Fragments, ed. Henrik GLAHN and Søren SØRENSEN (Copenhagen: Musikhistorisk Museum, 1974).
- 74 At the assembly in Mühlhausen in 1620, where the princes tried to unite the Protestant estates into a league against the Bohemians, the Protestants had been assured that secularized church properties would not be an issue. By 1624

Catholic powers wanted restitution of the North German bishoprics, three of which – Bremen, Verden and Osnabrück – Christian IV wanted for his sons. He was able to secure a position as head of the Lower-Saxon army. In the summer of 1628 Wallenstein defeated the Danes at the battle of Wolgast and in January of 1629 began the peace negotiations in Lübeck. In secret dealings at Güstrow, Wallenstein, aware that the Danes had been conquered only on land and not at sea, and that anti-imperialist factions urged Christian IV to continue the war in Lower Saxony, presented the Danish monarch with moderate terms: Christian IV was to refrain from interference in matters of the 'Reich' and his lands reverted to their pre-war status. The Peace of Lübeck was concluded 12 May 1629.

75 Opitz, in his role as a diplomat for the dukes of Liegnitz and Brieg met Ulrik on a mission 1633.

76 This was a separate peace concluded by Saxony and most of the Protestant estates with the Kaiser, in which all agreed to keep foreign (i.e., primarily Swedish) troops from the empire.

Heinrich Schütz' "Musikalische Exequien": Überlegungen zur Werkgeschichte und zur textlich-musikalischen Konzeption

von
WERNER BREIG

I. Voraussetzungen

Es gibt wohl kein zweites Werk von Heinrich Schütz, zu dem außer dem Notentext so inhaltsreiche und aussagekräftige Dokumente erhalten sind wie zu den "Musikalischen Exequien". Diese Dokumente beziehen sich nicht nur auf die äußere Chronologie der Werkentstehung, sondern benennen auch Motivationen, die hinter dem Auftrag standen, sowie kompositionstechnische Problemlösungen und textdeutende Absichten des Komponisten.

Zugleich ist dieses Werk wie kein zweites von Schütz seit mehr als einem halben Jahrhundert mit einem verwirrenden Netz von einander widersprechenden Interpretationen und Hypothesen überzogen worden (in einem bestimmten Punkt möchte man geradezu von Legendenbildung sprechen). Dies betrifft vor allem den I. Teil des Werkes, das "Concert in Form einer teutschen Missa", dessen fast ausschließliche Textgrundlage die Inschriften auf dem Sarg von Heinrich Posthumus Reuß bilden. Die für das Verständnis von Schütz' Komposition gewichtigen Fragen, nach welchen Prinzipien der 25teilige Text aufgebaut ist und welchen Anteil der Komponist an der Textdisposition hat, werden bis in jüngste Zeit in immer neuen Versionen beantwortet¹ – ohne daß dabei stets der Bezug zu den überlieferten Fakten mit hinreichender Genauigkeit diskutiert würde.

Ziel der vorliegenden Darstellung ist es, durch erneute Befragung der Quellen ein möglichst detailliertes Bild von der Folge der Ereignisse zu gewinnen, denen die "Musikalischen Exequien" ihre Existenz verdanken, und dadurch zu einem klareren Verständnis des Ermessensspielraums des Komponisten und seiner künstlerischen Entscheidungen zu gelangen.

Fassen wir zunächst zusammen, was über die Entstehungsgeschichte der "Musikalischen Exequien" überliefert ist. Die hauptsächlichen Quellen, die uns darüber unterrichten, sind

der "Abdruck / Derer Sprüche Göttlicher Schrift vnd Christlicher Kirchen Gesänge ...", in dem die bei der Beisetzungsfeier gesungenen Texte angegeben sind (im folgenden zitiert als "Abdruck")²,

die gedruckte Leichenpredigt des Superintendenten Christoph Richter (zitiert: Richter)³,

das Titelblatt des Originaldruckes von Schütz' "Musikalischen Exequien" (zitiert: Titel)⁴ und

Schütz' Vorwort ("Absonderlich Verzeichnüs ...") zum Originaldruck (zit.: Vorwort).

Aus diesen Dokumenten ergibt sich ein Gerüst gesicherter Fakten, deren Aufeinanderfolge sich in folgende vier Phasen gliedern läßt: 1. Vorgeschichte – 2. Kompositionsauftrag an Heinrich Schütz – 3. Komposition und Erstaufführung – 4. Publikation.

Dazu im einzelnen:

1. Etwa ein Jahr vor seinem Tod bzw. seiner Beisetzung (Richter) läßt Heinrich Posthumus sich seinen Sarg anfertigen und in der Folgezeit darauf eine Reihe von Bibelsprüchen und Kirchenliedstrophen anbringen, die ihm "Zu erweck: vnd vbung Gottseliger SterbensGedancken" ("Abdruck") dienen sollen. Des weiteren bestimmt er als Predigttext für seine Bestattungsfeier die Verse 25-26 aus Psalm 73, "Herr, wenn ich nur dich habe" (Richter, Vorwort). Schließlich äußert er wiederholt den Wunsch, daß die Sarginschriften sowie andere von ihm ausgesuchte Texte, darunter das

Canticum Simeonis, bei seiner Bestattungsfeier musiziert werden sollen ("Abdruck", Titel, Vorwort).

2. Heinrich Posthumus Reuß stirbt am 3. Dezember 1635; an Heinrich Schütz ergeht die "Gnädige Anordnung Derer HochWolgeborenen/ Ihr Gn. hinterlassenen Gräfflichen Fraw Wittben/ vnd Herren Söhne" ("Abdruck"), die vom Verstorbenen ausgewählten Texte in Musik zu setzen.

3. Schütz komponiert daraufhin die "Musikalischen Exequien", die am 4. Februar 1636 "bey herrlicher vnd hochansehnlicher Leichbestattung" des Heinrich Posthumus "vor vnd nach der Leichpredigt gehalten/ vnd <...> in eine stille verdackte Orgel angestellet vnd abgesungen" werden (Titel).

4. Bald darauf (der Titel spricht von der "Jüngsthin" erfolgten Bestattungsfeier) erscheint der Originaldruck von Schütz' "Musikalischen Exequien" bei Wolff Seyffert in Dresden mit einer Widmung an die Witwe und die Söhne des Verstorbenen, einem von Schütz gedichteten Nachruf und einem ausführlichen Vorwort. –

Der Leser vermißt in dieser Aufzählung der überlieferten Tatsachen vielleicht die privaten Voraufführungen der "Musikalischen Exequien" zu Lebzeiten des Heinrich Posthumus, von denen in der Schütz-Literatur immer wieder gesprochen wird⁵. Die Annahme solcher Voraufführungen beruht jedoch lediglich auf dem Mißverständnis einer Passage von Schütz' Werktitel. Wenn Schütz formuliert:

"Musicalische Exequien Wie solche <...> Jüngsthin den 4 Monatstag Februarii zu Gera / vor vnd nach der Leichpredigt gehalten / vnd ihrer wolehlichen Gnaden / bey dero lebzeiten wiederholten begehren nach / in eine stille verdackte Orgel angestellet vnd abgesungen worden <...>",

so gehört die Zeitbestimmung "bey dero lebzeiten" zu den unmittelbar folgenden Worten "wiederholten begehren nach". Hätte Schütz sie auf "angestellet und abgesungen" beziehen wollen, so wäre eine andere Zeichensetzung nötig gewesen: "<...> ihrer wolehlichen Gnaden bey dero lebzeiten / wiederholten begehren nach / in eine stille <...>". Die gewählte – und zweifellos mit Bedacht gewählte – Platzierung der Virgeln (/) gibt dem Text eindeutig den Sinn, daß die Exequien, gemäß dem wiederholt geäußerten Wunsch des Verstorbenen⁶, "vor vnd nach der Leichpredigt gehalten / <...> angestellet vnd abgesungen worden" sind. Die Beschreibung des gleichen Vorgangs mit drei verschiedenen Verben hat ihren guten Sinn: "halten" bezieht sich auf die liturgische Funktion der Musik; "anstellen" bezeichnet das Disponieren des musikalischen Aufführungsapparates⁷, für die hier das Generalbaßinstrument, die "stille, verdackte Orgel", den Maßstab abgibt; das "Absingen" schließlich ist die reale Aufführung. – Überdies hätte die Mitteilung, daß der Verstorbene sich seine Begräbnismusik schon zu Lebzeiten angehört habe, nicht zum gleichsam offiziellen Charakter des Titelblattes gepaßt. In diesem wird die Funktion beschrieben, die die Musik im Rahmen des "Staatsbegräbnisses" von Heinrich Posthumus hatte; Nebenbemerkungen wie die über vorangegangene Privataufführungen hätten allenfalls in der Vorrede ihren Platz gehabt oder möglicherweise auch in den von Schütz gedichteten Nachruf eingeflochten werden können.

Ist die These von den Voraufführungen zu Lebzeiten Heinrichs als hinfällig erwiesen, so entfällt auch jeglicher Anhaltspunkt dafür, daß Schütz schon vor Dezember 1635 mit den "Musikalischen Exequien" beschäftigt gewesen wäre⁸.

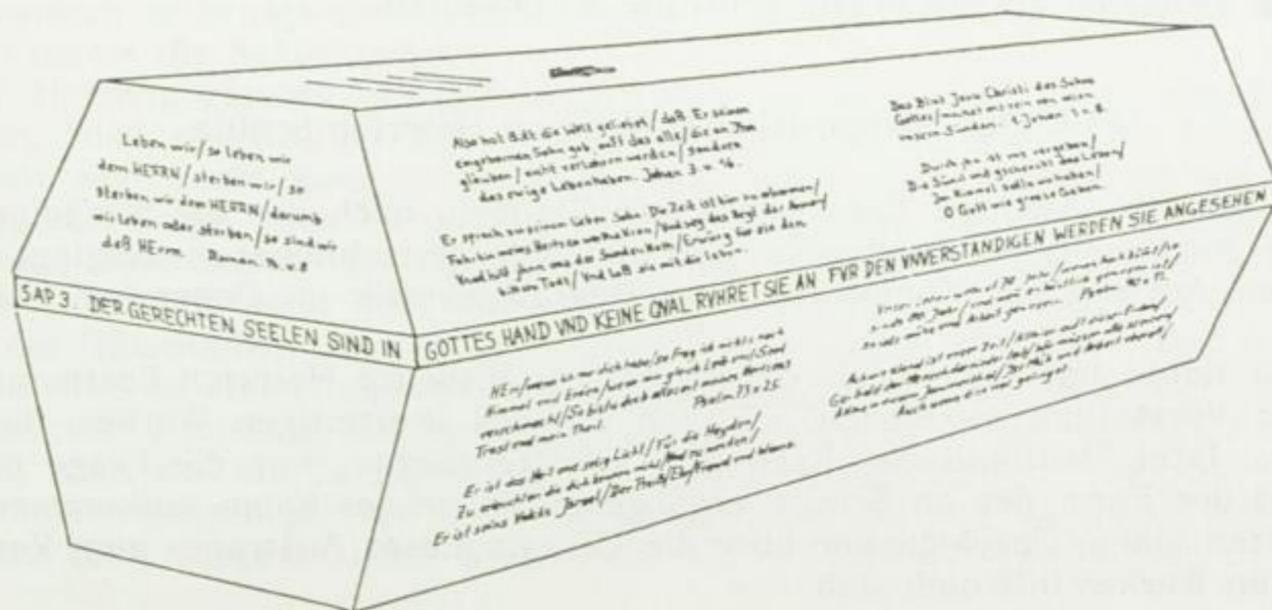
Im folgenden soll versucht werden, den Verlauf der vier Entstehungsphasen im Detail zu verfolgen. Auf Hypothesen, die die Lücken zwischen den überlieferten Tatsachen füllen, und auf Interpretationen der Absichten der Beteiligten kann und soll dabei nicht verzichtet werden; doch soll als Grundprinzip gelten, die Interpretationen möglichst eng an das Überlieferte zu binden und mit Hypothesen so sparsam zu sein wie möglich.

II. Die Vorgeschichte

Als "Vorgeschichte" der "Musikalischen Exequien" soll hier diejenige Phase bezeichnet werden, in der Heinrich Reuß die Anordnungen für sein Begräbnis traf, d.h. seinen Sarg anfertigen und beschriften ließ sowie die übrigen Texte auswählte, die bei seiner Bestattungsfeier in musikalischem Gewand erklingen sollten.

Von Schütz' "Musikalischen Exequien" her betrachtet, rücken dabei die Sarginschriften ins Zentrum des Interesses, da von ihnen her der I. Teil des Werkes, das "Concert in Form einer teutschen Missa", seine vierteilige textlich-musikalische Struktur erhalten hat. Lange Zeit war man, was die genaue Anordnung der Texte auf dem Sarg betrifft, auf Vermutungen angewiesen. Hans Joachim Moser hat versucht, von der Komposition her auf den Sarg zurückzuschließen⁹ – wie wir heute wissen, ohne das Richtige zu treffen. (Immerhin war er insofern auf einer richtigen Fährte, als er im "Gloria"-Teil der "Missa" die Unterbrechung des sonst streng durchgeführten Alternierens von Spruch und Liedstrophe mit der Anordnung auf dem Sarg zu erklären suchte.)

Daß wir heute über die Verteilung der Texte auf dem Sarg genau Bescheid wissen, verdanken wir der Kenntnis des "Abdruck<s> / Derer Sprüche Göttlicher Schrift vnd Christlicher Kirchen Gesänge <...>", den Rudolf Henning nachgewiesen und in seinem Aufsatz von 1973 erstmals ausgewertet hat. Dieses Dokument, das wohl als Einladung an die Teilnehmer der Beerdigungsfeier verschickt wurde, verzeichnet nicht nur die Texte aller für den Gottesdienst vorgesehenen Musikstücke, sondern gibt auch die Position der Sarginschriften so genau an, daß Rudolf Hennig danach das Aussehen des Sarges in perspektivischen Zeichnungen rekonstruieren konnte¹⁰, die nachfolgend nochmals reproduziert werden.



Von den insgesamt 21 Texten entfallen 16 auf die vier Seitenflächen; jede von ihnen ist mit zwei Bibelsprüchen mit jeweils daruntergesetzten Kirchenliedstrophen versehen. Von den restlichen fünf Texten stehen zwei auf der Oberseite des Sargdeckels, je einer auf der Haupt- und Fußseite des Sargdeckels und auf dem Mittelstreifen, der im Umschreiten des Sarges gelesen werden muß.

Die Sarginschriften sind durch ihre gemeinsame Thematik verbunden: Sie umkreisen die Gedanken von Vergänglichkeit, Sterben, Erlösung durch den Tod und die Auferstehung Christi, ewigem Leben. Die Auswahl der Bibeltex-te ist nicht originell, sondern entspricht damaliger Konvention; Henning konnte auf "einem Dutzend barocker fürstlicher Säрге <...> fast alle Worte vom Posthumus-Sarg" wiederfinden¹¹. Dagegen scheint die Ergänzung der Bibelsprüche durch Choralstrophen eine Eigentümlichkeit des Reußschen Sarges zu sein.

Was die Anordnung der Texte auf dem Sarg betrifft, so lassen sich gewisse Ordnungsprinzipien erkennen. Zunächst ist allgemein zu sagen, daß die Choralstrophen sich eng auf die jeweils über ihnen stehenden Bibelsprüche beziehen. Außerdem gibt es – darauf hat schon Henning hingewiesen – eine bestimmte Wertigkeit in den Polaritäten der drei Raumesrichtungen: "Oben" ist höherwertig gegenüber "unten", "rechts" gegenüber "links" und das Sargende des Hauptes gegenüber dem der Füße. So ist den beiden Texten "Christus ist mein Leben ..." und "Siehe, das ist Gottes Lamm ..." als den konzentriertesten Formulierungen christlicher Erlösungsgewißheit zweifellos mit besonderem Bedacht die herausgehobene Stellung auf der Oberseite des Sargdeckels über und unter dem Crucifixus zugewiesen worden. Durch das Verhältnis von Kopfende zu Fußende bestimmt scheint die Stellung der Sprüche "Leben wir, so leben wir dem Herren ..." und "Gehe hin, mein Volk, in eine Kammer ...". Drückt letzterer, am Fußende des Sargdeckels, das Verfallensein des Menschen an den Tod aus, so findet dieser Gedanke seine tröstliche Relativierung in dem am Kopfende angebrachten Spruch. Und der Vers Johannes 3,16 ("Also hat Gott die Welt geliebet ..."), eine der zentralen biblischen Formulierungen des christlichen Glaubens, hat zur Rechten in Hauptesnähe eine besonders herausragende Stelle erhalten.

Am deutlichsten aber ist die Rangfolge der Richtungen dadurch ausgedrückt, daß die neutestamentlichen Sprüche die "höherwertigen" Positionen einnehmen. Sie sind auf den Sargdeckel beschränkt, und zwar finden sie sich auf dessen oberer Fläche, weiterhin zu Häupten und auf der rechten Seitenfläche, schließlich auf der linken Seitenfläche an der hauptnäheren Position. Die nach den Füßen weisende Hälfte dieser Seitenfläche und alle niedriger liegenden Flächen sind mit alttestamentlichen Texten versehen. Die Abgrenzung von alt- und neutestamentlichen Sprüchen ist mit so großer Konsequenz durchgeführt, daß man schwerlich daran zweifeln kann, daß hier ein Prinzip waltet. Was dagegen die Gruppierung der Texte innerhalb der beiden Gruppen "Altes Testament" und "Neues Testament" betrifft, so hat es dabei sicherlich Ermessensspielräume gegeben; jedenfalls dürfte es kaum gelingen, die gewählte Anordnung zwingend als die einzig sinnvolle zu erweisen.

III. Der Kompositionsauftrag an Heinrich Schütz

Schenken wir der Aussage des "Abdrucks" Glauben, nach der die "Gnädige Anordnung" zur Vertonung der Sarginschriften von den Hinterbliebenen ausging, so hätte Schütz den Auftrag zur Komposition der Begräbnismusik im Dezember 1635 erhalten.

Daß wir heute mit dem Stichwort "Begräbnismusik für Heinrich Posthumus Reuß" eine feste Vorstellung verbinden, nämlich die des dreiteiligen Werkes, das Schütz unter dem Titel "Musikalische Exequien" veröffentlichte, hat die Frage nach dem Inhalt und der Form des an Schütz ergangenen Auftrages kaum aufkommen lassen. Doch dürften einige Überlegungen über die Gestalt dieses Auftrages zum Verständnis des fertigen Werkes hilfreich sein.

Der Auftrag im eigentlichen Sinne, also das Schreiben, mit dem die Hinterbliebenen Schütz um die Bereitstellung der Musik für die Bestattungsfeier baten, ist nicht erhalten. Doch können wir uns eine recht gute Vorstellung von seinem Inhalt machen, und zwar mit Hilfe des "Abdrucks", der sich damit wiederum als ein Schlüsseldokument für die Werkgeschichte der "Musikalischen Exequien" erweist. Für die Teile I und III der "Exequien" weicht die Textfassung des "Abdrucks" nämlich von der Schützens ab. Das deutet darauf hin, daß zu dem Zeitpunkt, als der "Abdruck" hergestellt wurde, das Aufführungsmaterial der "Musikalischen Exequien" in Gera noch nicht vorlag. Der "Abdruck" müßte demnach die Texte enthalten, für die man Musik bei Schütz bestellt hatte und offenbar aufgrund einer prinzipiellen Zusage auch erwarten durfte.

Die Gottesdienstordnung, wie sie aus dem "Abdruck" ersichtlich ist, enthält sieben Texte, die zu musizieren sind. Wir stellen sie in der folgenden Tabelle zusammen, wobei die in Schütz' "Musikalischen Exequien" enthaltenen Texte durch Fettdruck hervorgehoben sind:

1. **Nacket bin ich von Mutterleibe kommen** ("Pro Introitu"; SWV 279, Nr. 1¹²)
2. **Sarginschriften** (SWV 279, Nr. 3, 4, 6, 8-25)
3. Herzlich lieb hab ich dich, o Herr
4. **Herr, wenn ich nur dich habe** (SWV 280)
5. **Herr, nun lässest du deinen Diener** (Canticum Simeonis; SWV 281)
6. Mit Fried und Freud ich fahr dahin
7. Hört auf mit Weinen und Klagen

Titel und Anlage des "Abdrucks" legen besonderen Akzent auf die Sarginschriften; sie sind im vollen Wortlaut wiedergegeben, während von den anderen Texten teilweise nur die Anfänge zitiert sind (Nr. 3, 5, 6). Diese Inschriften sollten nach dem Willen des Verstorbenen offensichtlich das musikalische Hauptstück des Begräbnisgottesdienstes werden, und dementsprechend mußten sie auch den Kern des Kompositionsauftrages bilden. Ihretwegen war es unbedingt erforderlich, eine Neukomposition in Auftrag zu geben, da es sich ja um eine Ad-hoc-Zusammenstellung handelte. Denkbar wäre, daß man für die anderen Texte – gerade in Anbetracht der Kürze der verfügbaren Zeit – Schütz anheimgestellt hat, ob er neue Kompositionen schaffen, auf bereits existierende eigene Werke zurückgreifen oder fremde Vertonungen vorschlagen wollte. Letzteres wäre besonders für den Text Nr. 7 vorstellbar (es handelt sich um die Verdeutschung des lateinischen "Jam moesta quiesce querela"), der vielleicht in einer der zahlreichen verbreiteten Kantionalsatz-Fassungen¹³ gesungen wurde.

Besonders aufschlußreich ist der "Abdruck" als Widerspiegelung des Kompositionsauftrages in bezug auf den I. Teil der "Musikalischen Exequien". Er informiert uns nicht nur über die Anordnung der Aufschriften auf den verschiedenen Flächen des Sarges, sondern er bringt diese Texte auch in eine bestimmte Reihenfolge (um es im voraus zu sagen: die Schützsche).

Rudolf Henning glaubte bei der Betrachtung der Texte auf dem Sarg feststellen zu können, "daß die Reihenfolge eine andere ist als bei Schütz"¹⁴. Damit ist der Sachverhalt wohl nicht ganz genau bezeichnet. Denn die Texte haben auf dem Sarg keine "Reihen"-Folge (dies ist eine lineare Vorstellung), sondern eine räumlich-dreidimensionale Anordnung, so daß beim Vergleich zwischen Sarg und Komposition weder von Identität noch von Abweichung gesprochen werden kann. Für die Übersetzung der räumlichen Anordnung in den linear-eindimensionalen Zeitverlauf der Musik bedurfte es vielmehr einer Leseregel, die festlegte, in welcher Rangordnung und in welcher Richtung die drei Dimensionen berücksichtigt werden sollten. Die Leseregel, nach der die Sargtexte im "Abdruck" wiedergegeben sind, besteht darin, daß (in dieser Rangfolge) von oben nach unten, vom Haupt zu den Füßen und von rechts nach links vorgeschritten wird.

Die Reihenfolge, in die die Texte durch diese Leseweise gebracht wurden, ist aus Diagramm 1 (S. 59) zu ersehen. Um Verwechslungen mit der Numerierung der ausgeführten Komposition zu vermeiden, sind dabei die Einzeltexte mit römischen Ziffern gezählt, während wir für die 25 Einzeltexte der Komposition (Diagramm 2) arabische Ziffern verwenden werden.

In dieser Reihenfolge sind die Texte des Sarges Schütz offenbar zur Vertonung übergeben worden, und genau in dieser Reihenfolge hat er sie komponiert.

In den bisherigen Interpretationen des "Concerts in Form einer teutschen Missa" ist über allem Sinnreichen, das man von verschiedenen Gesichtspunkten aus in der von Schütz komponierten Reihenfolge aufspüren kann, etwas Problematisches übersehen worden, und zwar im Verhältnis von Altem und Neuem Testament als Textquelle. Die neutestamentlichen Texte, die auf dem Sarg sinnvollerweise ihren Platz über den alttestamentlichen haben, kommen durch die Lesung von oben nach unten vor die alttestamentlichen Texte zu stehen; dies zwingt aber den Komponisten, im Durchlaufen der Schriftworte vom Neuen zum Alten Testament fortzuschreiten. Zwar werden die alttestamentlichen Bibelsprüche teilweise durch die ihnen nachgestellten Liedstrophen in eine christliche Beleuchtung gestellt; ein Moment von Befremdlichem in dieser Reihenfolge bleibt aber bestehen. Schütz hat sich dieser Textanordnung gefügt; daß sie ihm erwünscht gewesen wäre, kann man sich indessen nur schwer vorstellen.

IV. Komposition und Erstaufführung

Das handschriftliche Stimmenmaterial, aus dem am 4. Februar 1636 in Gera musiziert wurde, ist nicht erhalten, so daß wir nicht feststellen können, welche Änderungen letzter Hand Schütz im Notentext vor der Drucklegung vielleicht noch angebracht hat. Wenn wir hier trotzdem die Phasen "Komposition und Aufführung" einerseits und "Drucklegung" andererseits unterscheiden, dann geschieht das aus zwei Gründen. Erstens weist der Druck eine rein verbale Textschicht auf (Titel, Widmung, Nachruf-Gedicht, Vorwort, Satzüberschriften), die relativ selbständige Bedeutung hat und teilweise eigener Diskussion bedarf; und zweitens begegnen von den sieben Texten bzw. Textkomplexen, für die im "Abdruck" musikalische Ausführung vorgesehen ist, drei nicht im Druck der "Musikalischen Exequien", so daß die Frage vielleicht nicht ganz abwegig ist, ob Texte dieser Gruppe bei der Bestattungsfeier ebenfalls mit Schützscher Musik erklingen sind.

Nun handelt es sich bei diesen drei Texten (Nr. 3, 6 und 7 der Liste auf S. 57) um Kirchenlieder, so daß an diesen Stellen auch Gemeindegesang eintreten konnte. Für den ersten der Kirchenliedtexte, "Herzlich lieb hab ich dich, o Herr", könnte man allerdings – mit aller gebotenen Vorsicht – auch an eine Schützsche Figuralkomposition denken, nämlich die sechsstimmige Bearbeitung, die 1648 in der "Geistlichen Chormusik" gedruckt wurde (SWV 387). Für den in dieser Werksammlung vorherrschenden Typus der polyphonen Spruchmotette ist "Herzlich lieb" so wenig repräsentativ, daß man kaum annehmen kann, Schütz habe das Stück für dieses Opus komponiert. Das fürstliche Begräbnis von 1636 wäre jedoch ein möglicher Entstehungsanlaß. Daß diese Kirchenliedbearbeitung keinen Eingang in die Druckfassung der "Musikalischen Exequien" fand, ließe sich damit erklären, daß sie wegen ihres einfachen Stils nicht zu den übrigen Stücken paßte. Die "Geistliche Chormusik" dagegen wurde von Schütz anscheinend als ein Sammelbecken betrachtet, in dem auch "Außenseiter"-Stücke Platz finden konnten; man denke etwa an die als "Aria" bezeichnete Komposition "Also hat Gott die Welt geliebt" SWV 380 oder die Motette "Der Engel sprach zu den Hirten" SWV 395, die eine deutsche Version eines Werkes von Andrea Gabrieli darstellt.

Während Überlegungen zu den im "Abdruck" vorgesehenen, aber nicht im "Exequien"-Druck vorhandenen Kompositionen notwendigerweise hypothetischen Charak-

Diagramm 1:
Bibelsprüche und Liedstrophen auf dem Sarg von Heinrich Posthumus Reuß

	<Nr.>	Textanfang	Herkunft der biblischen Texte	
			AT	NT
Sargdeckel				
a) oben	I. II.	Christus ist mein Leben Siehe, das ist Gottes Lamm		Phil. 1,21 Joh. 1,29b
b) Haupt	III.	Leben wir, so leben wir dem Herren		Römer 14,8
c) R. Seite H	IV. V.	Also hat Gott die Welt geliebt Er sprach zu seinem lieben Sohn		Joh. 3,16
F	VI. VII.	Das Blut Jesu Christi, des Sohnes Durch ihn ist uns vergeben		1. John. 1,7b
d) L. Seite H	VIII. IX.	Unser Wandel ist im Himmel Es ist allhie ein Jammertal		Phil. 3,20-21a
F	X. XI.	Wenn eure Sünde gleich blutrot wäre Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl	Jes. 1,18b	
e) Füße	XII.	Gehe hin, mein Volk, in eine Kammer	Jes. 26,60	
Umlaufender Mittelstreifen				
	XIII.	Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand	Weish. 3,1-3	
Sargtrog				
a) R. Seite H	XIV. XV.	Herr, wenn ich nur dich habe Er ist das Heil und selig Licht	Ps. 73,25-26	
F	XVI. XVII.	Unser Leben währet siebenzig Jahr Ach wie elend ist unser Zeit	Ps. 90, 10a	
b) L. Seite H	XVIII. XIX.	Ich weiß, daß mein Erlöser lebt Weil du vom Tod erstanden bist	Hiob 19,25-26	
F	XX. XXI.	Herr, ich lasse dich nicht Er sprach zu mir: Halt dich an mich	1. Mose 32,27b	

Herkunft der Kirchenliedtexte. Nr. V: "Nun freut euch, lieben Christen gmein" (Martin Luther), Str. 5; Nr. VII: "Nun laßt uns Gott dem Herren" (Ludwig Helmbold), Str. 6; Nr. IX: "Ich hab mein Sach Gott heimgestellt" (Johann Leon), Str. 3; Nr. XI: "Nun laßt uns Gott dem Herren" (vgl. Nr. VII), Str. 5; Nr. XV: "Mit Fried und Freud ich fahr dahin" (Martin Luther), Str. 4; Nr. XVII: "Ach wie elend ist unser Zeit" (Johannes Gigas), Str. 1; Nr. XIX: "Wenn mein Stündlein vorhanden ist" (Nikolaus Herman), Str. 4; Nr. XXI: "Nun freut euch, lieben Christen gmein" (vgl. Nr. V), Zeilen 1-4 von Str. 7 und Zeilen 5-7 von Str. 8.

ter haben, stehen wir bei Nr. 1, 2, 4 und 5 der Liste auf sicherem Boden. In voller Übereinstimmung mit den Wünschen des Verstorbenen befindet sich Schütz bei der doppelchörigen Predigttextmotette "Herr, wenn ich nur dich habe"; in der Vertonung des "Canticum Simeonis" geht er über das vom Auftrag Geforderte hinaus, indem er zu dem vom ersten Chor gesungenen Haupttext "Herr, nun lässest du deinen Diener" einen zweiten Chor einführt: ein Zusatz von geradezu theatralischer Wirkung, den der Komponist in der Vorrede ausdrücklich als seine "invention" in Anspruch nimmt.

Die schwierigste Aufgabe für den Komponisten bot zweifellos die Vertonung des Komplexes der 21 Sarginschriften. Wir versuchen im folgenden, die Erwägungen zu rekonstruieren, die vom "Rohmaterial" der Texte (vgl. Diagramm 1) zum Grundriß der Schützschen Vertonung geführt haben. In Diagramm 2 (S. 61), das diesen Grundriß wiedergibt, sind die nunmehr 25 Einzelabschnitte mit arabischen Ziffern durchnumeriert¹⁵; die Texte der stark besetzten Abschnitte ("Capella") sind fettgedruckt (dabei stehen die Textzusätze des Komponisten in spitzen Klammern); in der gegenüber Diagramm 1 hinzugefügten rechten Spalte ist die übergeordnete Zweiteilung verdeutlicht, wie sie sich aus dem zweimaligen Beginn mit einer "Intonatio" und Schütz' Angaben über die Analogie zur zweiteiligen lutherischen Messe (Kyrie, Gloria) ergibt.

Für die Gesamtdisposition mußte die dringlichste Frage sein, wie die Vielzahl der Einzelteile übersichtlich geordnet werden konnte. Zu diesem Zweck bot es sich an, die beiden Textgattungen Bibelspruch und Choralstrophe stilistisch unterschiedlich zu behandeln. Offenbar war es die erste Grundentscheidung des Komponisten, die Bibelsprüche im Stil des Kleinen geistlichen Konzerts für wenige Stimmen mit obligatem Generalbaß zu vertonen, die Liedstrophen dagegen unter Verwendung der zugehörigen Choralmelodie für das ganze sechsstimmige Ensemble in motettischer Schreibweise, wobei der Generalbaß lediglich als Basso seguente mitwirkt¹⁶. Damit war den Choralsätzen gewissermaßen eine Pfeiler-Funktion zugewiesen. Um diese Funktion auch in tonartlicher Hinsicht zu verdeutlichen, entschloß sich Schütz dazu, sämtliche Choralsätze auf der Finalis des Hauptmodus (e-Äolisch¹⁷) enden zu lassen. Nur zwei der Choralbearbeitungen ließen sich als ganze nach e versetzen (Nr. 13 und 19); bei den übrigen, auf G (Nr. 9, 11, 15, 21 und 25) bzw. auf a (Nr. 23) stehenden, war dies nur möglich durch Anfügung einer zusätzlichen, auf e kadenzierenden Durchführung der Schlußzeile. Während Schütz in den Hauptteilen dieser Choralsätze – wofür er sich im Vorwort entschuldigt – hat "aus den Schrancken Noni Toni <...> außschweiffen vnd solchen Kirchen Melodeyen nachgehen müssen", kehrt er mit den beschriebenen Codabildungen stets wieder zum Grundmodus zurück.

In der Regel folgt jeweils auf einen Bibelspruch eine Choralstrophe. An zwei Stellen jedoch stehen innerhalb der Sarginschriften mehrere Bibelsprüche unmittelbar nacheinander, nämlich vor der ersten Choralstrophe, "Er sprach zu seinem lieben Sohn" (Nr. I-IV im "Abdruck", Nr. 3, 4, 6 und 8 in der Komposition) und vor der fünften, "Er ist das Heil und selig Licht" (Nr. XII-XIV im "Abdruck", Nr. 16-18 in der Komposition). Die Häufung von Spruchtexten an der zweiten Stelle, also im Inneren des Werkes, hielt Schütz offenbar für unbedenklich; jedenfalls ließ er die vorgegebene Textfolge unangetastet und gestaltete mit musikalischen Mitteln (Besetzung, Harmonik, Deklamationstil) die Folge der vier Abschnitte Nr. 16-19 zu einem zugleich differenzierten und zusammenhängenden Gesamtkomplex.

Schwierig zu behandeln war dagegen die Anfangsgruppe der Sarginschriften: Hier hätte Schütz, wenn er sich an die Textvorlage gehalten hätte, nicht weniger als vier Bibeltexte in direkter Folge vertonen müssen, ehe das Alternieren von Spruch und Lied überhaupt in Gang gekommen wäre. Um auch am Anfang schon zwischen kleingesetzten Concerto-Abschnitten und sechsstimmigen Capella-"Pfeilern" wechseln zu können, beging Schütz eine textliche Eigenmächtigkeit, indem er in die gegebene Vorlage die drei Teile eines deutschen trinitarischen Kyrie einfügte. Die drei Kyrie-Teile ließen sich freilich nicht schematisch den ersten drei Sarginschriften zuordnen, da bereits der erste Spruch den Namen Christi enthält, der im Kyrie-Text dem

Diagramm 2: Textlicher Aufbau von Teil I der "Musikalischen Exequien"

	<Nr.>	Textanfang	Herkunft der biblischen Texte		SWV 279
			AT	NT	
PRO INTROITU	1. 2.	Nacket bin ich von Mutterleibe kommen <Herr Gott, Vater im Himmel>	Hiob 1,21		"KYRIE"-TEIL
SARG-AUF- SCHRIFTEN Sargdeckel a) oben	3. 4. 5.	Christus ist mein Leben Siehe, das ist Gottes Lamm <Jesus Christus, Gottes Sohn>		Phil. 1,21 Joh. 1,29b	
b) Haupt	6. 7.	Leben wir, so leben wir dem Herren <Herr Gott, heiliger Geist>		Römer 14,8	
c) R. Seite H	8. 9.	Also hat Gott die Welt geliebt Er sprach zu seinem lieben Sohn		Joh. 3,16	"GLORIA"-TEIL
F	10. 11.	Das Blut Jesu Christi, des Sohnes Durch ihn ist uns vergeben		1. Joh. 1,7b	
d) L. Seite H	12. 13.	Unser Wandel ist im Himmel Es ist allhie ein Jammertal		Phil. 3,20-21a	
F	14. 15.	Wenn eure Sünde gleich blutrot wäre Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl	Jes. 1,18b		
e) Füße	16.	Gehe hin, mein Volk, in eine Kammer	Jes. 26,60		
Umlaufender Mittelstreifen	17.	Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand	Weish. 3,1-3		
Sargtrog					
a) R. Seite H	18. 19.	Herr, wenn ich nur dich habe Er ist das Heil und selig Licht	Ps. 73,25-26		
F	20. 21.	Unser Leben währet siebenzig Jahr Ach wie elend ist unser Zeit	Ps. 90, 10a		
b) L. Seite H	22. 23.	Ich weiß, daß mein Erlöser lebt Weil du vom Tod erstanden bist	Hiob 19,25-26		
F	24. 25.	Herr, ich lasse dich nicht Er sprach zu mir: Halt dich an mich	1. Mose 32,27b		

Herkunft der Kirchenliedtexte: S. Diagramm 1

zweiten Abschnitt vorbehalten ist. So zog der erste Eingriff in den gegebenen Text einen zweiten nach sich: Schütz zog den im "Abdruck" als "Introitus" vorgesehenen Spruch aus Hiob 1 mit in den Zusammenhang der Sargtexte hinein. Auf ihn (Nr. 1) konnte zwanglos der erste "Kyrie"-Anruf (Nr. 2) folgen; die beiden ersten Sprüche auf der Oberseite des Sargdeckels (Nr. 3 und 4), beide auf Christus bezüglich, wurden gemeinsam dem deutschen "Christe eleison" zugeordnet, während auf die Worte "Leben wir, so leben wir dem Herren ..." (Nr. 6) die dritte, an den Heiligen Geist gerichtete Kyrie-Anrufung folgt – eine Verbindung, zu der zwar der Römerbrief-Text von sich aus nicht einlädt, der er aber auch nicht direkt widerspricht.

Somit war die in einem Zusammenhang zu komponierende Textmasse zwar über die 21 Sarginschriften hinaus auf 25 Abschnitte vermehrt worden; dafür hatte aber der Gesamttext eine Struktur erhalten, die bei der Vertonung als Grundlage für das regelmäßige Alternieren zwischen solistisch konzertierenden und stark besetzten motettischen Abschnitten dienen konnte.

Durch die Zweiteilung der Capella-Abschnitte (A: dreiteiliges Deutsche Kyrie, B: Kirchenliedstrophen) hatte das Ganze eine zweiteilige Form bekommen, die in der Struktur der Sarginschriften nicht vorgezeichnet war. Schütz verdeutlichte diese zweiteilige Form bei der kompositorischen Detail-Ausführung dadurch, daß er die Anfangsabschnitte beider Teile (Nr. 1 bzw. 8) mit einstimmigen Intonationen beginnen ließ.

Dem formalen Zusammenhalt innerhalb der beiden Teile dienen Rahmenbildungen. Im ersten Teil kadenzieren die beiden äußeren Kyrie-Anrufe (Nr. 2 und 7) auf der Finalis e, während der mittlere (Nr. 5) auf a endet¹⁸. Der bei weitem längere zweite Teil erhält einen betonten Rahmen dadurch, daß in den beiden äußeren Spruchvertonungen (Nr. 8 und 24) – und nur hier – das ganze sechsstimmige Ensemble eingesetzt ist; Spruch und Choral schließen sich an diesen beiden Stellen zu sechsstimmigen Blöcken zusammen.

V. Die Publikation

Wie schon gesagt, bieten uns die Quellen keinen Anhaltspunkt dafür, zwischen einer Uraufführungsfassung und einer Druckfassung der "Musikalischen Exequien" zu unterscheiden. Wir gehen deshalb hier zunächst von der Vermutung aus, daß die Publikation die drei in ihr enthaltenen Stücke in einer Fassung wiedergibt, die sich nicht wesentlich von der im Beerdigungsgottesdienst musizierten unterscheidet.

Die Trauergemeinde vom 4. Februar 1636 hat vermutlich die Musik anhand des "Abdrucks" verfolgt. Dabei dürften die Textzusätze des Komponisten in den Teilen I und III gewiß nicht als befremdlich, sondern als Bereicherung empfunden worden sein.

Ist unsere Annahme richtig, daß die Geraer Zuhörer nur durch den "Abdruck" über die Folge der Musikstücke informiert waren, so ist ihnen der I. Teil der "Musikalischen Exequien" auch nicht als "Concert in Form einer teutschen Missa" präsentiert worden, sondern als Vertonung des Introitus-Spruches und der Sarginschriften. Schütz hatte sicherlich auch kein Interesse daran, den Begriff der "Deutschen Messe" hier ins Spiel zu bringen; dies hätte nur von dem ablenken können, was dem Verstorbenen offenbar so wichtig gewesen war, nämlich daß die Inschriften des Sarges in musikalischer Fassung erklangen.

Aber auch das Vorwort des Originaldrucks bezeichnet den I. Werkteil keineswegs eindeutig als "Deutsche Messe"; die Ausdrucksweise, in der Schütz über Textstruktur und Gattungszugehörigkeit des I. Werkteils spricht, ist eher schwebend. Zunächst läßt er keinen Zweifel an der Herkunft der Texte: Es sind "Alle die jenigen Sprüche heiliger Schrift / vnd Gesetzlein Christlicher KirchenGesänge / welche Ihre Selige verstorbene Gnaden <...> auf Ihren <...> Sarck / verzeichnen vnd schreiben lassen". Die Komposition dieser Texte aber ist ein "Concert <...> in Form einer Teutschen

Missa" (ebenso lautet die Überschrift in den Stimmbüchern); und präzisierend fährt Schütz fort: "nach art der Lateinischen Kyrie, Christe Kyrie Eleyson. Gloria in excelsis. Et in terra pax &c.". Könnte diese Formulierung zu terminologischen Reflexionen über den Unterschied von "Form" und "Art" anregen (die "Form" des Concerts ist die einer deutschen, die "Art" die einer lateinischen Messe), so entzieht der Autor in der folgenden "Ordinantz" solchen Erwägungen den Boden, denn hier heißt es: "Dieses nach art einer Lateinischen oder Teutschen Missa aufgesetzte Concert <...>". Zwischen diesen beiden Formulierungen aber steht die Überschrift "Ordinantz des Concerts oder der Teutschen Begräbnis Missa <...>", in der der Terminus "Missa" gleichberechtigt neben "Concert" als alternative Bezeichnung für dieselbe Sache tritt. Und schließlich schlägt Schütz am Ende der "Ordinantz" die liturgische Verwendung "an statt einer teutschen Missa" vor und nennt als geeignete Stellen im Kirchenjahr das Fest Mariae Reinigung und den 16. Sonntag nach Trinitatis¹⁹.

Das verwirrende Vielerlei von Definitionen, das uns hier entgegentritt, unterscheidet sich auffällig von der begrifflichen Schärfe, mit der Schütz seine Werkvorderen im allgemeinen abfaßt. Zu erklären ist es nur daraus, daß die Druckausgabe der "Musikalischen Exequien" zwei Funktionen hatte. Sie war erstens ein Dokument; d.h. sie bewahrte die in Gera am 4. Februar 1636 zu Gehör gebrachte Musik in schriftlicher Form auf und belegte, daß die Beerdigungszeremonie entsprechend dem Wunsch des Verstorbenen und dem Auftrag der Hinterbliebenen (und Widmungsträger) vonstatten gegangen war. Zweitens aber war es Schütz darum zu tun, dieser Musik über den einmaligen Anlaß hinaus ein Weiterleben zu ermöglichen und mit der Ausgabe ein Käuferpublikum zu erreichen. Diese Funktionen waren für die Teile II und III wegen ihrer nicht ausschließlich situationsgebundenen Texte leicht zu vereinigen. Für Teil I aber mußten sie miteinander in Konflikt geraten. Denn wie konnte es für die in Musik gesetzten Inschriften des Reußschen Sarges eine sinnvolle Aufführungsmöglichkeit nach dem Geraer Begräbnis geben?

Schütz' Lösung für dieses Problem bestand darin, daß er mit dem Hinweis, das Stück habe die Form der deutschen Messe (d.h. der aus Kyrie und Gloria bestehenden lutherischen Kurzmesse) und könne als solche dem gottesdienstlichen Gebrauch zugeführt werden, auch dem I. Teil des "Exequien"-Druckes einen allgemeineren Charakter zu geben versuchte. Daß er bei dieser Umdeutung den Ursprung der Texte und den Kompositionsanlaß nicht aus dem Auge verlieren durfte, ist die Erklärung für die eigentümlich changierende Begrifflichkeit der entsprechenden Passagen des Vorworts.

Auf der Basis der vorstehenden Erwägungen löst sich auch das vieldiskutierte "Gloria"-Problem zwanglos. Es geht dabei um folgendes: Während die Umfunktionierung der Abschnitte Nr. 1-7 des I. Teils der "Musikalischen Exequien" zum Kyrie durch die Capella-Einschübe textlich motiviert ist, gibt es einen ähnlichen textlichen Bezug des Komplexes Nr. 8-25 zum Gloria der Messe nicht. In der bisherigen Literatur hat der Versuch, die von Schütz ausgesprochene Analogie textlich zu stützen, d.h. zu ergründen, welchen Bezug die Textkonstellation des zweiten Großabschnitts zum liturgischen Gloria hat, großen Raum eingenommen²⁰. Man kann den interpretatorischen Scharfsinn bewundern, mit dem auf verschiedenen Wegen der Widerstand gebrochen wurde, den die Texte einer Deutung als Gloria-Paraphrase oder -Analogie entgegensetzen; kaum zu leugnen ist jedoch, daß die Deutungsergebnisse jenseits von allem bleiben, was auch der aufmerksamste Hörer am Werk selbst erfahren kann.

Geht man indessen von der Werkgeschichte aus, wie sie aus den Quellen rekonstruierbar ist, so wird klar, daß alle Bemühungen, im Text Gloria-Analogien aufzuspüren, Versuche am untauglichen Objekt sind. Denn die Textkompilation von Teil I ist nicht als Analogie zur Messe konzipiert worden, sondern durch eine – wie gezeigt wurde, nicht ganz unproblematische – Umsetzung der dreidimensional konzipierten Sarginschriften in eine lineare Folge entstanden. Der Komponist hat diese Textreihe (die von sich aus auch nicht zweiteilig ist) zwar durch die "Kyrie"-Einschübe

erweitert, aber nichts getan, um den Text in irgendeiner Weise mit dem Gloria-Text in Verbindung zu bringen. Die Gloria-Analogie ist erst nachträglich an das bereits fertige Werk herangetragen worden und kann sich im Grunde nur darauf stützen, daß es sich um einen längeren, vierteiligen Text handelt, der christliche Grundaussagen enthält und der auf ein Kyrie folgt. Man mag das enttäuschend finden und Schütz' nachträgliche Etikettierung als irreführend kritisieren. Doch alles, was wir über die Werkgenese wissen, deutet darauf hin, daß in keinem Stadium des Entstehungsprozesses irgendwelche Intentionen, textliche Gloria-Analogien herzustellen, am Werke waren.

Versucht man, die konzeptionellen Erwägungen zu rekonstruieren, die Schütz während seiner Arbeit am "Concert in Form einer teutschen Missa" geleitet haben, so wird weniger der "Gloria"-Teil zum Problem als vielmehr der "Kyrie"-Teil, derjenige Teil also, in dem der Komponist über den gegebenen Text hinausgegangen ist. Wir haben oben versucht, die Kyrie-Einschübe aus formalen Erwägungen zu motivieren; nach dieser Erklärung wäre es Schütz zunächst weniger um die "Kyrie"-Texte an sich gegangen als um die Möglichkeit, vom Werkbeginn an zwischen solistischen Abschnitten und Capella-Abschnitten zu differenzieren. Doch bilden die "Kyrie"-Zusätze zugleich den Angelpunkt dafür, die Vertonung der Sarginschriften zur "Deutschen Messe" umzudeuten – eine Möglichkeit, die Schütz bald bemerkt haben muß, sofern sie ihn nicht schon bei der Wahl der drei ersten Capella-Texte geleitet hat.

Was den Zeitpunkt betrifft, zu dem sich Schütz entschloß, den gegebenen Text durch das dreiteilige Kyrie zu erweitern, so wäre es theoretisch auch möglich, daß er erst zwischen Aufführung und Druck lag, so daß der Aspekt "Deutsche Messe" überhaupt erst nachträglich im Blick auf eine verbreiterte Verwendungsmöglichkeit eingeführt worden wäre. In diesem Falle müßte man allerdings weitere Veränderungen annehmen; so wäre beispielsweise ohne die Zweiteiligkeit "Kyrie – Gloria" auch der zweimalige Beginn mit einstimmiger Intonation nicht sinnvoll. Da uns Dokumente der Werkgeschichte zwischen dem "Abdruck" und dem Originaldruck der "Musikalischen Exequien" fehlen, bleibt gerade die entscheidende Weichenstellung zwischen der vorgegebenen Textdisposition "Introitus und Sarginschriften" und Schützens textlich-musikalischer Konzeption "Concert in Form einer teutschen Missa" im Dunkel.

VI. Ergebnisse

Wir haben versucht, die Werkgestalt von Schütz' "Musikalischen Exequien" vor dem Hintergrund einer "schlichten" Version der Entstehungsgeschichte zu sehen, wie sie sich daraus ergibt, daß man von den überlieferten Fakten ausgeht, ohne Hypothesen von weiter zurückreichenden Planungen unter Beteiligung des Komponisten einzuführen. Dabei hat sich gezeigt, daß solche Hypothesen zur Erklärung der Werkgestalt nicht nur nicht erforderlich sind, sondern daß sogar gewisse Züge des Werkes (Reihenfolge von alttestamentlichen und neutestamentlichen Texten, Problematik des "Gloria"-Teils) ihnen widersprechen.

Wenn sich als ein Ergebnis unserer Untersuchungen herausgestellt hat, daß der Text des "Concerts in Form einer teutschen Missa" keineswegs so sorgfältig und bedeutungstief "komponiert" ist, wie dies in den bisherigen Werkinterpretationen angenommen wurde, so könnte dies zunächst ernüchternd wirken. In Wirklichkeit jedoch gibt erst diese Erkenntnis den Blick frei auf die Eigenschaft des "Concerts", auf der seine Bedeutung wirklich beruht, nämlich auf der musikalischen Formung, die Schütz dieser Textkompilation gegeben hat.

Der Komponist hat dabei der Vielfarbigkeit und der relativ lockeren Anordnung seiner Vorlage ihr Recht gelassen. Seine formalen Ordnungsmaßnahmen beschränken sich darauf,

- das Ganze auf einen gemeinsamen Modus zu beziehen,
- den Ablauf durch das Alternieren von kleinbesetzten Concerto-Abschnitten und

großbesetzten motettischen Choralbearbeitungen (bzw. Kyrie-Sätzen) zu rhythmisieren,

die Zweiteilung in "Kyrie"- und "Gloria"-Komplex durch Intonationen zu markieren und die beiden Komplexe durch Rahmenbildungen formal zu festigen.

Im übrigen aber entspricht der Vielfalt der Texte eine ebenso große Vielfalt der musikalischen Mittel, mit denen Schütz jedem der einzelnen Abschnitte sein eigenes, charakteristisches Gepräge gibt.

Eine besondere Rolle spielt dabei die spezielle Ausprägung, die der Stil des klein besetzten geistlichen Konzerts in Teil I der "Musikalischen Exequien" gefunden hat. Die Bibelwort-Abschnitte der "Missa" gleichen in ihrer Satztechnik den "Kleinen geistlichen Konzerten" (1636/39), deren Veröffentlichung Schütz zur Zeit der "Exequien"-Komposition vorbereitete. Während jedoch in der Konzert-Sammlung die Texte zu größeren, in sich abgerundeten Kompositionen verarbeitet sind, erscheinen sie in den "Musikalischen Exequien" in kurzen musikalischen Abschnitten von geradezu epigrammatischer Zuspitzung²¹.

Daß Schütz dem geringstimmig-konzertierenden Stil in den "Musikalischen Exequien" so großen Raum gewährte, mag zunächst Rücksicht auf die Möglichkeiten der lokalen Ausführenden und die kurze Vorbereitungszeit gewesen sein. Im Ergebnis erwies sich jedoch die Begegnung von textlicher Vielgliedrigkeit und konzertantem Stil als künstlerisch außerordentlich ergiebig. Denn sie erlaubte es Schütz, die Möglichkeiten des solistischen Konzertierens – Beweglichkeit der Linienführung und Differenziertheit der Textausdeutung – zur Geltung zu bringen, ohne daß die einzelnen Stücke zu einer Ausdehnung gelangten, die zu den eingesetzten Klangmitteln in Widerspruch geraten konnte²². Der angesichts der Textmasse bestehende Zwang zur Komposition von Konzerten in Miniaturformat bot somit zugleich eine besondere Chance, und Schütz wußte sie zu nutzen.

Die Einschätzung des Komponisten vom Gelingen des Werkes spiegelt sich darin, daß er Wert darauf legte, ihm eine breitere Verwendungsmöglichkeit zu eröffnen, indem er dem I. Teil durch Überschrift und Vorrede die liturgische Funktion einer lutherischen Kurzmesse zuwies. Auf der gleichen Linie liegt es, daß er in seinem Werkverzeichnis von 1647 die "Musikalischen Exequien" als "Opus 7" in die Reihe seiner Hauptwerke aufnahm.

Schütz' Versuch, das Werk von seiner ursprünglichen Bestimmung zu lösen, fand offenbar – wie wir aus der geringen Zahl der bekanntgewordenen Druckexemplare schließen können – nur wenig Resonanz bei den Zeitgenossen, wie denn auch in der Tat die Behauptung des Vorworts, das einleitende "Concert" könne für eine Messe eintreten, vom Text her nur schwach gestützt war. Der Wunsch des Komponisten nach einem Weiterleben der "Musikalischen Exequien" konnte erst von der Schütz-Renaissance des 20. Jahrhunderts erfüllt werden, die dem Werk, wenngleich nun nicht mehr unter liturgischem, sondern unter ästhetischem Vorzeichen, einen Platz – und sogar einen bevorzugten – unter Schütz' "Opera" im vollen Sinne des Wortes zubilligte.

*

Literatur zu Schütz' "Musikalischen Exequien" (in alphabetischer Ordnung)

Norbert BOLIN: 'Sterben ist mein Gewinn' – Ein Beitrag zur evangelischen Funeralkomposition der deutschen Sepulkralkultur des Barock 1550-1750, Diss. Köln 1984 (mschr.)

Otto BRODDE: Heinrich Schütz – Weg und Werk, Kassel 1972, ²/1979, S. 137-148

Hans Heinrich EGGBRECHT: Heinrich Schütz, in: Musicological Annual 8, Ljubljana 1972, S. 17-39; Wiederabdruck in: H.H.E., Sinn und Gehalt – Aufsätze zur musikalischen Analyse, Wilhelmshaven 1979, S. 106-139

Rudolf GERBER: Die "Musikalischen Exequien" von Heinrich Schütz, in: MuK 6 (1934), S. 296-310

- Rudolf HENNING: Zur Textfrage der "Musikalischen Exequien" von Heinrich Schütz, in: *Sagittarius* 4, Kassel 1973, S. 44-56
- Klaus HOFMANN: Heinrich Schütz – Musikalische Exequien, Stuttgart 1972
- Paul HORN, Günter GRAULICH und Klaus HOFMANN: Vorwort zu: Heinrich Schütz, Musikalische Exequien, hrsg. von Günter Graulich, Neuhausen-Stuttgart 1973 (= SSA, Bd. 8)
- Heinz KRAUSE-GRAUMNITZ: Heinrich Schütz' schöpferische Gestaltung der zyklischen Großform, dargestellt an seinen 'Musikalischen Exequien' des Jahres 1636, in: Heinrich Schütz und seine Zeit – Bericht über die wissenschaftliche Konferenz des Komitees für die Heinrich-Schütz-Festtage der DDR 1972, hrsg. von Siegfried KÖHLER, Berlin 1974, S. 38-49; Wiederabdruck in: HS-WdF, S. 344-357
- Gerhard MITTRING: Totendienst und Christuspredigt – Zum Text der Musikalischen Exequien von Heinrich Schütz, in: Musik als Lobgesang – Festschrift für Wilhelm Ehmann, hrsg. von Gerhard MITTRING und Gerhard RÖDDING, Darmstadt 1964, S. 43-63
- HansJoachim MOSER: Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk, Kassel 2/1954, S. 138-142 und 418-420
- Adolf NOWAK: Trauermusik und Trauerrede – Zur musikalischen Werkgestalt in der Exequien-Tradition, in: Das musikalische Kunstwerk: Geschichte, Ästhetik, Theorie – Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag, hrsg. von Hermann DANUSER, Helga de LA MOTTE-HABER, Silke LEOPOLD und Norbert MILLER, Laaber 1988, S. 373-384
- Joshua RIFKIN: Artikel "Schütz", in: *New GroveD* (1980), Bd. 17, S. 1-37
- Friedrich SCHÖNEICH: Zum Aufbau des Gloria-Teils in Schützens Musikalischen Exequien, in: *MuK* 20 (1950), S. 182-190
- Gustav Adolf TRUMPF: Die "Musikalischen Exequien" von Heinrich Schütz, in: *NZfM* 123 (1962), S. 120-123
- Othmar WESSELY: Der Fürst und der Tod, in: *Beiträge* 1974/75, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, S. 60-71; Wiederabdruck in: HS-WdF, S. 329-343

A n m e r k u n g e n

- 1 Die wichtigste Literatur zu Schütz' "Musikalischen Exequien" ist in der Bibliographie am Ende dieser Arbeit verzeichnet; in den folgenden Anmerkungen sind die dort genannten Titel lediglich durch Verfassernamen nachgewiesen. – Ein vollständiges Resümee der bisherigen Literaturmeinungen liegt außerhalb der Ziele dieser Studie; Übereinstimmungen mit früheren Darstellungen und Differenzen zu ihnen sind nur dort vermerkt, wo dies zur Verdeutlichung der Problemlage dienlich erscheint.
- 2 Angedruckt an die Leichenpredigt von Christoph RICHTER, Gott vder alles, Gera 1636, Exemplar der Stolbergschen Leichenpredigtensammlung, Nr. 18709. Faksimile in: SSA, Bd. 8, S. XLVI-L.
- 3 Ein zweites Exemplar neben dem in Anm. 2 genannten befindet sich in der Universitätsbibliothek Göttingen, Stedernsche Sammlung, Bd. 215,1 (ohne den "Abdruck").
- 4 Titel und Vorwort sind in allen Neuauflagen der "Musikalischen Exequien" wiedergegeben.
- 5 Wie es scheint, war es Othmar Wessely, der als erster Bedenken gegen die Legende von den Aufführungen zu Lebzeiten angemeldet hat (WESSELY, Anmerkung 20); bei HORN/GRAULICH/HOFMANN ist das Problem eingehend diskutiert wor-

- den, ohne daß die Autoren sich jedoch letzten Endes entschließen konnten, die These von den Voraufführungen preiszugeben.
- 6 Der "Abdruck" formuliert im gleichen Sinne: "nach Ihr Wolsel. Gn hiebevorn mehrmals wiederholter anleitung".
 - 7 Im Vorwort der "Musikalischen Exequien" benutzt Schütz den Ausdruck in entsprechender Funktion; weitere Belege finden sich in den aufführungspraktischen Vorreden der "Psalmen Davids", der "Geistlichen Chormusik" und der Weihnachts-Historie.
 - 8 Nur am Rande sei ein apokrypher Beitrag zur Datierung der "Musikalischen Exequien" erwähnt. Im Jahre 1962 war in dem Aufsatz von Gustav Adolf Trumppf über die "Musikalischen Exequien" zu lesen, daß sie "nach einer Notiz von Friedrich Ludwig <...> zwischen dem 9. Dezember 1633 und dem 11. Februar 1634" komponiert worden seien (TRUMPPF, S. 121). Leider fehlt jede Angabe darüber, wann und in welchem Kontext diese Notiz entstanden ist und auf welchen Quellen sie basiert. Der Rang Friedrich Ludwigs (1872-1930) in der Geschichte der Musikwissenschaft schien es Trumppf wie auch einigen folgenden Autoren zu gebieten, einen mit seinem Namen verbundenen Hinweis ernstzunehmen. Doch ist eher zu vermuten, daß Ludwig selbst, ein Meister der exakten Quellenforschung, höchst verwundert gewesen wäre über das Nachleben einer auf ihre Stichhaltigkeit nicht kontrollierbaren Notiz von seiner Hand.
 - 9 MOSER, S. 141 f.
 - 10 HENNING, S. 48. – Was den Sarg selbst betrifft, so besteht die merkwürdige Situation, daß er erhalten und sein Aufbewahrungsort bekannt ist – es ist die Gruft der Salvatorkirche in Gera –, daß er aber aufgrund der baulichen Situation (vgl. dazu genauer HENNING, S. 45f.) nicht zugänglich ist. Eine von Wolfram STEUDE jüngst gemachte Andeutung (BzMw 30, 1988, S. 138b) läßt erwarten, daß eine erneute Besichtigung des Sarges demnächst möglich sein wird. Aufgrund der ausführlichen Beschreibung im "Abdruck" ist jedoch nicht damit zu rechnen, daß die Überprüfung der originalen Inschriften auf dem Sarg zu Überraschungen führt. – Die Angaben des "Abdrucks" werden übrigens bestätigt durch zwei Fotografien des Sarges aus dem Jahre 1921 (Reproduktion bei HENNING nach S. 56, und bei HORN/GRAULICH/HOFMANN, S. XLV). –
 - 11 HENNING, S. 53. – Durch Abbildungen belegt sind die Sprüche, mit denen die Särge einer Reihe von 1677 oder später verstorbenen Mitgliedern des württembergischen Herzogshauses versehen waren (Kupferstiche in den Graphischen Sammlungen der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart). Herrn Bibl.-Rat Rudolf Henning (Stuttgart) danke ich für freundliche Auskünfte und für Vermittlung von Reproduktionen.
 - 12 Die Numerierung der einzelnen Abschnitte von SWV 279 entspricht derjenigen in Diagramm 2 (S. 61).
 - 13 Vgl. die Übersicht bei Johannes ZAHN, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, Bd. 1, Gütersloh 1889, S. 381 (Nr. 1454a).
 - 14 HENNING, S. 50.
 - 15 Unsere Zählung der Abschnitte, die sich an den Texteinheiten orientiert, unterscheidet sich von derjenigen der SSA, die sich auf (im Vorwort nicht erklärte und nicht recht einsichtige) musikalische Kriterien stützt und dabei zu einer Zahl von 27 Abschnitten gelangt.
 - 16 Lediglich am Anfang des Choralsatzes "Er ist das Heil und selig Licht" ist der Basso continuo selbständig geführt.

- 17 Wir gehen dabei von der nach e transponierten Fassung des Generalbasses aus. Die Vokalstimmen sind zur Vermeidung einer generellen #-Vorzeichnung eine Quarte höher auf a notiert.
- 18 Der a-Schluß des zweiten Kyrie dürfte das Ergebnis eines Revisionsvorganges sein. Jedenfalls scheint Schütz, als er den folgenden Bibelspruch "Leben wir, so leben wir dem Herren", vertonte, von einer vorangehenden Kadenz auf e ausgegangen zu sein; das unthematische Verbindungsglied im Continuo, mit dem dieser Abschnitt beginnt, macht den Eindruck eines nachträglichen Zusatzes.
- 19 Zu den Gründen für diese Detempore-Zuordnung vgl. BRODDE, S. 146.
- 20 Vgl. die Interpretationen von GERBER, MOSER, MITTRING und BRODDE.
- 21 Aufschlußreich ist der Vergleich zwischen den Konzerten "Das Blut Jesu Christi, des Sohnes Gottes" (SWV 298) und "Herr, wann ich nur dich habe" (SWV 321) mit den textgleichen Abschnitten der "Musikalischen Exequien".
- 22 Dieser Bewertung liegt folgende Erwägung zugrunde: Wir wissen aus Schütz' Vorreden zu den "Kleinen geistlichen Konzerten", daß er gegen den Kompositionstypus als solchen erhebliche Vorbehalte hatte und sich nur unter dem Druck der Kriegsverhältnisse diesem Genre in größerem Umfang zuwandte. Was den Grund für Schütz' reservierte Haltung dieser Gattung gegenüber betrifft, so hat in jüngerer Zeit Joshua Rifkin auf die besondere Affinität des Hofkapellmeisteramtes zu den großbesetzten Gattungen mit repräsentativer Klang- und Kunstentfaltung hingewiesen (vgl. Joshua RIFKIN, Heinrich Schütz – Auf dem Wege zu einem neuen Bild von Persönlichkeit und Werk, in: SJB 9, 1987, S. 5-21, speziell S. 16f.). Ohne daß dies dazu in Widerspruch stünde, kann man daneben auf einen spezielleren, kompositionstechnisch zu definierenden Grund hinweisen: Schütz scheint die Gefahr gesehen zu haben, daß die kleine Besetzung sozusagen "überanstrengt" wird, wenn man versucht, in ihr selbständige Werke größeren Umfangs zu schreiben (wie es Schütz' Konzerte von 1636/39 ja sind, die die Bezeichnung "klein" nur im Blick auf ihre Besetzung tragen). Unter diesem Aspekt könnte die Aufgabenstellung, vor die Schütz sich bei der Vertonung der Sarginschriften sah, bei aller Problematik der vierteiligen Reihungsform, einen gewissen Reiz gehabt haben.

"... ad ostentandum ingenium, abditam harmoniae rationem,
ingeniosumque ... contextum docendum"

Aspekte des Stylus phantasticus in den Orgelwerken und der
Kammermusik Dietrich Buxtehudes

von
CHRISTINE DEFANT

"Ist also die Welt mit ihrer Ordnung
und Zierd ein idea und Bildnis der
unsichtbaren Gottheit."
Anthanasius Kircher (1659), übersetzt
von Andreas Hirsch (1662)

Die Musik "weiset uns die Beschaf-
fenheit des Himmels und der Erden".
Andreas Werckmeister (1700)

Die vorliegende Studie befaßt sich mit Dietrich Buxtehudes Toccaten, Praeludien, Ostinatowerken und Choralfantasien, mit jenen umfangreichen freien Orgelkompositionen also, die zur Gruppe der fantasierenden, teilweise auch variierenden und der Improvisation nahestehenden Gattungen zählen.

Befragt man vorab die Literatur, die zu diesen Gattungen seit der Wiederentdeckung von Buxtehudes Orgelwerken durch Philipp Spitta¹ und bis etwa zum Ende der 1960er Jahre entstanden ist², so erschöpfen sich die Untersuchungen in Beschreibungen, Systematisierungs- und Einordnungsversuchen und im Aufzeigen möglicher Einflüsse auf die Entstehung dieser Werke. In summa können die Ergebnisse wenig befriedigen, und sie führen zudem zu sehr unterschiedlichen Wertungen. In der Tat zeichnen sich Buxtehudes Orgelwerke selbst gegenüber der in seinem Umfeld entstandenen Orgelmusik durch besondere Eigenständigkeit und Gestaltungsvielfalt aus, zu deren Erschließung offenbar ein geeigneter Begriffsapparat fehlte. Einen wesentlichen Impuls erhielt die Buxtehude-Forschung durch einen 1980 erschienenen Aufsatz Friedhelm Krummachers³, in dem der Verfasser versuchte, sich den Toccaten Buxtehudes über die im 17. Jahrhundert gebräuchlichen Stillehren zu nähern. In der Folge erwies sich Krummachers Ansatz auch als geeignet zur Untersuchung von Buxtehudes Kammermusik⁴. Und es scheint, als ließen sich über die Ergebnisse bei den Kammersonaten nun rückwirkend wiederum Ansatzpunkte für eine zielvollere Untersuchung der fantasierenden Orgelwerke gewinnen. Im folgenden sollen daher repräsentative Beispiele für diese Gattungen unter Berücksichtigung nicht gattungsgebundener Aspekte, wie sie aus den Ensemblesonaten zu gewinnen sind, geprüft werden. Und es wird zu zeigen sein, daß diese Werke bei allen gattungsbedingten Unterschieden bestimmten Grundprinzipien folgen, durch die einerseits ihr Verlauf zu einem gewissen Grade vorbestimmt ist und zum anderen den individuellen Gestaltungsmöglichkeiten größtmögliche Freiheit eingeräumt wird.

I

Die Vermutung, daß zwischen Buxtehudes Toccaten und seinen als Opus I und II 1694 und 1696 gedruckten Kammersonaten kompositionstechnische Zusammenhänge bestehen könnten, wurde von musikwissenschaftlicher Seite schon bald nach dem Neudruck der Ensemblesmusik durch Carl Stiehl⁵ geäußert. Maßgeblich waren die sowohl für die Orgelwerke als auch für die Kammersonaten gleichermaßen charakteristischen mehrfachen Wechsel zwischen kontrapunktisch regelhaft gesetzten Teilen

und auffallend frei behandelten Abschnitten, die den Werken phantastische Züge verleihen. Da die Einordnung der Sonaten in das Umfeld des zeitgenössischen Sonatenschaffens höchstens partiell möglich schien, wurde Buxtehudes Kammermusik zunächst pauschal und ohne genauere Erläuterungen als dem *Stylus phantasticus*, einer bisher nur aus der Tastenmusik bekannten und nicht näher definierten Kompositionsweise nahestehend, eingestuft. Darüber hinaus führten jedoch die Schwierigkeiten mit der Anlage und der Faktur der Sonaten und vielleicht auch die Meinung, daß der Gattung Kammermusik innerhalb des Oeuvres eines Organisten nur sekundäre Bedeutung zukomme, dazu, daß Buxtehudes Ensemblesmusik erst als letzte Werkgruppe des gesamten Überlieferungsbestandes zu Beginn der Achtzigerjahre eingehend untersucht wurde⁶.

Erste Voraussetzungen hierfür wurden etwa ab 1960 durch eine Reihe musikhistorischer und sozialgeschichtlicher Studien geschaffen. Diese galten zwar nur teilweise der Buxtehudeforschung, lieferten aber wertvolle Aufschlüsse allgemeiner Art über den Stand der Kirchenmusik und deren Überlieferung in Norddeutschland⁷. Dazu kamen Spezialuntersuchungen, die sich mit den sozialen Verhältnissen der norddeutschen Organisten im 17. Jahrhundert⁸ und mit einer Reihe regional bedeutsamer Probleme befaßten. Als besonders wesentlich für die Entstehung von Buxtehudes Sonaten erwies sich vor allem die Feststellung, daß die norddeutschen Organisten aus verschiedenen Gründen im Laufe des 17. Jahrhunderts an Sozialprestige gewonnen hatten, was zugleich mit einer Ausdehnung ihrer Tätigkeiten auf solche Bereiche, die nicht eigentlich zu den Pflichten eines Organistenamtes gehörten, in Zusammenhang stand. Zum anderen war das Zusammentreffen der Organisten Weckmann und Reincken, sowie des Kantors Bernhard und des Gambisten und Sängers Theile seit etwa 1665 in Hamburg von Bedeutung⁹, wobei zeitgenössischen Zeugnissen zufolge zumindest Reincken und Theile mit Buxtehude in engem Kontakt standen. Bekannt ist ferner, daß sich die Meister der Hamburger Gruppe mit kontrapunktischen und musiktheoretischen Problemen auseinandergesetzt haben. Und für Buxtehudes Teilnahme an diesen Studien gibt es eine Reihe von Hinweisen.

Deutlicher als aus den amtsgebundenen oder den Amtspflichten nahestehenden Werken der beteiligten Kirchenmusiker lassen sich die musikalischen Interessen jenes Kreises aus der von Weckmann, Reincken, Buxtehude und Theile überlieferten Kammermusik ersehen¹⁰. Handschriftlich überliefert wurden Sonaten von Weckmann¹¹, die auf eine der zeitgenössischen Theorie und Handwerkslehre gerecht werdende Übertragung von affektbetonenden musikalischen Mitteln, wie sie normalerweise nur in Verbindung mit einer Textausdeutung zulässig waren, hinweisen. Reinckens vermutlich 1678 im Druck erschienener "Hortus Musicus"¹² dürfte sich dagegen fast bildhaft auf die im 17. Jahrhundert besonders in Deutschland diskutierte theologisch, philosophisch und naturwissenschaftlich fundierte Musikauffassung beziehen. Und während für Theile, von dem neben seinem "Musicalischen Kunstbuch"¹³ nur wenige Sonaten in Handschrift vorliegen, wohl mehr der kontrapunktisch-handwerkliche Aspekt im Vordergrund stand, ließ sich für Buxtehudes Opera I und II mit Hilfe zeitgenössischer theoretischer Aussagen sowie einer Reihe von Vergleichen und Detailanalysen zeigen, daß es sich bei diesen Werken in der Tat um eine facettenreiche und nahezu systematische Darstellung des *Stylus phantasticus* handelt¹⁴. Festzustellen ist demnach, daß sich die sogenannten "gelehrten Kontrapunktisten" in sehr umfassender Weise sowohl mit den handwerklichen als vor allem auch mit den theoretischen und philosophischen Aspekten ihrer Kunst befaßt haben. Dabei entspricht der Gesamteindruck der genannten Sonatensammlungen in vieler Hinsicht nicht den Ausprägungen einer modernen Sonatenentwicklung. Doch wird andererseits trotz der sehr unterschiedlichen Schwerpunkte und starker Differenzen in der Disposition und Ausarbeitung doch die Rezeption interessanter neuer Phänomene spürbar, so daß möglicherweise der Versuch, das Neue mit den tradierten Möglichkeiten des kontrapunktischen Handwerks und mit den Vorstellungen eines etablierten Musikbegriffes in Einklang zu bringen, im Vordergrund jener Studien gestanden hat.

Die wichtigste Voraussetzung für eine Untersuchung von Buxtehudes Sonaten war eine möglichst genaue Definition des *Stylus phantasticus*. Mit dieser Frage beschäftigte sich als erster Peter Schleuning in seinen Arbeiten über die Gattung "Fantasie"¹⁵. Krummacher griff dann Schleunings Ansatz auf¹⁶ und wies am Beispiel von Buxtehudes Toccaten bestimmte Kriterien des *Stylus phantasticus* nach. Beide Autoren berufen sich gleichermaßen auf die Äußerungen Athanasius Kirchers in dessen "Musurgia" von 1650¹⁷ und auf Johann Matthesons Mitteilungen¹⁸, der über 50 Jahre nach Kircher die Stilkriterien weitgehend retrospektiv, teilweise aber auch ergänzend, in seinen Schriften behandelt. Generell war der *Stylus phantasticus* an die Instrumentalmusik gebunden und abhängig von der Bedingung, daß weder ein *Cantus firmus* noch andere verbale Assoziationen vorhanden seien. Sein Anwendungsgebiet waren vor allem "Toccate, Ricercate, Sonate ... etc.", also vorwiegend die Gattungen der freien Tastenmusik. Allerdings wird die Ensemblesmusik nirgends ausdrücklich ausgeschlossen. Indessen weicht der Terminus "Stylus" in diesem Falle von seiner gängigen Bedeutung als bestimmte kontrapunktische Setzweise ab. Gemeint ist vielmehr eine Methode, die gemessen am regelhaften Kontrapunkt als wichtigster Instanz des Komponierens eine lizenziöse Regelauslegung gestattet. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erfuhr der Stil dann offenbar eine Erweiterung, indem neben dem Maßstab kontrapunktischer Regelmäßigkeit zunehmend alle irgendwie geordneten oder zu ordnenden musikalischen Verläufe als mögliche Grundlage für phantastische oder lizenziöse Veränderungen herangezogen werden konnten. So spricht Mattheson von Fugen und Ciaconen, aber auch von tonartlichen Normen, deren Ordnung vom *Stylus phantasticus* durchsetzt werden sollte, und weist mit der Bemerkung "Was Fugen sind, muß einer wissen, ehe er sie in Toccaten anbringen will"¹⁹ auf die Wichtigkeit der Kenntnis von regelhaften musikalischen Abläufen hin. Wenn Mattheson allerdings an anderer Stelle meint, Toccaten, Fantasien und Capricien seien eher ein "Gespiele", das "obige Gattungen brauchen, oder weglassen möge"²⁰, zeigt sich die historische Distanz zu Kircher, obgleich sich Mattheson zum Teil deutlich auf dessen Ausführungen bezieht. Und so bleibt Mattheson auch Kirchers Erklärung über den wahren Sinn und Zweck des *Stylus phantasticus* schuldig. Kircher sagt nämlich, der Stil sei (*institutus*) "ad ostentandum ingenium, & abditam harmoniae rationem, ingeniosumque harmonicarum clausularum, fugarumque contextum docendum"²¹. Das bedeutet, daß für Kircher die lizenziöse Setzweise offenbar nur den methodischen Aspekt des *Stylus phantasticus* abdeckt, während das mathematisch-kontrapunktische System der Musik als konstituierende Grundlage – auch im ideellen Sinn – im Mittelpunkt des Verfahrens steht. Diese Ordnung mit kunstvoll-auffälligen Mitteln und selbst durch vorübergehende Verfremdung besonders deutlich zu machen, ist demnach das Ziel des *Stylus phantasticus*. Offenbar spiegelt sich damit im handwerklichen Verfahren die Musikauffassung der Zeit wider. Diese ging davon aus, daß die planetare und die irdische Welt als Makro- und Mikrokosmos eine einheitlich nach denselben göttlichen Gesetzen geschaffene und geordnete Schöpfung darstelle²². Das Prinzip Ordnung bedeutete daher das Grundgeschehen, das alle Bereiche der Schöpfung mit einschloß. Und indem diese Ordnung als Werk Gottes mit dem Prinzip des Schönen gleichgesetzt wurde, sah man im "Außerordentlichen" oder im "Sonderbaren"²³, das die Gesetzmäßigkeit ja nur überlagern, aber niemals außer Kraft setzen konnte, eine Erscheinung, durch die die göttliche Ordnung in ihrem Wesen und ihrer Wirkung bestätigt wurde.

Zwar hat sich in der Zeit zwischen Kircher und Mattheson die Musikauffassung mit Sicherheit entscheidend geändert. Doch zeigen, wie Rolf Dammann ausführt, Zitate von Werckmeister und anderen und vielleicht auch das Beispiel von Reinckens "Hortus Musicus", daß offenbar gerade in Buxtehudes Umgebung der an Theologie, Naturwissenschaft und Naturphilosophie orientierte Musikbegriff durchaus noch lebendig war²⁴. Man sollte daher auch Buxtehudes Verständnis des *Stylus phantasticus* wohl nicht ganz gelöst von der Anschauung der Musik als Teil einer göttlichen Weltordnung sehen. Und zumindest in der Kammermusik Buxtehudes fällt auf, daß

Ordnungskriterien als Grundlage aller phantastischen Veränderungen eine entscheidende Rolle spielen.

Fast in jeder Sonate lassen sich sogar ganz bestimmte Ordnungsprinzipien als spezielle Demonstrationsgrundlage für den *Stylus phantasticus* feststellen. Diese Ordnung oder Regulierungsmöglichkeit wird meist zu Beginn eines Werkes in einer relativ strengen Ausprägung vorgestellt und sofort mit freieren Kriterien in Beziehung gesetzt. Die Folge sind Umbildungen, bzw. weniger stabile Varianten der eingeführten Ordnung, indem diese zunehmend lizenziösere Elemente in sich aufnimmt. Neben dem zur Verdeutlichung nahezu "thematisch" übergeordneten Ordnungsprinzip gibt es stets eine Reihe anderer, teils strenger, teils eher labiler Regulierungsmöglichkeiten, die zum Vergleich herangezogen und auf ihre Eigenschaften hin geprüft werden. Unter diesen Möglichkeiten ist vielfach eine, die eine direkte Gegenüberstellung mit dem gewählten Hauptprinzip erlaubt. Beispiele sind etwa die Gegenüberstellung diatonischer und chromatischer Abschnitte, wobei die Diatonik als etabliertes Ordnungssystem zu sehen ist und die Chromatik einerseits in lizenziöser Absicht verwendet werden kann und andererseits ebenfalls ein geordnetes Tonsystem darstellt. Oder es werden Abschnitte einer modalen Konzeption solchen gegenübergestellt, die eindeutig tonal-harmonischen Bezug aufweisen. Beiden Möglichkeiten liegen Ordnungsprinzipien zu Grunde. Doch fördern beide bei einer freien Behandlung sehr unterschiedliche Entwicklungen. Der *Modus* wird offenbar unter dem Einfluß eines im späten 17. Jahrhundert zwar noch nicht eindeutig definierten, aber doch sich festigenden Gefühls für tonal-harmonische Beziehungen durch die Gleichberechtigung aller Tonstufen als instabil empfunden, während z.B. Orgelpunkte oder Quintschrittsequenzen bei einer an tonal-harmonischen Bezugsebenen orientierten Verarbeitungen die Einengung auf bestimmte Hauptstufen begünstigen. Andere Möglichkeiten für solche Gegenüberstellungen sind Gliederungen verschiedener Art, sei es durch ostinate Reihen oder durch die Fugierung eines Subjektes oder gar nur mit Hilfe der Sequenzierung von Motiven und andere mehr. Zur Verfügung steht demnach die ganze Palette gebräuchlicher Ordnungen und Regulierungen, die zur nuancierten und facettenreichen Darstellung vielfacher Zustände zwischen einer stabilen Ordnung und unreguliert freier Behandlung geeignet sind und die zugleich einer entwickelnden, zyklischen Disposition, wie sie Buxtehude in seinen Sonaten zeigt, ein weites Feld eröffnen.

Die Ordnungskriterien gehorchen demnach in Buxtehudes Kammermusik dem Gesetz der *Ratio* als urteilender Instanz und unabdingbarer Komponente des Komponierens im 17. Jahrhundert²⁵, während die lizenziöse Verarbeitung, die sowohl handwerkliches Geschick als auch Kombinations- und Erfindungsgabe sowie Phantasie miteinschließt, in den Bereich des *Ingenium* und der *Inventio* als ebenfalls unerläßlichen Bestandteilen einer Komposition fällt²⁶. Beides zusammen entspricht der zeitgenössischen Vorstellung von der Musik als Spiegel der Schöpfung. Und so ist es auch kaum erstaunlich, daß sich Buxtehudes Kammermusikwerke überzeugender über die Ordnungskriterien als über die phantastischen Elemente als Sonaten im *Stylus phantasticus* entschlüsseln ließen.

II

In der Literatur über Buxtehudes Toccaten und andere freie Orgelwerke fällt dagegen auf, daß das Urteil, es handle sich um Kompositionen im *Stylus phantasticus*, vorwiegend wegen der eher nicht rationalen Eigenschaften dieser Werke gefällt wird. Krummacher²⁷ weist zwar auf den Ausgleich zwischen regulativen und phantastischen Momenten hin, doch wird auch hierbei der Stellenwert der "Ordnung" als eigentlichem Kern des Verfahrens verkannt. Deshalb scheint es auf Grund der Ergebnisse bei den Kammersonaten erforderlich, auch bei den Orgelwerken zuerst nach möglichen Ordnungsvorstellungen – oder Plänen und dann erst nach dem Verhältnis zwischen Ordnung und Ungebundenheit zu fragen. Immerhin liegt mit der Kammer-

musik ein vom Meister selbst unter dem Gesichtspunkt einer "gelehrten" Darstellung des Stylus phantasticus zusammengestelltes Druckwerk vor, das im Blick auf das Verfahren (und nicht auf die Gattungsmerkmale) auch als Maßstab für andere Werke derselben Stil­kategorie gültig sein müßte. Unter dem Blickwinkel der erörterten Stil­merkmale müßte es außerdem auch möglich sein, solche Gattungen unter den Orgel­werken, die nicht unbedingt zu den Vor- und Nachspielen als Prototypen des Stils gehören, auf ihren Anteil am Stylus phantasticus hin zu prüfen. Deshalb sollen die Ostinatowerke, bei denen ein Regulierungssystem ja offen zu Tage tritt, aber auch die Choralfantasien, deren im Werkverlauf zunehmende "Phantastik" sich auch auf die Behandlung des Kirchenliedes auswirkt, in die Untersuchung miteinbezogen werden. Sollten sich in den Choralfantasien die Merkmale des Stylus phantasticus feststellen lassen, so wäre hiermit allerdings ein Widerspruch sowohl zu Kirchers als auch zu Matthesons Stildefinition gegeben, die ja ausdrücklich auf eine von "Worten und Melodien" unabhängige Instrumentalmusik hinweisen²⁸.

Grundsätzlich ist zu einer solchen vergleichenden Untersuchung noch zu bemerken, daß im Gegensatz zur Kammermusik die heute zugänglichen Orgelwerke Buxtehudes keinen lückenlosen Werkbestand, sondern vermutlich nur einen kleinen Teil der Produktion in diesen Gattungen darstellen. Die Auswahl ist also zufällig und nicht repräsentativ wie bei den Sonaten, und es gibt nur wenige Anhaltspunkte für eine chronologische Sichtung²⁹.

Beginnt man die Untersuchung mit den als Prototypen für den Stylus phantasticus geltenden Toccaten und Praeludien und zieht als Beispiele die beiden Toccaten in F (BuxWV 156 und 157) sowie das Praeludium in g (BuxWV 149) heran, so zeigt sich, daß diese Werke in ähnlicher Weise wie die Kammersonaten durch ausgewählte und aufeinander abgestimmte Ordnungsprinzipien einerseits und durch eine in Varianten auftretende motivische Substanz andererseits zur Einheit gebunden werden. Auffallend ist dabei, daß die für ein Werk wichtigen oder entscheidenden Regulierungsprinzipien ebenfalls zumindest in Andeutungen bereits in den einleitenden Spielfiguren erscheinen. In der Toccata BuxWV 156 handelt es sich dabei um die fast selbstverständlich wirkenden Orgelpunkte, die zunächst die Figurationen auf ein tonales Zentrum beziehbar machen (Beisp. 1 a). Im Verlauf des Werkes werden dann noch verschiedene andere Regulierungsarten eingeführt, die ebenso wie der Orgelpunkt mit bestimmten Motivtypen verbunden und auf ihre Wirkungsmöglichkeiten hin überprüft werden.

Toccata in F (BuxWV 156)

1a T. 1-3 und T. 11: Spielfiguren – Orgelpunkt

Die Wichtigkeit, die den Orgelpunkten zugemessen wird, zeigt sich dann an deren Verlängerung über den Einsatz der folgenden Gigue hinaus, obgleich diese Gigue in mehrfacher Hinsicht ausreichend reguliert beginnt (Beisp. 1 b). Einmal verfügt sie

über ein durch ein Kopfmotiv einprägsam gemachtes Soggetto, das mehrfach imitierend durch die Stimmen läuft. Und zum anderen beinhaltet der Gigue-dukus eine markante, metrisch bedingte Akzentregulierung bei gleichzeitig nahezu durchlaufenden Achteln, Eigenschaften, um derentwillen die Gigue z.B. in Buxtehudes Kammer-sonate Op. I/7 im Schlußsatz als regulierte Position gegenüber ähnlich wirkenden rhythmischen Bildungen verwendet wird²⁶. Allerdings wird mit T. 17 das markante Kopfmotiv aufgegeben und es entsteht Fortspinnung (Beisp. 1 c). Dies führt zunächst zu Terzenparallelen, die jedoch sofort von einem kurzen Abschnitt in komplizierter, synkopischer Faktur abgelöst werden. Sobald das Kopfmotiv wieder zurückkehrt, vereinfacht sich erneut die Setzweise. Ab T. 21 tritt dann die Giguemelodik nur noch in einer einzigen Stimme auf, wobei sie – noch immer über einem Orgelpunkt – in einen kontrapunktisch regelhaften Satz der sie umgebenden Stimmen eingebunden wird.

1b T. 12-15: Gigue-Duktus + Soggetto + Imitation + Orgelpunkt

1c T. 16-23: Gigue-Duktus – Sequenzen und Terzenparallelen – regelhafter Kontrapunkt + Orgelpunkt

Bis T. 23 zeigt Buxtehude also innerhalb einer Gigue mehrere Abschnitte mit unterschiedlichen Ordnungsmöglichkeiten, die alle dem Kontrapunkt im engeren Sinne verpflichtet sind und zusätzlich durch einen Orgelpunkt gestützt und auch zur Einheit gebunden werden. Damit erinnert das Verfahren deutlich an die Einleitungssätze der Sonaten, in denen meist mehrere Ordnungsprinzipien vorgestellt werden. Ein Beispiel unter vielen bietet die Sonate Op. II/5, in deren Einleitungssatz Allegro ein Giguetyt in Fugierung und außerdem die Sequenzierung von Motiven sowie die Vorbereitung eines absteigenden Tetrachordbasses gezeigt werden. Eine andere Möglichkeit vertritt der Eingangssatz der Sonate Op. I/3. Hier steht eine intervallisch geregelte kontrapunktische Faktur mit dem Vorzug eines homogenen Stimmflusses und den Schwierigkeiten einer eindeutigen tonalen Orientierung der Regulierung durch einen Fundamentbaß gegenüber, der seine reinste Ausprägung in der Bildung von Orgelpunkten findet³⁰. In der Toccata BuxWV 156 wird dem Hörer die Notwen-

digkeit solcher Regulierungen fast drastisch vor Augen geführt, wenn ab T. 24 der Orgelpunkt und die Einbindung der Melodik in einen kontrapunktisch regelhaften Satz aufgegeben werden (Beisp. I d) und die Motive zu pausendurchsetzten Klangfortschreitungen über einem vergleichsweise mangelhaft stützenden, springenden Baß zerfallen.

1d T. 24-25: Freie Variante. T. 30: Konsolidierung – Haltetöne + Orgelpunkt

Mit dem dritten Teil der Toccata, ab T. 32 wird dann erneut ein Soggetto eingeführt (Beisp. I e), das eher gereiht und teils auch in Varianten, bei freien Gegenstimmen durch die Stimmen wandert. Auf diese Weise quasi ostinat reguliert, beginnt sich das Soggetto etwa ab T. 39 aufzulösen. Dabei verdichtet sich ab T. 43 das markante Kopfmotiv immer mehr (Beisp. I f), wodurch es bei nahezu permanenter Reihung nun seinerseits zur Regulierung beiträgt. Diese Entwicklung bestätigt dann auch der vierte Teil ab T. 55 (Beisp. I g), in dem dieses Sechzehntelmotiv und seine Varianten als Sequenzen auftreten, die gleichzeitig, wie in den Giguetakten 21-23 (vgl. Beisp. I d) in Kontrapunkte eingebunden aber ohne Orgelpunkt, gewissermaßen als freiere Variante der entsprechenden Giguetakte erscheinen. Ab T. 60 zerfallen in Analogie zu T. 24 wieder die Motive (Beisp. I h und I d). Bei pausendurchsetzten, immer starrer werdenden Mittelstimmen treten Parallelführungen der beiden Außenstimmen ein und damit wird der kontrapunktische Satz auffallend lizenziös. Bezeichnenderweise wird innerhalb dieses sehr freien Zustandes nach g-moll geführt, d.h. die Bindung an die Ausgangstonart wird ebenfalls gelockert und der Tonraum erweitert. Auch dieses Vorgehen entspricht der Arbeitsweise in den Kammersonaten, und zwar wird es ausnahmslos in allen gedruckten Sonaten angewandt. Nachdem sich dann ab T. 66 der Satz über einem Orgelpunkt zu gleichmäßigen Motivwiederholungen beruhigt hat, kehrt, ebenfalls von einem Orgelpunkt gestützt, nochmals der Gigueduktus zurück (Beisp. I i). Diesmal fehlt jedoch ein festes Motiv ebenso wie die Einbindung in einen regelhaften Satz. Und aus den Takten 21f., die als Vorbild dienen, bleibt nur eine einzige Stimme als eine Art Basso seguente übrig. Außerdem wird dieser Gigueteil mehrmals nach wenigen Takten von Spielfiguren unterbrochen. Und mit jeder solchen Unterbrechung treten Veränderungen ein. Die ersten Figurationen führen nach B, dann werden im Gigueduktus der B-dur und der Es-dur-Klang in Dreiklangzerlegungen vorgeführt (Beisp. I k), während ein Orgelpunkt, der die Klangzerlegungen auf eine bestimmte Tonart beziehbar machen könnte, nunmehr fehlt. Nach weiteren Spielfiguren wird ab T. 82 (Beisp. I e) – immer noch im Duktus einer Gigue aber weiterhin ohne festes Soggetto – nach f-moll geführt. Daß damit zugleich die weiteste Entfernung von der Ausgangstonart erreicht ist, läßt sich vor allem dem Vergleich mit den tonartlichen Abläufen in den Sonaten entnehmen³¹. In prinzipieller Übereinstimmung mit diesen erfolgt nämlich anschließend – in der Toccata wieder über einem Orgelpunkt – nicht nur die Rückmodulation zur Grundtonart. Sondern es werden auch im weiteren Verlauf im wesentlichen nur noch verschiedene Tonstufen behandelt. Auffallend gegenüber den Kammersonaten ist dagegen, daß in der Toccata diese weiteste Entfernung von der Grundtonart durch einen Moduswechsel vorgenommen wird (F-dur/f-moll).

Dies entspricht jedoch durchaus der Vorstellung im späten 17. Jahrhundert, nach der der Begriff "Tonart" sich primär auf die "Eigenart", auf die *proprietas vocis*, auf das Tongeschlecht bezog³². Nach der Rückmodulation zur Grundtonart wird das Giguemodell aufgegeben.

le T. 32-34: Soggetto und Imitation

lf T. 43-46: Abspaltung des Kopfmotives

lg T. 55-57: Variante aus T. 21 und T. 45

lh T. 60-62: Variante aus T. 21

li T. 68-69: Beruhigung durch Motivwiederholung. T. 70-74: Gigue-Duktus – Sequenzmotive + Orgelpunkt; Taktwechsel: Eingelagerte Figurationen + Orgelpunkt

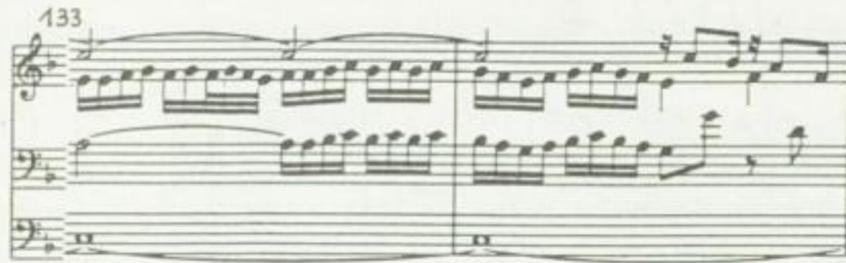
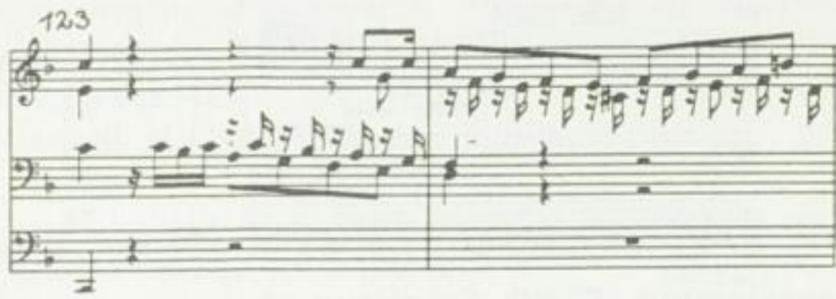
Ik T. 76-77: Gigue-Sequenzen + Dreiklangzerlegung. T. 80: Spielfiguren

II T. 81-84: Ende der Spielfiguren. Taktwechsel – Gigue-Duktus. Imitation – Fortspinnung. Modulation

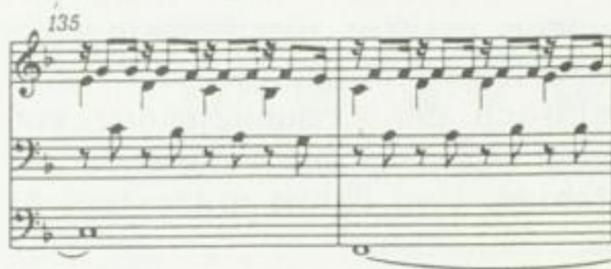
Es zeigt sich also, daß in den hier beschriebenen 89 von insgesamt 140 Takten der Toccata die zunächst eingeführten Ordnungskriterien schrittweise immer mehr zurückgenommen und durch weniger strenge Regulierungen ersetzt worden sind. So wenig verbindlich im strengen Sinn einer Ordnung diese neuen Möglichkeiten – z.B. der quasi ostinaten Reihung eines Soggetto oder einfach der Sequenzierung von Motiven – zunächst wirken, so einsichtig erscheint ihre Funktion im Vergleich mit jenen Abschnitten, in denen Regulierungen gänzlich fehlen. Und damit unterstreicht Buxtehude die Unabdingbarkeit von Ordnungsprinzipien.

Die oben aufgezeigten Tendenzen der Wiederaufnahme bekannten Materials oder bekannter Verfahren bei einer gleichzeitig zunehmend freieren Auslegung des Ordnungsbegriffes bestimmen dann auch den weiteren Verlauf der Toccata in F (Beisp. I m). Und dies führt zuletzt dazu, daß die in den Takten 24f. und 60f. als besonders unreguliert empfundenen pausendurchgesetzten, kleinskaligen oder starren Motive, wenn sie abschließend über einem Orgelpunkt erscheinen (Beisp. I m), relativ geordnet wirken. Derartige Bedeutungswandel spielen indes auch in den Sonaten eine Rolle. Beispiele bieten die Sätze Vivace (Satz 2) und Poco Presto (Satz 4) der Sonate Op. II/6³³. Die enge Wechselbeziehung zwischen einer phantastischen Ordnung und geordneter Phantastik wird durch sie eindrucksvoll belegt.

Im T. 89-92: Soggetto und Imitation. T. 102f.: Spielfiguren und Orgelpunkt



Im T. 103-105: Variante v. T. 21 u.a.; T. 115-116: Variante T. 32ff.; T. 123-124: Variante T. 61 (= 1h); T. 129-130: Variante T. 45 (= 1f); T. 133-134: Beruhigung, Konsolidierung + Orgelpunkt.



T. 135-136: Variante T. 61 (= 1h); T. 139-140: Spielfiguren + Orgelpunkt

Daß Orgelpunkten als zur Regulierung von Spielfiguren besonders geeignetem Mittel in Buxtehudes freier Orgelmusik nicht selbstverständlich eine so prominente Stellung zukommt wie in der beschriebenen Toccata, zeigt das zweite Werk in F, BuxWV 157. Hier tritt zwar während der einleitenden Figurationen ebenfalls ein Orgelpunkt auf (Beisp. II a), doch werden zugleich auch repetierende Akkorde und Klangwechsel vorgestellt. Und diese erweisen sich im weiteren Verlauf als konstituierendes Merkmal dieser Toccata. Schon ab T. 15 (Beisp. II b) erscheinen kadenzierend, durch Quintschrittsequenzen regulierte Klangfortschreitungen, womit neben dem Orgelpunkt eine weitere Möglichkeit des Umgangs mit Akkordwechseln eingeführt wird. Mit T. 24 entwickelt sich aus dem Kadenzmodell ein zwar kontrapunktisch regelhafter aber nicht ausschließlich nach kontrapunktischen Gesichtspunkten regulierter Satz (Beisp. II c), in dem halbtaktig fortschreitende Klangwechsel mit Hilfe von Haltetönen, Synkopen und Orgelpunkten erzeugt werden, während die beweglichen Mittelstimmen nur als Füllwerk dienen. Klangfortschreitungen bestimmen selbst einen fugierten dritten Teil ab T. 39 (Beisp. II d). Hier entstehen sie aus der Bildung und Abfolge eines zweigliedrigen Subjektes, das zwar durch die Stimmen wandert, aber immer nur in zwei Stimmen auftritt, während die übrigen frei sind. Wenn nach einem freien Zwischenspiel ab T. 63 (Beisp. II e) die Fugierung wieder beginnt, wird im Gegensatz zu vorher immer eine der freien Stimmen in durchlaufenden Sechzehnteln geführt, so daß der bisher differenzierte, das Soggetto betonende Rhythmus eingeebnet wird. Mit T. 70 wird die Fugierung aufgegeben. Das zweite Themenglied (aus T. 41) wird abgespalten und zu einem Block aus Akkordrepetitionen verwendet. Dann folgen freie Sechzehntelmotive über Orgelpunkten als Weiter-

führung der zuvor eingeführten Bewegung (T. 74). Ab T. 76 werden diesen Motiven immer freier werdende Varianten des ehemaligen Kopfmotives unterlegt, und damit sind nun alle zu Beginn festen Elemente aus ihren Bindungen gelöst. Übrig bleiben die Akkordrepetitionen, die (T. 83-86), nochmals in der blockhaften Ausprägung, kontrastierend eingeschoben werden. Zuletzt pendelt die Toccata mit Sechzehntelfiguren über Orgelpunkten aus. Der Schluß erinnert damit an den Anfang des Werkes (Beisp. II a). Wie in der eingangs beschriebenen Toccata ist dem Hörer das musikalische Material dieses freien Schlußteiles aus früheren und geordneteren Zusammenhängen bekannt, womit zumindest dem Kenner Maßstäbe zum Verständnis der ungebundenen Zustände an die Hand gegeben werden.

Toccata in F (BuxWV 157)

BuxWV 157

2a T. 1-5: Spielfiguren, Ton- und Klangrepetitionen über Orgelpunkten

2b T. 15-16: Repetitionen und Klangfortschreitungen – Kadenz

2c T. 25-26: Entwicklung eines regelhaften Satzes. T. 27-29: Halbtaktige Klangfortschreitungen im regelhaften Satz

2d T. 41-45: Fugierung. Das zweite Themenglied und der zweite Themeneinsatz führen in T. 41 zum Aufbau von Klang

2e Ende der Fugierung in T. 70; T. 71f.: Blockhafter Aufbau von Klangrepetitionen und Klangfortschreitungen. T. 74f.: Spielfiguren; T. 77-79: Eingelagerte Kopfmotive (und deren Varianten) in den Unterstimmen. T. 89f.: Auflösung in Spielfiguren

Sind es in der Toccata BuxWV 157 Klangfortschreitungen, die unter verschiedenartigen Bedingungen entstehen und die sowohl unterschiedlichen als auch ungleich strengen Regulierungen unterworfen werden, so zeigt das Praeludium in g, BuxWV 149, die Möglichkeiten und Auswirkungen ostinater oder quasi ostinater Reihen im Vergleich mit beliebig begrenzbaren orgelpunktartigen oder an Folien erinnernden Bildungen.

Das Praeludium besteht aus insgesamt sieben Teilen (Beisp. III a bis d). Teil I (T. 1-20) beginnt mit freien Spielfiguren, denen bald ein ostinates Baßgerüst unterlegt wird. Teil II (ab T. 21) ist kontrapunktisch regelhaft gearbeitet und schließt eigentlich mit T. 54. Die Takte 51-54 beinhalten jedoch eine über einen Trugschluß eingeleitete, expressiv verzögernde Kadenz in der V. Stufe, in der bereits die Faktur des folgenden Allegro vorbereitet wird. Da dieser Abschnitt in seiner Eigenschaft als Kadenz mit den dem Allegro folgenden Takten 68-77 in Beziehung steht, werden die Takte 51-54 als Teil III bezeichnet. Die beiden Teile IV Allegro (T. 55- 68) und der unbezeichnete V. Teil (T. 68-77) nehmen die Mitte des Werkes ein. Das Allegro IV

besteht aus Klangfortschreitungen über laufenden Achtelbässen, und Teil V zeigt pausendurchsetzte Akkorde über folienartig-ostinaten Motiven, die fast codaartig auf die Kadenzierung dieses Mittelteiles zielen. Beide Teile entspringen einem Denken in Klangfortschreitungen, und sie werden durch Quintschrittsequenzen reguliert. Die Teile VI Largo und der mit diesem verknüpfte Teil VII (T. 78-136 und 136 bis Schluß) sind durch ein quasi ostinates Motiv verklammert. Das Largo ist kontrapunktisch regelhaft gearbeitet, während der abschließende Teil in Spielfiguren übergeht. Sieht man in dem Allegro (IV) einen nahezu zentralen, von kadenzbetonenden Abschnitten eingerahmten Mittelteil, so verhalten sich auch die Teile I und II durch ihre Faktur etwa spiegelbildlich zu den Teilen VI und VII. Eine vergleichbar symmetrische Gesamtanlage kennzeichnet auch die Sonate Op. 1/3³⁴.

Praeludium in g (BuxWV 149)

3a Teil I. T. 1f.: Ungestützte Figurationen. T. 7f.: Ostinato. T. 16f.: Folienartige Spielfiguren.

3b Teil III. T. 44-49: Soggetto, das quasi ostinat durch die Stimmen wandert – Trugschluß. T. 50f.: Verzögerte Kadenz

Teil IV. Allegro, T. 55f.: Klangfortschreitungen über laufenden Achtelbässen
 Teil V. Stationäre Motive, Kadenz

3c Largo, Teil VI, T. 78-86 und T. 130-135: Soggetto, das dem Typus ostinater Baßgerüste ähnelt und durch die Stimmen wandert

3d T. 136-140: Übergang vom Largo (Teil VI) zu Teil VII. Teil VII: T. 145-151: Tonsubstanz des Soggetto verbirgt sich in den Unter- und Mittelstimmen

Der Einleitungsabschnitt zeigt nach ungestützten, Terzen beschreibenden Spielfiguren ein ostinates Baßgerüst (Beisp. III a), dem mit Ausnahme weniger Dreiklangzerlegungen und Skalen im weiteren meist nahezu stationäre oder repetierende Motivreihen überlagert werden. Auf diese Weise wird der Ostinato teils beschrieben, teils zu bestimmten Klangfolien in Beziehung gesetzt. Der kontrapunktisch regelhafte II. Teil (Beisp. III b) weist ein Soggetto auf, das fortlaufend gereiht, quasi ostinat, durch die Stimmen wandert. Gleichzeitig erweist sich jedoch der übrige Satzverband als so eigenständig, daß vom Soggetto unabhängige Kadenzen dominieren, wodurch die ordnende Funktion des Soggetto sozusagen mit legalen Mitteln unterdrückt wird. Etwas anders verhält es sich mit dem VI. Teil Largo (Bsp. III c), also dem Pendant zu Teil II, in dem zunächst fugiert wird. Dabei fällt auf, daß das Subjekt dem Typus ostinater Bildungen gleicht. Und tatsächlich entsteht auch ein Satz zwischen Fugierung und Ostinato, wobei das Subjekt zwar prägend, aber nicht zuverlässig gliedernd wirkt. Ein Kontrasubjekt dient weitgehend als motivisches Reservoir. Die Satzweise zeigt auffallend viele Relationes non harmonicae. Wenn der letzte Abschnitt (VII, T. 136) beginnt (Beisp. III d), erscheint das Subjekt noch einmal vollständig im Baß. Doch wird es nun analog zu Teil I (T. 17f.) von Haltetönen, Synkopen und kleinskaligen, bzw. trillerartigen Motiven überlagert. Erst in den folgenden Takten wird erkennbar, daß hier das Tonmaterial des Subjektes in lizenziöser Verfremdung und ohne die regulierende Reihung nochmals aufgenommen wird. Zunächst (T. 142-144) erscheinen Haltetöne über einer von Terzrückschlägen geprägten Aufwärtsbewegung, die nur wegen der Spitzentöne g-as-g an das ehemalige Fugensubjekt erinnern. Danach läßt sich in den Takten 146-148 die gesamte Tonfolge dieses Subjektes in den Mittel- und Unterstimmen ausmachen. Und mit T. 148-151 folgt zuletzt eine sprungbetonte Mischung aus der Aufwärtsbewegung (siehe auch Baß T. 145f.) und der Tonfolge g-as-g(-c). Dann löst sich der Satz in Spielfiguren und Dreiklangzerlegungen auf, bis er über einem Orgelpunkt zum Stillstand kommt. Damit bedeutet dieser letzte Teil des Praeludiums eine spiegelbildlich verlaufende und lizenziöse Variante des ostinat regulierten Werkbeginnes. Das Praeludium in g weist also dieselben Tendenzen auf wie die beiden besprochenen Toccaten und wie die Kammersonaten, und dies, obgleich alle Werke völlig verschieden sind.

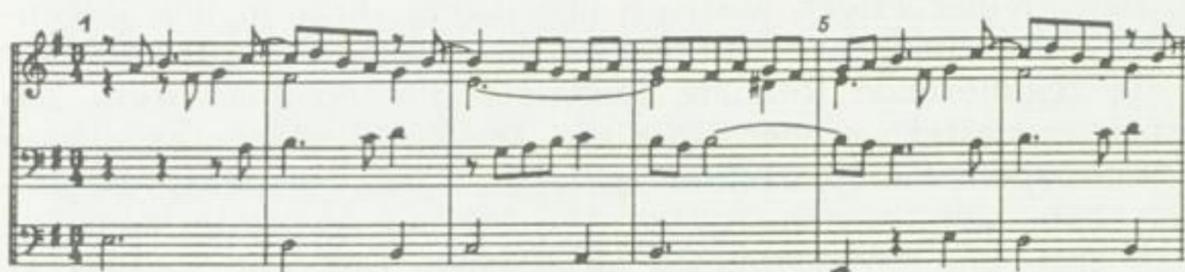
III

Wenn Buxtehudes selbständige Ostinatowerke bisher kaum mit dem *Stylus phantasticus* in Verbindung gebracht worden sind, so hängt dies wohl hauptsächlich mit der aus den Toccaten abgeleiteten Vorstellung zusammen, daß sich der Stil durch Spielwerk oder lizenziöse Bildungen auszeichne, denen regelhafte Abschnitte als Kontraste und Ausgleichsmoment dienten. Dagegen spricht, wie oben ausgeführt, Kirchers frühe Definition, die besagt, daß die ungebundene Satzweise eingerichtet sei, um auf einfallsreiche Weise das im Tonsystem realisierte Ordnungsprinzip (Kontrapunkt) vorzuführen. Und die analytischen Befunde aus Buxtehudes Kammermusik und aus den besprochenen Orgelwerken bestätigen diese Zielsetzung unter Einschluß der von Mattheson konzidierten Erweiterungsmöglichkeiten. Zwar zeigt Buxtehude in den angeführten Gattungen stets die Konfrontation mehrerer und verschiedenartig wirkender Regulierungen. Doch besteht im Blick auf die Definition des Stils kein Anlaß, selbständige Ostinatowerke von vorne herein auszuschließen, zumal ja auch Kircher als Beispiel für den *Stylus phantasticus* die Hexachordfantasie von Froberger wählte und mit diesem Werk neben diversen kontrapunktischen Verarbeitungsmethoden auch noch ein sowohl in sich reguliertes, als auch regulierend wirkendes Ordnungsmoment einbringt, das jedoch ebenfalls Veränderungen unterzogen wird³⁵.

Daß typische Gerüstbässe meist in mehrere Richtungen ordnend wirken, zeigt beispielhaft das absteigende Tetrachord, indem es das diatonische Ausschreiten der

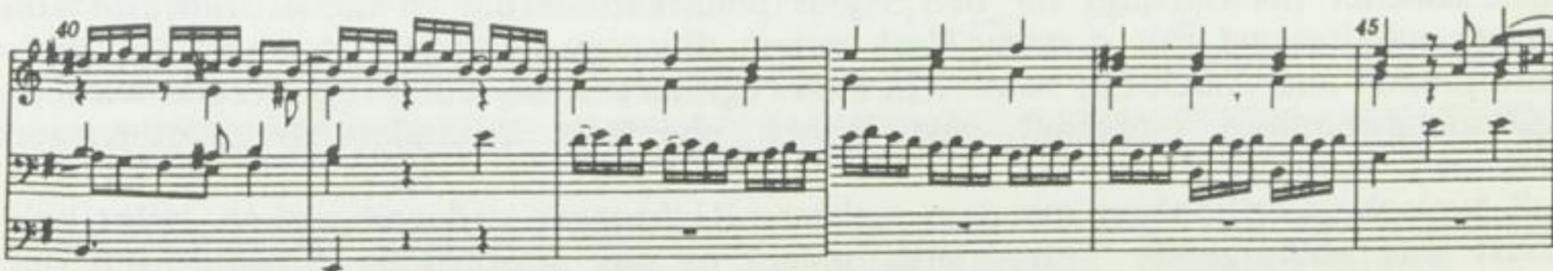
Quarte und tonal-harmonisch regulierende Qualitäten in sich vereinigt. Buxtehude beginnt in seiner Ciacona in e (BuxWV 160) mit einer durch Terzfälle angereicherten Variante eines absteigenden Tetrachords, die er durch einen Quintfall zur I. Stufe abschließt (Beisp. IV a). Im Vordergrund steht jedoch nicht die Gestalt dieses Gerüstbasses sondern eine innerhalb von vier Takten sich wiederholende Stufenordnung, wobei die Einkleidung dieses Stufenganges im Werkverlauf vielfache Veränderungen erfährt. Unter diesen Bedingungen wäre allerdings Buxtehudes Disposition weder neu noch besonders originell, wenn nicht die Anlage und Bearbeitungsweise zugleich auf den *Stylus phantasticus* verwiesen. Es zeigt sich nämlich, daß zwischen dem Grad der Veränderung beim Gerüst und der satztechnischen Gestaltung ein enges Abhängigkeitsverhältnis besteht. Je weiter sich das Gerüst von seiner ursprünglichen Gestalt entfernt, umso lizenziöser wird auch die Bearbeitungsweise. Dabei fällt auf, daß Buxtehude in dieser Ciacona zum Teil etwas andere musikalische Mittel als in den Ostinatosätzen der Kammersonaten anwendet, wodurch indes die Darstellung des *Stylus phantasticus* eher an Deutlichkeit gewinnt.

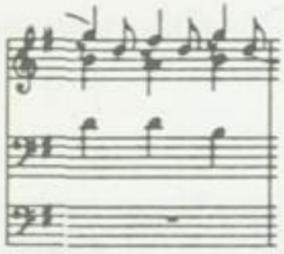
Ciacona in e (BuxWV 160)



4a T. 1-6 (DF. 1-2)

Nicht die Baßgestalt selbst, sondern die permanente Wiederholung einer auf vier Takte verteilten Stufenfolge scheint also das konstituierende Regulans der Ciacona in e zu sein. Die Veränderungen der Baßgestalt müssen dagegen als Teil der Werkentwicklung gesehen werden. Mit Ausnahme eines Wechsels von der Voll- zur Auftaktigkeit (Durchführung 1-2) bleibt der Baß allerdings während der ersten zehn Folgen unverändert. Offenbar dient diese Phase der Vorstellung des Gerüsts und dem Einprägen der Stufenfolgen unter verschiedenen Satzbedingungen. Dabei erfährt jede Durchführung eine tongetreue Wiederholung in allen Stimmen, so daß der Hörer mit der Ausgangssituation, also der periodischen Gliederung, dem Gerüst mit seinem Stufengang und auch mit der sehr langsam einsetzenden Lockerung der Faktur, vertraut gemacht wird. In den Ostinatosätzen der Kammersonaten sind tongetreue Abschnittwiederholungen an keiner Stelle anzutreffen. Deshalb kommt auch die "phantastische Entwicklung" meist rascher in Gang³⁶. Außerdem wird dem Baßgerüst zumindest in den fortgeschrittenen Phasen immer eine eigenständige Oberstimmengliederung entgegengestellt, wogegen in der Ciacona in e überlappende Motive eher mit den Periodenwiederholungen in Verbindung stehen. Doch beginnt sich mit der 11. Durchführung (Beisp. IV b) die Gestalt des Gerüsts zu wandeln. In den Perioden 11-20 erscheinen die Gerüsttöne dreimal koloriert im Baß (Durchführung 11, 16 und 17, jeweils ohne Pedal). Und außerdem werden eine Repetitionsvariante (Durchführung 12 im Baß, 13 im Pedal) und eine durch Pausen fragmentierte Variante (Durchführung 14 und 15, im Pedal) gezeigt.





4b T. 40-46 (Ende 10., 11. und Anfang 12. Folge): Ab T. 42 erscheint eine kolorierte Gerüstvariante im Baß. Danach wird das Gerüst in repetierende Viertel zerlegt

Alle Durchführungen mit Ausnahme der als elfte Folge erscheinenden kolorierten Baßvariante werden mit einem kaum veränderten Satzverband je einmal wiederholt. Der Typus und die Faktur der Abschnitte wechseln jeweils gleichzeitig mit der Veränderung der Baßgestalt. Mit der 18. Periode wird das Gerüst zu pausengeordneten Achtelmotiven mit eingelagerten chromatischen Schritten variiert. Und dabei fällt auf, daß sich die wachsende Entfernung von dem anfänglichen Ordnungszustand in gleichem Maße auch in der Oberstimme – hier durch Sechzehntelrepetitionen – ausdrückt. Eine vergleichbare Wechselwirkung charakterisiert auch die Kammersonaten. Der dritte Teil der Sonate Op. II/5, ein Ostinatosatz, wird sogar mit der Bezeichnung "Concitato" versehen! Zwar wird in der Ciacona die Satzweise mit der 20. Durchführung wieder regelhafter gehandhabt, doch erscheint gleichzeitig das Gerüst als synkopierte chromatische Variante, durch die nun chromatische Töne auch in die Oberstimme eindringen. Hier wird also im Sinne der gelockerten Bindung an die Tonart die Diatonik mit Lizenzen durchsetzt. Indessen schreitet aber die Loslösung von den eingeführten Bindungen mit der 22. Durchführung noch weiter fort, indem die chromatische Variante auch noch ihre Bewegungsrichtung ändert und gleichzeitig in der Oberstimme eine abwärtsgeführte chromatische Variante in der Oberquinte erscheint (Beisp. IV c). Der Höhepunkt der Ungebundenheit wird schließlich mit der 24. Viertaktfolge erreicht, in der kaum mehr eine latente Verbindung zu dem bestimmenden Stufengang herstellbar ist. Anschließend treten dann erneut – und nunmehr in direkter Folge – weitere Gerüstvarianten auf. Und im Vergleich der Takte 109-116 (Beisp. IV d) mit den Takten 93f. (Beisp. IV c) ist zu sehen, daß die Verhältnisse wieder geordneter werden. Denn, obgleich diese 28. (und 29.) Periode meist nur zweistimmig parallelgeführte Sechzehntelmotive zeigt, wäre hier das Unterlegen der entsprechenden Gerüsttöne durchaus möglich. Buxtehude rechnet also mit dem Erinnerungsvermögen des Hörers. Indessen bahnte sich bereits mit der 25. Folge (Beisp. IV c, unteres System), in der den Tönen eines einfachen absteigenden Tetrachordes jeweils ein abwärtsgeführtes, dreiklangzerlegendes Motiv beigefügt wird, als verändertes Satzprinzip ein Fortschreiten in Quintschrittsequenzen an. Und dieses Verfahren wird dann auch in den beiden letzten Viertaktfolgen wirksam, wenn die etablierte auftaktige Baßgestalt von einem volltaktigen Modell abgelöst wird. Die Voraussetzung hierfür schafft eine halbtaktige Kürzung bei der Oberstimmengliederung der 28. Periode (T. 112, Beisp. IV d), die ebenso wie die 29. Folge (und alle weiteren) mit der V. und nicht mehr mit der I. Stufe schließt. Der Stufengang selbst wird dadurch nicht verändert. Für die beiden Schlußperioden ergeben sich, wie bereits in der 25. Periode, Quintschrittsequenzen aus der motivischen Bildung der beiden ersten Gerüsttakte. Im dritten und vierten Takt folgt eine Kadenz in der V. Stufe. Zugleich nimmt die Satztechnik kaum merklich an Regelmäßigkeit zu. Der Baß verläuft nun in Gegenbewegung zu den beiden freien Stimmen, so daß die Ciacona in einem im Vergleich mit vorausgegangenen Perioden sehr regulierten Zustand endet.

Gemessen an einem regelhaften Kontrapunkt und an den zu Beginn eingegebenen Bedingungen freilich, zeigt diese Schlußvariante doch eine relativ freie Umbildung,

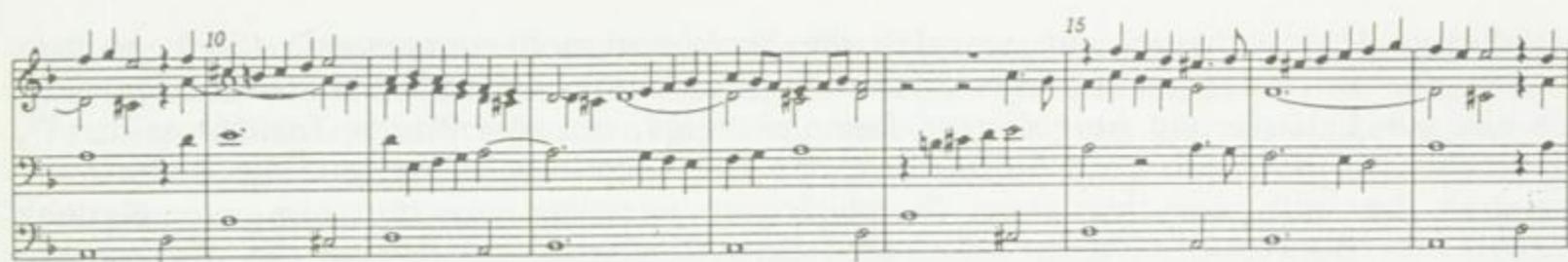
die dennoch nach dem konsequenten Abbau fast aller eingegebenen Regulierungen nicht nur zum Beginn sondern auch zum Grundgedanken des Werkes in enger Beziehung steht.

4c T. 88-100 (Ende 22., 23., 24. und 25. Periode): Chromatische Gerüstvariante, freie Viertaktperiode, Tetrachordvariante

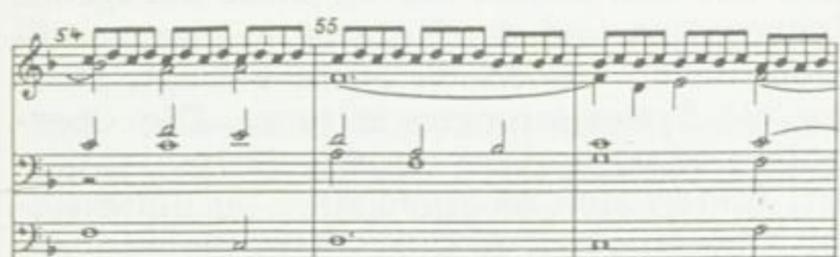
4d T. 109 bis Schluß: T. 112 gekürzte Oberstimmenperiode mit Kadenz in der V. Stufe

Im Gegensatz zur Ciacona in e wird in der Passacaglia in d (BuxWV 161) ein viertaktiger Ostinato während des gesamten Werkverlaufes unverändert beibehalten (Beisp. V a bis c). Dabei zeigt das Gerüst eine siebentönige Folge, die in viermal sieben Durchführungen angeordnet ist³⁷. Der erste Großabschnitt steht in d, der zweite in F, der dritte in a und der vierte wieder in d. Die notwendigen Modulationen oder Stufenwechsel werden dabei jeweils über die I. Stufe in gerüstfreien Zwischentakten vorgenommen.

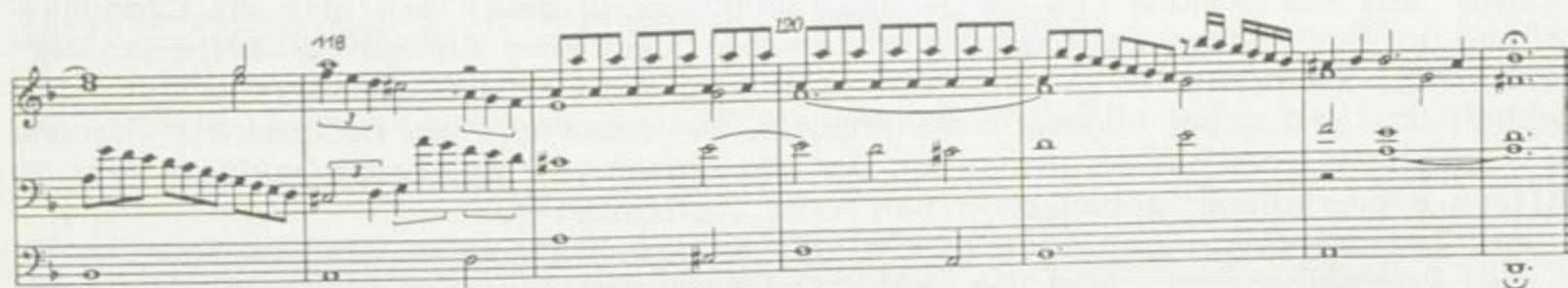
Passacaglia in d (BuxWV 161)



5a T. 1-17 (1. bis 4. DF. des Baßgerüsts): Regelmäßige Verarbeitung von Synkopation und Retardatio. Ab T. 10 freiere Oberstimmengliederung



5b T. 54-56 und 69-71: Freie Gliederung der Baßgestalt durch die Oberstimmen



5c T. 102f. (24. DF.); T. 110f. (26. DF.) und T. 118f. (28. DF.): Lizenziöse Variante des Synkopationsgedankens als bedingt regulierte Gegenstimme zum Baßgerüst

Der Ablauf der Passacaglia ist also formal genauestens geregelt. Das Baßgerüst selbst zeigt eine bei Bernhard³⁸ als Figur der Retardatio beschriebene verzögerte Kadenz. Bernhard erklärt die Retardatio als "erfunden zur Imitation der Syncopation

mit diesem Unterscheide, daß wo sich die Synkopation herunterwärts löset, so thut solches die Retardatio aufwärts". Hierzu gibt Johann Gottfried Walther, der sich, wie ein zur Erläuterung beigefügtes Beispiel zeigt, auf Bernhards Traktat stützt³⁹, die Erklärung, daß sich das "Aufhalten", das der Terminus meint, auf die Baßstimme beziehe, die mit verschiedenen Durchgängen versehen werde, ehe die Kadenz eintrete. In Buxtehudes Passacaglia wird dem Gerüstbaß zu Beginn des Werkes ein synkopierter d-moll-Klang gegenübergestellt, der sich in T. 2 zur V. Stufe löst. Von da an zeichnen sich die erste und zweite Durchführung durch permanente synkopische Verflechtungen der Oberstimmen aus (Beisp. V a). In äußerster Regelmäßigkeit und ganz im Sinne Bernhards wird also mit den beiden auf einander bezogenen und doch gegensätzlichen "Figuren" der Synkopation und der Retardatio eine verzögerte Kadenz vorgestellt, die sich im wesentlichen um die V. Stufe bewegt. Doch schon in der dritten Durchführung werden die Synkopierungen seltener. Die Oberstimmen zeigen zu Phrasen aneinandergefügte Motive. Und da das Gerüst Quintschritte und leittönige Bildungen bereithält, bieten sich Möglichkeiten zu Binnenkadenzen, zu selbständigen Gliederungen der Oberstimmen und zur Verschiebung der Kadenzpunkte, wie z.B. in T. 13, wo der erste Gerüstton noch der Kadenz der Oberstimmenphrase zugeschlagen wird. Wie das Beisp. V b zeigt, entstehen in der Folge dann auch sehr unterschiedliche Abschnitte, indem die Oberstimmenbildungen während mehrerer Baßfolgen unverändert bleiben oder auch die Motive innerhalb einer Baßfolge wechseln. Buxtehude nützt also den Verarbeitungsspielraum, den das Gerüst bietet, um die gleichmäßige Abfolge des Ostinato im Höreindruck zu verschleiern. Die Wechselhaftigkeit der Oberstimmengliederung bestimmt dann auch die Passacaglia in allen Großabschnitten, und es versteht sich fast von selbst, daß dabei auch die Setzweise zunehmend lizenziöser wird. Im letzten Großabschnitt (Beisp. V c) führt dies zu Abfolgen extrem kontrastierender Motive, die sich fast willkürlich über die Baßgliederung hinwegzusetzen scheinen. Dennoch entsteht in dieser Phase fortgeschrittener Ungebundenheit zunächst in der obersten Stimme eine vorwiegend aus Oktavrückschlägen und Skalen gebildete Motivfolge, die mit den Reperkussionen den Gedanken der Synkopation in lizenziöser Verfremdung wieder aufgreift. Und dieses Gebilde kehrt dann in einem nahezu gleichbleibenden Satzverband, aber immer noch mit leichten Verschiebungen gegenüber dem Gerüst, mehrfach wieder. Durch seine einprägsame Gestalt mit der stabilen Betonung der V. Stufe treten zuletzt kleinere Varianten in der Weise zurück, daß der Eindruck einer – wenngleich sehr freien – Regulierung und Übereinstimmung mit dem Gerüst vorrangig wird.

Die Einführung mehrfach deutbarer Bildungen, wie sie das Baßgerüst der Passacaglia in d zeigt, ist in mancherlei Varianten auch in den Kammersonaten anzutreffen. Man vergleiche Op. I/4, erster Teil "Vivace"⁴⁰, einen Ostinatosatz im zweiteiligen Takt, dem ein Gerüst mit latenter Dreiteiligkeit zu Grunde liegt. Ein besonders schönes Beispiel für die Verwendung der Retardatio-Figur bietet der Schlußteil "Lento" aus der Sonate Op. I/6⁴¹. Zusammenfassend zeigt sich, daß als Ordnungsprinzip in Buxtehudes Ostinatowerken für die Orgel eher die gleichmäßige Abfolge bestimmter Elemente als die eigentliche Bildung des Gerüsts im engeren Sinn maßgeblich ist. Und dabei können diese Impulse, wie besonders das Beispiel der Ciacona in e zeigt, so verschleiert auftreten, daß die später von Mattheson beklagte "gar zu öftere Wiederholung" genaugenommen nicht stattfindet⁴².

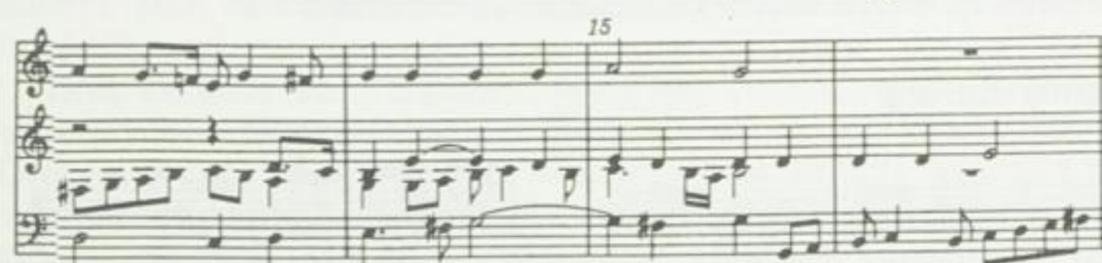
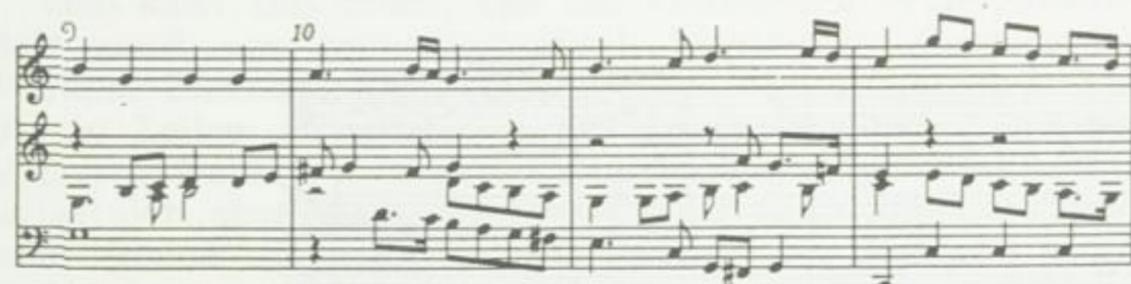
Als Zwischenbilanz kann nunmehr nach der Untersuchung der beiden Toccaten in F, des Praeludiums in g und der beiden Ostinatowerke folgende Feststellung getroffen werden: Den zentralen Gedanken verkörpern in allen diesen Werken bestimmte Ordnungssysteme, die zunächst vorgestellt, dann gelockert und mit freien Bildungen in Beziehung gesetzt werden. Sobald der Satz aber in Gefahr ist, allzu frei zu werden, treten andere Regulierungsmöglichkeiten auf, die einerseits disziplinierend wirken, andererseits aber im Vergleich mit der Ausgangssituation ebenfalls relativ frei sind, so daß auf dem Hintergrund der ursprünglich strengen Ordnung ein gradueller Bedeutungswandel des Ordnungsbegriffes stattfindet. Mit dieser Grund-

konzeption sowie in den Grundzügen der Verarbeitung stimmen die genannten Orgelwerke mit den Kammersonaten überein⁴³. Stylus phantasticus ist demnach in der Tat eine Methode, die allen freien, der Improvisation oder der Fantasie nahestehenden Gattungen offensteht, wobei jedoch die Details der Ausführung der jeweiligen Gattung angepaßt werden. Dies erklärt zugleich auch die enorme Breite derjenigen Bildungen, die als Ordnungs- oder Regulierungsmöglichkeiten in Frage kommen, bzw. deren regulierende Qualitäten zur Disposition gestellt werden.

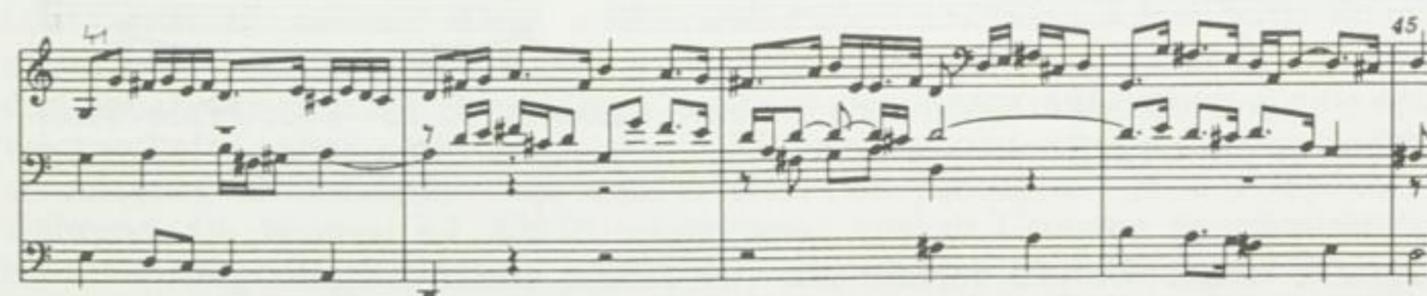
IV

Daß Buxtehudes Toccaten und Praeludien und die besprochenen Ostinatowerke Kirchers und Matthesons Vorstellungen vom Stylus phantasticus ebenso nahekommen wie die Kammermusik, mag als Bestätigung der aufgestellten Thesen vom Wesen dieser Stil­kategorie gelten. Wie aber steht es mit den Choralfantasien? Auch in ihnen lassen sich dieselben Merkmale aufzeigen, wobei vor allem auch das verwendete Kirchenlied von den phantastischen Veränderungen erfaßt wird. Im Gegensatz zu den freien Orgelwerken im Stylus phantasticus ergibt sich aus dieser Beobachtung für die Choralfantasien ein sehr wesentlicher Widerspruch zu Kirchers Aussagen⁴⁴ und zu seinem Stilsystem, das für den Stylus phantasticus keinerlei verbale Assoziationen zuzulassen scheint. Als Beispiel für Buxtehudes Vorgehen sei die Choralfantasie "Gelobet seist du, Jesu Christ" (BuxWV 188) kurz skizziert.

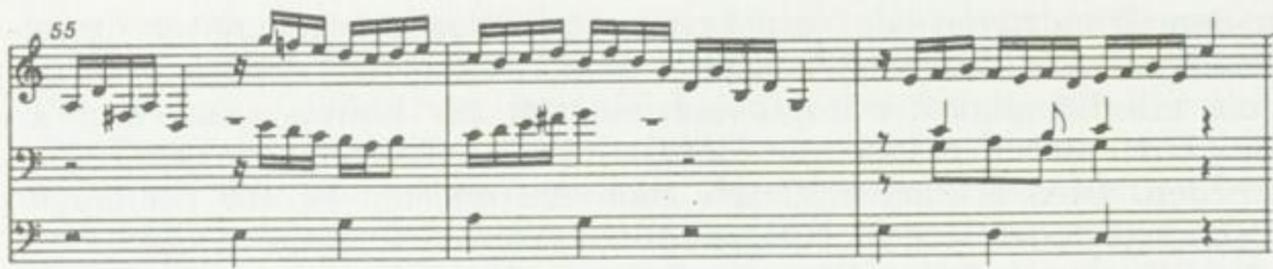
Gelobet seist du, Jesu Christ (BuxWV 188)



6a T. 9-16, Zeile 1: Der Choral ist permanent gegenwärtig



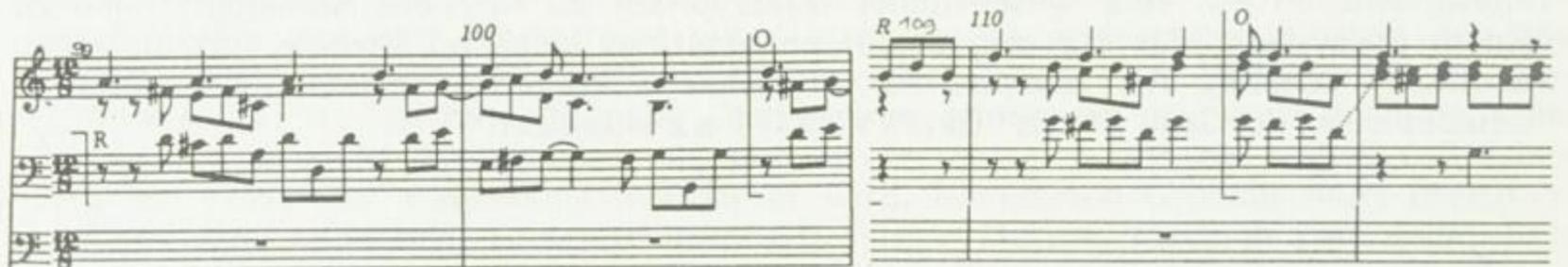
6b T. 41-45, Zeile 2: Der Choral erscheint mit Unterbrechungen im Baß, kolorierte Varianten in den Oberstimmen



6c T. 55-57, Zeile 2: Fragmentierung der Choralzeile und freie Oberstimmen



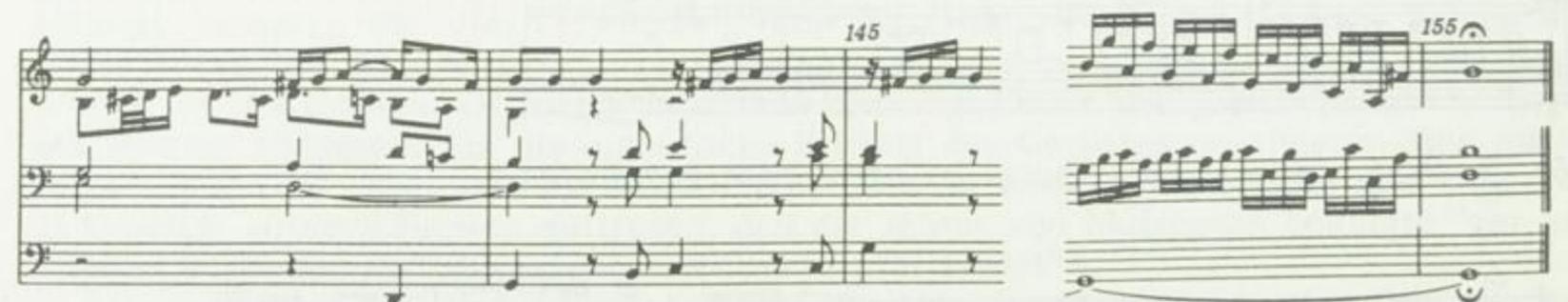
6d T. 67-72: Zeile 3 mit imitierenden Gegenstimmen. Später entfällt die Choralzeile



6e T. 99-101 und T. 109-111, Zeile 4: Gigue-Duktus. Die Choralzeile und ihre Varianten werden in die Melodik integriert



6f T. 135-138: Zeile 4, Fragmentierung



6g T. 143-145: Kyrie-eleison: Einbindung in eine Kadenz. T. 154-155: Freie Spielfiguren über einem Orgelpunkt

Der Choraltext dieses Werkes besteht aus vier Zeilen von nicht ganz gleicher Silbenzahl und einem Kyrie-eleison-Anhang. Die Verarbeitung erfolgt in Abschnitten, denen jeweils eine Liedzeile zu Grunde liegt. Die achttönige erste Zeile (T. 1-37) wird vorimitiert und dann in unterschiedlichen Stimmen sowohl schlicht als auch

leicht koloriert oder variiert und selbst als fünftöniges Fragment auf der I., IV. und V. Stufe fortlaufend behandelt. Als einziges erkennbares Motiv des umgebenden Satzverbandes fallen abwärtsgeführte Achtelskalen als Gegenstimmen zum repetierenden Zeilenbeginn auf (Beisp. VI a). Der Choral ist also in diesem ersten Großabschnitt permanent gegenwärtig. Doch ändert sich dies bereits mit der zweiten Liedzeile (Beisp. VI b). Hier erscheint die Zeile nur im Baß, wo sie in ähnlicher Weise wie zuvor, schlicht, variiert oder leicht verziert auf verschiedenen Stufen auftritt. Allerdings sind die Zitate nicht mehr fortlaufend gereiht, sondern es treten Unterbrechungen auf, in denen die Oberstimmen dann die motivische Substanz der Liedzeile als freie und beschleunigte Varianten übernehmen. Sobald gegen Schluß des Abschnittes auch diese Zeile fragmentiert wird (Zerlegung in drei und vier Töne), (Beisp. VI c), gehen die Oberstimmen zu pausendurchsetzten Sechzehntelfigurationen über, d.h. das Gewicht der Choralzeile wird zu Gunsten freier Verhältnisse verringert. Und die sich anbahnende Lockerung der Bindung an den Choral drückt sich auch hier wieder in der Gestaltung der Oberstimmen aus. Die dritte Liedzeile wird nur noch dreimal zitiert. Dominant wird in diesem Abschnitt eine imitierend verarbeitete Phrase mit einem repetierenden Kopfmotiv aus drei Achteln (Beisp. VI d) und einer abwärtsgeführten chromatischen Bewegung, die wie in der Ciacona in ein Stadium fortgeschrittener Bindungslosigkeit verdeutlicht. Ab T. 85 entfällt dann auch die Liedzeile und es bleibt nur noch die oben beschriebene Phrase übrig. Diese wird in T. 91 ebenfalls aufgegeben und in Weiterentwicklung des ehemaligen Kopfmotives wird eine Gigue vorbereitet. In diese Gigue wird die vierte Choralzeile mit ihrem Repetitionsduktus weitgehend integriert, so daß sie kaum selbständig wirksam werden kann. Nachdem dann zuletzt auch in der Gigue die Liedzeile noch fragmentiert wurde (Beisp. VI f), erfolgt eine Beschleunigung zu freien Sechzehntel-Spielfiguren, in die wenige Takte (143-145) mit dem sehr frei behandelten Kyrie-Zitat (Beisp. VI g) eingebettet sind. Den Schluß bilden weitere Spielfiguren, die über einem Orgelpunkt zur Ruhe kommen.

Man kann also sehen, daß das Kirchenlied in der Choralfantasie genau so behandelt wird wie rein musikalisch begründete Ordnungsprinzipien in den anderen Werken. Einerseits wird demnach der Choral als Symbol einer Ordnung verstanden, die in Zeilen zerlegt, einer zunehmend freieren Behandlung ausgesetzt und in der üblichen Weise von anderen Regulierungsmöglichkeiten abgelöst wird. Gleichzeitig zeigt sich aber auch, wie der Choral trotz aller Auflösungserscheinungen doch bis zum Schluß als essentielle Grundlage der Fantasie empfunden wird. Und hierin äußert sich der tiefere Sinn und Zweck des Stylus phantasticus mit besonderer Deutlichkeit.

Daß es sich bei "Gelobet seist du, Jesu Christ" nicht um einen Einzelfall handelt, beweist die Choralfantasie "Nun freut euch, lieben Christen gmein" (BuxWV 210). Dieses Werk ist in seiner Anlage sehr ähnlich wie das oben skizzierte, dabei aber wesentlich länger und dementsprechend noch abwechslungsreicher gestaltet. Der Choral besteht aus fünf Zeilen mit gleicher Silbenzahl. Und die Zeilen werden ebenfalls in Abschnitten nacheinander behandelt. Dabei ergibt sich ein dauernder Wechsel zwischen solchen Abschnitten, in denen der Choral dominiert und anderen, in denen er zugunsten rein musikalischer Komponenten zurücktritt. Unabhängig davon aber fällt auch in diesem Werk eine zunehmende Lockerung der Satztechnik und vor allem eine Wandlung des Regulierungsbegriffes auf. Dies äußert sich, wenn man um der gebotenen Kürze willen alle Details außer Acht läßt, schon darin, daß die zwar wechselhafte, aber gleichzeitig durch Rückgriffe zyklisch gebundene Bearbeitung geschlossener Choralzeilen nun drei Viertel der Gesamtlänge des Werkes einnimmt, während die letzten 62 Takte weitgehend aus zu Gruppen geordneten Spielfiguren bestehen. In diesem letzten Abschnitt erinnern nur noch wenige Takte – z.B. durch eine quasi ostinat regulierte Dreiton-Folge aus der fünften Choralzeile oder einzelne Motivpartikel – an die "geistige" Grundlage der Fantasie. Nachdem der Choral zuerst vorgestellt, dann von freien Bildungen überwuchert und schließlich in

eine Gigue integriert wurde, reichen für die Erhaltung des Zusammenhanges offenbar Reminiszenzen aus, während vordergründig eine "geordnete Phantastik" dominiert.

Zunächst mögen die Beispiele genügen, um darzulegen, daß die Verarbeitungsart und das mit dem Verfahren verfolgte Ziel Buxtehudes Choralfantasien als Werke im Stylus phantasticus ausweisen. Dabei steht der fantasierende, der Improvisation nahestehende Charakter im Vordergrund. Die Chormelodie wird zwar zunächst mit ihren einleitenden Zeilen deutlich vorgestellt, zugleich aber auch mit bestimmten Motiven oder Motivtypen in Verbindung gebracht. Spätere Choralzeilen dienen dann in zunehmendem Maße nur noch als motivisches Reservoir, indem einzelne Kurzglieder aus der Choralzeile isoliert und mit ungebundenem, aber vielfach schon bekanntem Material verbunden werden. Buxtehudes Verarbeitungsweise entspricht dabei derjenigen in seinen eigenen freien Orgelwerken, d.h. das Kirchenlied wird nach dem Muster rein musikalisch begründeter Ordnungskriterien eingeführt, und in Analogie zur Behandlung solcher Ordnungen wird seine musikalische Substanz im weiteren sukzessive desintegriert und der Methode des Stylus phantasticus unterworfen. Das Kirchenlied geht damit in einer Weise in die Fantasie ein (und nicht umgekehrt), die es in späteren Abschnitten eines Werkes nahezu unkenntlich macht. Aus der Behandlung des Chorals müßte daher geschlossen werden, daß das Kirchenlied als fester Bestandteil der Liturgie bei der Verwendung solcher Choralfantasien kaum im Vordergrund gestanden haben kann.

Zu fragen ist also nach dem liturgischen Ort der Choralfantasien. Faßt man Edlers durch zahlreiche Beispiele aus norddeutschen Kirchenordnungen für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts belegte Ausführungen über die Orgelpraxis im Gottesdienst⁴⁵ zusammen, so ergibt sich, daß die Orgelmusik generell möglichst eng auf die einzelnen Abschnitte des liturgischen Procedere bezogen sein sollte. So dienten dann auch während des ganzen 17. Jahrhundert die cantus firmus-bezogenen Choralvorspiele, wie sie z.B. Buxtehudes "Nun lob mein Seel den Herren" (BuxWV 214 und 215) verkörpern, der Vorbereitung des Gemeindegesanges zu Beginn und während eines Gottesdienstes. Dagegen standen die Choralvariationen in Verbindung mit der Alternatimpraxis, d.h. mit einem per-versus-Wechsel zwischen der Orgel und dem Figuralchor. Fehlte der Chor, so konnten alle Verse des Liedes ersatzweise auch von der Orgel vorgetragen werden. Der Ursprung der Choralfantasie wird in der im frühen 17. Jahrhundert entstandenen Intavolierung von Chormotetten, die in Norddeutschland noch bis ins letzte Drittel des Jahrhunderts gebräuchlich waren, gesehen⁴⁶. Solche "Motetten" wurden während der liturgischen Handlungen, z.B. während der Kommunion, zur Sammlung und Erbauung der Gläubigen "geschlagen" und sie bildeten lange Zeit auch den Abschluß des Gottesdienstes. Die freie Orgelmusik blieb zunächst auf kurze einleitende oder einstimmende Praeludien beschränkt.

Neben anderen norddeutschen Organisten war Heinrich Scheidemann (ca. 1595-1663), Organist an St. Katharinen in Hamburg, maßgeblich an der Umgestaltung der intavolierten Chormotette zur Choralfantasie beteiligt⁴⁷. Er war Sweelinckschüler und der Lehrer von Johann Adam Reincken, der auch Scheidemanns Nachfolge im Amt antrat. Die großen freien Formen gewannen dagegen erst im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts an Bedeutung. Und diese Entwicklung steht, folgt man Edler⁴⁸, in engem Zusammenhang mit einem steigenden Bedürfnis nach liturgisch ungebundener Repräsentationsmusik, wie es sich besonders in Lübeck bereits unter Tunder und dann unter seinem Nachfolger Buxtehude ergeben hatte. Durch Tunders Abendspiele und Buxtehudes Abendmusiken, die sich an die Mitglieder der veranstaltenden "Commercierenden Zünfte", also an die Kaufmannschaft, das höhere Bürgertum und die Patrizier, wandten, stiegen zugleich auch die an die Musik gestellten Ansprüche. Dem Organisten und Komponisten stand nicht mehr das gewöhnliche Kirchenvolk sondern der gebildete "Liebhaber der Musik" oder gar der "Kenner" gegenüber, der eine kunstvolle Komposition zumindest zu würdigen verstand⁴⁹. Auf Grund dieser Entwicklung wäre es denkbar, daß auch Buxtehudes Choralfantasien, die ja eine

Kreuzung aus der im Gottesdienst gebräuchlichen "Motette" mit den liturgisch freien Großformen darstellen, vorwiegend außerhalb des Gottesdienstes, z.B. zu den Abendmusiken, bei freien Orgelvorträgen oder zu besonderen Anlässen, erklingen wären. Dabei könnte dem Choralanteil eine Art Proprium-de-tempore-Funktion zugekommen sein. Daß diese anspruchsvolleren Formen aber zumindest in einer Alibifunktion auch im Gottesdienst aufgeführt wurden, zeigt die 1701 vom Lübecker Ministerium⁵⁰ anlässlich der Beratung zum neuen Gesangbuch vorgebrachte Äußerung, daß die in den Orgelstücken verwendeten Melodien, sofern sie nicht sehr bekannt seien, "fast von niemand aus dem Orgelspiel <...> erkannt werden könnten", was dann auch zur Numerierung der Lieder und zur Einführung von Nummerntafeln in der Kirche führte.

Offen bleibt freilich die Frage, weshalb Buxtehude den *Stylus phantasticus*, den er in seinen Kammersonaten so regelkonform und exemplarisch darlegt, mit dem Kirchenlied in Verbindung brachte und damit gegen die doch offenbar fundamentale Regel für eine Instrumentalmusik "nullis, nec verbis, nec subjecto harmonico adstrictus"⁵¹ verstieß. Daß sich der *Stylus phantasticus* im Laufe der zweiten Jahrhunderthälfte von der für Kircher maßgeblichen, ausschließlichen Bindung an den Kontrapunkt entfernt und andere – selbst sehr "moderne" – Ordnungsmöglichkeiten als vergleichbare Bedingungen aufgenommen hatte, reicht als Erklärung für die Verwendung textgebundener Komponenten nicht aus. Allenfalls könnte man über die Auslegung von "non adstrictus" nachdenken, die vielleicht anstelle eines strikten Verbotes eine Interpretation als "lockere Bindung" zuließe, wie sie in Buxtehudes Choralfantasien ja vorliegt. Viel näher liegt jedoch die Orientierung an den Kompositionen anderer norddeutscher Organisten des 17. Jahrhunderts, die sich durch mehrere Generationen immer wieder durch eine fortschrittliche Haltung und deutliche Innovationsbereitschaft ausgezeichnet haben⁵², wozu das Aufkommen jener halböffentlichen, an den musikverständigen Hörer gerichteten Veranstaltungen sicher einen entscheidenden Beitrag geleistet hat. So könnte auch Buxtehudes Verbindung von Choral und *Stylus phantasticus* eine persönliche Entscheidung, die vielleicht dem Wunsch nach einer de Tempore-Festlegung auf einen bestimmten Veranstaltungstermin – oder Charakter entsprach, gewesen sein.

V

Zu der These, daß Buxtehudes Choralfantasien ebenso wie seine freien Orgelwerke wegen ihrer "gelehrten" Tendenzen wohl in erster Linie an ein Publikum von "Kennern" gerichtet waren, seien noch ein paar abschließende Gedanken erlaubt: Alle Werke im *Stylus phantasticus* setzen, wie die Analysen der Kammermusik, der freien Orgelwerke und der Choralfantasien zeigen, bestimmte Kenntnisse und musikalische Bildung voraus. Dies kommt selbst im Vorwort zu Buxtehudes Kammermusik Opus I zum Ausdruck. Obwohl sich der Text an den "geneigten Liebhaber" der Musik und nicht ausdrücklich an den "Kenner" wendet, ist zugleich von den "tentamina des auctoris" die Rede, was durchaus als Hinweis auf den besonderen Inhalt des Bandes verstanden werden kann, wengleich die Wendung den zeitüblichen Bescheidenheitsfloskeln entspricht. Gewidmet ist diese Sonatensammlung dem Bürgermeister und den Ratsverwandten der Stadt Lübeck, den "hochzuehrenden Herren/ wehrtesten Patronis und hochgeneigten Beförderern", die im weiteren als "Gönner" bezeichnet werden. Unterstellt man die übliche Wechselwirkung von Angebot und Nachfrage, so läßt sich aus dieser Widmung immerhin schließen, daß es in Buxtehudes nächster Umgebung Menschen gab, die seiner "gelehrten" Musikausübung Interesse entgegenbrachten und die auch in der Lage waren, den verborgenen Sinn und Symbolgehalt solcher Werke zu verstehen. Daß dieser Symbolgehalt ähnlich mehrschichtig wie die gesamte Musikauffassung der Zeit sein konnte, zeigt Buxtehudes Choralfantasie "Wie schön leuchtet der Morgenstern" (BuxWV 223). Obgleich

bei diesem Werk infolge des ungebrochen vorherrschenden Dreierhythmus (6/4, C als Achteltriolen, 6/8, 12/8) der Gedanke, es könne sich um Stylus phantasticus handeln, nicht sehr naheliegt, lassen sich doch auch hier – neben einer Reihe symbolhafter Gestaltungsmerkmale – die Charakteristika dieser Methode feststellen.

Buxtehude führt den Choraltext insgesamt zweimal durch. Das Werk beginnt mit einer blockhaften Vorstellung der sechs ersten Liedzeilen (T. 1-57) als Cantus firmus im kontrapunktisch regelhaften Satz (Beisp. VII a). Wenn die Melodie nach drei Zeilen wiederholt wird, erscheint der Cantus firmus in der Oberstimme. Die sechs ersten Zeilen enthalten die wesentliche Aussage des gesamten Textes:

Wie schön leuchtet der Morgenstern
voll Gnad und Wahrheit vor dem Herrn,
die süße Wurzel Jesse!
Du Sohn Davids aus Jakobs Stamm,
mein König und mein Bräutigam
hast mir mein Herz besessen;

Der Stylus phantasticus, also die zunehmend freiere Behandlung des Chorals und der Faktur, setzt erst ein, wenn mit einigen Takten aus raschen Spielfiguren die Bearbeitung der nachfolgenden Textglieder beginnt, die ausschließlich beschreibenden Charakter haben:

lieblich, freundlich
schön und herrlich,
reich an Gaben
hoch und sehr prächtig erhaben.

Der eher persönliche Umgang mit dem Kirchenlied fällt demnach mit einem Textabschnitt der subjektiven Betrachtung zusammen. Musikalisch werden je zwei Zeilen getrennt bearbeitet (T. 58-76 und T. 77-135). (Beisp. VII b) Nach Abschluß des letzten Textabschnittes hat sich die Verarbeitung des Kirchenliedes bis zu einer Art Gleichberechtigung zwischen dem Anteil der inzwischen eingefügten Motive und dem Choralanteil entwickelt. Nun folgt (T. 136) ein gigueartiger Großabschnitt, in dem der ganze Choral noch einmal durchgeführt wird. Dieser Teil bestreitet ungefähr ein Drittel des Gesamtumfanges der Fantasie. Im Gegensatz zur ersten Choraldurchführung werden nun die Choraltöne in die Dreiachtelmotive der Gigue integriert, so daß der Tanzcharakter dominiert. Bei diesen Motiven aber handelt es sich um Varianten sämtlicher bisher eingeführter Bildungen, die nun teils ins Sprunghafte verändert und bei wechselhafter Stimmenbeteiligung durch alle Stimmen laufen. Der Anteil des Kirchenliedes wird dabei nur noch ganz selten (z.B. in T. 169 oder in den Schlußtakten) deutlich erkennbar (Beisp. VII c). Die Ordnungsfunktion wird zusätzlich zum bestimmenden Giguegeduktus noch durch Imitation und Gruppenbildung wahrgenommen. Für den Hörer aber haben sich unterdessen der Duktus und die Motivik zu Assoziationen mit dem "Morgenstern" und seinem Symbolgehalt verfestigt, und der Inhalt des Choraltextes wird als gegenwärtig empfunden, obgleich die Melodie weitgehend eingeschmolzen ist. Auch hier verweist das "Außerordentliche" auf die Idee einer Ordnung als Grundprinzip.

Wie schön leuchtet der Morgenstern, BuxWV 223

7a T. 1-5 und T. 30-33: Zweimalige Durchführung der Choralzeilen 1 bis 3 als Cantus firmus-Bearbeitung

7b T. 58-65 und T. 71-74; mittlerer Textteil. Einsetzen der freien Bearbeitung.
 Freie Einschübe
 T. 77-79, T. 97-100 und 109-112: Letzter Textabschnitt mit freien Einschüben

7c Gigue. T. 136-138; T. 143-145; T. 150-152; T. 167-170; T. 187-190; T. 194-Schluß

Gigue-Duktus. Zeilenweise freie Bearbeitung aller Choralzeilen. Integration in die Giguemelodik. Variantenbildung und freie Einschübe.

Welche Analogien verbergen sich nun hinter dem Symbol des Morgensternes? Welche Gedankenverbindungen werden von Buxtehude aufgegriffen? Und in welcher Weise werden sie musikalisch dargestellt und ausgedeutet?

Der Liedtext selbst erklärt den Morgenstern als Christussymbol. Das Kirchenlied entspricht dem Proprium de Tempore zu Epiphanius am 6. Januar. In der frühchristlichen Kirche wurde am heutigen Dreikönigsfest der Tag der Geburt Jesu gefeiert⁵³, auf den sich die beiden vom Stern von Bethlehem handelnden Matthäusstellen⁵⁴ beziehen. Der Stern deutet also zunächst auf das Erscheinen Christi hin und wird deshalb auch mit Jesus gleichgesetzt. Sprachwissenschaftler verweisen außerdem auf eine im nahöstlichen Sprachgebrauch der vorchristlichen Zeit mögliche etymologische Verwandtschaft der Bezeichnung für "Stern" und "Retter"⁵⁵. Auf jeden Fall aber verbindet sich mit dem Analogon Stern-Christus zugleich die Vorstellung einer kommenden gerechteren und friedlicheren Welt. Da Epiphanius zudem auf Ostern vorausweist⁵⁶, floß auch der christliche Erlösungsgedanke in die "Morgenstern"-Analogien mit ein. Ein weiteres Analogon ist die christliche Taufe im Sinne des Eintritts in die christliche Gemeinschaft und der Teilhabe an der Erlösung nach dem Tod.

An der musikalischen Gestaltung der Fantasie fällt vor allem der dreiteilige Rhythmus auf, der das gesamte Werk beherrscht. Er manifestiert sich während der einleitenden Cantus firmus-Bearbeitung als 6/4-Takt. Mit dem Beginn der freien Choralbearbeitung wechselt dann die Taktvorschrift zu 4/4, wobei jedoch auf jede Viertelnote eine Achteltriole entfällt. Die weiteren Abschnitte zeigen 6/8- und 12/8-Vorschreibung. Die Einleitung steht also zum zweiten Abschnitt ab T. 58 in einem Bewegungsverhältnis 1:3. Drei unterschiedliche Abschnitte weist die erste Choraldurchführung auf, und wenn man den Cantus firmus-Teil als ersten Großabschnitt, die frei behandelten Verse der ersten Choraldurchführung als zweiten und die Gigue als dritten Großabschnitt betrachtet, ergibt sich auch für die Großform eine Dreiteilung (57:76:60 Takte). In einer Zeit, in der Zahlensymbolik eine so große Rolle spielte⁵⁷, dürfte dies kaum ein Zufall sein. Denkbar wäre, daß die Zahl drei als "Nenner" der Fantasie auf die Dreieinigkeit hinweist, denn es gibt eine neutestamentliche Bezugstelle für Epiphanius, die sich mit der Taufe Jesu⁵⁸ durch Johannes den Täufer befaßt. Und hier heißt es: "Und siehe, da tat sich der Himmel auf über ihm. Und er sah den Geist Gottes gleich einer Taube herabfahren und über ihn kommen. Und siehe, eine Stimme vom Himmel herab sprach: Dies ist mein lieber Sohn, an welchem ich Wohlgefallen habe". Damit wäre ein theologischer Rahmen geschaffen, der alle Epiphanius-Bezüge und auch das Morgenstern-Analogon einschließt⁵⁹.

Eine Ebene theologisch-philosophischer Art würde dann der Stylus phantasticus verdeutlichen. Unterstellt man, daß der dem Stylus phantasticus immanente Ordnungsgedanke als Analogie zur göttlichen Ordnung als oberstem Prinzip allen Seins aufgefaßt werden kann, so wird das fast ungestört wirkende Gleichmaß des rhythmischen Ablaufes in Verbindung mit der Dreizahl auch unter diesem Gesichtspunkt verständlich. Und die freie Setzweise, die in T. 58 mit Spielfiguren beginnt, würde auf jenes "Außerordentliche" hinweisen, das nach der Auffassung der Zeit die göttliche Ordnung als Grundgeschehen in besonderem Maß zu verdeutlichen in der Lage war⁶⁰.

Zum Abschluß der Fantasie wird dann der Dreierhythmus mit einem Gigue-*duktus* verbunden. Und hier kommt als weitere Ebene die Darstellung eines freudigen Affektes hinzu⁶¹, der sich nahtlos aus der Anlage des Werkes entwickelt und zugleich alle Symbolbereiche in sich schließt. Dazu gehört auch die Umsetzung naturwissenschaftlicher Beobachtungen und Erkenntnisse, wie diese die kosmische Weltvorstellung im 17. Jahrhundert mitbestimmten. So fallen in den freien Teilen der Fantasie stetig auf- und absteigende Motive auf, die offenbar den Lauf des Morgensternes als Naturerscheinung abbilden. Die astronomische Erkenntnis vom Planeten, der seine vorgeschriebene Bahn um die Erde zieht und der, wenngleich er

für den Beschauer zeitweise unsichtbar ist, doch mit Gewißheit im Osten wiedererscheint, mag hierbei die theologische Analogievorstellung ergänzt haben.

Der Morgenstern als christliches Symbol und Synonym sowie die mit Epiphantias verbundenen Analogien boten Buxtehude offenbar die Gelegenheit zu einer sowohl bildhaften als auch symbolträchtigen instrumentalen Darstellung, in der wesentliche Aspekte des im ausgehenden 17. Jahrhundert gültigen Weltbildes zum Ausdruck kommen. Spielten doch innerhalb der an Theologie, Philosophie und naturwissenschaftlich-mathematischen Vorstellungen orientierten Weltbetrachtung besonders auch die Gestirne in mehrfacher Hinsicht eine beträchtliche Rolle. Hierzu gehörte auch das Verhältnis zwischen Astrologie und Theologie, das Werckmeister mit dem Satz "Astra regunt homines/ sed Christus temperat astra"⁶² anschaulich charakterisiert. Daß sich Buxtehude mit Themen dieser Art befaßt haben muß, geht aus dem Titel seiner verschollenen sieben Klaviersuiten, in denen "die Natur und die Eigenschaften der Planeten <...> artig abgebildet" sind⁶³ hervor. In wieder anderer Weise deutet aber auch Reinckens "Hortus Musicus" auf eine Beschäftigung mit dem Topos der Musik als Spiegel der göttlichen Schöpfung hin⁶⁴. Und es ist nicht auszuschließen, daß die gelehrte Auseinandersetzung mit diesem Problemkreis zumindest einen Teil der gemeinsamen Studien der norddeutschen Meister ausmachte. Jedenfalls wurden derartige Vorstellungen in Deutschland während des ganzen 17. Jahrhunderts diskutiert⁶⁵, und sie erfuhren unter anderem auch in den Schriften Werckmeisters, der ja in Norddeutschland kein Unbekannter war⁶⁶, einen theoretischen Niederschlag. Die Musik, sagt Werckmeister, "hat ihr Fundament von den Schöpffer selber / ja sie weiset uns die Beschaffenheit des Himmels / der Erden / und der gantzen Natur / da wir sehen das GOTT alles in ordentliche deutliche Proportiones Zahl Maaß und Gewichte gesetzt hat / woraus wir sehen das GOTT ein Gott der Ordnung sey / und kein Gefallen an der Unordnung haben könne"⁶⁷. Sollte da der Stylus phantasticus nicht auch ein auf das Prinzip Ordnung gegründeter "Spiegel der Schöpfung" sein?

Verzeichnis der in den Anmerkungen genannten Literatur

I. Musikalische Werke

- Dietrich BUXTEHUDE, Instrumentalwerke: Sonaten für Violine, Gambe und Cembalo, hrsg. von Carl STIEHL, Leipzig 1903 (= DDT, 1. Folge, Bd. 11) (Kurztitel: Sonaten)
- Dietrich BUXTEHUDE, Orgelwerke, 4 Bände, hrsg. von Klaus BECKMANN, Wiesbaden 1971 (Kurztitel: Orgelwerke)
- Johann Adam REINCKEN, Hortus Musicus, hrsg. von Johan Cornelis Marius van RIEMSDIJK, Amsterdam 1886, (=Noord Nederlandsche Meesterwerken, 13)
- Johann THEILE, Musikalisches Kunstbuch, hrsg. von Carl DAHLHAUS, Kassel 1965 (= Denkmäler norddeutscher Musik, Bd. 1)
- Matthias WECKMANN, Sonaten, in: M. WECKMANN, Gesammelte Werke, hrsg. von Gerhard ILGNER, Leipzig 1942 (= LD Schleswig-Holstein, Bd. 4)

II. Quellenschriften

- Johann ARNDT, Vier Bücher vom wahren Christentum, Magdeburg 1610
- Christoph BERNHARD, Tractatus compositionis augmentatus (Manuskript), Neuausgabe in: MÜLLER-BLATTAU, S. 40-131

- Christoph BERNHARD, Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonanzen (Manuskript), Neuausgabe in: MÜLLER-BLATTAU, S. 132-153
- Johann Heinrich BUTTSTETT, UT, MI, SOL, RE, FA, LA, tota Musica et Harmonia Aeterna, Erfurt (1716)
- Joh. Arn. FOCKERODT, Gründlichen Musikalischen Unter-Richts Erster Teil/ Darinnen die Musikalischen Regeln aus denen mathematischen principiis ..., Mühlhausen (Thür.), 1698
- Athanasius KIRCHER, Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni, Rom 1650; deutsche Übersetzung von Andreas HIRSCH, Schwäbisch Hall 1662, Faks.-Nachdruck hrsg. von Wolfgang GOLDHAN, Kassel 1988 (= Bibliotheca musica-therapeutica – Nachdrucke zum Thema Musik und Medizin, Bd. 1).
- Conrad MATTHAEI, Kurtzer/ doch ausführlicher Bericht von den Modis Musicis, (Königsberg) 1652 und 1658
- Johann MATTHESON, Der vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, Faks.-Neudruck, hrsg. von Margarete REIMANN, Kassel 1964 (= Documenta musicologica I/5)
- Johann Georg WALTHER, Praecepta der musicalischen Composition, (Manuskript Weimar 1708); Neuausgabe, hrsg. von Peter BENARY, Leipzig 1955 (= Jenaer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 2) (Kurztitel: Praecepta)
- Johann Gottfried WALTHER, Musikalisches Lexikon, Leipzig 1732; Faks.-Ausgabe, hrsg. von Richard SCHAAL, Kassel 1953 (= Documenta musicologica I/3) (Kurztitel: Lexikon)
- Andreas WERCKMEISTER, Musicalische Paradocal-Discourse, Quedlinburg 1707 (posthum) (Kurztitel: Paradocal-Discourse)
- A. WERCKMEISTER, Musicalisches Sendschreiben, Quedlinburg und Aschersleben 1700 (= stark kommentierte Übersetzung von A. STEFFANIs Quanta certezza habbia da suoi principii la Musica. Amsterdam 1695) (Kurztitel: Sendschreiben)

III. Sekundärliteratur

- Adolf ADAM und Rupert BERGER, Pastoralliturgisches Handlexikon. Freiburg/Br. 1980, Artikel "Epiphanie", S. 123-125
- Lawrence ARCHBOLD, Style und Structure in the Organ Praeludia of Dietrich Buxtehude, Ann Arbor 1985 (= Studies in Musicology, Bd. 82)
- Willi APEL, Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700, Kassel 1967
- Dietrich BARTEL, Handbuch der musikalischen Figurenlehre, Laaber 1985
- Klaus BECKMANN, Zur Chronologie der freien Orgelwerke Buxtehudes, in: Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit (Symposiumsbericht Kiel 1987; in Vorbereitung)
- Walter BLANKENBURG, Der Titel und das Titelbild von J.H. Buttstedts Schrift Ut, mi, sol, re, fa, la ..., in: Mf 3 (1950), S. 64-66
- Friedrich BLUME, Art. "Buxtehude", in: MGG, Bd. 2, 1952, Sp. 548-571
- Werner BRAUN, Zwei Quellen zu Christoph Bernhards und Johann Theiles Satzlehren, in: Mf 21 (1968), S. 460-466
- Werner BREIG, Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann, Wiesbaden 1967 (= Beihefte zum AfMw, Bd. 3)
- Carl DAHLHAUS, Einleitung zu: Johann THEILE, Musikalisches Kunstbuch, Kassel 1965 (= Denkmäler norddeutscher Musik, Bd. 1), hrsg. von Carl DAHLHAUS (Kurztitel: Theile)
- Carl DAHLHAUS, Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität, Kassel 2/1988 (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 2) (Kurztitel: Untersuchungen)
- Rolf DAMMANN, Der Musikbegriff im deutschen Barock, Köln 1967

- Christine DEFANT, Kammermusik und Stylus phantasticus – Studien zu Dietrich Buxtehudes Triosonaten, Frankfurt a.M. 1985 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 36 Musikwissenschaft, Bd. 14) (Kurztitel: Kammermusik)
- Christine DEFANT, Johann Adam Reinckens Hortus Musicus – Versuch einer Deutung als Metapher für die hochbarocke Musikauffassung in Deutschland, in: *Mf* (in Vorbereitung) (Kurztitel: Reincken)
- Christine DEFANT, Red' und Antwort – Ein Beitrag zu Matthias Weckmanns Kammermusik, in: Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit (Symposiumsbericht Kiel 1987; in Vorbereitung) (Kurztitel: Red' und Antwort)
- Christine DEFANT, Instrumentale Sonderformen in Norddeutschland – Eine Studie zu den Auswirkungen eines Theologenstreites auf Werke von Weckmann, Reincken und Buxtehude, Frankfurt a.M. 1989 (in Herst.) (Kurztitel: Instrumentale Sonderformen)
- Fritz DIETRICH, Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrhundert, Kassel 1923 (= Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 1)
- Arnfried EDLER, Der nordelbische Organist – Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert, Kassel 1982 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XXIII)
- Alfred EINSTEIN, Zur deutschen Literatur für Viola da gamba im 16. und 17. Jahrhundert, Leipzig 1905 (= BIMG II, Folge 1)
- Gotthold FROTSCHER, Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition, Bd. 1-2, Berlin 1935-1936, ²/1959 (um einen 3. Bd. erweitert)
- Martin GECK, Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus, Kassel 1960 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 15)
- Josef HEDAR, Dietrich Buxtehudes Orgelwerke, Stockholm 1952
- Georg KARSTÄDT, Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude, Wiesbaden 1974
- Friedhelm KRUMMACHER, Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate, Berlin 1965 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 10) (Kurztitel: Überlieferung)
- Friedhelm KRUMMACHER, Stylus phantasticus und phantastische Musik – Kompositorische Verfahren in Toccaten von Frescobaldi und Buxtehude, in: *SJb* 2 (1980), S. 7-77 (Kurztitel: Stylus phantasticus)
- Eva LINFIELD, Dietrich Buxtehude's Sonatas – A Historical and Analytical Study, Phil. Diss. Brandeis University 1984
- Ewald A. LIPPMAN, Artikel "Symbolik"; in: *MGG*, Bd. 12, 1965, Sp. 1789-1803
- Joseph MÜLLER-BLATTAU, Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, Leipzig 1926, ²/Kassel 1963
- Karl NEF, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Leipzig 1902 (= BIMG, Heft V)
- Hans Jakob PAULY, Die Fuge in den Orgelwerken Dietrich Buxtehudes, Kassel 1960 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 31)
- André PIRRO, Dietrich Buxtehude, Paris 1913
- Friedrich Wilhelm RIEDEL, Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland), Kassel 1960 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 10)
- Peter SCHLEUNING, Die Fantasie, Bd. 1, Köln 1971 (= Das Musikwerk, Bd. 42) (Kurztitel: Fantasie)
- Walter SERAUKY, Artikel "Affektenlehre", in: *MGG*, Bd. I, 1949-1951, Sp. 113-118
- Kerala SNYDER, Buxtehude's Studies in Learned Counterpoint, in: *JAMS* 33 (1980), S. 544-564 (die Monographie von Kerala SNYDER, Dietrich Buxtehude – Organist in Lübeck, New York 1987 erschien erst nach Abschluß des vorliegenden Textes und konnte deshalb nicht mehr ausgewertet werden)
- Philipp SPITTA, Joh. Seb. Bach, Bd. 1-2, Leipzig 1873-1880.

- Wilhelm STAHL, Franz Tunder und Dietrich Buxtehude – Ein biographischer Versuch, in: AfMw 8 (1926), S. 1-77 (Kurztitel: Tunder und Buxtehude)
- Wilhelm STAHL, Musikgeschichte Lübecks, Bd. II: Geistliche Musik, Kassel 1952
- Harald VOGEL, Tuning and Temperament in the North German School of the 17th and 18th Centuries, in: Charles Fisk, Organ Builder, Vol. I, Essays in his Honor, Easthampton Mass. 1986, S. 237ff.
- Christoph WOLFF, Das Hamburger Buxtehude-Bild – Ein Beitrag zur musikalischen Ikonographie und zum Umkreis von Johann Adam Reincken, in: 800 Jahre Musik in Lübeck <Tl. 1> – Zur Ausstellung im Museum am Dom aus Anlaß des Lübecker Musikfestes 1982, hrsg. von Antjekathrin GRASSMANN und Werner NEUGEBAUER, Lübeck 1982 (Amt für Kultur, Veröffentlichung 19), S. 64-79; Wiederabdruck in: MuK 53 (1983), S. 6-19

A n m e r k u n g e n

- 1 SPITTA, Bd. 1, S. 256-308.
- 2 Vgl. etwa die Arbeiten von PIRRO, DIETRICH, HEDAR; RIEDEL, PAULY, FROT-SCHER und APEL.
- 3 KRUMMACHER, Stylus phantasticus.
- 4 DEFANT, Kammermusik.
- 5 BUXTEHUDE, Sonaten.
- 6 LINFIELD; DEFANT, Kammermusik.
- 7 RIEDEL; GECK; KRUMMACHER, Überlieferung.
- 8 EDLER.
- 9 DAHLHAUS, Theile; BRAUN; SNYDER; WOLFF; DEFANT, Kammermusik, S. 52ff.
- 10 WECKMANN; Sonaten; REINCKEN, Hortus Musicus; THEILE, Musikalisches Kunstbuch, Sonata à 4 violis in A; dazu: DEFANT, Kammermusik, S. 212ff.
- 11 Vgl. DEFANT, Red' und Antwort.
- 12 Vgl. DEFANT, Reincken.
- 13 THEILE.
- 14 Vgl. DEFANT, Kammermusik.
- 15 SCHLEUNING, Fantasie; SCHLEUNING, Freie Fantasie.
- 16 KRUMMACHER, Stylus phantasticus.
- 17 KIRCHER, Lib. VII, Cap. V. S. 585; Lib. VI, Cap. I, S. 465.
- 18 MATTHESON, S. 87.
- 19 Ebenda, S. 478.
- 20 Ebenda, S. 477. Dazu auch S. 88: "<...> als welchem kein Ding so zuwieder ist, denn die Ordnung und der Zwang".
- 21 KIRCHER, S. 585.
- 22 DAMMANN, bes. S. 402ff.
- 23 Ebenda, S. 56.

- 24 DEFANT, Reincken. Vgl. auch DAMMANN, S. 402ff., bes. die Zitate von A. Werckmeister.
- 25 Vgl. DAMMANN, S. 87.
- 26 Ebenda, S. 116. Zum Begriffspaar Ingenium und Ratio vgl. KIRCHER, S. 465.
- 27 KRUMMACHER, *Stylus hantasticus*, S. 42: "Die deutliche oder sogar einfache Ausprägung der satztechnischen Grundlagen ist die Voraussetzung des regulativen Rahmens, vor dem sich der *Stylus phantasticus* in der norddeutschen Toccata entfalten konnte". S. 53: "Die These, gerade der schweifende Gestus einer Toccata appelliere an den Hörer, mag zunächst widersprüchlich wirken. Ihr entsprechen jedoch einerseits die Versuche der Theorie, den *Stylus phantasticus* im Verhältnis zu Gattungen wie der Fantasie und der Toccata zu definieren. Und andererseits setzen diese Ansätze normative Kriterien voraus, in deren Rahmen die Freiheit des Phantastischen erst faßlich werden kann." S. 54: Ihre <der norddeutschen Toccata> ebenso freie wie genaue Disposition wäre nicht denkbar ohne die Vorgaben funktionaler Harmonik und akzentuierender Rhythmik, die erst die konzise Formulierung von Themen und Varianten, von Kontrasten und Vermittlungen erlaubten."
- 28 KIRCHER, S. 585; MATTHESON, S. 88: "<...> da man sich weder an Worte noch Melodie, obwol an Harmonie, bindet <...>".
- 29 Vgl. ARCHBOLD, S: 235-299; BECKMANN.
- 30 DEFANT, Kammermusik, S. 124f. und 311f.
- 31 Ebenda, S. 308ff.; vgl. Satzschema und Analyse der Sonate Op. I/3. Die Tonartenfolge ist a-F-a-E-e-G-a. S. 354: vgl. Satzschema und Analyse der Sonate Op. II/6 mit der Tonartenfolge E-H-cis(-E-H)-E.
- 32 DAHLHAUS, Untersuchungen; DEFANT, Kammermusik, S. 116ff. – Die drei Ton-systeme Diatonik, Chromatik und Enharmonik wurden in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vor allem im Zusammenhang mit der Affektgestaltung diskutiert, vgl. KIRCHER, S. 635ff.: *De compositionibus chromaticis et Enarmonicis*. In der Praxis spielte die Enharmonik selbstverständlich keine Rolle; dazu auch: DEFANT, Red' und Antwort.
- 33 DEFANT, Kammermusik, S. 336f. und 373f.
- 34 Ebenda, S. 307f.
- 35 Ebenda, S. 94ff.
- 36 Ebenda, S. 424. Es gibt einen einzigen Satz in Buxtehudes Kammermusik, der mit einer Wiederholungsanweisung versehen ist, und zwar in der Sonate Op. I/3. Ein interessantes Beispiel bietet die Sonate Op. II/6, *Poco Presto* (4. Teil), S. 373ff. Hier wird aus der Auflösung und Umbildung eines Fugato ein Tanzteil entwickelt und anschließend das Fugato wie ein Rahmen nochmals aufgenommen bzw. wiederholt. Nach den Erfahrungen des Tanzteils wird jedoch diese Fugato-Wiederholung anders gehört als zu Beginn des Satzes. Als Beispiel für überlappende Oberstimmengliederungen vgl. DEFANT, Kammermusik, S. 354ff., Analyse der Sonate op. II/6, besonders S. 383-395.
- 37 DAMMANN, S. 469.
- 38 BERNHARD, in: MÜLLER-BLATTAU, S. 67 und 151.
- 39 WALTHER, *Praecepta*, zit. nach BARTEL, S. 247; WALTHER, Lexikon, Artikel "Retardatio", S. 521. Dazu die Ausführungen von BARTEL, S. 246-249.
- 40 DEFANT, Kammermusik, S. 445 und S. 463.

- 41 Ebenda, S. 298-300.
- 42 MATTHESON, S. 478.
- 43 DEFANT, Kammermusik, Kap. VII.7, S. 396ff.
- 44 KIRCHER, S. 585.
- 45 EDLER, S. 160ff.
- 46 APEL, S. 218f.; A. EDLER, S. 155, 164, 247.
- 47 BREIG, S. 37 zu den Kompositionen anderer norddeutscher Komponisten vgl. auch EDLER, besonders S. 239ff.
- 48 EDLER, S. 240.
- 49 Vgl. STAHL, Musikgeschichte, S. 119ff.; EDLER, S. 244, Anm. 92, und S. 86, Anm. 345.
- 59 STAHL, Tunder und Buxtehude, S. 46.
- 51 KIRCHER, S. 585.
- 52 EDLER, Teil III, S. 223ff. und 242f.
- 53 Adolf ADAM und Rupert BERGER, Pastoralliturgisches Handlexikon, Freiburg/Br. 1980, Stichwort "Epiphanie", S. 123-125. Die "neue Sonne" – Christus – geht im Osten auf.
- 54 Matt. 2,2 und 2,9.
- 55 ADAM und BERGER.
- 56 Ebenda.
- 57 LIPPMAN, Sp. 1789-1803, bes. Sp. 1794; Riemann Musiklexikon, Sachteil, Artikel "Perfectio", S. 721.
- 58 Matth. 3, 13-17.
- 59 BUTTSTETT, Titelblatt. Ein von zwei Engeln gehaltenes Band trägt die Aufschrift: "Wo warest du, da mich die Morgensterne Lobeten ...", (Hiob 38,7). Im Zentrum der oberen Bildhälfte ist ein aus zwei Dreiecken gebildeter Stern zu sehen, in dem drei Flammen brennen. Vgl. dazu BLANKENBURG; der Stern steht hier als zentrales Symbol für die Trinität mit einem direkten Bezug auf die "Drei-Klänge" ut-mi-sol und re-fa-la.
- 60 DAMMANN, S. 56; eine ausführlichere Analyse von BuxWV 223 bei DEFANT, Instrumentale Sonderformen.
- 61 DAMMANN, S. 215ff. und 353f.; SERAUKY, Sp. 113-118.
- 62 WERCKMEISTER, Paradoxal-Discourse, S. 23, zit. nach DAMMANN, S. 404.
- 63 MATTHESON, S. 130. Aufgeführt bei KARSTÄDT als BuxWV 251.
- 64 Vgl. DEFANT, Reincken.
- 65 Von nicht nachlassender Aktualität während des ganzen 17. Jahrhunderts waren offenbar die "Vier Bücher vom wahren Christentum" von Johann ARNDT (Magdeburg 1610). Das Werk erfuhr 1695 in Lüneburg eine Neuauflage, der kleinere Abhandlungen von Arndt als 5. und 6. Buch angefügt wurden. Auf Arndt bezieht sich bereits Johann LIPPIUS in der Vorrede zu seiner "Synopsis musicae novae omnio verae atque methodicae universae" (Straßburg 1612); Andreas WERCKMEISTER bemerkt in "Paradoxal-Discourse", S. 22: "Der seelige Johann Arndt schreibet in seinem 4ten Buche im 4ten Cap. Gott der getreue Schöpfer hat es also geordnet/

daß die Untern/ von den Obnern ihre Kräfte/ und Einflüße empfangen müßten". Und sogar noch J.H. BUTTSTETT bezieht sich 1716 auf Arndt (S. 53ff.). Mit dem Verhältnis Gott-Natur-Musik befaßt sich auch Athanasius KIRCHER in seiner "Musurgia", auf deren Titelkupfer alle Bereiche emblematisch dargestellt werden. Einen Ausschnitt aus diesem Frontispiz übernahm Johann RIST für seine 1651 in Lüneburg gedruckte "Sabbathische Seelenlust". (Dazu auch DAMMANN, S. 406ff. und die Abb. IV und VII). Daß diese Vorstellungen populär gewesen sein müssen, zeigt ihr Eindringen in kleinere Unterrichtswerke dieser Zeit, vgl. DAMMANN zu Mathaei und Fockerodt, S. 75, 86 und Kap. V.

66 BLUME, Sp. 548-571, bes. 555. Zu WERCKMEISTERS "Harmonologia Musica" (1702) verfaßte Buxtehude ein Epigramm und ein Akrostichon über den Namen "Werckmeister". Diese Schrift enthält Werckmeisters Kontrapunktlehre. Die Orgeln in der Lübecker Marienkirche wurden 1683 in eine wohltemperierte Stimmung in der Art Werckmeisters verändert. Vgl. dazu VOGEL.

67 WERCKMEISTER, Sendschreiben, S. 53.

Alle Notenbeispiele aus: D. Buxtehude. Sämtliche Orgelwerke, hrsg. von Klaus Beckmann, Edition Breitkopf Nr. 6661-6664, Wiesbaden 1971. Copyright by Breitkopf und Härtel, Wiesbaden

Bibliographie des Schütz-Schrifttums 1976-1985

von
RENATE BRUNNER

Vorbemerkungen

Für die Erstellung des nachfolgenden Verzeichnisses wurden folgende bibliographische Hilfsmittel herangezogen:

1. Bibliographie des Musikschrifttums. Hrsg. vom Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1976-1979.
2. Bibliographie Musik. In der Deutschen Demokratischen Republik erschienene Veröffentlichungen zur Musik der Deutschen Demokratischen Republik. Berichtsjahr 1976-1985. Hrsg. von der Sächsischen Landesbibliothek.
3. Deutsche Musikbibliographie. Hrsg. u. bearb. von der Deutschen Bücherei Leipzig. – Leipzig: VEB Hofmeister 1976ff.
4. Jahresverzeichnis der deutschen Musikalien und Musikschriften. Bearb. von der Deutschen Bücherei. 1976ff. (= Hofmeisters Jahresverzeichnis, Jg. 125ff.) Alphabetischer Teil. – Leipzig: VEB Hofmeister.
5. The music index. A subject-author guide to current music periodical literature. Annual cumulation. 1976-1882.
6. Schriftenverzeichnis zum Arbeitsbereich historischer Musikpraxis 1976/77-1986. Zusammengest. von Dagmar Hoffmann-Axthelm. – In: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis. 2 (1978) – 10 (1986).
7. Zeitschriftendienst Musik (ZD Musik) des Deutschen Büchereiverbandes Berlin. 11 (1976)ff.
8. Berliner Titeldrucke. Neuerwerbungen ausländischer Literatur der Deutschen Staatsbibliothek mit Nachweis von identischem Besitz anderer wissenschaftlicher Bibliotheken der Deutschen Demokratischen Republik. Jahreskatalog 1976ff. – Berlin: Deutsche Staatsbibliothek 1978ff.
9. Deutsche Bibliographie. Fünfjahresverzeichnis 1976-1980, 1981-1985 (1. Teil). – Frankfurt/Main: Buchhändler-Vereinigung 1982-83, 1987-88.
10. IBZ. Internationale Bibliographie der Zeitschriftenliteratur. – Osnabrück: Dietrich 1976ff.
11. IBR. Internationale Bibliographie der Rezensionen. – Osnabrück: Dietrich 1976ff.
12. IJBF. Internationale Jahresbibliographie der Festschriften. Jg. 1 (1980)ff. – Osnabrück: Biblio 1982ff.
13. RILM abstracts of music literature. Bd. X (1976) -XVII, 2 (1983).

Innerhalb der Titelangabe sind erläuternde Zusätze wie üblich in spitze Klammern gesetzt. Rezensionen erscheinen ohne eigene Numerierung im Anschluß an den besprochenen Titel; hier wurde die Zeitgrenze 1985 gelegentlich überschritten. Berichte über Schütz-Feste und Veranstaltungen des Schütz-Jahres 1985 sind gruppenweise nach dem jeweiligen Anlaß zusammengefaßt. Im Register sind Berichte und Rezensionen durch hochgestelltes B bzw. R nach der Nummernangabe gekennzeichnet.

Nicht aufgenommen wurden Beiträge in Tageszeitungen und Besprechungen von Schallplatten.

Inhalt

- I. Bibliographien, Verzeichnisse (Nr. 1-9)
- II. Ausgaben (Nr. 10-16)
- III. Periodica; Arbeiten zu: Forschungsstand, Neuentdeckungen (Nr. 17-26)

- IV. Leben und Werk
 - A. Gesamtdarstellungen (Nr. 27-52)
 - B. Geisteswissenschaftliche Betrachtungen, Schütz-Bild (Nr. 53-83)
 - C. Monographien (Nr. 84-91)
- V. Das Leben
 - A. Gesamtdarstellungen (Nr. 92-95)
 - B. Monographien (Nr. 96-106)
 - C. Briefe und Dokumente (Nr. 107-108)
 - D. Ikonographie (Nr. 109-113)
- VI. Die Werke
 - A. Allgemeines (Nr. 114-163)
 - B. Einzelne Werke und Werkgruppen
 - 1. Geistliche Werke
 - a) Großwerke (Historien, Musikalische Exequien, "Schwanengesang") (Nr. 164-193)
 - b) Werksammlungen und Einzelwerke (Nr. 194-225)
 - 2. Weltliche Werke (Nr. 226-235)
- VII. Aufführungspraxis (Nr. 236-244)
- VIII. Schütz' Werke im Gottesdienst (Nr. 245-251)
- IX. Renaissance und Pflege des Schützschen Werkes (Nr. 252-274)
- X. Schütz-Feste, Schütz-Jahr 1985 (Nr. 275-301)

I. Bibliographien, Verzeichnisse

1. Brunner, Renate: Bibliographie des Schütz-Schrifttums 1951-1975. – In: Schütz-Jahrbuch. 1 (1979), S. 93-142.
2. Brunner, Renate: Bibliographie des Schütz-Schrifttums 1926-1950. – In: Schütz-Jahrbuch. 3 (1981), S. 64-81.
3. Brunner, Renate: Bibliographie des Schütz-Schrifttums 1672-1925. – In: Schütz-Jahrbuch. 6 (1984), S. 102-126.
4. Heinrich Schütz. Eterna-Edition. <Schallplatten->Katalog 1985. – Berlin: VEB Deutsche Schallplatten 1984. 24 S.
5. Kloss, Jutta: Heinrich Schütz: 1585-1672. – Gera: Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek des Bezirkes Gera 1985. 24 S. = Territorialkundliches Auswahlverzeichnis. 12.
6. Leaver, Robin A.: List of the settings of Bible texts in the works of Heinrich Schütz. <Überarb. Neudruck.> – In: Bach. The quarterly journal of the Riemenschneider Bach Institute. 16 (1985), H. 4, S. 24-31 <Vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 198.>
7. Pfofe, Brigitte, Nikolaeva, Lilija und Rohde, Achim: Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Heinrich Schütz. – Berlin: Berliner Stadtbibliothek. 1985. 57 S. = Bibliographische Kalenderblätter. Sonderbl. 57.
8. RISM Répertoire International des Sources Musicales. Internationales Quellenlexikon der Musik, hrsg. von der Intern. Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Intern. Vereinigung der Musikbibliotheken. Serie

A/I, Einzeldrucke vor 1800, Redaktion Otto E. Albrecht und Karlheinz Schlager. Bd. 8: Schrijver – Uttini. <S. 10-13 Heinrich Schütz.> – Kassel usw.: Bärenreiter 1980.

9. **Skei, Allen B.:** Heinrich Schütz. A guide to research. – New York, London: Garland Publishing 1981. XXXI, 186 S. = Garland Composer Resource Manuals. 1.

Bespr.: (1) Music and Letters. 67 (1986), S. 200-202 (Colin Timms). (2) The Musical Times. 124 (1983), S. 299-300 (Rosemary Roberts). (3) Musik und Kirche. 52 (1982), S. 139 (Werner Breig). (4) Die Musikforschung. 38 (1985), S. 56-57 (Siegfried Schmalzriedt).

II. Ausgaben

10. **Leaver, Robin A.:** Music in the service of the church: The Funeral Sermon for Heinrich Schütz (1585-1672). <Neudruck. Engl. Übers. der Leichenpredigt Martin Geiers.> – St. Louis: Concordia Publishing House 1985. 68 S. – <Teilabdruck.> – In: Bach. The quarterly journal of the Riemenschneider Bach Institute. 16 (1985), H. 4, S. 39-46. <Vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 142.>
11. **Schütz, Heinrich:** Gesammelte Briefe und Schriften. Hrsg. von Erich Hermann Müller. Nachdruck der Ausgabe Regensburg 1931. – Hildesheim, New York: Olms 1976. 402 S. <Vgl. SJB 1981, Bibl. Nr. 12.>
12. **Schütz, Heinrich:** Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hrsg. von der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft.
Bd. XXIV: Psalmen Davids 1619, Nr. 10-16. <SWV 31-37>. Hrsg. von Wilhelm Ehmann. – Kassel usw.: Bärenreiter 1979. XX, 193 S.
Bespr.: (1) Gottesdienst und Kirchenmusik. (1981), S. 172 (Ekkehart Nickel). (2) Musik und Kirche. 49 (1979), S. 306-307 (Peter L. Voß). (3) Notes. 36 (1980), S. 981 (Allen B. Skei).

Bd. XXV: Psalmen Davids 1619, Nr. 17-22 <SWV 38-43>. Hrsg. von Wilhelm Ehmann. – Kassel usw.: Bärenreiter 1981. XX, 203 S.

Bespr.: (1) Gottesdienst und Kirchenmusik. (1981), S. 172-173 (F.<riedrich> H.<ofmann>). (2) Musik und Kirche. 56 (1986), S. 98-99 (Peter L. Voß).

Bd. XXXIX: Der Schwanengesang. Des Königs und Propheten Davids 119. Psalm in elf Stücken nebst einem Anhang des 100. Psalms und eines deutschen Magnificats für zwei vierstimmige Chöre und Basso continuo. SWV 482-494. Erg. u. hrsg. von Wolfram Steude. – Kassel usw.: Bärenreiter 1984. XXVIII, 285 S.

Bespr.: (1) Musica Sacra. 105 (1985), S. 156-157 (Dbg). (2) Musik und Bildung. 18 (1986), 66-67 (Hans Bäßler). (3) Die Musikforschung. 40 (1987), S. 84-85 (Wolfram Steinbeck). (4) Musikforum. 30 (1985), S. 31.

13. **Schütz, Heinrich:** Sämtliche Werke in quellenkritischer Neuausgabe. <Stuttgarter Schütz-Ausgabe.>
Bd. I: Il Primo Libro de Madrigali. Opus 1. Achtzehn Madrigale zu fünf sowie ein doppelchöriges zu acht Stimmen für gemischten Chor a cappella hrsg. von Siegfried Schmalzriedt. – Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1984. XXIX, 123 S.
14. **Schütz, Heinrich:** Klaglied auf den Tod seiner Ehefrau Magdalena Schütz geb. Wildeck am 6. September 1625 für hohe Männerstimme und Basso continuo SWV 501. Aufgefunden und hrsg. von Eberhard Möller. Faksimile. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik; Kassel usw.: Bärenreiter 1984. 32 S.
15. **Schütz, Heinrich:** Biographische Dokumente und Briefe. Ausgewählt von Irene Hempel. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1985. 406 S.
16. **Schütz, Heinrich. Peranda, Marco Giosepe:** Passionsmusiken nach den Evangelisten Matthäus, Lukas, Johannes und Markus. Faksimile nach der Partiturohandschrift der Stadt

Leipzig. Mit einem Kommentar von Wolfram Steude. – Leipzig: Zentralantiquariat der deutschen Demokratischen Republik 1981. 8, <121> S. (Musik der Dresdener Hofkapelle: Autographen und singuläre Abschriften.)

III. Periodica; Arbeiten zu: Forschungsstand, Neuentdeckungen

17. **Acta Sagittariana.** Mitteilungen der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft. Redaktion: Sieglinde Fröhlich. – <Kassel: Bärenreiter> 1976 ff.
18. **Breig, Werner:** Schützfunde und -zuschreibungen seit 1960. Auf dem Wege zur Großen Ausgabe des Schütz-Werke-Verzeichnisses. – In: Schütz-Jahrbuch. 1 (1979), S. 63-92.
19. **Breig, Werner:** Schütz-Aspekte im Vorfeld des Jubiläumsjahres 1985. – In: Musica. 38 (1984), S. 527-531.
20. **Möller, Eberhard:** Neue Schütz-Funde in der Ratsschulbibliothek und im Stadtarchiv Zwickau. – In: Schütz-Jahrbuch. 6 (1984), S. 5-22.
21. **Möller, Eberhard:** Spuren von Heinrich Schütz im Bezirk Karl-Marx-Stadt. – In: Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte. 7 (1985), H. 4, S. 60-73. – In: Karl-Marx-Städter Almanach. 4 (1985), S. 79-81.
22. **Schütz-Jahrbuch.** Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Breig in Verbindung mit Hans Michael Beuerle, Friedhelm Krummacher, Stefan Kunze (Jahrgang 1979-1982/83); ... in Verbindung mit Friedhelm Krummacher, Stefan Kunze, Wolfram Steude (Jahrgang 1984). Jg. 1 (1979). – Kassel usw.: Bärenreiter 1979. 146 S. <Beiträge s. Nr. 1, 18, 139, 227.>
Bespr.: (1) Der Kirchenmusiker. 31 (1980), S. 163 (Gerhard Kappner). (2) Musica. 36 (1982), S. 369-371 (Gerhard Schumacher). (3) Die Musikforschung. 34 (1981), S. 478-479 (Gerhard Schumacher). (4) Svensk Tidskrift för Musikforskning. 64 (1982), S. 91-92 (Hans Eppstein). Jg. 2 (1980). – Kassel usw.: Bärenreiter 1981. 136 S. <Beiträge s. Nr. 96, 147, 193.>
Bespr.: (1) Gottesdienst und Kirchenmusik. (1981), S. 169 (F.<riedrich> H.<ofmann>). (2) Musik und Kirche. 52 (1982), S. 139-141 (Renate Steiger). (3) Svensk Tidskrift för Musikforskning. 64 (1982), S. 91-92 (Hans Eppstein). (4) Württembergische Blätter für Kirchenmusik. 51 (1984), S. 70-71 (Beate Seiler-Schmidt). Jg. 3 (1981). – Kassel usw.: Bärenreiter 1981. 88 S. <Beiträge s. Nr. 2, 124, 127, 220.>
Bespr.: (1) Gottesdienst und Kirchenmusik. (1982), S. 36 (F.<riedrich> H.<ofmann>). (2) Musica Sacra. 102 (1982), S. 290. (3) Musik und Kirche. 52 (1982), S. 139-141 (Renate Steiger). (4) Die Musikforschung. 36 (1983), S. 99 (Martin Seelkopf). (5) (Svensk Tidskrift för Musikforskning. 64 (1982), S. 91-92 (Hans Eppstein). Jg. 4/5 (1982/83). Bericht über das Musikwissenschaftliche Symposium zum Schütz-Fest Karlsruhe 1981. – Kassel usw.: Bärenreiter 1983. 113 S. <Beiträge s. Nr. 24, 130, 140, 180, 219.>
Bespr.: (1) Gottesdienst und Kirchenmusik. (1984), S. 97 (Gerd Wachowski). (2) Der Kirchenmusiker. 35 (1984), S. 245-246 (Joachim Dorf Müller). (3) Musica Sacra. 104 (1984), S. 157. (4) Musik und Gottesdienst. 38 (1984), S. 124-125 (A.M.). (5) Musik und Kirche. 56 (1986), S. 95-97 (Reinhold Morath). (6) Neue Zeitschrift für Musik. 145 (1984), H. 1, S. 49 (Jürgen Blume). (7) Württembergische Blätter für Kirchenmusik. 50 (1983), S. 221 (Werner Schrade) Jg. 6 (1984). – Kassel usw.: Bärenreiter 1985. 138 S. <Beiträge s. Nr. 20, 107, 121, 199, 230, 232.>
Bespr.: (1) Musica Sacra. 105 (1985), S. 326 (F.S.). (2) Musik und Kirche. 56 (1986), S. 95-97 (R. Morath).

23. **Steude, Wolfram:** Bemerkungen zur Erforschung und Darstellung der Musikgeschichte Dresdens zwischen der Stadtgründung um 1200 und dem ausgehenden 17. Jahrhundert. – In: Sächsische Heimatblätter. 28 (1982), S. 259-263.
24. **Steude, Wolfram:** Das wiedergefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz. Bemerkungen zu Quelle und zum Werk. – In: Schütz-Jahrbuch. 4/5 (1982/83), S. 9-18.
25. **Steude, Wolfram:** Neue Schütz-Ermittlungen. <Teilabdruck.> – In: Heinrich Schütz in seiner Zeit, S. 189-228. <Vgl. Nr. 41; vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 47.>
26. **Steude, Wolfram:** Neue Erkenntnisse zur Schütz-Biographie. – In: Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte. 7 (1985), H. 4, S. 74-82.
- IV. Leben und Werk**
A. Gesamtdarstellungen
27. **Bach, Hans-Elmar:** Heinrich Schütz 400. Geburtstag. – In: Lied und Chor. 77 (1985), S. 268-269.
28. **Baumgartner, Alfred:** Heinrich Schütz. – In: Der Große Musikführer. Musikgeschichte in Werkdarstellungen. Barockmusik. – Salzburg: Kiesel 1981, S. 144-150.
29. **Berke, Dietrich:** Heinrich Schütz 1585-1672. Zeittafel. – In: Heinrich Schütz. Texte, Bilder, Dokumente, S. 63-107. <Vgl. Nr. 40.>
30. **Blankenburg, W.<alter>:** Schütz, Heinrich. – In: Das große Lexikon der Musik. Hrsg. von Marc Honegger und Günther Massenkeil. Bd. 7. Freiburg, Basel, Wien: Herder 1982, S. 302-306.
31. **Boetticher, Wolfgang:** Von Palestrina zu Bach. <Darin: Heinrich Schütz, S. 41-71.> – Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1981. 224 S.
32. **Brodde, Otto:** Heinrich Schütz. Weg und Werk. 2. Aufl. – Kassel usw.: Bärenreiter; München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1979. 332 S. – Lizenzausg. für die DDR. – Berlin: Evangelische Verlagsanstalt 1985. 347 S.
Bespr.: (1) Christenlehre. 38 (1985), S. 306-310 (Gottfried Weigle). (2) Musik und Gesellschaft. 36 (1986), S. 440-442 (Dietmar Hiller). (3) Neue Zeitschrift für Musik. 141 (1980), S. 582 (Rudolf Stephan). (4) Zeichen der Zeit. 39 (1985), S. 303-306 (Wolfgang Fischer).
33. **Eggebrecht, Hans Heinrich:** Heinrich Schütz. Musicus Poeticus. Verb. u. erw. Neuausg. – Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1984. 145 S. = Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 92. <Vgl. SJB 1 (1979), Bibl. Nr. 56.>
34. **Eppstein, Hans:** Heinrich Schütz. – Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1975. 188 S.
Bespr.: (1) German Studies. Sect. 3. Literature, Music, Fine Arts. 11 (1978), S. 80-81 (Kurt Westphal). (2) Die Musikforschung. 31 (1978), S. 230-231 (Martin Seelkopf). (3) Österreichische Musikzeitschrift. 31 (1976), S. 388 (Othmar Wessely). (4) Schweizerische Musikzeitung. 116 (1976), S. 299-300 (Walter Simon Huber). (5) Württembergische Blätter für Kirchenmusik. 43 (1976), S. 45-46 (Paul Horn). <Vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 58.>
35. **Flämig, Martin:** Heinrich Schütz und Dresden. – In: Standpunkt. Evangelische Monatsschrift. 13 (1985), S. 137.
36. **Gregor-Dellin, Martin:** Heinrich Schütz. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. – München, Zürich: Piper 1984. 494 S.
Bespr.: (1) Concerto. 2 (1985), H. 2, S. 57-59 (Holger Eichhorn). (2) Fono Forum. 30 (1985), H. 3, S. 18-19 (Horst Leuchtmann). (3) Jahrbuch der Hessischen Kirchengeschichtlichen Vereinigung. 36 (1985), S. 133-134 (Karl Dienst). (4) Musik und Bildung. 18 (1986), S. 227-228 (Friedrich C. Heller). (5) Musik und Gottesdienst. 39 (1985), S. 225-226 (A. Marti). (6) Musik und Kirche. 56

- (1986), S. 95 (Walter Blankenburg). (7) Neue Zeitschrift für Musik. 146 (1985), S. 55-57 (Josef Weiland). (8) Österreichische Musikzeitschrift. 40 (1985), S. 557-558 (Hartmut Krones). – Lizenzausg. für d. DDR. – Berlin: Henschelverlag Kunst u. Gesellschaft 1985. 494 S.
Bespr.: (1) Musik in der Schule. 37 (1986), S. 150-152 (Klaus-Peter Koch). (2) Musik und Gesellschaft. 36 (1986), S. 157-158 (Gerd Rienäcker). (3) Zeichen der Zeit. 39 (1985), S. 303-306 (Wolfgang Fischer).
37. **Grunow, Heinz:** Das große Zeitalter Wolfenbütteler Musik. – Wolfenbüttel: Verkehrsverein 1983. 45 S.
38. **Gurlitt, Wilibald:** Heinrich Schütz. Zum 350. Geburtstag am 8. Oktober 1935. <Neudruck.> – In: Heinrich Schütz in seiner Zeit, S. 74-98. <Vgl. Nr. 41; vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 64 u. SJB 1981, Bibl. Nr. 33.>
39. **Heinrich Schütz e il suo tempo.** Atti del 1° Convegno Internazionale di Studi. Urbino, 29-31 luglio 1978. A cura di Giancarlo Rostirolla con la collaborazione di Maria Szpadrowska Svampa. Società Italiana del Flauto Dolce. Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Kassel), Sezione italiana. – Roma: Società del Flauto Dolce 1981. 400 S. = Armonia Strumentale. S. II: Collana di studi e testi di storia della musica. <Beiträge s. Nr. 53, 66, 168, 193, 212, 228.>
40. **Heinrich Schütz.** Texte, Bilder, Dokumente. Mit Beiträgen von Dietrich Berke, Hartmut Broszinski und Günter Schweikhart. Hrsg. von der Stadtparkasse Kassel. – Kassel: Bärenreiter 1985. 108 S. <Beiträge s. Nr. 29, 98.>
Bespr.: (1) Fono Forum. 31 (1986), H. 7, S. 17 (Franzpeter Messmer). (2) Musica Sacra. 106 (1986), S. 221 (fs). (3) Musik und Gottesdienst. 40 (1986), S. 289-290 (A.M.). (4) Musik und Kirche. 56 (1986), S. 97-98 (Werner Breig). (5) Neue Zeitschrift für Musik. 147 (1986), H. 9, S. 81 (J.<osef) W.<eiland>).
41. **Heinrich Schütz in seiner Zeit.** Hrsg. von Walter Blankenburg. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1985. VII, 423 S. = Wege der Forschung. 614. <Beiträge s. Nr. 25, 38, 50, 57, 63, 66, 101, 102, 109, 119, 123, 129, 133, 172, 176, 177, 178, 179, 191, 225, 244, 249, 271.>
Bespr.: (1) Musik und Gottesdienst. 40 (1986), S. 289 (A.M.). (2) Neue Zeitschrift für Musik. 148 (1987), H. 4, S. 56-57 (Josef Weiland).
42. **Köhler, Siegfried:** Heinrich Schütz. "Deutschlands Licht in dunkler Zeit". – In: Jahrbuch zur Geschichte Dresdens (1985), S. 47-55.
43. **Köhler, Siegfried:** Heinrich Schütz. Anmerkungen zu Leben und Werk. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1985, 249 S.
Bespr.: (1) Musik und Gesellschaft. 36 (1986), S. 440-442 (Dietmar Hiller).
44. **Konen, V.D.:** Genrich Šjutc (1585-1672). – In: Mastera klasičeskogo iskusstva zapada. Sbornik statej. Vsesejua Naučno-Issl. Inst. Iskusstvoznanija Min. Kul'tury SSSR. – Moskva: Nauka 1983.
45. **Krause-Graumnitz, Heinz:** Heinrich Schütz. Sein Leben im Werk und in den Dokumenten seiner Zeit. Erstes Buch: Auf dem Wege zum Hofkapellmeister. 1585-1628. Hrsg. von Annerose Mann. <Mehr nicht erschienen.> Als Manuskript gedruckt. – Berlin: Akademie der Künste der DDR o.J. <1985>. 563 S.
Bespr.: (1) Musik und Gesellschaft. 36 (1986), S. 440-442 (Dietmar Hiller). (2) Die Musikforschung. 40 (1987), S. 271-272 (Arnfried Edler). (3) Neue Zeitschrift für Musik. 147 (1986), H. 3, S. 67 (Josef Weiland). (4) Österreichische Musikzeitschrift. 40 (1985), S. 558-559 (Michael Stephanides).
46. **Oehme, Michael:** Wege zu Heinrich Schütz. Zum 400. Geburtstag des

- Komponisten. – In: Musikforum. 30 (1985), H. 3, S. 2-6.
47. **Rifkin, Joshua:** Schütz, Heinrich. – In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. by Stanley Sadie. Vol. 17. London: Macmillan 1980, S. 1-37.
48. **Rifkin, Joshua und Timms, Colin:** Heinrich Schütz. – In: The New Grove North European Baroque Masters. London: Macmillan 1985, S. 1-150. = New Grove Composer Biography Series.
49. **Smallman, Basil:** Schütz, Heinrich. – In: The New Oxford Companion to Music. Hrsg. von Denis Arnold. Bd. 2: K-Z. Oxford, New York: Oxford University Press 1983, S. 1649-1652.
50. **Spitta, Philipp:** Händel, Bach und Schütz. – In: Ph. Spitta, Zur Musik. Sechzehn Aufsätze. <Nachdruck der Ausgabe von 1892.> Hildesheim: Olms 1976, S. 59-92. – Heinrich Schütz. <Teilabdruck.> – In: Heinrich Schütz in seiner Zeit, S. 27-34. <Vgl. Nr. 41; vgl. SJB 1984, Bibl. Nr. 116.>
51. **Štejnigard, Vladimir:** Genrich Šjutc. – Moskva: Musyka 1980. 72 S.
52. **Young, Percy M.:** From Schütz to Telemann. – In: Of German music. A Symposium. Hrsg. von Hans-Hubert Schönzeler. London: Oswald Wolff 1976, S. 13-41.
- B. Geisteswissenschaftliche Betrachtungen, Schütz-Bild**
53. **Alton, Edwin H.:** English thoughts on Schütz (1585-1672). – In: Heinrich Schütz e il suo tempo, S. 303-304, <Engl.; ital. Übers. von Franco Salvatorelli:> S. 304-305. <Vgl. Nr. 39.>
54. **Blankenburg, Walter:** Kirchenlied und Kirchenmusik als Gegengewicht zur Predigt. <Neudruck.> – In: W. Blankenburg, Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik. Zu seinem 75. Geburtstag hrsg. von Erich Hübner und Renate Steiger. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1979, S. 152-162. <Zu Schütz: S. 157-159.>
55. **Blankenburg, Walter:** Schütz und Bach. <Neudruck.> – In: W. Blankenburg, Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik. Zu seinem 75. Geburtstag hrsg. von Erich Hübner und Renate Steiger. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1979, S. 123-132. <Vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 97.>
56. **Blankenburg, Walter:** Das verpflichtende Vermächtnis der Musik von Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach für den Kirchenmusiker. – In: Musik und Kirche. 55 (1985), S. 57-65.
57. **Blume, Friedrich:** Heinrich Schütz in den geistigen Strömungen seiner Zeit. <Neudruck.> – In: Heinrich Schütz in seiner Zeit, S. 49-60. <Vgl. Nr. 41; vgl. SJB 1981, Bibl. Nr. 54.>
58. **Bredemeyer, Reiner:** "Heinrich! Heinrich!" – In: Bach-Händel-Schütz-Ehrung 1985: im Rundfunk der DDR, S. 21. <Vgl. Nr. 301.>
59. **Brodde, Otto:** Heinrich Schütz heute. <Neudruck.> – In: Der Kirchenchor. 42 (1982), S. 77-89. <Vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 102.>
60. **Dasche, Michael:** 400. Geburtstag von Heinrich Schütz. – In: Musik und Gesellschaft. 35 (1985), S. 513.
61. **Ehmann, Wilhelm:** Heinrich Schütz und die Ökumene. <Neudruck.> – In: W. Ehmann, Voce et Tuba. Gesammelte Reden und Aufsätze 1934 bis 1974. Kassel usw.: Bärenreiter 1976, S. 79-80. <Vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 106.>
62. **Georgiades, Thrasybulos G.:** Heinrich Schütz. – In: Nennen und Erklären. Die Zeit als Logos. Aus d. Nachlaß hrsg. von Irmgard Bengen. Mit einem Geleitwort von Hans-Georg Gadamer. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1985, S. 181-188.

63. **Georgiades, Thrasybulos G.:** Heinrich Schütz zum 300. Todestag. <Neudruck.> – In: Thr. G. Georgiades, Kleine Schriften. Tutzing: Schneider 1977, S. 177-192. = Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 26. – In: Heinrich Schütz in seiner Zeit, S. 299-316. <Vgl. Nr. 41; vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 108.>
64. **Gregor-Dellin, Gregor:** Ein Musiker zwischen den Zeiten. Anmerkungen zur musikhistorischen Position von Heinrich Schütz. – In: Musik und Gesellschaft. 35 (1985), S. 520-525.
65. **Gregor-Dellin, Martin:** Heinrich Schütz, Meister ohne Legenden. Vortrag am 24. Mai 1985 in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe. – Karlsruhe: Badische Bibliotheksgesellschaft 1985. 35 S. = Vorträge der Badischen Landesbibliothek. 8.
66. **Gudewill, Kurt:** Heinrich Schütz und Italien. – In: Heinrich Schütz e il suo tempo, S. 19-31 <Vgl. Nr. 39.> – In: Heinrich Schütz in seiner Zeit, S. 358-374. <Vgl. Nr. 41.>
67. **Heinrich, Johannes:** Heinrich Schütz und der musikalische Fortschritt. – In: Zeitschrift für Musikpaedagogik. 10 (1985), H. 31, S. 59-67.
68. **Hiller, Wolfgang und Felber, Gerald:** Heinrich Schütz – 15 Generationen danach. – In: Bach-Händel-Schütz-Ehrung 1985: im Rundfunk der DDR. S. 1. Rundfunk der DDR 1985, S. 26-28. <Vgl. Nr. 301.>
69. **Menzhausen, Joachim:** Heinrich Schütz und die zeitgenössischen Künste. – In: Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte. 7 (1985), H. 4, S. 22-29.
70. **Rank, Matthias und Seeger, Horst:** Heinrich Schütz als "theatralischer Komponist" und die "italienische Frage" in Dresden. – In: Oper heute. Ein Almanach für die Musikbühne. 6 (1983), S. 117-137.
71. **Rienäcker, Gerd:** Componere im Zeichen Sagittarii. – In: Musik und Gesellschaft. 35 (1985), S. 526-530.
72. **Rienäcker, Gerd:** Componere in der Zeit von Schütz bis Bach. Marginalien zu einigen Problemfeldern. – In: Beiträge zur Musikwissenschaft. 27 (1985), S. 3-12.
73. **Rienäcker, Gerd:** Schütz, Bach, Händel – Gedankensplitter. – In: Bach-Händel-Schütz-Ehrung 1985: im Rundfunk der DDR, S. 5-10. <Vgl. Nr. 301.>
74. **Rifkin, Joshua:** Towards a new image of Heinrich Schütz. – In: The Musical Times. 126 (1985), S. 651-658.
75. **Schneider, Frank:** Heinrich Schütz. Ein politisches Porträt. – In: Beiträge zur Musikwissenschaft. 27 (1985), S. 29-36.
76. **Siegmund-Schultze, Walther:** Einflußsphären führender Musiker des frühen 18. Jahrhunderts und ihre Editionsprobleme. – In: Die Einflüsse einzelner Interpreten und Komponisten des 18. Jahrhunderts auf das Musikleben ihrer Zeit. Konferenzbericht der VIII. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Blankenburg/Harz, 27. Juni bis 29. Juni 1980. Blankenburg/Harz 1981, S. 9-14. = Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. 13.
77. **Siegmund-Schultze, Walther:** Heinrich Schütz. Humanist im Leben wie in seiner Kunst – zum 400. Geburtstag von Heinrich Schütz. – In: Musik in der Schule. 36 (1985), S. 310-313.
78. **Siegmund-Schultze, Walther:** Bach-Händel-Schütz: Drei Jubilare des Jahres 1985. – In: Händel-Jahrbuch. 31 (1985), S. 9-16.
79. **Steude, Wolfram:** Heinrich Schütz – "Vater der deutschen Musik"? – In: Musik und Gesellschaft. 35 (1985), S. 514-519.
80. **Stolze, Wolfgang:** Die drei großen S (Schütz, Schein, Scheidt) oder War Samuel Scheidt ein musikalischer Reaktionär? – In: Musik und Kirche. 52 (1982), S. 113-126.

81. Szeskus, Reinhard: Humanistisches Erbe als lebendiger Besitz. Zum Abschluß der Bach-Händel-Schütz-Ehrung der DDR 1985. – In: Musik in der Schule. 36 (1985), S. 382-392, 397.
82. Wollgast, Siegfried: Zum geistigen und historischen Umfeld von Heinrich Schütz. – In: Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte. 7 (1985), H. 4, S. 2-22.
83. Zeiler, Eberhard: Heinrich Schütz und die deutschen Literaturverhältnisse seiner Zeit. In: Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte. 7 (1985), H. 4, S. 29-39.

C. Monographien

84. Arnold, Denis: Giovanni Gabrieli and the music of the Venetian High Renaissance. – London u.a.: Oxford University Press 1979. XI, 322 S.
85. Arnold, Denis: The second Venetian visit of Heinrich Schütz. – In: The Musical Quarterly. 71 (1985), S. 359-374.
86. Bolin, Norbert: Heinrich Schützens dänische Kollegen. – In: Concerto. 1 (1984), H. 5, S. 44-61.
87. Brauer, James Leonard: Instruments in sacred vokal music at Braunschweig-Wolfenbüttel. A study of changing tastes in the seventeenth century. – Dissertation. City University of New York 1983. 2 Bde. 588 S. – In: Dissertation Abstracts. 44 (1983/84), S. 1234A.
88. Köhler, Siegfried: Musikstadt Dresden. <Zu Schütz: S. 17-23.> – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1976. 134 S.
89. Schiørring, Nils: Musikkens historie i Danmark. Bd. 1: Fra oldtiden til 1750. – København: Politiken 1977. 346 S.
90. Rank, Matthias und Seeger, Horst: Leitmotive der Dresdner Operngeschichte. – In: Oper heute. Ein Almanach der Musikbühne. 2 (1979), S. 7-28. – <Teilabdruck als:> "Was Dafne gibt, das bleibt!" Der Kontinuitätsgedanke in der Dresdner Operngeschichte. – In: Oper in Dresden. Festschrift zur Wiedereröffnung der Semperoper. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1985, S. 11-16.
91. Steude, Wolfram: Heinrich Schütz und seine Geraer Beziehungen. – In: Heinrich-Schütz-Tage in Bad Köstritz und Gera ... 1985, S. 8-11. <Vgl. Nr. 297.>

V. Das Leben

A. Gesamtdarstellungen

92. Barz, Paul: Bach, Händel, Schütz. Meister der Barockmusik. – Würzburg: Arena 1984. 256 S.
93. Gurlitt, Wilibald: Heinrich Schütz. – In: Die großen Deutschen. Deutsche Biographie. Hrsg. von Hermann Heimpel, Theodor Heuss, Benno Reifenberg. Bd. 5. (Ungekürzter, fotomechanischer Nachdruck.) – Frankfurt/M., Berlin, Wien: Ullstein 1983, S. 109-117. <Vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 134.>
94. Neunzig, Hans A.: Eine neue europäische Musik. Heinrich Schütz 1585-1672. Georg Friedrich Händel 1685-1759. Johann Sebastian Bach 1685-1750. – Bonn: Inter Nationes 1985. 109 S. <Auch: engl., frz., span., portog. Ausg.>
95. <Steude, Wolfram:> Die Lebensdaten Heinrich Schütz'. – In: Heinrich-Schütz-Festtage der DDR in Dresden 12.-14. Okt. 1985, S. 50-54. <Vgl. Nr. 294.>

B. Monographien

96. Berns, Jörg Jochen: 'Theatralische neue Vorstellung von der Maria Magdalena'. Ein Zeugnis für die Zusammenarbeit von Justus Georg Schottelius und Heinrich Schütz. – In: Schütz-Jahrbuch. 2 (1980), S. 120-129.

97. **Blankenburg, Walter:** Heinrich Schütz in Hessen. Hinweise auf neuere Forschungen. – In: Jahrbuch der Hessischen Kirchengeschichtlichen Vereinigung. 35 (1985), S. 41-50.
98. **Broszinski, Hartmut:** Schütz als Schüler in Kassel. – In: Heinrich Schütz. Texte, Bilder, Dokumente. S. 39-62. <Vgl. Nr. 40.>
99. **Grüß, Hans:** Heinrich Schütz in Leipzig. – In: Leipziger Blätter (1985), H. 7, S. 64-65.
100. **Kongsted, Ole:** Heinrich Schütz og Danmark i ældre tid. – In: Schütz og Danmark, S. 7-20. <Vgl. Nr. 298.>
101. **Larsen, Jens Peter:** Schütz und Dänemark. <Neudruck.> – In: Heinrich Schütz in seiner Zeit, S. 229-239. <Vgl. Nr. 41; vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 141.>
102. **Mahrenholz, Christhard:** Heinrich Schütz und das erste Reformationjubiläum 1617. <Neudruck.> – In: Heinrich Schütz in seiner Zeit, S. 61-71. <Vgl. Nr. 41; vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 143 u. SJB 1981, Bibl. Nr. 73.>
103. **Riefling, Reimar:** Staatskapelle Dresden. Eldgammelt elite-orkester som alltid overlever. – In: Norsk musiktidskrift. 14 (1976), S. 134-144.
104. **Steude, Wolfram, Landmann, Ortrun und Härtwig, Dieter:** Musikgeschichte Dresdens in Umrissen. – Dresden: Sächsische Landesbibliothek 1978. V, 54 S. = Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens. 1. – Dresden. <Engl. Fassung.> – In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. by Stanley Sadie. Vol. 5. London: Macmillan 1980, S. 1-37.
105. **Ulrich-Troxler, Josy:** Die Kirchenmusiksammlungen von Heinrich Schütz. – In: Katholische Kirchenmusik. 110 (1985), S. 232-241.

106. **Wessely, Othmar:** Zur Familiengeschichte von Heinrich Schütz. – In: Österreichische Musikzeitschrift. 40 (1985), S. 505-507.

C. Briefe und Dokumente

107. **Fechner, Jörg-Ulrich:** "Wie die Sonne unter den Planeten in der Mitte leuchtet, so die Musik unter den freien Künsten". Zu Heinrich Schütz' Eintrag in das Stammbuch des Andreas Möring. Eine Miscelle. – In: Schütz-Jahrbuch. 6 (1984), S. 93-101.
108. **Ruhnke, Martin:** Zur Hochzeit: die Psalmen Davids. Ein Brief von Heinrich Schütz an die Stadt Braunschweig. – In: Beiträge zur Musikgeschichte Nordeuropas. Kurt Gudewill zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Uwe Haensel. Wolfenbüttel, Zürich: Moeseler 1978, S. 155-158.

D. Ikonographie

109. **Blankenburg, Walter:** Der Conradische Stich von der Dresdner Hofkapelle (1676). Zum theologischen Verständnis des gottesdienstlichen Raumes in der altprotestantischen Orthodoxie. <Neudruck.> – In: W. Blankenburg, Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik. Zu seinem 75. Geb. hrsg. von Erich Hübner und Renate Steiger. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1979, S. 133-142. – In: Heinrich Schütz in seiner Zeit, S. 317-328. <Vgl. Nr. 41.>
110. **Brook, B.S. und Oja, C.:** Rembrandt's portrait of a musician. – In: College Music Symposium. 18 (1978), S. 132-135.
111. **Möller, Eberhard:** Ein unbekanntes Bild von Heinrich Schütz in der Ratsschulbibliothek Zwickau. – In: Beiträge zur Musikwissenschaft. 25 (1983), S. 297-298.

112. **Möller, Eberhard:** Heinrich Schütz im Bild. – In: Sächsische Heimatblätter. 31 (1985), S. 31-35.
113. **Salmen, Walter:** Heinrich Schütz. – In: W. Salmen, Musiker im Porträt. Bd. 2: Das 17. Jahrhundert. München: Beck 1983, S. 50-51. = Beck'sche Schwarze Reihe. 251.
- VI. Die Werke**
A. Allgemeines
114. **Alwes, Chester Lee, Jr.:** Georg Otto's "Opus musicum novam" (1604) and Valentin Geuch's "Novum et insigne opus" (1604). A musico-liturgical analysis of two collections of gospel music from the court of Hesse-Kassel. T. 1: Historical, textual and musical analyses. T. 2: Musical supplement. <Einfluß auf Schütz.> – Dissertation. University of Illinois, Urbana Champaign 1982. 690 S. – In: Dissertation Abstracts. 43 (1982/83), S. 2823A.
115. **Bailey, Louie Lee:** The sacred vocal duets of Heinrich Schütz and Johann Sebastian Bach. An introduction and annotated listing. – Dissertation. Southern Baptist Theological Seminary 1976. VI, 102 S. – In: Dissertation Abstracts. 37 (1976/77), S. 2475A.
116. **Bernick, Thomas:** Heinrich Schütz on modality. – Dissertation. University of Chicago 1979. 319 S. – In: Dissertation Abstracts. 40 (1979), S. 2966A.
117. **Bernsdorff-Engelbrecht, Christiane:** Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. 2 Bde. – Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1980. 553 S. = Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 56/57.
118. **Bianconi, Lorenzo:** Storia della musica, a cura della Società Italiana di Musicologica. Bd. IV: Il Seicento. – Torino: Edizioni di Torino 1982. XII, 339 S.
Bespr.: (1) Die Musikforschung. 40 (1987), S. 62-66 (Gerhard Allroggen). (2) Nuova Rivista Musicale Italiana. 17 (1983), S. 140-145 (Franco Piperno).
119. **Blankenburg, Walter:** Die Dialogkompositionen von Heinrich Schütz. <Neudruck.> – In: W. Blankenburg, Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik. Zu seinem 75. Geb. hrsg. von Erich Hübner und Renate Steiger. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1979, S. 123-132. – In: Heinrich Schütz in seiner Zeit, S. 283-298. <Vgl. Nr. 41; vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 249.>
120. **Blankenburg, Walter:** Heinrich Schütz und der protestantische Choral. <Neudruck.> – In: W. Blankenburg, Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik. Zu seinem 75. Geb. hrsg. von Erich Hübner und Renate Steiger. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1979, S. 105-109. <Vgl. SJB 1981, Bibl. Nr. 107.>
121. **Blankenburg, Walter:** Zur Bedeutung der Andachtstexte im Werk von Heinrich Schütz. – In: Schütz-Jahrbuch. 6 (1984), S. 62-71.
122. **Braun, Werner:** Die Musik des 17. Jahrhunderts. – Wiesbaden: Akad. Verlagsgesellschaft Athenaion; Laaber: Laaber 1981. 381 S. = Neues Handbuch der Musikwissenschaft. 4.
123. **Breig, Werner:** Höfische Festmusik im Werk von Heinrich Schütz. – In: Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur. 10 (1981), S. 711-733. – <Mit> Nachtrag 1982/84 <und> Übersicht über die von Schütz musikalisch gestalteten Hoffestlichkeiten. – In: Heinrich Schütz in seiner Zeit, S. 375-404 <Vgl. Nr. 41.>
124. **Breig, Werner:** Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeptionen bei Heinrich Schütz. – In: Schütz-Jahrbuch. 3 (1981), S. 24-38.

125. **Breig, Werner:** Heinrich Schütz: Text – Musik – Werk. – In: Internationales Musikfest Stuttgart 1985. Programm. Hrsg. von der Internationalen Bachakademie Stuttgart, Redaktion: Sabine Tomek. Stuttgart: Internationale Bachakademie 1985, S. 57-61.
126. **Brockhaus, Heinz Alfred:** Europäische Musikgeschichte. Bd. 1: Europäische Musikkulturen von den Anfängen bis zur Spätrenaissance. – Berlin: Neue Musik 1982. – Lizenzausg. für die Bundesrepublik und Berlin (West). – Berlin: Das Europäische Buch 1985. 776 S. <Zu Schütz: S. 665-672.>
127. **Brodde, Otto:** Theologische Konzeption in mehrchöriger Musik. – In: Schütz-Jahrbuch. 3 (1981), S. 7-11.
128. **Cholopov, J.N.:** O garmonii G. Šjutca. (Zur Schütz-Harmonik.) <Russ.> – In: Genrich Šjutc. Sbornik statej, S. 133-177. <Vgl. Nr. 131.>
129. **Eggebrecht, Hans Heinrich:** Ordnung und Ausdruck im Werk von Heinrich Schütz. <Neudruck.> – In: Heinrich Schütz in seiner Zeit, S. 99-125. <Vgl. Nr. 41; vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 184.>
130. **Forchert, Arno:** Heinrich Schütz als Komponist evangelischer Kirchenliedtexte. – In: Schütz-Jahrbuch. 4/5 (1982/83), S. 57-67.
131. **Genrich Šjutc.** Sbornik statej. <Heinrich Schütz. Aufsatzsammlung.> Hrsg. von T.N. Dubravskaja. – Moskva: Muzyka 1985. 304 S. <Beiträge s. Nr. 128, 136, 144, 148, 150, 155, 160, 229.>
132. **Grüß, Hans:** Heinrich Schütz. Chorwerke – Über Schütz und Bach. <Werkeinführung.> – In: Bach-Händel-Schütz-Ehrung der DDR 1985. V. Internationales Bachfest in Verbindung mit dem 60. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft. Leipzig, 19.-27. März 1985. Bachfestbuch. Leipzig: Rat der Stadt 1984, S. 257-258.
133. **Gudewill, Kurt:** Die textlichen Grundlagen der geistlichen Vokalmusik bei Heinrich Schütz. <Neudruck.> – In: Heinrich Schütz in seiner Zeit, S. 152-172. <Vgl. Nr. 41; vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 190.>
134. **Hamburg, Otto:** Musikgeschichte in Beispielen von der Antike bis Johann Sebastian Bach. <Betr. SVW 391, 479.> Unter Mitarbeit von Margaretha Landwehr von Pragenau. – Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1976. 239 S. = Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 39.
135. **Hamer, Janice:** Non-linearity in phrase structure. A stylistic feature of the music of Heinrich Schütz. – In: Sonus (USA). 3 (1983), H. 2, S. 39-62.
136. **Katunjan, M.I.:** Učenie o kompoziciji Genricha Šjutca. (Heinrich Schütz' Kompositionslehre.) <Russ.> – In: Genrich Šjutc. Sbornik statej, S. 76-118. <Vgl. Nr. 131.>
137. **Krones, Hartmut:** Tonartenwahl und Bedeutung. Die "Dispositiones Modorum" bei Heinrich Schütz. – In: Österreichische Musikzeitschrift. 40 (1985), S. 508-518.
138. **Krummacher, Friedhelm:** Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach. – Kassel usw.: Bärenreiter 1978. XVI. 546 S. = Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. 22. Bespr.: (1) Die Musikforschung. 34 (1981), S. 222-223 (Werner Braun).
139. **Kunze, Stefan:** Instrumentalität und Sprachvertonung in der Musik von Heinrich Schütz. (Erster Teil.) – In: Schütz-Jahrbuch. 1 (1979), S. 9-43.
140. **Kunze, Stefan:** Sprachauslegung und Instrumentalität in der Musik von Schütz. Mit einem Exkurs zur "Figurenlehre". (Instrumentalität und Sprachvertonung in der Musik von Heinrich Schütz. Zweiter Teil)

- In: Schütz-Jahrbuch. 4/5 (1982/83), S. 39-49.
141. **Leaver, Robin A.:** Heinrich Schütz as a biblical interpreter. <Neudruck.> – In: Bach. The quarterly journal of the Riemenschneider Bach Institute. 16 (1985), H. 4, S. 4-8. <Vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 198.>
142. **Leaver, Robin A.:** Schütz and the psalms. – In: Bach. The quarterly journal of the Riemenschneider Bach Institute. 16 (1985), H. 4, S. 34-38.
143. **Lobanova, Marina:** Muzykal'nyj stil'i žanr v epochu barokko kak problema sovremennoj istorii kultury (ma primere moteta). <Musikstil und Gattung in der Barockzeit als Problem der zeitgenössischen Kulturgeschichte (dargestellt an der Motette).> – Dissertation. Moskovskaja Gosudarstvennaja Konservatorija imeni P.I. Čajkovskogo. Moskva 1981. 23 S. <Zusammenfassung d. Diss.>
144. **Lobanova, M.<arina> N.:** Motetnoe tvorčestvo Šjutca i nekotorye idei nemeckogo muzykal'nogo barokko. (Die Motetten von H. Schütz und einige Ideen des deutschen musikalischen Barocks.) <Russ.> – In: Genrich Šjutc. Sbornik statej, S. 217-253. <Vgl. Nr. 131.>
145. **Manicke, Dietrich:** Der polyphone Satz. Teil 2: Drei- und Mehrstimmigkeit. – Köln: Gerig 1979. 163 S. = Musik-Taschen-Bücher. Theoretica. 17.
146. **Müller, Reinhard:** Heinrich Schütz in Italien. Zum 400. Geburtstag des Komponisten. – In: Fono Forum. 30 (1985), H. 11. S. 28-30, 32.
147. **Osthoff, Wolfgang:** Heinrich Schütz – die historische Begegnung der deutschen Sprache mit der musikalischen Poetik Italiens. – In: Schütz-Jahrbuch. 2 (1980), S. 78-102. <Deutsche Fassung zu: SJB 1979, Bibl. Nr. 94.>
148. **Protopopov, V.V.:** O polifonii G. Šjutca. (Zur Schütz-Polyphonie.) <Russ.> – In: Genrich Šjutc. Sbornik statej, S. 119-132. <Vgl. Nr. 131.>
149. **Radice, Mark Arthur:** Scripture recitative from Schütz to Bach. – Dissertation. University of Rochester. Eastmann School of Music 1984. 259 S. – In: Dissertation Abstracts. 45 (1984/85), S. 680A.
150. **Rusak, M.B.:** Vzaimodejstvie nemeckich tradicij i ital'janskich novacij v tvorčestve Genricha Šjutca. (Die Wechselwirkung deutscher Traditionen und italienischer Innovationen bei Heinrich Schütz.) <Russ.> – In: Genrich Šjutc. Sbornik statej, S. 49-77. <Vgl. Nr. 131.>
151. **Samuel, Harold E.:** The cantata in Nuremberg during the seventeenth century. – Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press 1982. XII, 536 S. = Studies in Musicology. 56. Bespr.: (1) Music and Letters. 65 (1984), S. 95-97 (Lini Hübsch-Pfleger). (2) Die Musikforschung. 39 (1986), S. 64-66 (Lini Hübsch-Pfleger).
152. **Schuh, Willi:** Formprobleme bei Heinrich Schütz. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1928. – Nendeln/Liechtenstein: Kraus-Reprint 1976. VIII, 125 S. <Vgl. SJB 1981, Bibl. Nr. 126.>
153. **Siegmund-Schultze, Walther:** Musik in der Schütz-Zeit. – In: Musik in der Schule. 36 (1985), S. 241-245.
154. **Smallman, Basil:** The music of Heinrich Schütz. 1585-1672. – Leeds (England): Mayflower Enterprises 1985. 134 S. = Mayflower Music Guides. Bespr.: (1) Early Music. 14 (1986), S. 265-267 (Jerôme Roche). (2) The Music Review. 46 (1985), S. 215-217 (John Horton).
155. **Štejnġard, V.<ladimir> M.:** Tvorčeskoe nasledie G. Šjutca. Čerty stilja. (Das Werk von

- Heinrich Schütz. Wesenszüge des Stils.) <Russ.> – In: Genrich Šjutc. Sbornik statej, S. 14-48. <Vgl. Nr. 131.>
156. <Steude, Wolfram:> Zum mehrchörigen Schaffen von Heinrich Schütz. – In: Heinrich-Schütz-Festtage der DDR in Dresden. 12.-14. Okt. 1985, S. 56-57. <Vgl. Nr. 294.>
157. <Steude, Wolfram:> Heinrich Schütz' madrigalische und motettische Werke. – In: Heinrich-Schütz-Festtage der DDR in Dresden. 12.-14. Okt. 1985, S. 58-61. <Vgl. Nr. 294.>
158. <Steude, Wolfram:> Schütz und der "über den Bassum Continuum concertirende Stylus Compositio-nis". – In: Heinrich-Schütz-Festtage der DDR in Dresden. 12.-14. Okt. 1985, S. 62-66. <Vgl. Nr. 294.>
159. Steude, Wolfram: Die Historien und szenischen Festmusiken von Heinrich Schütz. – In: Heinrich-Schütz-Festtage der DDR in Dresden. 12.-14. Okt. 1985, S. 68-70. <Vgl. Nr. 294.>
160. Storožuk, V.K.: Genrich Šjutc i nemeckij vokal'nyi koncert XVII veka. (Heinrich Schütz und das deutsche Vokalkonzert des XVII. Jahrhunderts.) <Russ.> – In: Genrich Šjutc. Sbornik statej, S. 254-287. <Vgl. Nr. 131.>
161. Weber, Édith: La musique protestante en langue allemande. – Paris: Honoré Champion 1980. 262 S. = Collection "Musique-Musicologie". 9. Bespr.: (1) Die Musikforschung. 34 (1981), S. 335-356 (Guy Bourlignaux).
162. Zacharova, O'l'ga: Muzykal'naja ritorika XVII veka v tvorčestvo Genricha Šjutca. <Musikalische Rhetorik des 17. Jahrhunderts und das Werk von Heinrich Schütz. Russ.> – In: Iz istorii zarubežnoj muzyki. Vyp. 4. – Moskva: Muzyka 1980.
163. Zacharova, O'l'ga: Ritorika i nemeckaja muzyka XVII – pervoj poloviny XVIII veka. <Rhetorik und deutsche Musik des 17. bis zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.> – Dissertation. Moskovskaja Gosudarstvennaja Konservatorija imeni P.I. Čajkovskogo. Moskva 1981. 19 S. <Zusammenfassung d. Diss.>
- B. Einzelne Werke und Werkgruppen
1. Geistliche Werke
- a) Großwerke (Historien, Musikalische Exequien, "Schwanengesang")
164. Barry, Barbara: Schütz. <Betr. SWV 50.> – In: Music and Musicians. 25 (1977), S. 62-63. <Schallplattenbespr.>
165. Bayer, Reinhard: Die musikalische Darstellung der Person Christi in verschiedenen Stilepochen. <Betr. SWV 50.> – Dissertation. Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien 1982. 88 S. <Maschi-nenschr.>
166. Beechey, Gwilyn: Schütz's Easter cantata, SWV 50. – In: Musical Opinion. 105 (1982), S. 211-213.
167. Bernick, Thomas: Modal digressions in the "Musikalische Exequien" of Heinrich Schütz. – In: Music Theory Spectrum. 4 (1982), S. 51-65.
168. Botti Caselli, Ala: La "Storia della Resurrezione": un debito di H. Schütz nei confronti di Antonio Scandello? Vitalità di un'opera radicata nella tradizione. – In: Heinrich Schütz e il suo tempo, S. 57-89. <Vgl. Nr. 39.>
169. Bradshaw, Murray C.: The falsobordone. A study in Renaissance and Baroque music. Musicological studies and documents. Bd. 34. – Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology, Hänssler 1978. 212 S. <Betr. SWV 50.>

170. **Doutt, Kathleen Cecilia:** Five motets from "Geistliche Chormusik" by Heinrich Schütz. A practical edition for educational use. – Dissertation. Temple University 1981. 246 S. – In: Dissertation Abstracts. 42 (1981/82), S. 2014A.
171. **Eggebrecht, Hans Heinrich:** Heinrich Schütz. <Betr. SWV 279-281.> <Neudruck.> – In: H.H. Eggebrecht, Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse. Wilhelms- haven: Heinrichshofen 1979, S. 106-139. = Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 58. <Vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 185.>
172. **Fischer, Kurt von:** Die Passions- historien von Heinrich Schütz und ihre geschichtlichen Voraussetzungen. <Neudruck.> – In: Heinrich Schütz in seiner Zeit, S. 139-152. <Vgl. Nr. 41; vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 223.>
173. **Formo, Paul Kristian:** The "Matthew Passion" of Heinrich Schütz. A conductor's analysis and suggestions for performance. – Dissertation. University of Iowa 1976. 89 S. – In: Dissertation Abstracts. 37 (1977), S. 4684A.
174. **Freimuth, Heinz-Gert:** Gotteser- fahrung in der Musik. <Darin: Heinrich Schütz: Matthäus-Passion, S. 87-97.> – Zürich, Einsiedeln, Köln: Benzinger 1983, 160 S.
175. **Gerber, Rudolf:** Das Passionsre- zitativ bei Heinrich Schütz und seine stilgeschichtlichen Grund- lagen. <Nachdruck.> – Ann Arbor (Michigan), London: University Microfilms International 1980. 218 S. <Vgl. SJB 1981, Bibl. Nr. 131 u. SJB 1979, Bibl. Nr. 224.>
176. **Gerber, Rudolf:** Die Passionen von Heinrich Schütz. <Teilabdruck.> – In: Heinrich Schütz in seiner Zeit, S. 72-73. <Vgl. Nr. 41; vgl. SJB 1981, Bibl. Nr. 132.>
177. **Göllner, Theodor:** Falsobordone und Generalbaß-Rezitativ bei Heinrich Schütz. <Teilabdruck.> – In: Hein- rich Schütz in seiner Zeit, S. 249-266. <Vgl. Nr. 41; vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 297.>
178. **Hofmann, Klaus:** Zwei Abhandlun- gen zur Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz. <Neudruck.> – In: Heinrich Schütz in seiner Zeit, S. 267-282. <Vgl. Nr. 41; vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 226.>
179. **Krause-Graumnitz, Heinz:** Heinrich Schütz' schöpferische Gestaltung der zyklischen Großform. Dargestellt an seinen "Musikali- schen Exequien" des Jahres 1636. <Neudruck.> – In: Heinrich Schütz in seiner Zeit, S. 344-357. <Vgl. Nr. 41; vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 228.>
180. **Linfield, Eva:** A new look at the sources of Schütz's Christmas history. – In Schütz-Jahrbuch. 4/5 (1982/83), S. 19-36.
181. **Markowsky, Jens:** Der Chor der Juden und Kriegsknechte "Der du den Tempel Gottes zerbrichst" (Nr. 21) aus Heinrich Schütz' Matthäus- Passion (SWV 479) – strukturbilden- de Substanz und bedeutungstragen- de Funktion. – In: Struktur, Funk- tion, Bedeutung. Beiträge zur Ana- lyse von Musikprozessen. Materiali- en des 2. Jenaer Musikwissen- schaftlichen Kolloquiums 1983. Jena: Friedrich-Schiller-Universität 1985, S. 88-99.
182. **Nowak, Adolf:** "Ein deutsches Re- quiem" im Traditionszusammen- hang. <Betr. u.a. SWV 279-281.> – In: Brahms-Analysen. Referate der Kieler Tagung 1983. Hrsg. von Friedhelm Krummacher und Wolfram Steinbeck. Kassel usw.: Bärenreiter 1984, S. 201-209. = Kieler Schriften zur Musikwissen- schaft. 28.
183. **Radice, Mark A.:** Heinrich Schütz and the foundations of the "Stile Recitativo" in Germany. – In: Bach: The quarterly journal of the Riemenschneider Bach Institute. 16 (1985), H. 4, S. 9-23.

184. **Richter, Lukas:** Gattungstradition und kompositorische Innovation. Zur Lukas-Passion von Heinrich Schütz. – In: *Musik und Gesellschaft*. 35 (1985), S. 531-538.
185. **Schmalzriedt, Siegfried:** "Und habe Lust an Deinem Gesetze". Anmerkungen zu Heinrich Schütz' wiedergefundenem "Schwanengesang". – In: *Musica*. 39 (1985), S. 537-542.
186. **Smither, Howard E.:** A history of the oratorio. Vol. 2: The oratorio in the Baroque era: Protestant Germany and England. – Chapel Hill: University of North Carolina 1977, 2. Aufl. 1979. XXII, 393 S.
187. **Spitta, Friedrich:** Die Passionen nach den vier Evangelisten von Heinrich Schütz. Ein Beitrag zur Feier des 300jährigen Schütz-Jubiläums. <Nachdruck.> – Ann Arbor (Michigan), London: University Microfilm International 1980. 65 S. <Vgl. SJB 1984, Bibl. Nr. 233.>
188. **Ulrich, Herbert:** Deutsche Rezitation und Psalmodie. Versuch einer Standortbestimmung. – Dissertation. Zürich 1982. – Luzern: Akademie für Schul- und Kirchenmusik 1982. 255 S. = Ausgaben der Akademie für Schul- und Kirchenmusik Luzern. 20.
189. **Weiland, Josef:** Heinrich Schütz: Historia der freudenreichen Geburt Jesu Christi SWV 435. – In: *Neue Zeitschrift für Musik*. 145 (1984), S. 27-30.
190. **Wessely, Othmar:** Rätsel und Rätselhaftes in der abendländischen Musik des 14. bis 18. Jahrhunderts. <Betr.: Musikalische Exequien.> – In: *Österreichische Musikzeitschrift*. 37 (1982), S. 2-14.
191. **Wessely, Othmar:** Der Fürst und der Tod. <Betr. Musikalische Exequien.> <Neudruck.> – In: *Heinrich Schütz in seiner Zeit*, S. 329-343. <Vgl. Nr. 41; vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 244.>
192. **Wiebe, George David:** The Musicalische Exequien of Heinrich Schütz. A conductor's analysis for performance. – Dissertation. Indiana University 1980. 2 Bde. 333 S.
193. **Witzenmann, Wolfgang:** Tonartenprobleme in den Passionen von Schütz. <Deutscher Vorabdruck.> – In: *Schütz-Jahrbuch*. 2 (1980), S. 103-119. – *Problemi di modalità nelle passioni di Schütz*. – In: *Heinrich Schütz e il suo tempo*, S. 129-139. <Vgl. Nr. 39.>

b) Werksammlungen und Einzelwerke

194. **B.<reig>, W.<erner>:** Heinrich Schütz: "Deutsche Messe". <Werk-einführung.> – In: 27. Internationales Heinrich-Schütz-Fest. 23. bis 28. Mai 1981 in Karlsruhe. Programmbuch, S. 19. <Vgl. Nr. 285.>
195. **B.<reig>, W.<erner>:** Schütz und seine italienischen Vorbilder. <Werkeinführung.> – In: 27. Internationales Heinrich-Schütz-Fest. 23. bis 28. Mai 1981 in Karlsruhe. Programmbuch, S. 29-30. <Vgl. Nr. 285.>
196. **B.<reig>, W.<erner>:** Choralgebundene Vokal- und Orgelmusik der Schütz-Zeit. <Werkeinführung.> – In: 27. Internationales Heinrich-Schütz-Fest. 23. bis 28. Mai 1981 in Karlsruhe. Programmbuch, S. 63-64. <Vgl. Nr. 285.>
197. **B.<reig>, W.<erner>:** Heinrich Schütz: Motetten "Ich bin ein rechter Weinstock" und "Das ist je gewißlich wahr" aus der "Geistlichen Chormusik"; Psalm 84 aus den "Psalmen Davids". <Werkeinführung.> – In: 27. Internationales Heinrich-Schütz-Fest. 23. bis 28. Mai 1981 in Karlsruhe. Programmbuch, S. 70. <Vgl. Nr. 285.>
198. **B.<reig>, W.<erner>:** Heinrich Schütz: Zwei Motetten aus der "Geistlichen Chormusik" <SWV 396,

- 394>; vier "Kleine geistliche Konzerte" <SWV 321, 298, 329, 330>. <Werkeinführung.> – In: 27. Internationales Heinrich-Schütz-Fest. 23. bis 28. Mai 1981 in Karlsruhe. Programmbuch, S. 80. <Vgl. Nr. 285.>
199. **Breig, Werner:** Schütz' Osterkonzert "Christ ist erstanden" SWV 470, seine Kasseler Ersatz-Symphonia und Hammerschmidts "Dialogi" von 1645. – In: Schütz-Jahrbuch. 6 (1984), S. 52-61.
200. **Clark, Richard G.:** A guide to the performance of the "Geistliche Chormusik" of Heinrich Schütz. – Dissertation: University of Washington 1977. 173 S. – In: Dissertation Abstracts. 38 (1977), S. 1091A.
201. **Eichhorn, Holger:** Zum Schütz-Programm. <SWV 282, 27, 270, 31, 447, 448, 275, 363, 449, 365, 26> <Werkeinführung.>. – In: 29. Internationales Heinrich-Schütz-Fest. Bremen. 1.-16. September ... Programmbuch, S. 46-50. <Vgl. Nr. 289.>
202. **Fiebig, Folkert:** Christoph Bernhard und der Stile moderno. Untersuchungen zu Leben und Werk. <Betr. SWV 287, S. 307-318.> – Dissertation. Hamburg 1979. – Hamburg: Wagner 1980. 408 S. = Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft. 22. Bespr.: (1) Die Musikforschung. 35 (1982), S. 374 (Siegfried Schmalzriedt).
203. **Georgiades, Thrasybulos G.:** Music and language. The rise of Western music as exemplified in settings of the Mass. Translated by Marie Louise Göllner. – Cambridge: Cambridge University Press 1982. 139 S. <Vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 254.> Bespr.: (1) Early Music. 12 (1984), S. 387-391 (Ronald Woodley). (2) Music and Letters. 65 (1984), S. 287-288 (John Caldwell).
204. **Gudewill, Kurt:** Zum Verhältnis von Sprache und Vertonung in der Geistlichen Chormusik von Heinrich Schütz. – In: Festschrift für Bruno Grusnick zum 80. Geburtstag hrsg. von Rolf Saltzwedel und Klaus D. Koch. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1981, S. 87-107.
205. **Hauswald, Günter:** Musikalische Stilkunde. <Betr. SWV 372, S. 140-143.> 2., 3. Aufl. – Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1979, 1984. 172 S.
206. **Holen, Arne:** Heinrich Schütz' harmonikk. En studie av Beckerpsalteret. – Trondheim: UNIT, Musikkvitenskapelig institutt 1973 <ersch. 1978.>. 154 S.
207. **Kirwan-Mott, Anne:** The small-scale sacred concertato in the early seventeenth century. Bd. 1, 2. – Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press 1981. 407, <Notenteil.> 259 S. Bespr.: (1) Music and Letters. 64 (1983), S. 77-79 (Jerome Roche).
208. **Kvam, Robert A:** An examination and comparison of musical settings of David's lament for Absalom from the time of Josquin Des Prez to that of Heinrich Schütz. – Dissertation. Cincinnati: Ohio University of Cincinnati 1979.
209. **Lange, Martin:** Begegnung von Sprache und Musik. Dargestellt am Beispiel einer Schütz-Motette. <SWV 380> – In: Bachstunden. Festschrift für Helmut Walcha zum 70. Geburtstag überreicht von seinen Schülern. Hrsg. von Walther Dehnhard und Gottlob Ritter. Frankfurt/M.: Evangelischer Preserverband in Hessen-Nassau 1978, S. 129-143.
210. **Messmer, Franzpeter:** Altdeutsche Liedkomposition. Der Kantionalsatz und die Tradition der Einheit von Singen und Dichten. <Betr.: Beckerpsalter.> – Tutzing: Schneider 1984. IX, 332 S. = Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 40.

- Bespr.: (1) *Musica*. 42 (1986), S. 266 (Stefan Prey).
211. **Michels, Ulrich**: Symphonische Psalmkompositionen des 17. und 20. Jahrhunderts. <Betr. SWV 34. Werkeinführung.> – In: 27. Internationales Heinrich-Schütz-Fest. 23. bis 28. Mai 1981 in Karlsruhe. Programmbuch, S. 83-87. <Vgl. Nr. 285.>
212. **Piperno, Franco**: La sinfonia strumentale nel 1° volume delle "Symphoniae Sacrae" di Heinrich Schütz. – In: Heinrich Schütz e il suo tempo, S. 185-219. <Vgl. Nr. 39.>
213. **Pritzkat, Rosemarie**: Heinrich Schütz, der Musicus poeticus. Dargestellt am Becker-Psalter. – In: Der Kirchenmusiker. 36 (1985), S. 76-80, 117-122, 159-163, 194-199; 37 (1986), S. 3-8.
214. **Richter, Lukas**: Interpretierende Übersetzung. Analytisches zur Motette "Es ist erschienen die heilsame Gnade Gottes" aus der "Geistlichen Chormusik" von Heinrich Schütz. – In: Beiträge zur Musikwissenschaft. 27 (1985), S. 13-28.
215. **Rowen, Ruth Halle**: Music through sources and documents. <Zu Schütz: S. 159-161; betr. Vorrede zu SWV 369-397.> – Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall 1979. 386 S.
216. **Ruhnke, Martin**: Musikalisch-rhetorische Figuren und ihre musikalische Qualität. <Betr. SWV 282, 306, 310.> – In: *Ars Musica – Musica Scientia*. Festschrift Heinrich Hüschen zum fünfundsiebzigsten Geburtstag am 2. März 1980. Hrsg. von Detlev Altenburg. Köln: Gitarre und Laute 1980, S. 385-399.
217. **Schmalzriedt, Siegfried**: Friedenssehnsucht und göttliche Ordnung. Heinrich Schütz' Motette "O lieber Herre Gott" zu sechs Stimmen aus der "Geistlichen Chormusik" (Dresden 1648). – In: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens*. Festschrift Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Werner Breig, Reinhold Brinkmann und Elmar Budde. Stuttgart: Steiner 1984, S. 110-127. = Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 23.
218. **Schwämmlein, Helmut**: Die 14. Motette aus den "Teutschen Sprüchen" 1595 von Andreas Raselius. <Betr. SWV 380.> – In: *Oberpfälzer Dokumente der Musikgeschichte. Gesammelte Aufsätze zur Einführung in Musiksammlungen, musikalische Quellen und Werke aus dem Gebiet der Oberpfalz*. Hrsg. von Hermann Beck. Regensburg: Bosse 1976, S. 67-106. = *Regensburger Beiträge zur Musikwissenschaft*. 1.
219. **Siegele, Ulrich**: Musik als Zeugnis der Auslegungsgeschichte. Heinrich Schützens Motette 'Die mit Tränen säen' aus der 'Geistlichen Chormusik'. – In: *Schütz-Jahrbuch*. 4/5 (1982/83), S. 50-56.
220. **Steinbeck, Wolfram**: Sprachvertonung bei Heinrich Schütz als analytisches Problem. – In: *Schütz-Jahrbuch*. 3 (1981), S. 51-63.
221. **Steinbeck, Wolfram**: Musikalische Gestaltungsprinzipien bei Heinrich Schütz. Eine Analyse der Motette "Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" (SWV 386). – In: *Chormusik und Analyse. Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik*. Hrsg. von Heinrich Poos. T. I, II. Mainz usw.: Schott 1983, S. 171-193; 69-76 <Noten.>.
222. **Stephanides, Michael**: Heinrich Schütz als Musicus poeticus. Musikalisch-rhetorische Figuren in den Kleinen geistlichen Konzerten. – In: *Musikerziehung*. 39 (1985/86), S. 65-70.
223. **Wessely, Othmar**: Wort und Ton bei Heinrich Schütz. Am Beispiel des Canticum Beati Simeonis (S⁷/V

- 352). – In: Wort-Ton-Verhältnis. Beiträge zur Geschichte im europäischen Raum. Hrsg. von Elisabeth Haselauer. Wien, Köln, Graz: Hermann Böhlaus Nachf. 1981, S. 25-45, <Anm.:> 142-145.
224. **Velten, Klaus:** Bibelworte in klingender Zeichensprache. Eine Schützmotette als Unterrichtsmodell für die Sekundarstufe II. <Betr. SWV 378.> – In: Neue Musikzeitung. 34 (1985), S. 27.
225. **Winterfeld, Carl von:** Johannes Gabrieli's Schüler Heinrich Schütz. <Teilabdruck.> – In: Heinrich Schütz in seiner Zeit, S. 15-26. <Vgl. Nr. 41; vgl. SJB 1984, Bibl. Nr. 213.>
- 2. Weltliche Werke**
226. **Bkreig, W.erner:** Heinrich Schütz: Politische Musiken. <Werk-einführung.> – In: 27. Internationales Heinrich-Schütz-Fest. 23. bis 28. Mai 1981 in Karlsruhe. Programmbuch, S. 16-17. <Vgl. Nr. 285.>
227. **Carapezza, Paolo Emilio:** Schützens Italienische Madrigale: Textwahl und stilistische Beziehungen. – In: Schütz-Jahrbuch. 1 (1979), S. 44-62.
228. **Carapezza, Paolo Emilio:** Scelte poetiche e vincoli stilistici del Sagittario madrigalista. – In: Heinrich Schütz e il suo tempo, S. 105-125. <Vgl. Nr. 39.>
229. **Dubravskaja, T.N.:** Genrich Šjutc i nemeckaja madrigal'naja škola. (Heinrich Schütz und die deutsche Madrigalistenschule.) <Russ.> – In: Genrich Šjutc. Sbornik statej, S. 178-216. <Vgl. Nr. 131.>
230. **Fechner, Jörg-Ulrich:** Ein unbekanntes weltliches Madrigal von Heinrich Schütz. Gelegenheit und Gelegenheitsgedicht, erwogen aus germanistischer Sicht. – In: Schütz-Jahrbuch. 6 (1984), S. 23-51.
231. **Grüß, Hans:** Zwischen madrigalischem und liturgischem Usus. Hypothesen zur Vertonung von Opernlibretti durch Heinrich Schütz. – In: Musik und Gesellschaft. 35 (1985), S. 539-543.
232. **Gudewill, Kurt:** Der "Gesang der Venuskinder" von Heinrich Schütz. Bemerkungen zur Überlieferung und zu den Kopenhagener Hochzeitsfeierlichkeiten. – Kiel: Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek 1978. 36 S. – In: Schütz-Jahrbuch. 6 (1984), S. 72-92.
233. **Hoffmann-Erbrecht, Lothar:** Heinrich Schütz und Schlesien. <Betr. SWV 49, 338.> – In: Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau. 26 (1985), S. 65-73.
234. **Köhler, Siegfried:** Dafne und die Folgen: Anmerkungen zum Opernschaffen des Heinrich Schütz. – In: Der Komponist und sein Adressat: Musikästhetische Beiträge zur Autor-Adressat-Relation. Hrsg. von Siegfried Bimberg. Halle/Saale: Martin-Luther-Universität Halle/Wittenberg 1976, S. 40-45. = Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther-Universität zu Halle-Wittenberg 1976. 23. G. 3.
235. **Schmalzriedt, Siegfried:** Italienische Madrigale. <Betr. SWV 1-3, 5, 11, 15. Werkeinführung.> – In: 27. Internationales Heinrich-Schütz-Fest. 23. bis 28. Mai 1981 in Karlsruhe. Programmbuch, S. 40-42. <Vgl. Nr. 285.>

VII. Aufführungspraxis

236. **Albrecht, Christoph:** Interpretationsfragen. Probleme der kirchenmusikalischen Aufführungspraxis von Johann Walter bis Max Reger (1524-1916). – Berlin: Evangelische Verlagsanstalt 1982. – Lizenzausgabe. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1982. 283 S.

237. **Buelow, George J.:** Vocal ornamentation in the sacred music of the Schütz era. – In: *American Choral Review*. 24 (1982), H. 2/3, S. 5-13.
238. **Constantini, Franz-Peter:** Über die Ausführung des Falsobordone in der Auferstehungs-Historia von Heinrich Schütz. – In: *Musik und Kirche*. 47 (1977), S. 55-61.
239. **Edwards, J. Michele:** Performance practice in the polychoral psalms of Heinrich Schütz. – Dissertation. University of Iowa 1983. 322 S. – In: *Dissertation Abstracts*. 44 (1983/84), S. 3535A.
240. **Ehmann, Wilhelm:** Heinrich Schütz: Die Himmel erzählen die Ehre Gottes (SWV 386) in der Aufführungspraxis. – In: *Strengen er av gull. Festskrift til domorganist Rolf Karlsen på 70-årsdagen 26. juni 1981*. Hrsg. von Ove Kristian Sundberg. Oslo: Universitetsforlaget 1981, S. 55-75. <Mit Noten.>
241. **Elbert, Albert:** Heinrich Schütz in der katholischen Liturgie. Dargestellt an den Motetten der "Geistlichen Chormusik" 1648. – In: *Musica Sacra*. 105 (1985), S. 411-422.
242. **Mertin, Josef:** Alte Musik. Wege zur Aufführungspraxis. – Wien: Lafite 1978. 152 S. = Publikationen der Hochschule für Musik in Wien. 7.
243. **Mertin, Josef:** Zum 400. Geburtstag von Heinrich Schütz. Einige Bemerkungen zu Problemen der Interpretation. – In: *Österreichische Musikzeitschrift*. 40 (1985), S. 519-523.
244. **Mertin, Josef:** Zur Aufführungspraxis in der Musik von Heinrich Schütz. <Neudruck.> – In: *Heinrich Schütz in seiner Zeit*, S. 173-188. <Vgl. Nr. 41; vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 284.>

VIII. Schütz' Werke im Gottesdienst

245. **Blankenburg, Walter:** Heinrich Schütz im Gedenkjahr 1985. Eine Fürsprache. – In: *Cantate. Eine Handreichung für Pfarrer und Kirchenmusiker zum Schütz- und Bach-Gedenkjahr 1985*, S. 9-16. <Vgl. Nr. 247.>
246. **Blankenburg, Walter:** Zwei Muster für einen Gottesdienst in der Osterzeit mit Werken von Heinrich Schütz. – In: *Cantate. Eine Handreichung für Pfarrer und Kirchenmusiker zum Schütz- und Bach-Gedenkjahr 1985*, S. 16-17. <Vgl. Nr. 247.>
247. **Cantate.** Eine Handreichung für Pfarrer und Kirchenmusiker zum Schütz- und Bach-Gedenkjahr 1985. Im Auftrag der Evangelischen Kirche in Deutschland hrsg. vom Verband evangelischer Kirchenmusiker Deutschlands und der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung e.V. – Berlin, Kassel: Merseburger 1984. 70 S. <Beiträge s. Nr. 6, 245, 246, 251.>
Bespr.: (1) *Jahrbuch der Hessischen Kirchengeschichtlichen Vereinigung*. 35 (1985), S. 130-131 (Karl Dienst).
248. **Marti, Andreas:** Schütz, Bach, Händel und der Kirchenchor. Heinrich Schütz 1585-1672. Johann Sebastian Bach 1685-1750. Georg Friedrich Händel 1685-1759. Gedanken zum Jubiläumsjahr. – In: *Musik und Gottesdienst*. 39 (1985), S. 1-4.
249. **Schrade, Leo:** Das musikalische Werk von Heinrich Schütz in der protestantischen Liturgie. <Neudruck.> – In: *Heinrich Schütz in seiner Zeit*, S. 126-138. <Vgl. Nr. 41; vgl. SJB 1979, Bibl. Nr. 305.>
250. **Schweizer, Rolf:** Heinrich Schütz in der heutigen Gottesdienstpraxis. – In: *Der Kirchenchor*. 45 (1985), S. 65-71.

251. **Steiger, Renate:** Praktische Hinweise. Für einen Cantate-Gottesdienst geeignete Werke von Heinrich Schütz. – In: Cantate. Eine Handreichung für Pfarrer und Kirchenmusiker zum Schütz- und Bach-Gedenkjahr 1985, S. 26-28. <Vgl. Nr. 247.>

IX. Renaissance und Pflege des Schütz-schen Werkes

252. **Begegnung mit Heinrich Schütz.** Erzählungen über Leben und Werk des "Henricus Sagittarius". Hrsg. von Rolf Grunow. 2. erg. Aufl. – Berlin: Evangelische Verlagsanstalt 1980. 231 S. <Vgl. Sjb 1979, Bibl. Nr. 310.>

253. **Birtner, Herbert:** Grundsätzliche Bemerkungen zur Schütz-Pflege in unserer Zeit (1935). <Teilabdruck.> – In: Musica. 38 (1984), S. 532-534. <Vgl. Sjb 1981, Bibl. Nr. 183.>

254. **Brodde, Otto:** Welchen Platz hat Heinrich Schütz bei uns? – In: Gottesdienst und Kirchenmusik. (1982), S. 2-5.

255. **Butter, Martin G.:** Gestalten aus der Spannung von Liebe und Grauen. Der Berliner Bildhauer Berndt Wilde und seine Schütz-Denkmäler. – In: Musik und Gesellschaft. 35 (1985), S. 667-669.

256. **Chrestel, Ernst H.:** Das Werk von Heinrich Schütz in Siebenbürgen. – In: Musik und Kirche. 46 (1976), S. 190-191.

257. **Ehmann, Wilhelm:** Heinrich Schütz in gewandelter Welt. – In: W. Ehmann, Voce et Tuba. Gesammelte Reden und Aufsätze 1934 bis 1974. Kassel usw.: Bärenreiter 1976, S. 81-92.

258. **Ehmann, Wilhelm:** Das Motettenwerk von Schütz, Mendelssohn, Distler und die Restauration. – In: W. Ehmann, Voce et Tuba. Gesammelte Reden und Aufsätze 1934 bis 1974. Kassel usw.: Bärenreiter 1976, S. 316-343.

259. **Elste, Martin:** Bach-Schütz-Händel. Anmerkungen zur Geschichte ihrer Schallplatten 1888-1985. – In: Fono Forum. 30 (1985), H. 4, S. 20-23; H. 5, S. 32-36; H. 6, S. 36-40.

260. **Felix, Werner:** Bach-Händel-Schütz-Ehrung der Deutschen Demokratischen Republik 1985. – In: Bach-Händel-Schütz-Ehrung der DDR. V. Internationales Bachfest in Verbindung mit dem 60. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft. Leipzig, 19.-27. März 1985. Bachfestbuch. Leipzig: Rat der Stadt 1984, S. 21-26.

261. **Felix, Werner:** Bach-Händel-Schütz-Ehrung der DDR. – In: Neue Museumskunde. 28 (1985), H. 1, S. 4-7.

262. **Herrmann, Matthias:** Die Heinrich-Schütz-Pflege des Dresdner Kreuzchores unter Otto Richter und Rudolf Mauersberger (1906-1971). – In: Dresdner Hefte. Beiträge zur Kulturgeschichte. 7 (1985), H. 4, S. 40-60.

263. **Herrmann, Matthias:** Kontinuität und Erneuerung. Die Dresdner Schütz-Pflege im 20. Jahrhundert. – In: Musik und Gesellschaft. 35 (1985), S. 543-548.

264. **Herrmann, Matthias:** Zur Dresdner Heinrich-Schütz-Pflege im 20. Jahrhundert. – In: Heinrich Schütz-Festtage der DDR in Dresden. 12.-14. Okt. 1985, S. 73-76. <Vgl. Nr. 294.>

265. **Kühn, Hellmut:** Bach, Händel, Schütz. Zum Thema des Jubiläumsjahres. – In: Musica. 38 (1984), S. 505-509.

266. **Ørboek Jensen, Anne:** Heinrich Schütz og Danmark i nyere tid. – In: Schütz og Danmark, S. 21-34. <Vgl. Nr. 298.>

267. **Reich, Wolfgang:** Ausstellung Heinrich Schütz. Leben und Wirken. – In: Heinrich-Schütz-Festtage der DDR in Dresden. 12.-14. Okt. 1985, S. 79-80. <Vgl. Nr. 194.>

268. **Rifkin, Joshua:** Whatever happened to Heinrich Schütz? – In: *Opus. The Magazine of Recorded Classics.* (Okt. 1985), S. 10-15.
269. **Roche, Elisabeth:** Early music on records in the last 25 years. – In: *Musical Times.* 120 (1979), S. 34-36, 215-217.
270. **Schalz-Laurenze, Ute:** Es gibt nur mühsam geschlagene Trampelpfade. Zur diskographischen Situation des Werkes von Heinrich Schütz. – In: *Neue Musikzeitung.* 34 (1985), S. 37.
271. **Spitta, Friedrich:** Die Passionen von Schütz und ihre Wiederbelebung. <Neudruck.> – In: *Heinrich Schütz in seiner Zeit,* S. 35-48. <Vgl. Nr. 41; vgl. *SJb* 1984, *Bibl.* Nr. 299.>
272. **Stein, Ingeborg:** Heinrich-Schütz-Haus. Eine neue Forschungs- und Gedenkstätte in Bad Köstritz. – In: *Bulletin.: Musikrat der DDR.* 22 (1985), S. 22-25.
273. **Stein, Ingeborg:** Zur Eröffnung der Forschungs- und Gedenkstätte "Heinrich-Schütz-Haus" Bad Köstritz. – In: *Heinrich-Schütz-Tage in Bad Köstritz und Gera ... 1985,* S. 4-7. <Vgl. Nr. 297.>
274. **Vermächtnis großer Musik.** Thesen zur Bach-Händel-Schütz-Ehrung der DDR im Jahre 1985. – In: *Bach-Händel-Schütz-Ehrung der Deutschen Demokratischen Republik 1985.* Hrsg. vom Komitee für die Bach-Händel-Schütz-Ehrung der DDR 1985. <Berlin:> 1984, S. 36-50. – In: *Einheit. Zeitschrift für Theorie und Praxis des wissenschaftlichen Sozialismus.* 39 (1984), S. 167-178. – In: *Musik in der Schule.* 35 (1984), S. 352-358, 361-367.
- X. Schütz-Feste, Schütz-Jahr 1985**
275. Heinrich Schütz-Woche <der deutschen evangelisch-lutherischen Gemeinde> in **Kroondal, Südafrika,** 1975.
Bericht: (1) *Der Kirchenmusiker.* 27 (1976), S. 135-136 (R. Huysen).
276. 8. Schützwoche <der Südafrikanischen Heinrich Schütz-Gesellschaft> in **Bloemfontein, Südafrika,** 5.-12. Juli 1976.
Bericht: (1) *Der Kirchenmusiker.* 28 (1977), S. 60-61 (H. Winkler, K. von Delft). (2) *Musik und Kirche.* 47 (1977), S. 38-39 (H. Winkler, K. von Delft).
277. Heinrich Schütz-Woche der Schwedischen Sektion der Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft in **Sjövik, Schweden,** 28. Juni - 4. Juli 1976.
Bericht: (1) *Musik und Kirche.* 46 (1976), S. 303-304 (Maria Jost).
278. 26. Internationales Heinrich Schütz-Fest der Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft in **Linköping,** 18.-22. Mai 1977.
Bericht: (1) *Acta Sagittariana.* (1976), S. 8-11 (E.J. Meschke). (2) *Musica.* 31 (1977), S. 337-338 (Walter Simon Huber). (3) *Musik und Gottesdienst.* 31 (1977), S. 225-227 (Walter Simon Huber). (4) *Musik und Kirche.* 47 (1977), S. 252 (Walter Simon Huber).
279. Südafrika – Schützwochen 1977 in **Bloemfontein** und in **Kroondal.**
Bericht: (1) *Der Kirchenmusiker.* 28 (1977), S. 214-216 (K. <laus> v. <on> D. <elft>).
280. 1. **Torgauer** Musiktage: Heinrich Schütz-Ehrung 1978.
Bericht: (1) *Musik und Gesellschaft.* 28 (1978), S. 378 (Leo Fiege).
281. 1° Convegno internazionale di studi. **Urbino,** 29.-31. Juli 1978 der Società Italiana del Flauto Dolce und der Italienischen Sektion der Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft.
Bericht: (1) *Die Musikforschung.* 32 (1979), S. 171 (Walter Kolneder). (2) *Nuova Rivista Musicale Italiana.* 12 (1978), S. 421-422.

282. Südafrika – Schützwochen 1978 in **Bloemfontein** und in **Kroondal**.
Bericht: (1) *Der Kirchenmusiker*. 30 (1979), S. 32-33 (K.<laus> von Delft).
283. 50 Jahre Internationale Heinrich Schütz-Gesellschaft: Kolloquium "Aspekte der Mehrchörigkeit". **Kassel**, 15. Mai 1980.
Bericht: (1) *Musik und Kirche*. 50 (1980), S. 278 (Walter Blankenburg). (2) *Die Musikforschung*. 33 (1980), S. 329-330 (Dagmar Korbel).
284. 27. Internationales Heinrich Schütz-Fest der Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft in **Karlsruhe**, 23.-28. Mai 1981.
Bericht: *Acta Sagittariana*. (1981), S. 9-15 <dt., engl., frz.> (Dagmar Korbel). (2) *Musik und Kirche*. 51 (1981), S. 256-257 (Dagmar Korbel). (3) *Die Musikforschung*. 35 (1982), S. 63-64 (Erik Fischer).
285. 27. Internationales Heinrich-Schütz-Fest. 23. bis 28. Mai 1981 in **Karlsruhe**. Programmbuch. Redaktion: Werner Breig. – Karlsruhe: 27. Internationales Heinrich-Schütz-Fest 1981. 100 S. <Beiträge s. Nr. 194, 195, 196, 197, 198, 211, 226, 235.>
286. 28. Internationales Heinrich Schütz-Fest der Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft in **Princeton**, New Jersey, 4.-6. März 1983.
Bericht: (1) *Acta Sagittariana*. (1983), S. 12-18 <dt., engl., frz.> (Cornelius van Zwol). (2) *Musica*. 36 (1983), S. 356-357 (Cornelius van Zwol). (3) *Musik und Kirche*. 53 (1983), S. 319-320 (Cornelius van Zwol).
287. Heinrich Schütz – Johannes Brahms. Konzerte und Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis. **Lemgo**, 3.-6. November 1983.
Bericht: (1) *Acta Sagittariana*. (1984), S. 18-22 <dt., engl., frz.> (Otfried von Steuber). (2) *Musik und Kirche*. 54 (1984), S. 198-199 (Otfried von Steuber)
288. 29. Internationales Heinrich Schütz-Fest der Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft in **Bremen**, 1.-16. September 1984.
Bericht: (1) *Acta Sagittariana*. (1985), S. 10-18 <dt., engl., frz.> (Uwe Emshoff). (2) *Musica*. 39 (1985), S. 41-43 (Uwe Emshoff). (3) *Musik und Kirche*. 55 (1985), S. 39-40 (Lutz Lesle).
289. 29. Internationales Heinrich Schütz-Fest **Bremen**. 1.-16. September 1984. Veranstaltet von der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft gemeinsam mit dem Senator für Bildung, Wissenschaft und Kunst der Freien Hansestadt Bremen, dem Landesmusikrat Bremen, Radio Bremen und dem Forum Alte Musik Bremen. Programmbuch. Redaktion: Thomas Albert, Albert Behrens, Harald Vogel. – Bremen 1984. 63 S. <Beitrag s. Nr. 201.>
290. Heinrich-Schütz-Woche 1985 in **Ansbach**.
Bericht: (1) *Musik und Kirche*. 55 (1985), S. 251 (Wolfgang Ponader).
291. Heinrich Schütz-Tage in **Bremen**, 23.-30. Juni 1985.
Bericht: (1) *Der Kirchenmusiker*. 36 (1985), S. 176-177 (Gerhard Kappner).
292. Konferenz "Dresdner Operntraditionen: Die Dresdner Oper von Heinrich Schütz bis Johann Adolf Hasse" in **Dresden**, 28.-30. Mai 1985.
Bericht: (1) *Österreichische Musikzeitschrift*. 40 (1985), S. 531-532 (Jiří Vysloužil).
293. Heinrich Schütz-Festtage in **Dresden**, Oktober 1985.
Bericht: (1) *Der Kirchenmusiker*. 36 (1985), S. 218-219 (Ernst Salewski). (2) *Musik und Gesellschaft*. 35 (1985), S. 662 (Eberhard Kreutz). (3) *Musik und Gesellschaft*. 35 (1985), S. 663-664 (Christian Mühne). (4) *Musik und*

- Gesellschaft. 35 (1985), S. 664-665 (Matthias Herrmann). (5) Musik und Gesellschaft. 35 (1985), S. 665-666 (Ingeborg Allihn). (6) Neue Musikzeitung. 34 (1985), Nr. 6, S. 6 (Peter Fuhrmann). (7) Oper und Konzert. 23 (1985), H. 12, S. 9 (Hans Böhm). (8) Standpunkt. Evangelische Monatsschrift. 13 (1985), S. 303, 334-336 (Wolfgang Hanke).
294. Heinrich-Schütz-Festtage der DDR in **Dresden**. 12.-14. Oktober 1985. Bach-Händel-Schütz-Ehrung der DDR 1985 <Programmbuch.> – Dresden: Rat der Stadt 1985. 83 S. <Darin Beiträge Nr. 95, 156, 157, 158, 159, 264, 267.>
295. Heinrich Schütz – Tradition und Modernität. Zur Heinrich Schütz-Konferenz des Kulturbundes der DDR in **Gera**, 18.-19. Januar 1985. Bericht: (1) Musik und Gesellschaft. 35 (1985), S. 283-284 (Iris Niemann). (2) Musik in der Schule. 36 (1985), S. 193-194 (Gerald Felber).
296. Heinrich-Schütz-Tage in **Bad Köstritz und Gera**, 4.-18. Oktober 1985. Bericht: (1) Musik und Gesellschaft. 35 (1985), S. 666-667 (Eberhard Kneipel).
297. Heinrich-Schütz-Tage in **Bad Köstritz und Gera**, 4. bis 18. Oktober 1985. <Programmbuch.> – Gera: Rat des Bezirkes. Abt. Kultur 1985. 34 S. <Beiträge s. Nr. 91, 273.>
298. Heinrich Schütz og Danmark. Internationales Heinrich-Schütz-Symposium 10.-14. November in **Kopenhagen**. – København: Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling 1985. 48 S. <Beiträge s. Nr. 100, 266.>
299. EKD ehrt Schütz, Bach, Händel in **Lüneburg**, 1985. Bericht: (1) Musik und Kirche. 55 (1985), S. 207 (Rainer Bürgel).
300. Bach-Händel-Schütz-Ehrung der Evangelischen Kirchen in der **DDR**, 1985. Bericht: (1) Bulletin. Musikrat der DDR. 22 (1985), H. 1, S. 38-43 (Wolfgang Hanke).
301. Bach-Händel-Schütz-Ehrung 1985: im Rundfunk der DDR. – <Berlin>: Rundfunk der DDR 1985. 107 S. <Beiträge s. 58, 68, 73.>

Autorenregister

- Albrecht, Christoph 236
 Allihn, Ingeborg 293^R
 Allroggen, Gerhard 118^R
 Alton, Edwin H. 53
 Alwes, Chester Lee, Jr. 114
- Bach, Hans-Elmar 27
 Bäßler, Hans 12^R
 Bailey, Louie Lee 115
 Barry, Barbara 164
 Barz, Paul 92
 Baumgartner, Alfred 28
 Bayer, Reinhard 165
 Beechey, Gwilym 166
 Berke, Dietrich 29
 Bernick, Thomas 116, 167
 Berns, Jörg Jochen 96
 Bernsdorff-Engelbrecht, Christiane 117
 Bianconi, Lorenzo 118
 Birtner, Herbert 253
 Blankenburg, Walter 30, 36^R, 41, 54, 55, 56, 97, 109, 119, 120, 245, 246, 283^B
 Blume, Friedrich 57
 Blume, Jürgen 22^R
 Böhm, Hans 293^B
 Boetticher, Wolfgang 31
 Bolin, Norbert 86
 Botti Caselli, Ala 168
 Bourlingueux, Guy 161^R
 Bradshaw, Murray C. 169
 Brauer, James Leonard 87
 Braun, Werner 122, 138^R
 Bredemeyer, Reiner 58
 Breig, Werner 9^R, 18, 19, 40^R, 123, 124, 125, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 226
 Brockhaus, Heinz Alfred 126
 Brodde, Otto 32, 59, 127, 254
 Brook, Barry S. 110
 Broszinski, Hartmut 98
 Brunner, Renate 1, 2, 3
 Buelow, George J. 237

- Bürgel, Rainer 299^B
 Butter, Martin G. 255
- Carapezza, Paolo Emilio 227, 228
 Cholopov, J.N. 128
 Chrestel, Ernst H. 256
 Clark, Richard G. 200
 Constantini, Franz-Peter 238
- Dasche, Michael 60
 Delft, Klaus von 276^B, 279^B, 282^B
 Dienst, Karl 36^R, 247^R
 Dorfmüller, Joachim 22^R
 Douth, Kathleen Cecilia 170
 Dubravskaja, T.N. 131, 229
- Edler, Arnfried 45^R
 Edwards, J. Michele 239
 Eggebrecht, Hans Heinrich 33, 129, 171
 Ehmman, Wilhelm 12, 61, 240, 257
 Eichhorn, Holger 36^R, 201
 Elbert, Albert 241
 Elste, Martin 259
 Emshoff, Uwe 288^B
 Eppstein, Hans 22^R, 34
- Fechner, Jörg-Ulrich 107, 230
 Felber, Gerald 68, 295^B
 Felix, Werner 260, 261
 Fiebig, Folkert 202
 Fiege, Leo 280^B
 Fischer, Erik 284^B
 Fischer, Kurt von 172
 Fischer, Wolfgang 32^R, 36^R
 Flämig, Martin 35
 Forchert, Arno 130
 Formo, Paul Kristian 173
 Freimuth, Heinz-Gert 174
 Fuhrmann, Peter 293^B
- Gerber, Rudolf 175, 176
 Georgiades, Thrasybulos G. 62, 63, 203
 Göllner, Theodor 177
 Gregor-Dellin, Martin 36, 64, 65
 Grüß, Hans 99, 132, 231
 Grunow, Heinz 37
 Grunow, Rolf 252
 Gudewill, Kurt 66, 133, 204, 232
 Gurlitt, Wilibald 38, 93
- Härtwig, Dieter 104
 Hamburg, Otto 134
 Hamer, Janice 135
 Hanke, Wolfgang 293^B, 300^B
 Hauswald, Günter 205
- Heller, Friedrich C. 36^R
 Heinrich, Johannes 67
 Hempel, Irene 15
 Herrmann, Matthias 262, 263, 264, 293^B
 Hiller, Dietmar 32^R, 45^R, 68
 Hoffmann-Erbrecht, Lothar 233
 Hofmann, Friedrich 12^R, 22^R
 Hofmann, Klaus 178
 Holen, Arne 206
 Horn, Paul 34^R
 Horton, John 154^R
 Huber, Walter Simon 34^R, 278^B
 Hübsch-Pfleger, Lini 151^R
 Huysen, R. 275^B
- Jost, Maria 277^B
- Kappner, Gerhard 22^R, 291^B
 Katunjan, M.I. 136
 Kirwan-Mott, Anne 207
 Kloss, Jutta 5
 Kneipel, Eberhard 296^B
 Koch, Klaus-Peter 36^R
 Köhler, Siegfried 42, 43, 88, 234
 Kolneder, Walter 281^B
 Konen, V.D. 44
 Kongsted, Ole 100
 Korbel, Dagmar 283^B, 284^B
 Krause-Graumnitz, Heinz 45, 179
 Kreutz, Eberhard 293^B
 Krones, Hartmut 36^R, 137
 Krummacher, Friedhelm 138
 Kühn, Hellmut 265
 Kunze, Stefan 139, 140
 Kvam, Robert A. 208
- Landmann, Ortrun 104
 Lange, Martin 209
 Larsen, Jens Peter 101
 Leaver, Robin A. 6, 10, 141, 142
 Lesle, Lutz 288^B
 Leuchtman, Horst 36^R
 Linfield, Eva 180
 Lobanova, Marina 143, 144
- Mahrenholz, Christhard 102
 Manicke, Dietrich 145
 Markowski, Jens 181
 Marti, Andreas 36^R, 248
 Menzhausen, Joachim 69
 Mertin, Josef 242, 243, 244
 Meschke, Eva J. 278^B
 Messmer, Franzpeter 40^R, 210
 Michels, Ulrich 211

- Möller, Eberhard 14, 20, 21, 111, 112
 Morath, Reinhold 22^R
 Mühne, Christian 293^B
 Müller, Erich H. 11
 Müller, Reinhard 146
- Neunzig, Hans A. 94
 Nickel, Ekkehart 12^R
 Niemann, Iris 295^B
 Nikolaeva, Lilija 7
 Nowak, Adolf 182
- Oehme, Michael 46
 Oja, Carol 110
 Ørboek Jensen, Anne 266
 Osthoff, Wolfgang 147
- Pfofe, Brigitte 7
 Piperno, Franco 118^R, 212
 Ponader, Wolfgang 290^B
 Prey, Stefan 210^R
 Pritzkat, Rosemarie 213
 Protopopov, V.V. 148
- Radice, Mark A. 149, 183
 Rank, Matthias 70, 90
 Reich, Wolfgang 267
 Richter, Lukas 184, 214
 Riefling, Reimar 103
 Rienäcker, Gerd 36^R, 71, 72, 73
 Rifkin, Joshua 47, 48, 74, 268
 Roberts, Rosemary 9^R
 Roche, Elisabeth 269
 Roche, Jerome 154^R, 207^R
 Rohde, Achim 7
 Rowen, Ruth Halla 215
 Ruhnke, Martin 108, 216
 Rusak, M.B. 150
- Salewski, Ernst 293^B
 Salmen, Walter 113
 Samuel, Harold E. 151
 Schalz-Laurenze, Ute 270
 Schiørring, Nils 89
 Schmalzriedt, Siegfried 9^R, 13, 185, 217, 235
 Schneider, Frank 75
 Schrade, Leo 249
 Schrade, Werner 22^R
 Schuh, Willi 152
 Schumacher, Gerhard 22^R
 Schwämmlein, Helmut 218
 Schweizer, Rolf 250
 Seeger, Horst 70, 90
 Seelkopf, Martin 22^R
- Seiler-Schmidt, Beate 22^R
 Siegele, Ulrich 219
 Siegmund-Schultze, Walter 76, 77, 78, 153
 Skei, Allen B. 9, 12^R
 Smallman, Basil 49, 154
 Smither, Howard E. 186
 Spitta, Friedrich 187, 271
 Spitta, Philipp 50
 Stange, Joachim 6
 Steiger, Renate 6^R, 22^R, 251
 Stein, Ingeborg 272, 273
 Steinbeck, Wolfram 12^R, 220, 221
 Štejnġard, V.N. 51, 155
 Stephan, Rudolf 32^R
 Stephanides, Michael 45^R, 222
 Steuber, Ottfried von 287^B
 Steude, Wolfram 12, 16, 23, 24, 25, 26, 79, 91, 95, 104, 156, 157, 158, 159
 Stolze, Wolfgang 80
 Storožuk, V.K. 160
 Szeskus, Reinhard 81
- Timms, Colin 9^R, 48
- Ulrich, Herbert 188
 Ulrich-Troxler, Josy 105
- Velten, Klaus 224
 Voß, Peter L. 12^R
 Vysloužil, Jiri 292^B
- Wachowski, Gerd 22^R
 Weber, Edith 161
 Weigle, Gottfried 32^R
 Weiland, Josef 36^R, 40^R, 41^R, 45^R, 189
 Wessely, Othmar 34^R, 106, 190, 191, 223
 Westphal, Kurt 34^R
 Wiebe, George David 192
 Winkler, H. 276^B
 Winterfeld, Carl von 225
 Witzenmann, Wolfgang 193
 Wollgast, Siegfried 82
- Young, Percy M. 52
- Zacharova, Ol'ga 162, 163
 Zeiler, Eberhard 83
 Zwol, Cornelis van 286^B

Zusammenfassung

Mara R. Wade: Heinrich Schütz und "det store Bilager" in Kopenhagen (1634)

Die Vierhundertjahrfeier der Thronbesteigung Christians IV. von Dänemark (1588) bietet willkommene Gelegenheit, die dänisch-deutschen Kulturbeziehungen im 17. Jahrhundert näher zu untersuchen. Unter den Hochzeitsfeierlichkeiten für die zahlreichen Kinder Christians IV. war keine so üppig wie "det store Bilager" ("die große Hochzeit"), mit der die Vermählung (5. Oktober 1634) des Kronprinzen Christian (1603-1647) mit Magdalena Sibylla (1617-1669), der Tochter des sächsischen Kurfürsten Johann Georg I., begangen wurde. Die Festveranstaltungen waren sorgfältig geplant und kreisten um dynastische Themen, die für das dänische Königshaus bedeutsam waren und dieses zugleich in einen größeren europäischen Zusammenhang stellten. Sie waren nicht nur auf die Hochzeit des dänischen Thronfolgers bezogen, sondern feierten auch Dänemark unter dem regierenden Monarchen Christian IV. Der Dresdner – und zu dieser Zeit auch Kopenhagener – Kapellmeister Heinrich Schütz spielte bei den Hochzeitsfeierlichkeiten eine zentrale Rolle am dänischen Hofe. Schütz steuerte nicht nur Kompositionen bei, sondern war auch verantwortlich für die Gesamtorganisation der Theateraufführungen und Repräsentationsveranstaltungen.

(Übersetzung: Werner Breig)

Abstracts

Wolfram Steinbeck: Principles of the motet and of the madrigal in the sacred music of the Schütz era: Monteverdi – Schütz – Schein

The controversy surrounding Monteverdi's "seconda pratica" was sparked off not by the new genre of monody, but by the old one of the madrigal. Although the contrapuntal tradition of the madrigal challenged the seconda pratica's innovations, these, however, were only able to exert their historical influence on composition on the basis of the madrigal. Monteverdi created a synthesis between the polyphonic writing of the madrigal and the new chordal writing, and used it in his sacred music as well. – Schütz did not take up this chordal writing, but composed his "Italian Madrigals" in the motet style; they are his "secular choral music" (as he himself pointed out). Apparently, the purity of contrapuntal writing and its many possibilities of differentiation led Schütz to remain true to the principle of the motet throughout his life. – In a way, Schein seems to mediate between these poles, an aspect particularly noticeable in his "Israelsbrunnlein".

Hans-Peter Fink: A previously unknown poem by Heinrich Schütz in a document of the Hofschule in Kassel

The author brought to light a collection of obituary poems ("Epizeden") on the death of a pupil of the Gymnasium Mauritanum (1602) which includes a poem written by Heinrich Schütz at the age of 16. It is possibly the earliest extant document from Schütz's pen. The article presents Schütz's poem in the original and in a German translation, and elucidates the circumstances surrounding its origin.

Eberhard Möller: Heinrich Schütz as a godfather

Today, we know of at least nine godchildren Schütz was responsible for. The article lists the corresponding entries in the church registers – some of which were previously unknown – from Brunswick, Gera, Halle, Leipzig and Weissenfels, and seeks to relate them to Schütz's biography.

Werner Breig: Heinrich Schütz's "Musikalische Exequien": Considerations on the origin of the work and on its textual and musical conception

In all likelihood, Schütz wrote the "Musikalische Exequien" – the funeral music for Heinrich Posthumus Reuss – between December 1635 and the beginning of February 1636. The sources lend little weight to the speculations concerning plans and first sketches of the work dating from earlier than this period. Likewise, they contribute just as little to support the hypothesis that the composer helped put together and arrange the text. The fact that, according to the preface, the first section of the work has the "form of a German mass" was not due to the nature of the commission, but is partly the result of musical considerations, and partly (this applies to the "Gloria" section) a subsequent interpretation made by the composer in view of increasing the performance possibilities of his work while still satisfying its stipulated requirements.

Christine Defant: "...ad ostentandum ingenium, abditam harmoniae rationem, ingeniosumque ... contextum docendum" – Aspects of the Stylus phantasticus in the organ works and the chamber music of Dietrich Buxtehude

Principles of order and regulation play an important role in Buxtehude's chamber sonatas, which are marked by the Stylus phantasticus. This agrees with Athanasius Kircher's definition of the aim of the Stylus phantasticus as the exposure of the rationality hidden behind the ordered structure of music. The author, who concurs with this thesis, departs from the hypothesis that Buxtehude, in his use of the Stylus phantasticus, does not insist on freedom from rules, but on the relationship between freedom and certain principles of order. This thesis is supported by examples drawn from Buxtehude's organ works.

(Translated by Roger Clément)

Résumés

Wolfram Steinbeck: Le principe du motet et du madrigal dans la musique sacrée de l'époque de Schütz: Monteverdi – Schütz – Schein

La querelle autour de la "seconda pratica" de Monteverdi ne s'est pas enflammée au sujet de la nouvelle catégorie de la monodie, mais de l'ancienne, celle du madrigal. La tradition contrapuntique permettait certes de mettre en question les nouveautés; par ailleurs, celles-ci ne pouvaient élargir leur influence qu'à partir du madrigal, dans l'histoire de la composition. Monteverdi a équilibré la structure polyphonique du madrigal grâce à l'emploi de l'homophonie moderne, et utilisé cette synthèse dans la musique sacrée également. – Schütz n'a pas repris le principe homophonique, mais a écrit ses "Madrigaux italiens" dans le style du motet; ils sont (selon les propres indications du compositeur) sa "musique chorale profane". Ce sont de toute évidence la pureté du contrepoint et les possibilités de différenciation qu'il offrait qui permirent à Schütz de s'en tenir au principe du motet pendant toute sa vie. – Schein fait en quelque sorte fonction de conciliateur entre les deux pôles, comme le montre en particulier son "Israelsbrunnlein".

Hans-Peter Fink: Un poème de Heinrich Schütz inconnu jusqu'alors découvert dans un écrit de l'École de la Cour de Cassel

L'auteur a découvert une collection de poèmes nécrologiques sur la mort d'un élève du Gymnasium Mauritianum de Cassel (1602) qui contient entre autres un poème de Heinrich Schütz, âgé alors de seize ans, qui constitue vraisemblablement le document le plus ancien de la plume de Schütz qui nous soit parvenu. L'article reproduit le poème de Schütz dans le texte original et dans la traduction en allemand, et commente les circonstances de sa composition.

Eberhard Möller: Heinrich Schütz parrain

Actuellement, on a la preuve de neuf parrainages assumés par Schütz. L'auteur reproduit les registres paroissiaux – en partie inconnus jusqu'alors – de Brunswick, Gera, Halle, Leipzig et Weissenfeld, et s'efforce de les situer dans le contexte biographique de Schütz.

Mara R. Wade: Heinrich Schütz et "det store Bilager" à Copenhague (1634)

Le 400ème anniversaire de l'accession au trône de Christian IV de Danemark (1588) nous procure l'excellente occasion d'examiner de plus près les relations culturelles entre le Danemark et l'Allemagne au XVIIème siècle. Parmi les festivités célébrant le mariage des nombreux enfants de Christian IV, aucune ne fut plus somptueuse que "det store Bilager" ("Le grand mariage") célébrant les noces du prince héritier Christian (1603-1647) avec Magdalena Sibylla (1617-1668), fille du prince électeur de Saxe Johann Georg I. Ces festivités furent organisées avec soin autour de thèmes dynastiques représentatifs de la Maison du Danemark dans un vaste contexte européen. Elles avaient pour but non seulement de célébrer le mariage du successeur présumé à la couronne danoise, mais également de glorifier le Danemark et son prince régnant, Christian IV. Le "Maître de chapelle" de Dresde – et à cette époque également de Copenhague – Heinrich Schütz joua un rôle central dans les célébrations de mariage à la cour danoise. Non seulement il y contribua grâce à ses com-

positions, mais il fut également responsable de l'organisation générale, des manifestations théâtrales et autres spectacles.

Werner Breig: Les "Musikalische Exequien" de Heinrich Schütz: étude de la genèse des oeuvres et de leur conception musico-textuelle

Il semble que Schütz a écrit les "Musikalische Exequien", la musique funèbre pour Heinrich Posthumus Reuss, entre décembre 1635 et début février 1636. Les sources ne permettent pas de penser que l'oeuvre ait connu un plan musical ou des esquisses antérieures, pas plus qu'elles ne permettent de soulever l'hypothèse que le compositeur aurait participé au choix et à l'ordonnement des textes. Le fait que la partie I de l'oeuvre ait, d'après la préface, la "forme d'une Missa allemande", ne ressort pas de la commande de l'oeuvre mais résulte d'une part d'une réflexion musicale et d'autre part (ceci concerne la partie dite du "Gloria") constitue une métamorphose apportée ultérieurement par le compositeur qui voulait assurer à son oeuvre une possibilité d'emploi en dehors des circonstances entourant sa composition.

Christine Defant: "... ad ostentandum ingenium, abditam harmoniae rationem, ingeniosum que ... contextum docendum" – Aspects du Stylus phantasticus dans les oeuvres pour orgue et la musique de chambre de Dietrich Buxtehude

Dans les sonates de chambre de Buxtehude, qui sont imprégnées du Stylus phantasticus, les principes d'ordonnement et de régulation jouent un rôle important. Ceci correspond à la définition d'Athanasius Kircher, qui définit le but du Stylus phantasticus comme étant la sagesse cachée de la composition ordonnée. L'étude présentée ici s'accorde avec la thèse selon laquelle l'emploi du Stylus phantasticus par Buxtehude ne place pas la liberté avant la règle, mais souligne la relation de la liberté par rapport à des principes d'ordre définis. Cette thèse est confirmée par divers exemples d'oeuvres pour orgue de Buxtehude.

(Traduction: Geneviève Geffray)

Sommari

Wolfram Steinbeck: Il principio mottettistico e madrigalesco nella musica sacra del tempo di Schütz: Monteverdi, Schütz, Schein

La controversia circa la "seconda pratica" di Monteverdi non scaturì dal nuovo genere della monodia, bensì da quello vecchio del madrigale, la cui tradizione contrappuntistica metteva in discussione le innovazioni. Queste ultime d'altra parte potevano esercitare il loro influsso a livello di storia della composizione solo sul terreno del madrigale. Monteverdi ha introdotto nella struttura polifonica del madrigale la moderna struttura accordale e si è servito di questa sintesi anche nella musica sacra. Schütz non ha ripreso la struttura accordale e ha composto mottettisticamente anche i suoi "Italienische Madrigale", che sono (secondo indicazione dello stesso compositore) la sua "musica corale profana". Evidentemente la purezza della composizione contrappuntistica e le sue possibilità di differenziazione ancorarono Schütz per tutta la vita al principio mottettistico. Schein si pone in un certo modo come tramite tra i due poli, ciò che mostra soprattutto il suo "Israelsbrunnlein".

Hans-Peter Fink: Una poesia di Heinrich Schütz finora ignota in uno scritto della scuola di corte a Kassel

In una raccolta di epicedi (rinvenuta dall'autore) sulla morte di un allievo del ginnasio Mauritianum di Kassel (1602) si trova una poesia di Heinrich Schütz sedicenne, probabilmente il più antico documento conservato di mano di Schütz. Il contributo riporta la poesia di Schütz in originale e in traduzione tedesca e ne illustra il contesto.

Eberhard Möller: Heinrich Schütz come padrino

Attualmente sono documentati nove casi in cui Schütz compare come padrino. Il contributo riporta le corrispondenti iscrizioni – in parte finora ignote – nei registri parrocchiali di Braunschweig, Gera, Halle, Leipzig e Weissenfels, tentando di inserirle nel contesto biografico di Schütz.

Mara R. Wade: Heinrich Schütz e "Det store Bilager" a Copenaghen (1634)

Il quattrocentesimo anniversario dell'ascesa al trono di Cristiano IV di Danimarca (1588) è un'ottima occasione per un'analisi più approfondita dei rapporti culturali intercorsi tra danesi e tedeschi nel 17° secolo. Tra le varie celebrazioni in onore dei matrimoni dei numerosi figli di Cristiano IV, nessuna raggiunse la magnificenza di "Det store Bilager" (le grandi nozze) con cui si festeggiava il matrimonio (il 5 ottobre del 1634) del principe ereditario Cristiano (1603-1647) con Magdalena Sibylla (1617-1669), figlia dell'elettore di Sassonia Johann Georg I. Le celebrazioni erano accuratamente incentrate su temi dinastici che fossero rappresentativi della casa reale danese e che la collocassero in un più ampio contesto europeo. Non erano indirizzate solo alla celebrazione delle nozze dell'erede al trono ma glorificavano anche la Danimarca dell'allora regnante Cristiano IV. Il maestro di cappella di Dresda (e allora anche di Copenaghen) Heinrich Schütz ebbe un ruolo centrale alla corte danese nell'ambito di tali festività. Schütz non solo vi contribuì con proprie

composizioni, ma fu anche il responsabile di tutta l'organizzazione della festa, delle rappresentazioni teatrali e delle cerimonie di rappresentanza.

Werner Breig: Le "Musikalische Exequien" di Heinrich Schütz: considerazioni sulla storia dell'opera e sulla concezione del rapporto testo-musica.

A quanto risulta Schütz compose le "Musikalische Exequien", musica funebre per Heinrich Posthumus Reuss, tra il dicembre 1635 e l'inizio di febbraio 1636. Se ci si basa sulle fonti risulta del tutto improbabile sia l'ipotesi di progetti o abbozzi musicali risalenti a molto addietro, sia quella di una partecipazione del musicista alla scelta o alla disposizione del testo. Se la prima parte dell'opera, secondo l'introduzione, ha la "Form einer Teutschen Missa" (forma di una messa tedesca) ciò non deriva dall'incarico compositivo, ma da un lato è il risultato di considerazioni di ordine musicale, dall'altro (e ciò riguarda la cosiddetta parte del "Gloria") è una reinterpretazione, apportata a posteriori dal musicista stesso, il quale intendeva così assicurare alla sua opera un ambito di utilizzazioni che andassero oltre il motivo occasionale per il quale era stata composta.

Christine Defant: "... ad ostentandum ingenium, abditam harmoniae rationem, ingeniosumque ... contextum docendum". Aspetti dello Stylus phantasticus nelle composizioni per organo e nella musica da camera di Dietrich Buxtehude

Nelle sonate da camera di Buxtehude, informate allo Stylus phantasticus, giocano un ruolo determinante i principi dell'ordinamento e della regolazione. Ciò corrisponde alla definizione di Athanasius Kircher, che individua come fine dello Stylus phantasticus l'evidenziazione della ragionevolezza latente nell'ordine strutturale della composizione. Il presente studio, in accordo a ciò, parte dalla tesi che nell'uso dello Stylus phantasticus fatto da Buxtehude stia in primo piano non la libertà dalla regola, ma il rapporto della libertà con precisi principi ordinativi. La tesi viene provata sulla base di esempi tratti dalle opere per organo di Buxtehude.

(Traduzione di Donata Berra Schwendimann)

Sammanfattningar

Wolfram Steinbeck: Motettisk och madrigalisk princip i den andliga musiken under Schütz-tiden: Monteverdi – Schütz – Schein

Striden om Monteverdis "seconda pratica" uppstod inte med anledning av den moderna monodin utan gällde den äldre madrigalen. Madrigalens kontrapunktiska tradition bidrog till att monodins förnyelser verkade anfäktbara. Å andra sidan kunde monodin bara i förhållande till madrigalen utveckla sitt inflytande i kompositionshistorien. Monteverdi syftade på en balans mellan madrigalens polyfona sats och den moderna ackordsatsen. Han använde denna syntes även i den andliga musiken. – Schütz tog inte upp ackordsatsen utan komponerade sina "Italienska madrigaler" motettiskt. De är (enligt komponistens egen hänvisning) hans "världsliga körmusik". Tydligt var det den kontrapunktiska satsens renhet och möjligheterna att differentiera den, som fick Schütz att under hela sin livstid hålla fast vid den motettiska principen. – Schein står på sätt och vis som förmedlare mellan de båda polerna, vilket framför allt hans "Israelsbrunnlein" visar.

Hans-Peter Fink: En hittills okänd dikt av Heinrich Schütz i en skrift i Hofschule, Kassel

En av författaren påvisad samling minnesdikter (Epizodien) med anledning av en elevs död på gymnasiet Mauritianum i Kassel (1602) innehåller bl.a. en dikt av den sextonårige Heinrich Schütz. Detta är möjligtvis det tidigaste bevarade dokumentet från Schütz hand. Bidraget återger Schütz dikt i originalfattning med en tysk översättning och kommenterar tillkomstens sammanhang.

Eberhard Möller: Heinrich Schütz som fadder

För närvarande kan man redovisa nio av Schütz övertagna fadderskap. Bidraget återger delvis hittills okända kyrkoboksinskrivningar från Braunschweig, Gera, Halle, Leipzig och Weißenfels och försöker att ordna in dem i Schütz biografi.

Mara R. Wade: Heinrich Schütz och "Det store Bilager" i Köpenhamn (1634)

400-årsjubileet med anledning av Christian IV av Danmarks tronbestigning (1588) erbjuder ett välkommet tillfälle att närmare undersöka de dansk-tyska kulturförbindelserna på 1600-talet. Bland bröllopfesterna för Christian IV:s talrika barn var ingen så yppig som "det store Bilager" (det stora bröllopet den 5 oktober 1634). Anledningen var förmålningen mellan kronprins Christian (1603-1647) och Magdalena Sibylla (1617-1668), dotter till den saxiska kurfyrsten Johann Georg I. Dessa festligheter planerades noggrant kring dynastiska teman, som var representativa för det danska kungahuset och som samtidigt ställde detta i ett större europeiskt sammanhang. De var inte bara knutna till den danska tronföljarens bröllop utan hyllade även Danmark under den regerande monarken Christian IV. Dresdens – och vid den tiden även Köpenhamns – kapellmästare Heinrich Schütz spelade en central roll vid bröllopfestligheterna vid det danska hovet. Schütz bidrog inte bara med kompositioner utan var även ansvarig för hela organisationen av teateruppföranden och representationsfester.

Werner Breig: Heinrich Schütz "Musikalische Exequien": Funderingar kring verkets historia samt dess textliga och musikaliska konception.

Efter allt att döma komponerade Schütz "Musikalische Exequien" som begravningsmusik för Heinrich Posthumus Reuß mellan december 1635 och i början av februari 1636. Förmodanden om tidigare musikaliska planeringar och ansatser låter sig lika lite stödjas liksom hypotesen om komponistens medverkan vid textval och arrangemang. Att verkets första del enligt förordet har "Form einer Teutschen Missa" är inte en följd av kompositionsuppdraget utan är dels resultat av musikaliska funderingar och dels (framför allt i "Gloria"-delen) en senare omtydning av den färdiga kompositionen genom komponisten, som ville säkra verkets användningsmöjligheter utöver det enda tillfället.

Christine Defant: "... ad ostentandum ingenium, abditam harmoniae rationem, ingeniosumque ... contextum docendum" – Stylus phantasticus' aspekter i Dietrich Buxtehudes orgelverk och kammarmusik

I Buxtehudes kammarsonater, som är präglade av stylus phantasticus, spelar ordnings- och regleringsprinciper en viktig roll. Det motsvarar Athanasius Kirchers definition, som syftar på att termen stylus phantasticus betecknar den dolda förnuftigheten i det komponerade ordningssystemet. Den föreliggande studien utgår i överensstämmelse därmed från tesen, att i Buxtehudes användning av stylus phantasticus inte friheten från regeln utan frihetens förhållande till bestämda ordningsprinciper står i förgrunden. Denna tes bevisas med hjälp av exempel ur Buxtehudes orgelverk.

Översättning: Aina Maria Krummacher

Die Instrumentallehren des 18. Jahrhunderts
in preiswerten Faksimileausgaben
kompetent kommentiert

Carl Philipp Emanuel Bach



Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen

mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten

Erster und zweiter Teil herausgegeben von Lothar Hoffmann-Erbrecht

Faksimile-Nachdruck der 1. Auflage Berlin 1753 und 1762, 6 Faksimile-Tabellen im Anhang

VIII/135, 342 Seiten, zahlreiche Notenbeispiele, Format 16,5 x 21 cm, Ganzleinen

BV 179 ISBN 3-7651-0179-6 DM 44,-

Leopold Mozart

Gründliche Violinschule

mit einem Geleitwort von David Oistrach erläutert und kommentiert von Hans Rudolf Jung

Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage

Augsburg 1789, 1 Faksimile-Tabelle

276 Seiten, 32 Seiten Nachwort, zahlreiche

Notenbeispiele, Format 17 x 19,5 cm, Ganzleinen

BV 191 ISBN 3-7651-0191-5 DM 36,-



Johann Joachim Quantz

Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen

mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert.

Mit einer Einführung von Barthold Kuijken

Faksimile der Ausgabe Berlin 1752, im Anhang 24 ausklappbare Kupfertafeln

420 Seiten, Format 17 x 23,5 cm, Ganzleinen

BV 241 ISBN 3-7651-0241-5 DM 46,-



Fordern Sie unsere Kataloge an!



Breitkopf & Härtel · Wiesbaden

J. H. Schein –
Zeitgenosse
und Freund
von
Heinrich Schütz

Ein Standardwerk über den Leipziger Thomaskantor Johann Hermann Schein (1586–1630), dem die Forschung bislang nichts Ebenbürtiges zur Seite gestellt hat, in einem vorbildlichen Reprint.

Arthur Prüfer
Johann Hermann Schein
Biographie. Reprint der Erstausgabe
Leipzig 1895. XXIV und 148 Seiten.
Leinen mit Schutzumschlag DM 78.–
ISBN 3-7618-0936-2

Erscheint im September 1989



Bärenreiter
Kassel · Basel · London · New York

CANTATE

CAN 557 611-2 AAD

CANTATE

CAN 557 612-2 AAD

HEINRICH
SCHÜTZ



GEISTLICHE
CHORMUSIK
1648

I

Gesamtaufnahme
Westfälische Kantorei
Wilhelm Ehmann

HEINRICH
SCHÜTZ



GEISTLICHE
CHORMUSIK
1648

II

Gesamtaufnahme
Westfälische Kantorei
Wilhelm Ehmann

GEISTLICHE CHORMUSIK 1648

Gesamtaufnahme der Motetten
Heinrich Schütz (Sagittarius)
Westfälische Kantorei. Ehmann
Cantate-CD 557611 und 557612
Cantate-LP 657611/657612/657613



92. 80 414

X

Hinweise

mit Signaturschild!

Signatur Mz 8° 474	Stok Schür
-----------------------	---------------

RS

M. 1989

Bub

18.7. Wj
K

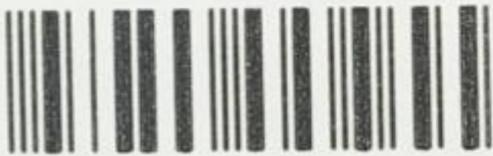
Sonderstandort

Signum

Ausleih-
vermerk
**Präsenz-
nutzung**

08. 2. 95
24. 3. 95
26. 5. 99

SACHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK



2 0335584

Heinrich Schütz

Literatur bei Bärenreiter



Heinrich Schütz. Texte, Bilder, Dokumente

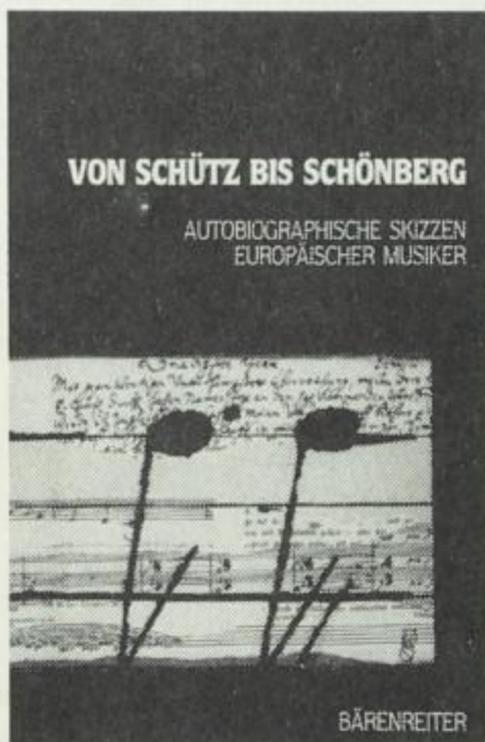
Mit Beiträgen von Dietrich Berke, Hartmut Broszinski und Gunter Schweikhart. 107 Seiten, 120 Abbildungen; Pappband DM 24,-

»Eine Auswahlbibliographie sowie eine Tabelle zu Leben und Zeit Heinrich Schützens nach Art des Kulturfahrplans runden die kleine Publikation ab, die nicht nur für Insider, sondern auch für alle Neulinge auf dem Gebiet der Schützforschung zu empfehlen ist und durchaus das Prädikat »besonders lesenswert« rechtfertigt.« Concerto

Heinrich Schütz: Klaglied

auf den Tod seiner Ehefrau Magdalena Schütz geb. Wildeck am 6. September 1625 SWV 501. Faksimile-Druck. 32 Seiten (davon 16 Seiten Faksimile); kartoniert DM 16,-

Neben dem vor einigen Jahren neu entdeckten »Klaglied« (in Faksimile und Übertragung) enthält diese bibliophile Ausgabe auch das bis dahin unbekannte Porträt des Meisters von August John, das erstmals einen Eindruck vom Aussehen des jüngeren Schütz vermittelt.



Schütz-Jahrbuch. 11. Jahrgang 1989

Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft herausgegeben von Werner Breig. ca. 160 Seiten; kartoniert ca. DM 48,- / Erscheint im Sommer 1989

Über die wissenschaftlichen Beiträge hinaus enthält dieser Band eine Bibliographie des Schütz-Schrifttums für den Zeitraum 1976–1985.

Von Schütz bis Schönberg

Autobiographische Skizzen europäischer Musiker. 287 Seiten; gebunden DM 39,80

Ein kulturgeschichtliches Lesebuch mit vielen interessanten Details aus erster Hand.



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York