

# Das wiedergefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz

M

Bemerkungen zur Quelle und zum Werk

von

WOLFRAM STEUDE

## I. Die Schicksale der Handschrift des Opus ultimum

„Dieses Opus muß – mit Ausnahme weniger Teile – heute definitiv als verloren betrachtet werden. Die einzige Quelle, die das Werk in seinem ganzen Umfang enthielt, die seit 1900 bekannte Gubener Handschrift, wurde im 2. Weltkrieg vernichtet.“ Mit diesen Sätzen beklagte Werner Breig<sup>1</sup> 1971 den endgültigen Verlust des letzten Werkzyklus von Heinrich Schütz, betitelt ‚Königs und Propheten Davids Hundert und Neunzehender Psalm in Eilf Stücken Nebenst dem Anhang des 100. Psalms: Jauchzet dem Herrn und eines deutschen Magnificats Meine Seele erhöbt den Herrn . . .‘ (Dresden 1671). Daß er damit Unrecht hatte, ist nicht nur für ihn, der damals von der noch existierenden Quelle keine Kenntnis haben konnte, wie für uns Anlaß zur Freude, sondern auch die Voraussetzung für die in diesen letzten Maitagen 1981 im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele vorstattengehende Aufführung des ganzen Zyklus (für die Mehrzahl seiner Motetten ist es die Uraufführung) durch die „Cappella Sagittariana“ Dresden zusammen mit den Berliner Solisten unter Dietrich Knothe und dem Dresdner Kreuzchor unter Martin Flämig, nicht weniger aber für dieses Referat.

1671 überreichte Schütz die Reinschrift der neun Stimmen seines „Schwanengesangs“ dem Kurfürsten Johann Georg II. von Sachsen. Im Jahre darauf starb er. Als das Dresdner Kurprinzenpalais mitsamt den archivierten Hofmusikalien während der preußischen Beschießung Dresdens 1760 ein Raub der Flammen wurde, können die Stimmbücher an dieser Stelle schon nicht mehr deponiert gewesen sein, andernfalls wären sie heute nicht mehr vorhanden.

Im Jahre 1900 fand man sechs von ihnen beim Aufräumen des Pfarrarchivs Guben in der Niederlausitz<sup>2</sup>. Das siebente, die Orgelstimme, tauchte erst um 1930 in einem Kölner Antiquariat auf, wo es von dem auch als Autographensammler berühmten Stefan Zweig erworben wurde, in dessen Nachlaß in London es sich heute befindet<sup>3</sup>. Zwei Stimmen, Sopran und Tenor des 2. Chores, blieben bis jetzt verschollen, und es besteht nach menschlichem Ermessen keine Aussicht mehr, sie wiederzufinden.

Ob der unvollständige Stimmensatz zwischen 1900 und 1945 in Guben verblieben war oder in der damaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin aufbewahrt worden ist, entzieht sich unserer Kenntnis. Letzteres ist wahrscheinlich, denn auch andere alte Niederlausitzer Musikquellen, z. B. die Lübbenauer Orgeltabaturen aus dem Besitz der Grafen Lynar, befanden sich in Berlin<sup>4</sup>.

Auf jeden Fall gehörten die Schütz-Stimmen zu im 2. Weltkriege ausgelagerten Musikalien, denn sie fanden sich etwa 30 Jahre nach Kriegsende unter seit langem heimgekehrten Auslagerungsgut in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, das aus heute nicht mehr zu erforschenden Gründen nach seiner Rückkehr nicht in den Bibliotheksbestand eingearbeitet worden war und demzufolge auch nicht in den Katalogen erschien.

In der Dresdner Bibliothek (die im Oktober 1981 ihr 425jähriges Bestehen feierte) hat die Quelle des letzten Schütz-Werkes legitimerweise ihre dauernde Bleibe gefunden (Signatur: Mus. 1479-E-

1 NSA 28 (Einzelne Psalmen II), Vorwort, S. VII.

2 Vgl. Friedrich SPITTA, Neuentdeckte Schütz'sche Werke, in: MGK 5, 1900, S. 122ff.

3 Georg KINSKY: Ein Schütz-Fund, in: ZfMw 12, 1929/30, S. 597f.; MOSER Sch, S. 582.

4 Einen diesbezüglichen älteren Aufbewahrungsnachweis konnte der Verf. in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin nicht finden. Einem Hinweis Kurt Gudewills zufolge könnte Heinrich Spitta die Stimmbücher jahrelang privat verwahrt haben, da er als Herausgeber des letzten Schütz-Zyklus vorgesehen war. Der dafür geplante Bd. 19 (3. Supplement-Bd.) der SGA ist aber nie zustande gekommen. Sogar Hans Joachim Moser hat für seine Schütz-Monographie nicht die Quelle selbst, sondern nur Fotokopien benutzen können (vgl. MOSER Sch, S. 582, Anm. 4).

504), denn den Grundstock des hochbedeutenden Quellenbestandes ihrer Musikabteilung bilden die alten Dresdner Hofmusikalien. Der Umstand, daß Schützens dreizehn letzte Motetten in Guben aufgefunden worden sind, legt die Vermutung eines Zusammenhangs zwischen der als abseitig erscheinenden Aufbewahrung der Noten und dem Herzog Christian von Sachsen-Merseburg nahe. Dieser, ein jüngerer Bruder Kurfürst Johann Georgs II., war seit 1657 nicht nur Postulierter Administrator des Merseburger Doms und Stiftsgebietes, sondern auch Herr der Markgrafschaft Niederlausitz, wo er die Städte Lübben und Spremberg zu Verwaltungs- und Residenzorten machte. (1668 stellte er in Lübben Paul Gerhardt als Archidiaconus an, der in Berlin seines Amtes verlustig gegangen war.)

Auch Guben an der Neiße – die rechts vom Fluß gelegene Altstadt ist das heute polnische Gubin – gehörte zum Herrschaftsgebiet Christians, der wenige Jahre vor seinem Regierungsantritt als Inspektor der Dresdner Hofkapelle (nachgewiesen von 1649 bis 1653<sup>5</sup>) Heinrich Schütz' unmittelbarer Vorgesetzter gewesen war. Als solcher hat er näher Anteilgenommen an dem Dresdner Kapellelend der 1650er Jahre, wie Schreiben Schützens vom 14. August 1651 an ihn und vom 19. August desselben Jahres an den Geheimen Sekretär Reichbrodt beweisen<sup>6</sup>. Zu seiner und seines Bruders Moritz Hochzeit im Jahre 1650 hatte Schütz „etliche bestimpte stückgen“ komponiert, die heute nicht mehr vorhanden sind<sup>7</sup>.

Das große, in den Dresdner Hofakten ohne Komponistennamen erwähnte Ballett zur gleichen Gelegenheit, ‚Paris und Helena‘, das hin und wieder für Schütz in Anspruch genommen wird<sup>8</sup>, war nach des Kurprinzen Johann Georg II. „Invention“ im Schoße der kurprinzlichen Kapelle entstanden. Als Komponist kommt demnach viel eher Giovanni Andrea Bontempi in Frage<sup>9</sup>.

Herzog Christians Beziehungen zum Dresdner Hof seines Bruders waren nachweislich eng und seine Besuche in Dresden häufig. So liegt es im Bereich des Möglichen, daß er nach dem Tode Schütz' dessen Opus ultimum als Erinnerungsstück mitgenommen hat, denn es erscheint so gut wie ausgeschlossen, daß eine weniger hochgestellte Persönlichkeit am Hofe die Noten hätte legal aus dem Archiv entfernen können<sup>10</sup>.

Für diese Vermutung spricht das Fehlen jeglicher Aufführungsnachricht. In den Hoftagebüchern, die in bezug auf die Mitteilung von Musikaufführungen vor allem in der Regierungszeit Johann Georgs II. (1656–1680) recht ergiebig sind und jedes der musizierten Schütz-Werke besonders hervorheben – im Jahrzehnt vor Schützens Tod kam dies selten genug vor –, findet sich bis 1697, dem Jahr des Erlöschens der reichen evangelischen Kirchenmusikpflege am Dresdner Hof aufgrund des Übertritts Augusts des Starken zum Katholizismus, kein Hinweis auf die Praktizierung von Motetten, die mit Schütz' letztem Werkzyklus in Verbindung zu bringen wären. So erfährt Schütz' „Schwanengesang“ erst in unseren Tagen nicht nur seinen Erstdruck, sondern auch zu seinem größten Teil – wie oben erwähnt – mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit seine verspätete Uraufführung.

## II. Bemerkungen zur Quelle

Auf eine detaillierte Beschreibung der Quelle kann hier verzichtet werden, da sie im Kritischen Bericht des Druckes (in Vorbereitung beim VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig) gegeben wird. Indessen möchte ich hier auf zwei ihrer Elemente eingehen, die einen interessanten Einblick

5 SCHÜTZ GBr, S. 374 (1649), 382f. (1653).

6 Ebenda, S. 220ff. (Nr. 80), 223ff. (Nr. 81).

7 Staatsarchiv Dresden, Oberhofmarschallamt B, Nr. 10, fol. 65<sup>v</sup>; Moritz FÜRSTENAU, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, Bd. 1, Dresden 1861 (Reprograph. Nachdr. Leipzig 1971), S. 117.

8 Vgl. etwa MOSER Sch, S. 170; Fritz BOSE: Artikel ‚Philipp Stolle‘, in: MGG 12 (1965), Sp. 1395.

9 Aus den Dresdner Akten (s. Anm. 7) geht nicht hervor, ob Schütz bei dieser Hochzeit in Dresden überhaupt anwesend war. Die Pauschalerwähnung seiner „Aufwartungen“ zu den Hochzeiten der kurfürstlichen Kinder in seinem Memorial vom 14. Januar 1651 (SCHÜTZ GBr, S. 212) legt es allerdings nahe.

10 MOSER Sch, S. 582, Anm. 3.

gewähren einmal in Schütz' Selbstwertbewußtsein und zum andern in die äußeren Entstehungs-  
umstände des Opus ultimum.

Die sechs in Dresden vorhandenen Stimmbücher sind die des Cantus, Altus, Tenor und Bassus  
Primi Chori und des Altus sowie Bassus Secundi Chori. Jedes von ihnen hat, wie auch die Londoner  
Orgelstimme, ein gedrucktes Titelblatt und ein „Catalogus“ überschriebenes gedrucktes Inhalts-  
verzeichnis. Alles übrige ist handschriftlich in sorgfältiger Kalligraphie ausgeführt. Die Suche nach  
einem Wasserzeichen im Papier wurde überraschenderweise belohnt mit der Entdeckung, daß für  
die Stimmen Heinrich Schützens Privatpapier verwandt wurde. Auf vielen Blättern aller Stimmbü-  
cher findet sich als Wassermarke Schütz' Emblem: ein gespannter Bogen mit senkrecht nach oben  
weisendem Pfeil und den Initialen HSC in der Mitte, „Henricus Sagittarius Capellae Magister“.  
Die Versuchung lag nahe, dieses Schützsche Privatpapier entsprechend der geradezu testamentari-  
schen Bedeutung des letzten Werkzyklus als Einmaligkeit überzubewerten. Bei weiterer Nachprü-  
fung stellte sich jedoch heraus, daß das gleiche Papier auch für einige der vorangehenden Dresdner  
Originaldrucke verwendet worden ist, nämlich den 2. Teil der ‚Kleinen geistlichen Konzerte‘ (1639),  
den 2. Teil der ‚Symphoniae sacrae‘ (1647), die ‚Geistliche Chormusik‘ (1648), den 3. Teil der  
‚Symphoniae sacrae‘ (1650) und die ‚Zwölf geistlichen Gesänge‘ (1656). Ob dies auch schon bei den  
früher erschienenen Dresdner Drucken, den ‚Musikalischen Exequien‘ (1636) und den ‚Verba D.  
Pauli, ex Epist. ad Timotheum . . .‘ („Das ist je gewißlich wahr“, SWV 277, 1631) der Fall war,  
bedarf noch der Nachprüfung.

Hier wird ein aristokratischer, im Blick auf die Geschichte der Familie Schütz seit dem  
15. Jahrhundert und auf Heinrichs eigene Stellung als erster Musiker des evangelischen  
Deutschland kaum verwunderlicher Zug erkennbar. Allerdings erhebt sich die Frage, wie Schütz  
derartige Mengen Papier hat bezahlen können. Antwort darauf gibt ein Passus im an Johann Georg  
I. gerichteten Dedikationsschreiben der Symphoniae sacrae III, 1650, wo Schütz schreibt: „Nicht  
sind auch hierbey mit stilschweigen zu übergehen diejenigen von E. Churfürstl. Durchl. vor etlicher  
Zeit mir bewilligte gnädigste Mittel wordurch die Publicirung oder Auslassung meiner Musicali-  
schen Arbeit hinfüro auch weiter befördert und deren Verlag erleichtert werden kan“<sup>11</sup>. Das Papier  
war also höchstwahrscheinlich eine Stiftung des Kurfürsten und hat über viele Jahre hin für  
verschiedene Druckopera Schützens ausgereicht. Das Emblem ist eine Variante eines schon sehr viel  
älteren Wappenzeichens der Familie Schütz, das in seiner „gebesserten“ Form im Jahre 1486 als  
gespannter Bogen mit aufgelegtem Vogelbolzen im Wappenbild auftritt<sup>12</sup>.

Kurfürst Johann Georg I., mit dem Schütz und die kurfürstliche Kapelle bekanntlich in den  
1640er und 1650er Jahren große Not hatten, erwies sich damit als spendabler Herr. Von daher dürfte  
es sich lohnen, seine Gesinnung und sein Verhalten Schütz gegenüber einerseits und seine Gründe  
für die unglaubliche Vernachlässigung der Kapelle andererseits – auch nach dem Kriegsende 1648 –  
neu zu untersuchen. Die kurprinzliche Kapelle hatte ja in derselben Zeit kaum um ihren Bestand zu  
kämpfen. An fehlenden Geldmitteln wird es zumindest in erster Linie nicht gelegen haben.

Unsere zweite Bemerkung zur Quelle selbst betrifft den gedruckten Titel. Er ist in der  
Schützliteratur mehrfach nachzulesen, eine Faksimile-Wiedergabe enthält Band 28 der Neuen  
Schütz-Ausgabe. Aufmerksamkeit fordern in unserem Zusammenhang die Schreibung des  
Titeltextes und seine Zeilenanordnung; beides fällt aus dem bei Schütz gewohnten Rahmen heraus.

Der Titeltext zeigt an folgenden Stellen orthographische Auffälligkeiten: Zeile 6 „Eilf Stücken;  
Zeile 14 „zweien Köhren“; Zeile 21 „Loobe Gottes“; Zeile 21: „Heinrich Schützen“. Schütz selbst  
schreibt niemals Doppelkonsonanten in der Art des kk statt ck oder solche Doppelvokale wie bei  
Lob oder Tod, ebensowenig ersetzt er anlautendes hartes ch durch k. All dieses findet sich aber auf  
Schritt und Tritt bei Constantin Christian Dedekind. 1653 durch Johann Rist zum „Poeta laureatus  
Caesarius“ gekrönt, fand er im Jahre darauf eine Anstellung als Bassist an der Dresdner Hofkapelle

11 SCHÜTZ GBr, Nr. 74, bes. S. 202.

12 Vgl. Eberhard STIMMEL, Die Familie Schütz – Zur Familiengeschichte des Georgius Agricola, in: Abhandlungen des  
Staatlichen Museums für Mineralogie und Geologie Dresden, Bd. 11, Dresden 1966, S. 377–417 (bes. S. 379f.).

und wurde 1666 zum Leiter der „Kleinen deutschen Music“ mit dem Titel „Concertmeister“ befördert. 1676 schied er aus diesem Amt und betätigte sich hauptberuflich als Kreissteuereinnahmer, privatim aber weiter als Dichterkomponist. Sein zweites Hauptwerk nach der ‚Aelbianischen Musenlust‘ (1657) schuf er mit dem 1694 anonym erschienenen Dresdner ‚Geist- und Lehrreichen Kirchen- und Haußbuch‘. Bei seinen zahllosen poetischen und prosaischen Ergüssen fällt ausnahmslos die Wortschreibung auf, die zunächst als gesucht und extravagant, also im eigentlichen Wortsinn „barock“ erscheint, sich aber als Bemühung entpuppt, das geschriebene *Wortbild* dem gesprochenen *Wortklang* anzupassen. Sie steht ganz offensichtlich im Zusammenhang mit jenen Sprach- und Schreibregulierungsbestrebungen des 17. Jahrhunderts, für die sich Philipp von Zesen (1619–1689) engagiert eingesetzt hatte<sup>13</sup>. Dessen Schreibungsreformen scheint Dedekind zu folgen.

Die Zeilenanordnung des „Schwanengesang“-Titels ist emblematisch gemeint und stellt eine Palme dar, das Symbol der „Fruchtbringenden Gesellschaft“ bzw. des „Palmenordens“, zu dessen zahlreichen Mitgliedern nicht nur Philipp von Zesen (als „der Wohlsetzende“) und Johann Rist (als „der Rüstige“) gehörten, sondern – für Dedekinds eigene Ambitionen viel wichtiger – auch die drei Brüder des regierenden sächsischen Kurfürsten, August (der in Halle residierende Administrator des Erzstiftes Magdeburg) als „der Wohlgerathene“, Christian (Sachsen-Merseburg, s.o.) als „der Kröhnende“ und Moritz (Sachsen-Zeit) als „der Sitsame“<sup>14</sup>.

Dedekind, dem Ristschen „Elbschwanenorden“ als „ConCorD“ angehörend, war sicherlich darauf erpicht, auch in die illustre Gesellschaft des „Palmenordens“ aufgenommen zu werden und verlieh diesem Wunsch mit der Fassung des Titels Ausdruck.

Daß die gedruckte Titelformulierung nicht aus Schützens eigener Feder stammt, besagt nicht nur die Schütz fremde Wortschreibung, sondern das bestätigt auch die autographe Eintragung Schützens auf das Titelblatt der Stimme „Cantus Primi Chori“ (Abb. ebenfalls in Band 28 der NSA), die besagt, daß, wenn einmal das Opus gedruckt wird, der schon vorhandene Drucktitel oder aber „der hierbey befindlich geschriebenen Tittul“ verwandt werden solle. Es ist anzunehmen, daß Schütz mit der Dedekindschen Titelfassung nicht einverstanden war und sich genötigt sah, eine Alternativfassung beizulegen. Diese nun hat vermutlich das Wort „Schwanengesang“ enthalten, mit dem Schütz selbst den Zyklus bezeichnet hatte. (Weiteres dazu s.u.)

Es gibt außerdem noch weitere Spuren, die auf Constantin Christian Dedekind als Famulus des alten Schütz in dessen letzten Lebensjahren deuten: In der Londoner Orgelstimme findet sich in den Motetten 1 bis 3 des 119. Psalms (SWV 482–484) der jeweils musizierende Chor durch den Hinweis „Choro 1“ bzw. „Choro 2“ angezeigt, eine Wortform, die weder italienisch noch gebräuchliches Latein ist. Bei Schütz tritt eine derartige Terminologie nicht auf, wohl aber in genau derselben Form bei Dedekind und zwar in der Orgelstimme seiner eigenen 1674 in Dresden veröffentlichten Vertonung des 119. Psalms<sup>15</sup>. Schließlich berichtet Dedekind in der Widmungsvorrede dieses seines eigenen Zyklus, die an Johann Georg II. und dessen Brüder August, Christian und Moritz gerichtet ist, daß der „Deutsche Assaph und itziger Musik GroßVater/ Herr Heinrich Schütze“ ihn mehrmals gebeten habe, die Motetten des 119. Psalms, die er „unter dem Titul des Schwahn = Gesangs (zweifels ohne/ weil er solchen für seinen lätsten gehalten) . . . componiret“ hatte, mit einer ad-libitum-Instrumentierung zu versehen. Seine Bescheidenheit habe ihm aber gesagt, „sich dessen kühnlich nicht anzumassen.“

Zusammengefaßt besagen unsere Beobachtungen an den Stimmen und Dedekinds eigene Aussagen zum letzten Werk Schützens, daß der „Concertmeister“ mit dem Zyklus eng vertraut war und auch das erhaltene gebliebene Reinschriftexemplar maßgeblich beeinflusst hat. Von hier aus ist zu fragen, ob diese Reinschrift und die als Basso segunte herausgezogene Orgelstimme mit ihrer

13 Vgl. Karl GOEDEKE, Grundriß der Geschichte der deutschen Dichtung, Bd. 3: Vom dreißigjährigen bis zum siebenjährigen Kriege, Dresden <sup>2</sup>1887, S. 95 ff.

14 Zur Mitgliedschaft der drei sächsischen Sekundogarnitur-Herzöge im „Palmenorden“ vgl. GOEDEKE, a.a.O., S. 15, 11 und 13.

15 „Choro 1<sup>mo</sup>“ in der Orgelstimme des 5. Konzerts. Original-Exemplar: Sächsische Landesbibliothek Dresden (im folgenden: SLB), Mus. Schw. 26.

für Schütz ungewöhnlich reichen Bezifferung auf ihn zurückgehen. Beides kann zur Zeit noch nicht beantwortet werden<sup>16</sup>.

### III. Entstehungsgeschichte und Textwahl des „Schwanengesangs“

Die Frage, wer oder was Schütz veranlaßt haben mag, nach seinem 81. Lebensjahr noch einen derartigen Riesenzyklus von elf Motetten über den 119. Psalm und das Magnificat zu komponieren, kann direkt nicht beantwortet werden. Wir sind darauf angewiesen, uns von den Entstehungsumständen, dem Text und seiner Auslegung sowie dem Werk selbst zu einer Antwort vorzutasten.

Zunächst: Soweit ersichtlich, hat für Schütz von Amts wegen keinerlei Notwendigkeit bestanden, den kolossalen Psalm 119 ganz oder teilweise motettisch zu vertonen. Im Rahmen der Dresdner Hofkirchenmusik kam für diesen Text weder die Stelle des Introitus im Hauptgottesdienst in Frage, noch finden sich Anhaltspunkte, daß er für sonstige große Figuralmusik in diesem oder in der „Hohen musicalischen Vesper“ der 1660er Jahre verwandt worden ist. Der Psalm trat lediglich in den verschiedenen täglichen Nebengottesdiensten, der Betstunde, der Wochenpredigt und der gewöhnlichen Vesper in Erscheinung. In ihnen wurde zweimal im Jahr der ganze Psalter durchgesungen und zwar liedmäßig schlicht in den Bereimungen durch Martin Luther und vor allem durch Cornelius Becker, wobei seit 1628 für die Becker-Strophen ausschließlich – soweit vorhanden – Schützens Melodien benutzt worden sind. Für die 88 Strophen auf den 119. Psalm im Becker-Psalter existieren von Schütz 8 verschiedene Melodien mit ihren Sätzen (SWV 217–224)<sup>17</sup>.

Ein gottesdienstliches Erfordernis, den 119. Psalm als große Figuralmusik zu vertonen, war nicht gegeben, wohl aber eine gottesdienstliche Aufführungsgelegenheit. Dedekind berichtet in der zitierten Widmungsvorrede seiner eigenen Vertonung des 119. Psalms ‚Königs Davids Göldnes Kleinod‘ (Dresden 1674), daß „in der Kuhr = Fürstl. Schloss = Capella alhier/ solchen Psalm unterthänigst zu musiciren/ und damit gnädigst gehöret zu werden/ ich das Glück gehabt . . .“ Sah die neue Ordnung der Dresdner Hofgottesdienste von 1662 schon in der schlichten Wochenvesper eine Stelle für Figuralmusik vor, so gingen möglicherweise Dedekinds Bestrebungen dahin, auch die anderen Nebengottesdienste musikalisch zu bereichern, denn diese waren für ihn als Leiter der „Kleinen deutschen Music“ außer dem Dienst bei Tafel sein eigentliches Betätigungsfeld. Im Range unter dem Vizekapellmeister stehend, hat er die Musik im Hauptgottesdienst nur dann zu besorgen gehabt, wenn der „1. Chor“, die Italiener samt ihren Kapellmeistern, in Begleitung des Kurfürsten auf Reisen waren. Dem „Concertmeister“ standen der „2. Chor“, also die aus Deutschen bestehende Hofkantorei, und die Instrumentalisten zur Verfügung<sup>18</sup>.

Die Vermutung liegt daher nahe, Schütz habe für eine etwaige Aufführung seiner letzten Psalmotetten die „Kleine deutsche Music“ ins Auge gefaßt und Dedekind deswegen gebeten, die Werke zu instrumentieren. Daß diese für einen liturgischen Rahmen gedacht waren, besagen sowohl die Altar-Intonationen am Anfang und am Beginn des Gloria patri-Schlusses jedes Stücks (nur das Magnificat hat keine Intonationen) als auch die Bitte Schützens an den Kurfürsten, die er eigenschriftlich in die Organum-Stimme eingetragen hat, die Motetten in der Schloßkirche auf den beiden 1662 neuerrichteten Musikemporen über dem Altar musizieren zu lassen. „Kirchenkonzerte“ gab es nicht, also blieb nur der Gottesdienst als Musiziermöglichkeit.

Dennoch: Schütz' Opus ultimum ist ganz offensichtlich ohne Auftrag entstanden. Die außergewöhnliche Textwahl besagt vielmehr, daß der greise Dresdner Oberkapellmeister mit ihm ein Bekenntniswerk schuf, ja mehr als das: sein geistig-künstlerisches Testament. Weshalb er den 119. Psalm zur Grundlage seines das gesamte Lebenswerk abschließenden Zyklus gemacht hat, sei

16 Ein Schriftvergleich mit dem Widmungssonett an die pfälzische Kurfürstinwitwe Wilhelmine Ernestine, das Dedekind mit der Unterschrift „ConCorD“ in das Schenkungsexemplar seines ‚Kirchen- und Hausbuchs‘ (Dresden 1694) eingetragen hat (SLB, Mus. 1–E–52) führt zu keinem eindeutigen Ergebnis, da beidemale kalligraphische Normschrift ohne charakteristische Eigenheiten vorliegt.

17 Vgl. Eberhard SCHMIDT, Der Gottesdienst am kurfürstlichen Hofe zu Dresden, Berlin 1961, S. 74 ff., 194 ff.

18 FÜRSTENAU, a.a.O., S. 150 f.

in Kürze angedeutet. In 176 Versen meditiert der Psalmdichter nach verschiedenen Richtungen hin über das Gesetz, die Gebote, die Rechte Gottes und sein eigenes Verhältnis dazu. Wir wissen, daß Schütz mit den Psalmen insgesamt besonders vertraut war, daß er sich selbst in ihren Worten fand und sich mit ihrer Hilfe am liebsten musikalisch aussprach. Der 119. Psalm muß ihm sehr nahegestanden haben, denn ihm hatte er auch den Text für seine Leichenpredigt entnommen (Vers 54 „Deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause“), der in der Vulgata-Fassung „Cantabiles mihi erant justificationes tuae in loco peregrinationis meae“ auf seinen Wunsch hin von Christoph Bernhard fünfstimmig „im praenestinischnen Contrapunctstyl“ komponiert und 1672 zu Schützens Trauerfeier als Parentationsmotette gesungen worden ist.

Hinter jenem wie auch immer gearteten subjektiv-nahen Verhältnis Schütz' zum Psalter allgemein und vielleicht zum 119. Psalm im besonderen stand indessen das eindeutig formulierte Psalmenverständnis der an altkirchliche Traditionen direkt anschließenden lutherischen Theologie, in deren Bannkreis Schütz sich am Dresdner Hofe ausschließlich bewegte. Diese auch sonst in theologie- wie kunstgeschichtlicher Hinsicht interessante, weil konsequenzenreiche lutherische Psalmeninterpretation weist auf den Beweggrund und tiefsten Sinn von Schütz' letztem Werk.

In seiner ‚Vorrede auff den Psalter‘ schreibt Martin Luther: „Und solt der Psalter allein deßhalben theuer und lieb seyn/ daß er von Christus Sterben und Aufferstehung so klärlich verheisset/ und sein Reich/ und der gantzen Christenheit Stand und Wesen fürbildet/ Daß es wohl möchte eine kleine Biblia heissen/ darinnen alles aufs schönest und kürtzezt/ so in der gantzen Biblia stehet/ gefasset/ und zu einem feinen Enchiridion oder Handbuch/ gemacht und bereitet ist. Daß mich dünckt/ der H. Geist habe selbst wollen die Mühe auff sich nehmen/ und eine kurtze Bibel/ und Exempelbuch von der gantzen Christenheit . . . zusammen bringen“<sup>19</sup>.

Der Psalter gilt demnach als Konzentrat der gesamten Bibel mit der für Luther selbstverständlichen Voraussetzung seiner neutestamentlichen Auslegung.

Ähnlich äußert sich Philipp Melancthon in seiner Vorrede zum ‚Psalter/ Sampt der Außlegung und Verklerung D. Johann Bugenhagen auß Pomern/ vom Latein in Deutsch gebracht/ vnd an vielen Orten gemehret vnd gebessert. . . Gedruckt zu Nürnberg/ durch Johann vom Berg/ vnd Vlrich Newber. Anno/ MD.LXIII.‘, wenn er sagt: „Wer ist aber, der nicht wisse/ das in den Liedern Davids die summa vnd ganzer Inhalt der Gottseligkeit/ aufs helleste vns fürge malet ist?“<sup>20</sup>

In demselben Verhältnis wie der Psalter zur ganzen Bibel wird von Johann Bugenhagen der 119. Psalm zu dieser gesehen. Im Vorwort zu seiner Erklärung der umfangreichsten Psalmdichtung mit ihren 22 Achtvers-Gruppen, den Octonarien, deutet er die Zahl 8 figurlich als Symbolzahl der Vollkommenheit: „Also mag man nu, das dieser Psalm nach den heiligen Buchstaben mit achten geteylet ist/ deuten/ das die theylung nach den schriftlichen buchstaben zeyge an/ das der inhalt gantzer Götlicher schriftt/ in disem Psalmen begriffen sey/ vnd das ein jeder buchstab acht verß anfaht/ bedeute/ daß solichs alles zur volkommenheit/ vnnd achten tag der aufferstentnuß/ vnnd neuen lebens in Christo gehöre“<sup>21</sup>.

So gewaltsam diese symbolische Deutung auch anmutet, die vom Inhalt des Textes zunächst gar keine Notiz nimmt und den Auferstehungstag nicht traditionsgemäß als den ersten, sondern als achten Tag zählt, hier wird klar gesagt: Genau wie der ganze Psalter hat der 119. Psalm die ganze Botschaft der Bibel zum Inhalt, auch er ist, nach Luthers Ausdruck, „eine kurtze Bibel.“

Wenn Heinrich Schütz am Ende seines langen Lebens den 119. Psalm vollständig vertont hat, dann tat er es mit dem Bewußtsein, die ganze Bibel in nuce in Musik zu setzen. Seine Confessio bezieht damit nicht nur das im 119. Psalm in immer neuen Wendungen gepriesene Gesetz und Wort Gottes als Träger der kosmischen Ordnung ein, sondern auch den Gesamtinhalt des Neuen

19 Zit. nach ‚Biblia, Das ist / Die gantze Heilige Schrift Alten und Neuen Testaments / Deutsch / D. Martin Luther / . . . Wittenberg / In Verlegung Balth. Christ. Wustens / Druckers und Buchhändlers in Franckfurt am Mayn. Im Jahr Christi / M DC. LXX‘, einer maßgeblichen, vom sächsischen Kurfürsten privilegierten Ausgabe der Lutherbibel zur Zeit der Entstehung des „Schwanengesangs“ (Exemplar im Besitz des Verf.).

20 SLB, Signatur: 2 Exeges. B. 155.

21 Ebenda. Den Hinweis auf Bugenhagens Psalmerklärungen verdanke ich Ulrich Siegele, Tübingen. – Zur Symbolbedeutung der Zahl 8 vgl. auch Christoph DEMANTIUS, Philosophische Ariadne der sieben freyen Künste, Dresden 1659, S. 12.

Testaments, das Evangelium. Dieses, nach altem lutherischen Verständnis dem 119. Psalm ohnehin immanent, will Schütz außerdem mit klaren Worten nennen, indem er den Lobgesang der Maria aus dem Lukasevangelium, das „Magnificat“ seinem Psalmzyklus anfügt.

Damit ist die Frage nach der zyklischen Zusammengehörigkeit aller dreizehn Motetten aufgeworfen. Ist doch zumindest die 12. Motette, der 100. Psalm ‚Jauchzet dem Herren, alle Welt‘, zu anderer Zeit entstanden als die Folge der elf Motetten über Psalm 119.

Das Werk ist von Schütz für den Einweihungsgottesdienst der umgebauten und erneuerten Dresdner Schloßkirche komponiert worden, der am 28. September 1662 stattfand und von Vincenzo Albrici musikalisch geleitet wurde. Mit dem 100. Psalm als Introitus wurden zugleich die beiden schon erwähnten Musikemporen mit je einem Orgelpositiv ihrer Bestimmung übergeben, sie kennen wir aus David Conrads Stich mit der Darstellung des Innern der Schloßkapelle. (Eine aktenmäßig belegte Wiederaufführung erlebte das prächtige Werk, womöglich in einer Neufassung, am 15. Oktober 1665<sup>22</sup>).

Theologisch bedeutet die Abfolge Psalm 119 – Psalm 100 – Magnificat eine aufsteigende Linie: Der Auseinandersetzung mit dem Gesetz Gottes, die im Lob des Gesetzes kulminiert, folgt in gesteigerter Weise das Lob Gottes, dessen Offenbarung schließlich das Preislied Marias feiert. Auch die allen dreizehn Werken gemeinsame poetische Form des Psalms wie ihre Tonartenordnung, auf deren Bogenform Hans Joachim Moser verweist<sup>23</sup>, läßt den Zykluscharakter des Opus ultimum deutlich zutage treten.

Durch die beiden „Anhangs“-Motetten kommt die 7. Motette ‚Wie habe ich dein Gesetze so lieb‘ (Verse 97–112 des 119. Psalms, SWV 488) in die Mitte des Ganzen zu stehen. Mit ihren 189 Takten ist sie die längste, ausgesponnenste des Gesamtzyklus. In der Luther-Übersetzung gewinnen ihre Verse einen besonders poetischen Klang. Von diesem als Herzstück des „Schwanengesangs“ vertonten Text aus läßt sich womöglich ein Stück Welt- und Gottesbild des alten Schütz erfassen. Die Tatsache, daß er durch Erweiterung des elfteiligen Zyklus um zwei weitere Kompositionen gerade „Wie habe ich dein Gesetze so lieb“ in die Mitte des Ganzen rückt, besagt, wie wichtig ihm die Worte waren „... Du machest mich mit deinem Gebot weiser, denn meine Feinde sind, denn es ist ewiglich mein Schatz“. Dieser letzte Satz wird in 17 Takten liebevoll ausgesponnen. „Ich trage meine Seele immer in meinen Händen und vergesse deines Gesetzes nicht.“ „Ich neige mein Herz, zu tun nach deinen Rechten immer und ewiglich.“ Schütz wird diese Verse ganz im Sinne älterer lutherischer Psalminterpretation als Identifikation, als Einwerden von Gesetz und Evangelium, dem klassischen Gegensatzpaar, begriffen und komponiert haben.

Schütz hat mit der Vertonung solch bedeutungsbefrachteten Textes ganz bewußt und vorsätzlich sein letztes Werk, seinen „Schwanengesang“ geschaffen. Bisher galt diese Kennzeichnung lediglich für das „Deutsche Magnificat“ aufgrund einer ungenauen Entzifferung des Titeltexes der Grimmaer Fassung (SWV 494a), wo Heinrich Spitta und andere „ist sonst der Beschluß und sein Schwanengesang“ gelesen hatten<sup>24</sup>. Die richtige Lesart „ist sonst der Beschluß an seinem Schwanengesange“ wird durch zwei weitere Belege bestätigt. Einmal durch den „Abdankungs = Sermon“ des Magisters J. C. Hertzog im Sterbehaus Schützens in Dresden, in dem der Redner von der Fabel über einen Schwan in den Gärten des Kaisers Theodosius ausgeht und dann, auf Schütz bezogen, meint: „Nur seiner geistlichen und allezeit auff GOTT gerichteten Schwannen-Music, kann ich nicht vergessen: Gottes Rechte/ sie mochte Dur oder Mol seyn/ war allezeit das Lied in seinem Hause/ nach seinem Ihme erwehleten Leich = Spruch“<sup>25</sup>. Und dann läßt Dedekinds Bemerkung in der Dedikationsvorrede seines eigenen 119. Psalms, Schütz habe „kurz vohr seinem seel. Ende/ den sonst wohl von keinem Componisten noch vohrgenommenen langen 119. Psalm unter dem Titul des Schwahn = Gesanges . . . componiret“ (s. o.) keinen Zweifel daran, daß diese Kennzeichnung vom Komponisten selbst stammt<sup>26</sup>.

22 SCHMIDT, a.a.O., S. 197.

23 MOSER Sch, S. 583.

24 Vgl. Wolfram STEUDE, Neue Schütz-Ermittlungen, in: DJbMw 12, 1967, S. 61.

25 Original-Exemplar: SLB, MB 8° 1228 R.

26 Original-Exemplar vgl. Anm. 14; Faksimile des zitierten Passus in: MGG III (1954), Sp. 86.

Auf solchem Hintergrund macht in der Quelle ein einziges Wort eine immense Aussage. Unter der letzten Zeile des Magnificat in der Baßstimme des 2. Chores steht in Großbuchstaben von Schütz' eigener Hand „FINIS“. Wir werden damit quasi Zeugen eines bewegenden Vorgangs: Der uralte, lebenssatte Sagittarius legt, im Bewußtsein der Abrundung und Vollendung seines Lebenswerkes, die Feder endgültig aus der Hand.

Meines Erachtens verliert hier die Frage an Bedeutung, ob das in zwei Fassungen überlieferte Deutsche Magnificat tatsächlich die allerletzte Komposition des Meisters war. Jedenfalls steht es am Schluß des Opus ultimum, und hinter sein Ende setzt Schütz den definitiven Schlußpunkt.

#### IV. Zur Frage von Schützens Spätwerk

Wenn zum Eigentlichen eines musikalischen Kunstwerkes, nämlich zur *Musik* des „Schwanengesangs“ kaum etwas gesagt wurde, dann hat das seinen Grund in der Notwendigkeit, diesem Thema eine gesonderte Studie zu widmen. Dies wird am zweckmäßigsten dann nachzuholen sein, wenn die Motetten im Druck erschienen sind. Ganz zwangsläufig wird man dann auf das Problem des Schützschen Altersstils stoßen. Hier sei nur so viel dazu bemerkt, daß nicht nur die bisher gegebene Antwort, beispielsweise, daß die „retrospektive, nahezu zäsurlose Polyphonie deutlich . . . Merkmal des Altersstils“ sei<sup>27</sup>, einer Überprüfung bedarf, sondern darüber hinaus die ganze Fragestellung an sich.

Gibt es denn überhaupt bei Schütz einen charakteristischen Altersstil, wie wir einen solchen bei Beethoven oder Verdi kennen? Ist der Prozeß einer personalstilistischen Emanzipation dem allgemeinen Zeitstil gegenüber bei Schütz überhaupt schon so weit gediehen gewesen, daß die Voraussetzungen für einen unverwechselbaren eigenen Altersstil gegeben waren? Gilt es nicht mit größerem Nutzen nach den verschiedenen Kompositionsstilen zu fragen, die, handwerklich erlernbar, vom Komponisten je nach Text und Funktion des Stückes angewandt wurden, also nach der Prima und Seconda prattica bzw. nach dem prägenden Einfluß, den die eine oder andere von ihnen in der jeweiligen Komposition ausgeübt hat?

Vergegenwärtigen wir uns das Schützsche Altersschaffen, dann stoßen wir auf selbstverständliche kompositionshandwerkliche Sicherheit und Differenzierungsvermögen, kurz: auf meisterliche Reife, aber kaum auf einen Stil, der sich auf einen Nenner bringen ließe.

Was gehört zum Spätwerk Schützens? H. J. Moser läßt es mit dem dritten Teil der ‚Symphoniae sacrae‘ (1650) beginnen. Aufgrund neuerer Forschungen bietet sich jedoch ein späterer Zeitpunkt an, von dem ab die wichtige Gruppe der Alterswerke entstanden ist. Es ist das Jahr 1662, in dem die Neugestaltung der Dresdner Schloßkirche ihren Abschluß fand und die damit eng zusammenhängende Neuordnung der Gottesdienste in Kraft trat. In zwei undatierten Dresdner Hofkirchenordnungen<sup>28</sup> ist uns der Grundriß erhalten geblieben, nach dem die Gottesdienste ab Herbst 1662 gehalten worden sind. Eberhard Schmidt würdigt diese Formulare ausführlich, bezweifelt aber deren Zusammenhang mit der Schloßkirchenweihe am 28. September 1662<sup>29</sup>.

Daß die Gottesdienste der Schloßkapelle tatsächlich von diesem Termin ab einer Neuregelung folgten, besagen die Berichte in den Dresdner Hofdiarien: Dienstag, den 30. September 1662 wird „zum erstenmale Bethstunde, wie Sie aufs neue angeordnet, gehalten“, Mittwoch, den 1. Oktober 1662 wird nachmittags die „erste Lateinische Vesper, wie Sie aufs neue angeordnet, gehalten“<sup>30</sup>.

Den hiermit wirksam werdenden neuen Gestaltungsimpulsen Johann Georgs II., dem die Hofgottesdienste und ihre prächtige Ausstattung ganz besonders wichtig waren, verdanken wir

27 Kurt GUDEWILL, Art. ‚Heinrich Schütz‘, in: MGG 12 (1965), Sp. 219.

28 „Ordnung wie es an hohen Fest- und Sonntagen auch in der Wochen in der Residentz Dresden gehalten werden solle“, Staatsarchiv Dresden, Oberhofmarschallamt N I, Nr. 8; „Ordnung Wie der Durchlauchtigste Hochgebohrne Fürst . . . Herr Johann Georg der Ander . . . es in Dero Hoff-Cappella, mit der Musica an denen Fest- und Sontagen, auch in der Wochen hinfüro wolle gehalten haben“, SLB, Msc. Dresd. K 89.

29 SCHMIDT, a.a.O., S. 89, Anm. 14.

30 Staatsarchiv Dresden, Oberhofmarschallamt, N I, Nr. 6.

außer zahlreichen Werken anderer Dresdner Hofmusiker an Schütz-Kompositionen die Weihnachtshistorie, die drei Passionen, einige der letzten großen Psalmvertonungen und eine Reihe anderer Werke, die z. T. leider verschollen sind.

Versuchen wir abschließend eine Ordnung und Datierung des Schützschen Altersschaffens zwischen 1662 (bzw. 1660) und 1671 (wenngleich ein solcher Versuch z.Z. den Charakter des Vorläufigen haben muß<sup>31</sup>):

1662 15. Juni (3. Sonntag nach Trinitatis) und 23. November (26. Sonntag nach Trinitatis)  
Motette ‚Aquae tuae, Domine‘ (verschollen)<sup>32</sup>

28. September (18. Sonntag nach Trinitatis)  
Psalm 100 ‚Jauchzet dem Herren, alle Welt‘ (SWV 493)<sup>33</sup>

ab 1662 (oder schon 1660)

Weihnachts-Historie, 1. Fassung (SWV 435a)<sup>34</sup>. Da das Werk von Schütz laut Titel des Originaldrucks „Auff gnädigste Anordnung Churfl. Durchl. zu Sachsen etc. H. Johann Georgen des Andern . . . in die Music versetzt worden ist“, darf man auch in ihm, sogar bei eventueller Entstehung vor 1662, ein Ergebnis jener gottesdienstlichen Reform durch den Kurfürsten sehen, die sicherlich durch einen längeren Zeitraum hin vorbereitet worden war.

1663 oder 1664, Sonntag Palmarum  
Lukas-Passion (SWV 480)<sup>35</sup>

1664 Weihnachts-Historie, 2. Fassung (SWV 435)

1665 Karfreitag  
Johannes-Passion, 1. Fassung (SWV 481a)

15. Oktober (21. Sonntag nach Trinitatis)  
evtl. Neufassung des 100. Psalms ‚Jauchzet dem Herren, alle Welt‘ (SWV 493)<sup>36</sup>

31 Eine umfassende systematische Quellenerfassungs- und Quellenforschungsarbeit für die mitteldeutsche Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts mit dem Schwerpunkt Schützforschung ist mit Unterstützung maßgeblicher staatlicher Stellen der DDR in Dresden im Aufbau begriffen. Von daher darf der Hoffnung Ausdruck gegeben werden, daß in den kommenden Jahren neue Einblicke in Leben und Werk Schützens und seiner musikalisch tätigen Zeitgenossen wie auch in die sozialen und künstlerischen Schaffensbedingungen der Zeit gelingen.

32 „Newer und Alter Schreibcalender auff das Jahr . . . MDCLXII . . .“ (SLB, Msc. Dresd. Q 240): „Mot. Aquae tuae Domine H.S.“ = 3. Sonntag n. Trin., „Mot. Aquae tuae Domine H. Sagitt.“ = 26. Sonntag n. Trin.

33 Ebenda: „Zum Introitu intonirte der Prediger den 100. Psalm Jauchzet dem Herrn. Chor respondirt. H. Sagitt.“ – Eine andere Eintragung lautet „Intonirte der Priester vor dem Altar den 100. Psalm Jauchzet dem Herrn alle Welt und respondirt darauf der Chor (so mit Trompeten). Die Composition war des alten Churfl. Capellmeister Heinrich Schützens, welche er hierzu neu gemacht“. Zit. bei Moritz FÜRSTENAU, Fürstlicher Gottesdienst im 17. Jahrhundert in: MfM III, 1871, S. 58ff. (ohne Angabe der Aktensignatur).

34 Es ist möglich, aber nicht erwiesen, daß der Hofdiariumseintrag vom 25.12.1660 „die Geburth Christi, in stilo recitativo“ das Werk Schützens meint. Vgl. Wolfram STEUDE, Die Markuspassion in der Leipziger Passionenhandschrift des Johann Zacharias Grundig, in: DJbMw 14, 1969, S. 101 bzw. Anm. 25.

35 In der Dresdner Schloßkirche ist 1662 keine Lukaspassion gesungen worden. Das Schütz-Werk erklang also frühestens 1663 (für welches Jahr die Hofdiariums-Notizen der Passionsaufführungen fehlen), wenn nicht sogar erst 1664. Vgl. dazu auch Wolfram STEUDE, Einleitung zu: Heinrich SCHÜTZ, Marco Gioseppe PERANDA, Passionsmusiken nach den Evangelisten Matthäus, Lukas, Johannes und Markus (Faksimile-Ausgabe der Handschrift von Johann Zacharias Grundig), Leipzig 1981.

36 Die Möglichkeit einer Neufassung legt der Wortlaut des Hoftagebuch-Eintrags vom 15. Oktober 1665, 21. Sonntag n. Trin., nahe: „Zum Introitu Intonirte der Mittlere Hoff Prediger vor dem Altare Jauchzet dem Herrn, worauff der Chor Musicaliter antwortete und den 100. Psalm vollends absolvirte, deßen Composition der Cappellmeister Schütze, izo hierzu von Näuen gemacht . . .“ („Calender Churfürst Johann Georgen des Andern. Die Jahre Anno 1663 und 1665.“ SLB, Msc. Dresd. Q 241.)

16. Dezember (3. Sonntag im Advent)  
Concert ‚Renuntiate Johannis quae audistis‘ (verschollen)<sup>37</sup>

1666 Sonntag Judica  
Matthäus-Passion (SWV 479), wahrscheinlich ohne den Schlußchor ‚Ehre sei dir, Christe‘, der stilistisch der Markus-Passion von Marco Giuseppe Peranda (1625–1675)<sup>38</sup> viel näher steht als sämtlichen authentischen Chorsätzen von Heinrich Schütz<sup>39</sup>

Karfreitag  
Johannes-Passion, 2. Fassung (SWV 481)

1667 1. Januar (Neujahrstag)  
Psalm 150 (verschollen)<sup>40</sup>

1668 22. Juli (Friedensdankfest)  
Deutsches Tedeum (SWV 472)  
evtl. Neufassung des 150. Psalms von 1667<sup>41</sup>

spätestens ab 1668, vielleicht schon ab 1666  
Komposition des „Schwanengesangs“ SWV 482–492 und SWV 494

vor 1671  
Psalm 136 (verschollen), Wiederaufführung am 23. Juni 1672<sup>42</sup> und am 31. Mai 1673<sup>43</sup>

37 „Concert. Renuntiate Johanni quae audistis. Cappellmeister Schützens“ Eintrag für den 16. Dezember in „Alter und neuer Schreibkalender . . . auff das Jahr MDCLXV . . .“, SLB, Msc. Dresd. Q 243.

38 Edition der Markus-Passion unter Schützens Namen durch Philipp SPITTA in: SGA I, 1885, S. 73–96; Praktische Ausgabe unter Perandas Namen durch Wolfram STEUDE, Leipzig 1978 (Deutscher Verlag für Musik).

39 Vgl. in der Einleitung der oben (Anm. 35) erwähnten Faksimile-Ausgabe S. 8, Anm. 3.

40 „Introitus d. 150. Psalm Capellmeister Schützens näue Composition mit Trompeten und Paucken.“ Eintrag für den Neujahrstag 1667 in „Alter und Neuer Schreib Kalender . . . MDCLXVII . . .“, SLB, Msc. Dresd. Q 245.

41 SCHMIDT, a.a.O., S. 197. – Zwei weitere Aufführungen des 150. Psalms fanden anlässlich der Einweihung der Schloßkapellen Moritzburg am 23. Juni 1672 (in der Vesper, nach Albricis Magnificat) und Königstein am 1. Oktober 1676 (als Introitus des Hauptgottesdienstes) statt. Zu 1672: Staatsarchiv Dresden, Oberhofmarschallamt N I, Nr. 6; zu 1676: „Jahres-Zeiger . . . MDCLXXVI“, SLB, Msc. Dresd. Q 260.

42 Nach dem „Deus in adjutorium“ „der 136. Psalm deutsch musicaliter mit Trompeten und Paucken, Capellmeister Heinrich Schützens“ (Staatsarchiv Dresden, Oberhofmarschallamt N I, Nr. 6), 23. Juni 1672 Vesper zur Einweihung der Moritzburger Schloßkapelle.

43 SCHMIDT, a.a.O., S. 197.