

Zusammenfassungen

Eva Linfield: Eine Neuuntersuchung der Quelle zur Weihnachtshistorie von Schütz

Die Quellenlage dieses Werks ist komplizierter als bisher angenommen. Die einzige noch erhaltene Quelle mit dem Gesamtnotentext befindet sich in Uppsala. Sie wurde bis jetzt als Frühfassung, SWV 435a, bezeichnet. Nach näherer Untersuchung stellt sich das Manuskript als ein Kompositum verschiedener Fassungen heraus, das sich sowohl aus Teilen der frühesten Version als auch aus der uns heute bekannten letzten Fassung der zehn Konzerte zusammensetzt. Die Arbeit bemüht sich, die verschiedenen chronologischen Schichten herauszuarbeiten.

Aufgrund von Schreiber- und Papieridentifizierung wird die Überlieferung der Quelle auf Dresden zurückgeführt. Die Korruption zweier Trombone-Stimmen kann an Hand der Quellenuntersuchung bestätigt werden. Es wird die Hypothese aufgestellt, daß die der Komposition hinzugefügten Stimmen möglicherweise von einer Aufführung stammen, die mit Pohle, und demnach mit einer Aufführung in Halle in Zusammenhang gebracht werden können.

Das Manuskript der Universitätsbibliothek Uppsala wirft verschiedene Fragen der Besetzung auf, die im Zusammenhang mit einer Rekonstruktion der Spätfassung diskutiert werden.

Eine Neuausgabe der Weihnachts-Historie, die sich um einen korrekten Notentext¹ bemüht und Fragen der Chronologie, Überlieferung und Besetzung einbezieht, wird durch die Verfasserin vorbereitet.

Stefan Strohm: Die Idee der absoluten Musik als ihr (ausgesprochenes) Programm – Zum unterlegten Text der Mahlerschen Achten¹

1. Die Herausbildung absoluter Musik entspricht einer Entfaltung des Denkens, wie es sich zwischen Kant und Hegel entwickelt hat. Die Wahrheit des Ganzen ist nicht als ein Objekt aufweisbar und zu beherrschen, sondern ergibt sich im Vollzug des Denkens.

2. Mahlers Achte Symphonie vollzieht das, freilich zugleich kritisch: Sie widersteht der absoluten Selbstgründung des endlichen Geistes. Jedoch behält sie bei, daß der endliche Geist vom Absoluten unendlich betroffen ist. Das kritische Element zeigt sich musikalisch durchgeführt, wenn im ersten Satz eine unverfängliche Stelle (das Wort für „Leib“) auf Tod („Leichnam“) gedeutet wird.

3. Der zweite Satz erweist in durchgehaltener Vermittlung von Schmerz und Befreiung, daß die Negation im ersten weder unendliche Resignation noch äußerste Kehre für Triumph ist.

Mahlers Musik der Achten ist einerseits Kritik am vorneuzeitlichen Hymnus, der das Absolute wie objektiv vorstellt, andererseits Kritik an Goethes Drama, das Endlichkeit übertönt. So bekennt sie sich in musikalischer Kritik zur ausgereiftesten Gestalt der Idee der absoluten Musik, indem sie Texte, die auf das Absolute inhaltlich sich beziehen, gegenläufig vertont.

¹ Anmerkung des Herausgebers: Um die adäquate Wiedergabe des Inhalts nicht zu gefährden, erscheint im vorliegenden Falle ausnahmsweise die Zusammenfassung in der gleichen Sprache wie der Beitrag selbst.

Abstracts

Wolfram Steude: The Newly Recovered *Opus ultimum* of Heinrich Schütz: Observations on the Source Material and the Work

Of the nine original partbooks for Heinrich Schütz's double-choir motet cycle of 1671 on Psalms 119 and 100 and the German Magnificat (SWV 482–494) six were uncovered in the year 1900 in Guben (in Niederlausitz, E. Germany). The organ part (today in London) did not surface until 1930 in Cologne. Except for SWV 494 none of the thirteen works were in print before 1945. Having meanwhile disappeared by the end of WWII, the six Guben partbooks were rediscovered in 1975 at the Saxon State Library in Dresden (D-Dlb: Mus. 1479–E–504). The cycle received its modern première in Dresden in 1981 in a reconstruction by the author; a printed edition by Deutscher Verlag für Musik (Leipzig) and Bärenreiter Publishers (Kassel) is scheduled to appear in 1985.

Schütz's private paper stock (with a drawn bow, arrow and the letters HSC) was used for the manuscript partbooks (as well as for the Dresden Schütz prints from 1639 on). Constantin Christian Dedekind was chiefly responsible for preparing the material (with printed title sheets). With this cycle Schütz intentionally composed his "swan song", simultaneously creating thereby a work confessing, according to the old Lutheran view, faith in the entire Bible. Its quintessence was contained in the Book of Psalms as a whole (Luther and Melancthon) as well as in the 119th Psalm (Bughenhagen).

Schütz's "swan song" forms the conclusion for his last creative period which began in the year 1662 (renovation of the Dresden palace church, the new order of worship service and the first performance of SWV 493 on 28 September 1662). To this period, in addition to the Christmas Oratorio, the three Passions and the German Te Deum (SWV 472), also belong the great settings of Psalms 136 and 150 as well as other compositions which are lost today.

Stefan Kunze: Instrumentalism and Text Setting in the Music of Heinrich Schütz (Part II)

The study considers what artistic means Schütz used for interpreting language as he set it to music. The doctrine of musical figures (*Figurenlehre*) is not an appropriate starting point. In the matter of Schütz's text setting what is instead of more essential significance is the new musical syntax that arose in the Venetian musical environment. This syntax should be considered a genuinely instrumental one. It appears that the instrumental framework in Schütz's music is the prerequisite for the exposition and representation of the text. Concluding remarks concern the path from Schütz to Bach.

Ulrich Siegele: Music as Testimony for the History of Interpretation: Heinrich Schütz's motet "Die mit Tränen säen" from *Geistliche Chormusik*

The musical form of this motet as realized by Schütz differs from the textual form of verses 5 and 6 of Psalm 126, characterized by parallelism of elements. An attempt is made to understand this difference as symbolic and to justify it in light of the history of the psalm's interpretation.

Arno Forchert: Heinrich Schütz as Composer of Protestant Chorales

1. For a composer from the first half of the 17th century Schütz bequeathed no mean quantity of chorale settings. Not Schütz, but rather composers like Praetorius and Scheidt are the exception with regard to the number of chorale settings.

2. When Schütz sets several strophes of a chorale, it is in the form either of variations on the bass pattern associated with the chorale melody or else entirely without reference to a cantus firmus.

3. Independent single compositions that are elaborated on a first strophe remain associated with their respective melodies; if it is not a first strophe, however, then they are not tied to the cantus firmus or else use only suggestions thereof.

4. In line with present-day knowledge of the chronology of Schütz's works it can be assumed that the connection with the specific cantus firmus in the early chorale settings is comparatively close, but in the later ones inclined to be loose; in late works, instead of the association with the chorale melody, there appears a chorale idiom substantially independent of the particular tune's contour.

Adolf Nowak: Mahler's Hymn

The hymn section of Mahler's Eighth Symphony is composed as a sonata movement in which the experiences of the composer's previous vocal and instrumental symphonies play an integral part. These include the variation construction of the "Wunderhorn" symphonies and the comprehensive sonata form of the Sixth and Seventh Symphonies. The course of the hymn's formal scheme puts into strong relief the action of the struggle in the spirit of Goethe. Themes push beyond the bounds of sections and metrical parity ratios; they are transformed through variation; they move towards each other in contrapuntal relationships, particularly in the double fugue. Energized by such thematic treatment, the sonata form throws into prominence stages in the fulfillment which in fact have already been passed (the "Accende" section). This musical course of events points to the metamorphosis that Faust undergoes and bears witness to the transformation which the hymn text invokes.

Rudolf Stephan: On Mahler's Composition of the Last Scene from Goethe's *Faust*

In the preliminary remarks it is established that:

1. Only after the finished conception of a movement did Mahler set out—at least in his later period—in search of a suitable poetic text, and that the latter was consequently regarded as "raw material" that could be treated freely.

2. The selection of the last scene from Goethe's *Faust* occurred only after the composition of the first movement was largely completed, so that the poetic text had to be fitted into a pre-existing construct.

3. Mahler's Eighth Symphony—like his First, Second and Seventh—concludes with an apotheosis, by means of which the point of departure attains to a higher level.

Given these pre-conditions, the question is then posed as to what Mahler made of Goethe's *Faust* as a poetic text and what aspects receive a greater degree of artistic emphasis. In addition, the bases for and consequences of Mahler's textual manipulations—abbreviations, amplifications and rearrangements—are investigated.

(Translated by Kathleen Hansell)

Résumés

Wolfram Steude: L'opus ultimum de Heinrich Schütz redécouvert – Remarques sur la source et sur l'œuvre

Six des neuf livres de parties de chant du dernier cycle de motets à double chœur de Heinrich Schütz (1671) sur les psaumes 119, 100 et le Magnificat allemand (SWV 482-494) ont été trouvés en 1900 à Guben (Niederlausitz), mais la partie d'orgue n'a été retrouvée qu'en 1930 à Cologne (et se trouve actuellement à Londres). Hormis SWV 494, aucune des treize œuvres n'a été imprimée avant 1945. Disparues au cours de la guerre, les six parties ont été redécouvertes en 1975 (Sächsische Landesbibliothek de Dresde, Mus. 1479-E-504). En 1981, le cycle a été interprété en création mondiale à Dresde, dans la reconstruction de W. Steude; il sera édité d'ici à 1985 au DVfM de Leipzig et au Bärenreiter-Verlag de Cassel. Pour les livres de parties de chant manuscrits (tout comme pour les impressions d'œuvres de Schütz à Dresde à partir de 1639), le compositeur utilisa son propre papier portant son emblème (arc tendu, flèche, lettres HSC). Constantin Christian Dedekind a largement contribué à la reconstruction de la source (avec pages de titre imprimées). Dans ce cycle, Schütz a composé sciemment son «chant du cygne». En même temps, selon une ancienne tradition luthérienne, il fit ainsi une profession de foi sur la Bible. Le psautier dans son entier (Luther, Melanchthon) en était considéré comme un extrait, tout comme le psaume 119 (Bughagen).

Le «chant du cygne» de Schütz met un terme à sa dernière période créatrice qui commence en 1662 (rénovation de l'église du château de Dresde, nouvelle disposition des services religieux, création de SWV 493 le 28 septembre 1662). C'est dans cette période que doivent se situer l'Histoire de Noël («Weihnachtshistorie»), les trois Passions et le Te Deum allemand (SWV 472), ainsi que de vastes mises en musique des psaumes 136 et 150, tout comme d'autres compositions qui ont aujourd'hui disparu.

Eva Linfield: Une nouvelle étude de la source de l'Histoire de Noël («Weihnachtshistorie»)

L'état des sources de cette œuvre est plus compliqué qu'on ne le pensait jusqu'alors. La seule source qui soit préservée, comportant le texte musical intégral, se trouve à Uppsala. Elle a jusqu'alors été désignée comme une version primitive, SWV 435a. Une étude plus précise fait apparaître ce manuscrit comme un mélange de diverses versions, composé aussi bien de sections de la version la plus ancienne que de parties de la dernière version connue aujourd'hui de ces dix concerts. L'auteur de cette étude s'efforce de mettre en lumière les différentes couches chronologiques.

L'identification des copistes et des papiers permet de situer la source à Dresde. L'étude des sources permet également de confirmer la corruption de deux parties de trombone. L'auteur émet l'hypothèse que les parties ajoutées à la composition viennent sans doute d'une exécution qui peut être mise en rapport avec Pohle, et par suite avec la ville de Halle. Le manuscrit de la Bibliothèque de l'Université d'Uppsala soulève différents problèmes de distribution qui devraient être discutés dans le cadre d'une reconstitution de la version tardive.

L'auteur prépare une nouvelle édition de l'Histoire de Noël, qui s'attachera à établir un texte musical correct, en tenant compte des problèmes de chronologie, de tradition et de distribution.

Stefan Kunze: Instrumentation et mise en musique du langage dans la musique de Heinrich Schütz (Deuxième partie)

Cette étude s'attache à rechercher les moyens par lesquels Schütz interprète le langage en le mettant en musique. L'étude de la figuration ne constitue pas un point de départ approprié. Par contre, la nouvelle syntaxe musicale qui a vu le jour dans le cadre de la musique vénitienne revêt une signification primordiale pour la mise en musique du langage par Schütz. Cette syntaxe doit être considérée comme essentiellement instrumentale. Il s'avère que l'architecture instrumentale de la

musique de Schütz constitue la condition de l'exposition et de la représentation du langage. Les remarques annexes étudient le chemin qui conduit de Schütz à Bach.

Ulrich Siegele: La musique comme témoignage de l'histoire de l'interprétation des textes – le motet de Heinrich Schütz «Die mit Tränen säen» tiré de la «Musique chorale sacrée»

La forme de composition réalisée par Schütz dans ce motet se distingue par le parallelismus membrorum de la forme construite des versets 5 et 6 du psaume 126. L'auteur s'efforce de considérer cette différence comme un cas de figure et de la justifier dans l'histoire de l'interprétation du psaume.

Arno Forchert: Heinrich Schütz, compositeur de textes de cantiques de l'Église évangélique

1. Le nombre d'arrangements de cantiques laissé par Schütz n'est pas typiquement bas pour un compositeur de la première moitié du 17^{ème} siècle. Ce n'est pas Schütz qui constitue une exception par le nombre de ses arrangements de chorals, mais plutôt des maîtres comme Praetorius et Scheidt.

2. Lorsque Schütz met en musique plusieurs strophes d'un cantique, il le fait soit sous forme de variations sur un modèle de basse d'une mélodie de choral, soit sans aucune référence au cantus firmus.

3. Les compositions indépendantes élaborées sur une première strophe restent par principe liées à la mélodie qui leur est propre; si elles ne s'appuient pas sur la première strophe, elles sont indépendantes du cantus firmus ou n'emploient que des réminiscences du cantus firmus.

4. Dans l'état actuel de nos connaissances de la chronologie des œuvres de Schütz, on peut penser que la liaison avec le cantus firmus des arrangements de cantiques les plus anciens est relativement étroite, mais qu'elle est plutôt lâche dans les arrangements les plus récents; dans l'œuvre tardive, on rencontre – au lieu du lien avec la mélodie de choral – un idiome de choral largement indépendant de la diastématique de la manière antérieure.

Adolf Nowak: L'hymne de Mahler

L'hymne de la Huitième Symphonie de Mahler est composé sous forme de mouvement de sonate, auquel se sont greffées les expériences des symphonies vocales et instrumentales de Mahler: les variantes de la Symphonie du «Wunderhorn» et la vaste forme sonate des Sixième et Septième Symphonies. L'évolution de la forme hymnique exprime l'aspiration, dans le sens de Goethe. Les thèmes débordent les sections et les rapports de similitude métrique, ils se transforment par des variantes, il se rencontrent dans un rapport contrapuntique, principalement dans la double fugue. La forme sonate dynamisée par une telle thématique produit des phases d'accomplissement, qui seront elles-mêmes outrepassées (entrée «Accende»). Ce fait musical indique la métamorphose subie par Faust et prouve la volonté de transformation invoquée par le texte de l'hymne.

Rudolf Stephan: Au sujet de la composition de la scène finale du «Faust» de Goethe par Mahler

Remarques préliminaires:

1. Mahler – tout au moins à une époque tardive – ne s'est mis en quête d'un poème adéquat qu'après avoir mis au point la conception du mouvement, et le texte doit ainsi être considéré comme un «sujet» pouvant être traité librement.

2. Le choix de la scène finale du «Faust» de Goethe n'a été fait qu'après que la composition du premier mouvement fut pratiquement terminée, de sorte que le texte devait s'adapter à un schéma préexistant.

3. La Huitième Symphonie de Mahler – tout comme la Première, la Deuxième et la Septième – se termine par une apothéose dont le point de départ est situé à un niveau supérieur.

En vertu de ces éléments, l'auteur pose la question de savoir ce que Mahler rend sensible du poème de Goethe, ce qui ressort artistiquement au plus haut point. A ce sujet, il étudie les raisons et les conséquences des interventions faites par Mahler sur le texte – raccourcis, élargissements et transpositions.

(Traduction: Geneviève Geffray)

Sommari

Wolfram Steude: Il ritrovamento dell'Opus ultimum di Heinrich Schütz – Osservazioni sulla fonte e sull'opera

Nel 1900 a Guben (Niederlausitz) furono ritrovate 6 delle originariamente 9 parti staccate dell'ultimo ciclo di mottetti a due cori di Heinrich Schütz (1671) sui salmi 119 e 100 e sul Deutsches Magnificat (SWV 482-494), mentre la parte per organo (oggi a Londra) fu rinvenuta a Colonia nel 1930. Fino al 1945 delle 13 opere fu stampata solo SWV 494. Le allora 6 parti staccate di Guben, alla fine della guerra ritenute scomparse, riapparvero nel 1975 (Dresda, Sächsische Landesbibliothek, Mus. 1479-E-504). Nel 1981 a Dresda si tenne la prima esecuzione pubblica del ciclo nella ricostruzione curata da W. Steude; la pubblicazione a stampa è prevista entro il 1985 presso il DVfM di Lipsia ed il Bärenreiter di Kassel. Per le parti manoscritte (come anche per le edizioni a stampa di Schütz a Dresda a partire dal 1639) fu utilizzata la carta personale di Schütz contrassegnata dal suo emblema (arco teso, freccia, cifra HSC). Alla redazione dell'originale (con i frontespizi a stampa) ha contribuito in maniera determinante Constantin Christian Dedekind. Con questo ciclo Schütz ha volontariamente composto il suo „canto del cigno“. Nello stesso tempo l'opera, in osservanza all'antica visuale luterana, rappresenta una testimonianza di fede nei confronti dell'intera Bibbia, di cui forma una sorta di estratto tutto il Salterio (Lutero, Melantone) come pure il salmo 119 (Bugenhagen).

Il „canto del cigno“ di Schütz rappresenta l'atto conclusivo del suo ultimo periodo di produzione musicale che inizia nel 1662 (ristrutturazione della chiesa del castello di Dresda, nuove disposizioni per le funzioni liturgiche, prima esecuzione di SWV 493 il 28 settembre 1662). Appartengono a questo periodo, oltre alla Weihnachtshistorie, alle tre Passioni e al Deutsches Te Deum (SWV 472) anche le grandi composizioni musicali sui salmi 136 e 150 ed altri lavori, poi andati perduti.

Eva Linfield: Una nuova indagine sulla fonte della Weihnachtshistorie di Schütz

Circa la fonte di quest'opera la situazione è più complicata di quanto finora si credesse. L'unica fonte pervenuta con il testo musicale completo si trova ad Uppsala. Fino ad oggi era designata come prima stesura, SWV 435a. Da indagini più accurate tuttavia il manoscritto risulta essere un insieme di stesure diverse, comprendente parti sia delle primissime versioni sia anche dell'ultima stesura oggi a noi nota dei 10 concerti. Il lavoro si propone di individuare ed evidenziare le diverse stratificazioni nella loro successione cronologica.

Sulla base di indagini riguardanti l'identificazione dello scrivente e della carta, l'origine della fonte viene ascritta a Dresda. L'indagine sulla fonte conferma la corruzione delle due parti per trombone. Si avanza l'ipotesi che le parti, aggiunte alla composizione, derivino da una esecuzione che si può mettere in relazione con Pohle, e poi da una esecuzione a Halle.

Il manoscritto della Biblioteca Universitaria di Uppsala solleva varie questioni riguardanti la strumentazione, che vengono discusse nell'ambito di una ricostruzione dell'ultima stesura.

L'autrice ha in preparazione una nuova edizione della Weihnachtshistorie che tenti di garantire un testo musicale corretto, e che comprenda problemi di cronologia, di trasmissione delle fonti, di strumentazione.

Stefan Kunze: Strumentalità e messa in musica del testo nella musica di Heinrich Schütz (Seconda parte)

Lo studio si incentra sull'analisi dei mezzi artistici con i quali Schütz esplica la lingua mettendola in musica. La teoria delle figure retorico-musicali non è un punto di partenza adeguato. E' al contrario molto più rilevante per l'arte di musicare i testi di Schütz la nuova sintassi musicale sorta nell'ambito della musica veneziana. Tale sintassi si può riconoscere come genuinamente strumentale. Ne risulta dunque che l'architettura strumentale nella musica di Schütz è la premessa per

interpretazione e rappresentazione della lingua. Successive osservazioni riguardano il cammino che porta da Schütz a Bach.

Ulrich Siegele: Musica come testimonianza della storia dell'esegesi – Il mottetto di Heinrich Schütz „Die mit Tränen säen“ dalla „Geistliche Chormusik“

La struttura compositiva del mottetto realizzata da Schütz si differenzia dalla forma dei versi 5 e 6 del Salmo 126, costruita sul parallelismus membrorum. Si tenta di vedere tale differenza come una figura e di farne parte integrante nella storia dell'interpretazione del salmo.

Arno Forchert: Heinrich Schütz come compositore di canti sacri evangelici

1) Per un musicista della prima metà del XVII sec. il numero delle rielaborazioni di canti sacri eseguite da Schütz non è eccessivamente esiguo. Rispetto al numero di rielaborazioni di corali non è Schütz l'eccezione, bensì piuttosto maestri come Praetorius e Scheidt.

2) Quando Schütz mette in musica più strofe di un canto sacro ciò avviene in forma di variazioni sulla melodia del corale, oppure senza tenere affatto conto del Cantus Firmus.

3) Singole composizioni autonome elaborate sulla prima strofa rimangono fondamentalmente legate alla melodia ad essa relativa; se non si tratta della prima strofa le composizioni sono allora libere dal Cantus Firmus o ne utilizzano solo riecheggiamenti.

4) Allo stato attuale delle nostre conoscenze sulla cronologia delle opere di Schütz si può partire dal presupposto che il legame al preesistente Cantus Firmus sia comparativamente stretto nelle prime rielaborazioni di canti sacri, e piuttosto elastico in composizioni posteriori; nelle opere tarde al legame con la melodia del corale si sostituisce un idioma largamente indipendente dalla diastematica del modello dato.

Adolf Nowak: L'inno di Mahler

L'inno dell'Ottava sinfonia è composto come un tempo di sonata in cui siano state convogliate le esperienze delle sinfonie vocali e strumentali di Mahler: la ripresa variata delle sinfonie 1-4 (Wunderhorn) e la forma-sonata allargata di Sesta e Settima. La forma dell'inno dà impronta all'anelito al superno nel senso di Goethe. I temi si espandono al di là delle cesure e dei rapporti di proporzione metrica, si trasformano attraverso loro varianti, si sovrappongono in rapporti contrappuntistici, specialmente nella doppia fuga. La forma-sonata, con il dinamismo conferitole da tale tematica, genera fasi di pienezza, a loro volta ancora superate (attacco su „Accende“). Tale accadimento musicale si fa portavoce del mutamento che Faust sperimenta, e si fa testimone dello spirito della trasformazione evocato dal testo dell'inno.

Rudolf Stephan: Sulla composizione mahleriana della scena finale del *Faust* di Goethe

Va posto come premessa che:

1) Mahler – per lo meno il Mahler delle composizioni più tarde – solo dopo aver concluso la fase di elaborazione di un movimento si metteva alla ricerca di un testo poetico adatto, che veniva visto come „soggetto“ liberamente utilizzabile;

2) la scelta della scena finale del *Faust* di Goethe fu compiuta solo dopo che la composizione del primo tempo era stata ultimata, così che il testo si doveva adattare ad una struttura musicale già esistente e conclusa;

3) l'Ottava sinfonia di Mahler termina – come la Prima, la Seconda e la Settima – con un'apoteosi, il cui momento d'inizio tuttavia parte già da un livello molto alto.

Sulla base di tali premesse ci si chiede che cosa Mahler renda manifesto del *Faust* di Goethe come testo poetico, su che cosa ponga l'accento per una sua evidenziazione artistica. Vengono così sondati i motivi e analizzate le conseguenze dell'ingerenza di Mahler nel testo – riduzioni, ampliamenti e spostamenti.

(Tradotto da Donata Schwendimann-Berra)

Sammanfattning

Wolfram Steude: Det återupptäckta Opus ultimum av Heinrich Schütz – anmärkningar till källa och verk

Av de ursprungligen nio stämböckerna till Heinrich Schütz' sista dubbelköriga motettykel (1671) över Psalm 119, Psalm 100 och Deutsches Magnificat (SWV 482–494) hittades sex år 1900 i Guben (Niederlausitz). Orgelstämmen dök först upp 1930 i Köln (idag i London). Utom SWV 494 trycktes före 1945 inget av de tretton verken. De tidigare sex stämmorna från Guben var vid krigets slut försvunna och återupptäcktes 1975 (Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. 1479-E-504). 1981 upplevde cykeln i rekonstruktionen av W. Steude i Dresden sitt uruppförande; trycket skall föreligga tills 1985 vid DVfM Leipzig och vid Bärenreiter Kassel. Till de handskriftliga stämböckerna (liksom även till Schütztrycken i Dresden från 1639) användes Schütz' privatpapper med hans emblem (spänd båge, pil, bokstäverna HSC). Vid källans redaktion (med tryckta titelblad) spelade Constantin Christian Dedekind en utslagsgivande roll. Med denna cykel komponerade Heinrich Schütz avsiktligt sin „Schwanengesang“. Samtidigt skapade han därmed enligt gammal luthersk åskådning ett bekännelseverk till hela bibeln. Som dess extrakt gällde psaltaren (Luther, Melanchthon) såsom även 119 psalmen (Bugenhagen).

Schütz' „Schwanengesang“ bildar avslutningen till hans sista arbetsperiod, som började år 1662 (renovering av slottskyrkan i Dresden, ny gudstjänstordning, uruppförande av SWV 493 den 28 september 1662). Under denna period tillkommer förutom julhistorien, de tre passionerna och tyska Te Deum (SWV 472) även stora tonsättningar av psalmerna 136 och 150 samt andra kompositioner som idag är försvunna.

Eva Linfield: En ny undersökning av källan till Schütz' Weihnachtshistorie

Det här verkets källsituation är mera komplicerad än tidigare förmodat. Den enda fortfarande existerande källan med komplett nottext befinner sig i Uppsala. Den betraktades hittills som en tidigare version (SWV 435a). Efter närmare undersökning visar sig manuskriptet vara en sammanställning av olika fattningar, vilken består av såväl delar från den tidigaste versionen som från den idag kända sista fattningen av de tio konserterna. Arbetet försöker att utarbeta de olika kronologiska skikten.

På grund av kopist- och pappersidentifiering redovisas källans härkomst från Dresden. Korruptionen av två trombonstämmor kan med hjälp av källundersökningen bekräftas. Följande hypotes uppställs, att kompositionens tillfogade stämmor möjligtvis härrör från ett uppförande, som sätts i sammanhang med Pohle och därefter med ett uppförande i Halle.

Manuskriptet i Uppsala universitetsbibliotek framkastar olika frågor beträffande besättningen, vilka diskuteras i sammanhang med en rekonstruktion av den sena fattningen.

En nyutgåva av Weihnachtshistorie, som eftersträvar en korrekt nottext och som inbegriper frågor beträffande kronologi, tradition och besättning, förberedes av författaren.

Stefan Kunze: Instrumentalitet och språktonsättning i Heinrich Schütz' musik (andra delen)

I studien ställs frågan efter de konstmedel med vilka Schütz tyder språket, när han tonsätter det. Figurläran är ingen lämplig ansatspunkt. Av väsentlig betydelse är däremot i Schütz' språktonsättning den nya musikaliska syntaxen, som uppstod i den venetianska musikens omkrets. Denna syntax betecknas som genuin instrumental. Det visar sig att den instrumentala arkitekturen i Schütz' musik är förutsättningen för språkets tolkning och framställning. Anslutande iakttagelser befattar sig med vägen från Schütz till Bach.

Ulrich Siegele: Musik som dokument för tolkningens tradition – motetten ‚Die mit Tränen säen‘ ur ‚Geistliche Chormusik‘ av Heinrich Schütz

Den kompositoriska formen, som Schütz realiserade i sin motett, skiljer sig från den språkliga formen i verserna 5 och 6 ur psalm 126, som präglas av den s.k. parallelismus membrorum. Det görs ett försök, att uppfatta denna skillnad som figur och att motivera den i psalmens tolkningstradition.

Arno Forchert: Heinrich Schütz som kompositör av evangeliska koraltexter

1. Antalet koralbearbetningar som Schütz efterlämnade, är för en mästare under tidigare hälften av 1600-talet inte särskilt lågt. Inte Schütz är ett undantag utan snarare mästare som Praetorius och Scheidt.

2. När Schütz komponerar flera psalmstrofer, så sker detta antingen i form av variationer över en basmodell, som står i relation till en koralmelodi eller helt utan hänsyn till en cantus firmus.

3. Självständiga enstaka kompositioner som behandlar bara den första strofen, förblir i princip förbundna med den tillhörande melodin; gäller det inte den första strofen, så är de c.f.-fria eller antyder bara c.f.

4. Så långt vi idag känner till verkens kronologi, kan man utgå från att förbindelsen till en given c.f. är förhållandevis nära i de tidiga koralbearbetningarna, i de senare snarare lös. I de sena verken träder istället för en anknytning till koralmelodin ett i stor utsträckning oberoende koralidiom.

Adolf Nowak: Mahlers hymn

Hymnen i den åttonde symfonin är komponerad som sonatsats, i vilken erfarenheter från Mahlers vokala och instrumentala symfonier upptagits: variantbildningen av Wunderhornsymfonin och den utvidgade sonatformen i sjätte och sjunde symfonin. Formförloppet i hymnen utpräglar ett strävande enligt Goethes föreställning. Dessa temata griper långt utöver cesurer och metriskas motsvarigheter. De förvandlar sig genom varianter, de träder med varandra i kontrapunktiska förhållanden i synnerhet i dubbelfugan. Den tematiskt dynamiserade sonatformen framkallar faser av uppfyllelse, som å sin sida ytterligare överskrids (jfr insatsen „Accende“). Detta musikaliska förlopp tyder på förvandlingen som Faust genomgår och vittnar om den omdaning som hymntexten åkallar.

Rudolf Stephan: Om Mahlers komposition av slutscenen i Goethes „Faust“

Som inledande anmärkning konstateras:

1. Först efter att ha avslutat konceptionen av en sats började Mahler – åtminstone under senare tid – leta efter en lämplig dikt. Denna blev alltså betraktad som „stoff“, vilket kunde behandlas fritt.

2. Valet av slutscenen i Goethes „Faust“ skedde först då kompositionens första sats i stor utsträckning var färdigställd, så att dikten måste passas in i en redan bestående struktur.

3. Mahlers åttonde symfoni – liksom den första, andra och sjunde – avslutas med en apoteos, varvid utgångspunkten nås på en högre nivå.

Under dessa förutsättningar ställs frågan, vad Mahler åskådliggör i Goethes „Faust“ som diktning och vad som i hög grad framträder konstnärligt. Därför undersöks anledningarna till och konsekvenserna av Mahlers ingrepp i texten såsom förkortningar, utvidgningar och omställningar.

(Översättning Aina Maria Krummacher)