

# Schütz' Osterkonzert „Christ ist erstanden“ SWV 470, seine Kasseler Ersatz-Symphonia und Hammerschmidts „Dialogi“ von 1645

von

WERNER BREIG

Das Konzert *Christ ist erstanden* für drei Solostimmen, zwei vierstimmige Instrumentalchöre und zwei Capellae SWV 470 gehört zu jenen zahlreichen Werken von Heinrich Schütz, die durch die Verbindung des Komponisten mit der Kasseler Hofkapelle schon früh in deren Notenbestände gelangten und zum größten Teil über die Jahrhunderte hinweg am Ort erhalten geblieben sind. Der in der Landesbibliothek Kassel unter der Signatur 2° Ms. mus. 52b erhaltene Stimmenbestand repräsentiert freilich nicht ein einheitliches und vollständiges Aufführungsmaterial, wie es die Kasseler Quellen in zahlreichen anderen Fällen bieten. Vielmehr liegt hier eine höchst verwickelte Überlieferung vor, die das Konzert SWV 470 zu einem besonders diffizilen Problem der Schütz-Edition und der Schütz-Quellenforschung hat werden lassen. Einerseits hat der Verlust eines Teils des ursprünglichen Aufführungsmaterials dazu geführt, daß wir das Werk nur noch unvollständig besitzen und erst nach Rekonstruktion verlorener Bestandteile aufführen können; andererseits liegen zwei Stimmen der Komposition – es sind der Cantus und der Generalbaß – nicht nur in der vom Großteil des Materials repräsentierten Hauptfassung vor, sondern außerdem in abweichenden Versionen, die als rudimentäre Zeugnisse einer mehrstufigen Werkgeschichte zu betrachten sind.

Der Stimmenverlust betrifft zunächst eine der laut Titel zum Werk gehörigen elf Obligatstimmen. Philipp Spitta nahm an, daß es sich dabei um eine vokale Baßstimme handelte, für deren Rekonstruktion er in seinem Notentext<sup>1</sup> eine Lösung anbot. Der Verfasser der vorliegenden Studie konnte demgegenüber wahrscheinlich machen, daß die zweitoberste Stimme des Violenchores verloren ist; die Begründung dafür und eine dementsprechende Rekonstruktion ist in Band 32 der *Neuen Schütz-Ausgabe*<sup>2</sup> gegeben.

In Verlust geraten sind des weiteren sämtliche Stimmen der zweichörigen Capella, auf deren ursprüngliches Vorhandensein sowohl der originale Werktitel als auch Angaben in den erhaltenen Stimmen hinweisen. Der Verfasser hat in seiner Neuausgabe auch hierfür eine Ergänzung versucht, ohne daß freilich der überlieferte Stimmenbestand für die Führung dieser Chöre ähnlich sichere Hinweise gäbe wie im Falle der Viola II.

Der Hauptteil des Stimmenmaterials stammt nach jüngsten Ermittlungen von Joshua Rifkin<sup>3</sup> aus Schützens Kasseler Zeit nach der Rückkehr von Venedig; möglicherweise wurde er für eine Aufführung am Kasseler Hof zu Ostern 1615 hergestellt. Als

1 SGA 14, S. 167–179.

2 NSA 32 (1971), S. 137–164.

3 Joshua Rifkin, *Zur Chronologie der handschriftlich überlieferten Werke von Heinrich Schütz*, Referat auf dem Schützfest Karlsruhe Mai 1981 (Druck im SJB in Vorbereitung).



Hauptschreiber identifizierte Rifkin den Kasseler Hofmusiker Georg Schimmelpfennig<sup>4</sup>; daneben war Schütz selbst als Schreiber zweier Stimmen (erster, bis T. 131 reichender Teil einer Continuo-Stimme und *Basso Continuo* [...] *per i Liuti*) tätig<sup>5</sup>. Die Stimmen von Schimmelpfennig und Schütz repräsentieren, gemeinsam mit zwei weiteren Stimmen von namentlich nicht bekannten Schreibern<sup>6</sup>, eine einheitliche und zweifellos authentische Werkfassung.

Nicht in diese Fassung einzubeziehen ist eine zweite Cantus-Stimme (s. Abbildung 1). Rifkin, der als den Schreiber dieser Stimme (im Kritischen Bericht von NSA 32 als Cantus b bezeichnet) den zur Zeit der Niederschrift noch in jugendlichem Alter stehenden Kasseler Hofmusiker Michael Hartmann<sup>7</sup> ermittelt hat, vermutete, daß hier eine Frühfassung von SWV 470 dokumentiert ist, der möglicherweise auch der noch nicht in Organo grande und Organo piccolo aufgeteilte Continuo a zugehört hat<sup>8</sup>.

Diese Auffassung scheint dem Verfasser heute der Deutung des Quellenbefundes, die er selbst in NSA 32 gegeben hatte, überlegen. Die Hartmannsche Cantus-Stimme zeigt insgesamt eine etwas einfachere Führung als die der Hauptfassung zugehörige; insbesondere verursacht sie nicht die charakteristischen übermäßigen Dreiklänge des „Alleluja“-Refrains (T. 81 und Parallelstellen). Die Werkfassung, der die Cantus-Stimme b zugehört hat, muß sich auch in den übrigen Vokalstimmen sowie in den Instrumentalchören nicht unwesentlich von der uns bekannten Fassung unterscheiden haben. Der Versuch, sie aus dem erhaltenen Cantus zu rekonstruieren, dürfte aussichtslos sein.

Darüber hinaus ist nun – und das führt zu unserem eigentlichen Thema – eine weitere Version des Konzertes *Christ ist erstanden* in dem Kasseler Material dokumentiert, und zwar durch die im Kritischen Bericht von NSA 32 als „c“ bezeichnete Continuo-Stimme (s. Abbildung 2). Diese Stimme unterscheidet sich in einem Punkt grundsätzlich von den übrigen Generalbaßstimmen: Sie beginnt nämlich mit einer Eingangs-Symphonia, die im Vergleich zu derjenigen der Hauptfassung nicht nur wesentlich kürzer (25 statt 64 Takte), sondern in ihrer Substanz von dieser völlig verschieden ist. Joshua Rifkin konnte diese Stimme als „Kasseler Nachtrag aus den 1640er Jahren“ identifizieren<sup>9</sup>; sie gehört jener Gruppe von Kasseler Materialien zu, die in den 1640er Jahren von dem damals als Hofkapellmeister wirkenden Michael Hartmann geschrieben wurden.

Mit diesen Feststellungen ist zwar erwiesen, daß die Entstehung dieses Stimmexemplars weit entfernt vom Ursprung der Komposition anzusetzen ist, ohne daß jedoch gänzlich auszuschließen wäre, daß ihre von der Hauptfassung abweichende Substanz der Eingangs-Symphonia in irgendeiner Verbindung zu Schütz stünde.

4 Zu Georg Schimmelpfennig vgl. Christiane Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek* (= Musikwissenschaftliche Arbeiten, Nr. 14), Kassel 1958. Schimmelpfennig ist Schreiber 1 nach der Aufstellung im Kritischen Bericht zu SWV 470 in NSA 32 (S. 179); der von ihm geschriebene Teil einer Basso-continuo-Stimme ist ebenda auf S. XX als Faksimile wiedergegeben.

5 Ein Faksimile der von Schütz geschriebenen Lautenstimme findet sich in MGG 12, Sp. 215f.

6 Nach NSA 32, S. 179: Schreiber 4 und 5.

7 Ebenda: Schreiber 6. Zu Michael Hartmann vgl. Engelbrecht, a. a. O.

8 Vgl. Rifkins Mitteilung an den Verf., wiedergegeben in SJB 1 (1979), S. 65.

9 Rifkin, a. a. O. (s. Anm. 3).

Hartmanns Continuo-Stimme steht innerhalb des überlieferten Materials zu SWV 470 völlig isoliert. Sämtliche Pausenangaben am Anfang der Vokalstimmen beziehen sich auf die 64taktige Eingangs-Symphonia der Schütz/Schimmelpfennig-Stimmen. Instrumentalstimmen, die sich mit dem abweichenden Generalbaß der Symphonia in Verbindung bringen ließen, sind nicht erhalten. Aus der Continuo-Führung der Hartmannschen Stimme selbst läßt sich nichts über die Besetzung und sehr wenig über die Stimmführung des instrumentalen Oberstimmenverbands erschließen. Eine Antwort auf die Frage, welche Rolle diese Generalbaß-Stimme in der Werkgeschichte gespielt hat, ist aus dem überlieferten Stimmenmaterial des Osterkonzerts demnach nicht zu gewinnen.

Das Rätsel dieser Stimme kann nun durch die Feststellung gelöst werden, daß die abweichende Eingangs-Symphonia einem Geistlichen Konzert von Andreas Hammerschmidt entstammt, und zwar dem *Dialogus à 3* überschriebenen 16. Stück aus Hammerschmidts im Jahre 1645 erschienener Drucksammlung *Dialogi, oder Gespräche einer gläubigen Seelen mit Gott*<sup>10</sup>.

Die dialogische Textkombination, die der Komponist (nach der Formulierung des Titelblattes) „aus den biblischen Texten zusammengelesen“ hat, besteht aus den Einsetzungsworten in der Fassung der Abendmahlsliturgie (Kontamination aus den synoptischen Evangelien und dem 11. Kapitel des 1. Korintherbriefes) sowie den Versen 2 und 3 des 103. Psalms. In der vokalen Besetzung sind zwei Soprane, die ausschließlich die Psalmverse zu singen haben, einer Baßstimme gegenübergestellt, die einerseits – als Vox Christi – die Einsetzungsworte deklamiert, andererseits aber sich den Sopranen mit dem Vortrag des ersten der beiden Psalmverse anschließt. Das Instrumentarium besteht aus zwei Violinen, die lediglich in der Symphonia beschäftigt sind, und der Generalbaß-Gruppe, von der sich streckenweise eine Trombone-Stimme mit eigener Führung ablöst.

Die Disposition des Stückes läßt sich wie folgt skizzieren (Diagramm S. 56):

Das Stück repräsentiert den Hammerschmidtschen Typus des von Friedrich Blume sogenannten „Lehrdialogs“<sup>11</sup>; eine eingehendere Analyse würde zu Ergebnissen kommen, die mit Blumes Feststellungen anhand anderer Dialoge Hammerschmidts konvergieren<sup>12</sup>.

Neben den Merkmalen von Hammerschmidts Personalstil – oder vielleicht besser: als eins dieser Merkmale selbst – läßt das Werk den starken Einfluß von Schütz erkennen. Die Diktion, in der die Psalmverse vertont sind, erinnert fast überdeutlich an Nr. 18 der *Psalmen Davids* (SWV 39), ein Werk, in dem auch die Verwendung des 2. Verses des 103. Psalms als Refrain bereits vorgebildet ist<sup>13</sup>.

10 Neuausgabe als Bd. 16 (Jahrgang VIII/1) der DTÖ, hrsg. von A. W. Schmidt, Wien 1901 (das Konzert Nr. 16 auf S. 104–111).

11 Friedrich Blume, *Das Zeitalter des Konfessionalismus*, in: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, hrsg. von Friedrich Blume, Kassel 1965, S. 77–213 (Zitat S. 154).

12 Ders., *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, Leipzig 1925, S. 146ff. Vgl. auch Adam Adrio, *Die Anfänge des geistlichen Konzerts*, Berlin 1935. – Für bibliographische Auskünfte danke ich Herrn KMD Johannes Günter Kraner (Berlin), der eine Arbeit über Hammerschmidt vorbereitet.

13 Vgl. die Analyse dieses Werkes bei Werner Breig, *Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeptionen bei Heinrich Schütz*, in: *SJb* 3 (1981), S. 24–38, speziell S. 29f.

Form- glied	Takte *	Mensur	Besetzung** instru- mental	Text
I A	1–26	C	VV Trb	(Symphonia)
B <sub>1</sub>	27–43	C		B Nehmet hin und esset, das ist mein Leib, der für euch gegeben wird, solches tut zu meinem Gedächtnis.
C <sub>1</sub>	43–67	C 3	Trb	SSB Lobe den Herren, meine Seele, und vergiß nicht, was er dir Guts getan hat (Ps. 103,2).
II A	68–93	C	VV Trb	(Symphonia)
B <sub>2a</sub>	94–110	C	Trb	B Nehmet hin und trinket alle daraus, dieser Kelch ist das neue Testament in meinem Blut, das für euch vergossen wird zur Vergebung der Sünden.
C <sub>2</sub>	110–140	C	Trb	SS Der dir alle deine Sünden vergibt und heilet alle deine Gebrechen (Ps. 103,3).
B <sub>2a+b</sub>				B Nehmet hin und trinket [..., wie B <sub>2a</sub> ] Vergebung der Sünden. Solches tut, sooft ihr's trinket, zu meinem Gedächtnis.
C <sub>1</sub>	140–164	C 3	Trb	SSB Lobe den Herren, meine Seele, und vergiß nicht, was er dir Guts getan hat (Ps. 103,2).

\* Als „Takte“ sind, abweichend von der Neuausgabe in DTÖ, in den geradtaktigen Abschnitten die Semibreven, in der Proportio tripla die perfekten Breven gezählt.

\*\* Abkürzungen: VV = Violine I + II; Trb = Trombone; SS = Sopran I + II; B = Baß. Der durchgehend beschäftigte Basso continuo ist in den Besetzungsangaben unberücksichtigt geblieben.

Der formale Grundriß weist eine Gliederung in zwei Hauptteile auf (I und II), die in ihren Rahmenstücken, nämlich der Symphonia (A) und der Tripeltakt-Vertonung von Psalm 103,2 (C<sub>1</sub>), miteinander übereinstimmen. Die beiden Textkomponenten, Einsetzungsworte und Psalmverse, sind einerseits auf der verbalen Ebene durch ein Stichwort-Verfahren miteinander verbunden („zu meinem Gedächtnis“ – „und vergiß nicht“; „Verggebung der Sünden“ – „der dir alle deinen Sünden vergibet“), darüber hinaus aber auch musikalisch durch die Simultanvertonung von Bestandteilen beider Texte in dem Abschnitt T. 110–140. Isoliert dagegen bleibt – und damit lassen sich Beobachtungen Friedrich Blumes von 1925<sup>14</sup> bestätigen – im Werkganzen die Symphonia. Sie fungiert als neutrales Versatzstück, das, ohne daß das Gedicht des Werkes verändert würde, durch einen beliebigen anderen, tonartlich passenden und die Umfangsproportionen einigermaßen wahren Satz austauschbar wäre. Gerade diese Neutralität der Symphonia war es, die es Michael Hartmann ermöglichte, sie als Ersatz der originalen Symphonia als Einleitungstück von Schützens Osterkonzert zu verwenden, ohne daß ein Bruch im Werkablauf spürbar würde.

Damit erhielt Schütz' Konzert eine Symphonia, deren Verlauf im Notenbeispiel auf S. 59 wiedergegeben ist<sup>15</sup>.

14 Blume, *Das monodische Prinzip* . . . , S. 146.

15 Die Violinstimmen sind nach dem Originaldruck von Hammerschmidts *Dialogi* ergänzt. Die Führung des Basso continuo in Hartmanns Handschrift von SWV 470 folgt der Hammerschmidtschen Trombone-

Welchen Anlaß aber konnte Hartmann haben, Schützens Komposition in dieser Weise zu verändern, da ihm doch die originalen Instrumentalstimmen von der Hand Schimmelpfennigs verfügbar gewesen sein müssen? Die Antwort auf diese Frage ist wahrscheinlich darin zu suchen, daß die Instrumentalisten gefehlt haben, mit denen die Originalfassung hätte realisiert werden können.

Über die Besetzung der Kasseler Hofkapelle unter Hartmanns Leitung liegen zwar keine detaillierten Nachrichten vor<sup>16</sup>, doch muß man aus den vorhandenen Hinweisen schließen, daß sie mit der Aufgabe einer Aufführung von SWV 470 in der Originalbesetzung, zu der – abgesehen von den Capellchören – immerhin mindestens zwölf Musiker nötig gewesen wären, schon von der Personenzahl her überfordert gewesen wäre. Zusätzlich zur Frage des numerischen Aufwandes ist auch zu berücksichtigen, daß Schützens Konzert in der Originalfassung mit einer Instrumentalbesetzung jenes Typus rechnete, wie er uns noch in den *Psalmen Davids* von 1619 begegnet, der aber um die Mitte des 17. Jahrhunderts antiquiert war. Zu dieser Zeit, als sich – auch in Schützens eigenen Sammlungen – als Standard-Instrumentalbesetzung diejenige mit zwei Violinen durchgesetzt hatte, dürfte eine Kapelle des Kasseler Zuschnitts kaum darauf eingerichtet gewesen sein, einen Gambenchor und einen Posaunenchor in je vierstimmiger Besetzung zu realisieren.

Für Hartmann mochte es als vertretbar erscheinen, bei einer Aufführung des Konzerts an der Besetzung der Instrumentalstimmen Abstriche zu machen, da diese gegenüber den Vokalstimmen keine selbständige Rolle haben<sup>17</sup> und eine lückenhafte Besetzung durch den akkordfüllenden Generalbaß als tolerierbar erscheinen konnte. Dies galt nicht für die Eingangs-Symphonia; sie war nur in voller Besetzung darstellbar. Und hierfür nun verfiel Hartmann auf den Ausweg, sie durch die Symphonia von Hammerschmidt zu ersetzen. Möglicherweise wurden für die Violinisten gar keine Stimmen eigens ausgeschrieben, sondern sie konnten aus den Stimmbüchern von Hammerschmidts Originaldruck direkt spielen. Dabei dürften ihnen die Violinparte aus dem gleichen Stimmenexemplar vorgelegen haben, das heute noch, wenn auch fragmentarisch, in der Kasseler Landesbibliothek vorhanden ist<sup>18</sup>.

Mit welcher Instrumentalbesetzung Schützens Konzert vom Einsatz der Vokalstimmen an bei dieser Aufführung musiziert wurde, ist nicht mehr feststellbar. Denkbar ist sogar, daß nur die beiden Violinen in Aktion traten, die für die Eingangs-Symphonia benötigt wurden; sie hätten dann die Oberstimmen der beiden Instrumentalchöre ausführen können, in denen nur an einer Stelle (T. 99, Oberstimme des Violenchores, 4. Note) der Violinumfang unterschritten wird.

Wenn oben gesagt wurde, daß sich Hammerschmidts Symphonia vermöge ihrer Beziehungsarmut zum Ganzen des Werkes, aus dem sie entstammt, ohne Bruch mit

Stimme, die in T. 19 und 20 geringfügig vom Generalbaß abweicht (die vereinfachte Führung des Continuo in Hammerschmidts Originaldruck ist im Beispiel durch nach unten gehaltene Noten wiedergegeben). – Die durch das Generalbaßsystem gezogenen Taktstriche entstammen der Handschrift; die zwischen den Zeilen stehenden Striche sind ergänzt.

16 Vgl. Engelbrecht, a. a. O., S. 34ff.

17 Vgl. Breig, a. a. O., S. 29f.

18 Signatur: 4.120, b.

The image shows a page of handwritten musical notation for BWV 470. The score is written on ten staves. The top staff is labeled 'Symph. Cantata.' and contains a treble clef with a 2/2 time signature. The second staff continues the melody. The third staff is marked 'Canto. All. Ten.' and features a treble clef with a 3/4 time signature. The fourth staff is marked 'Organo per Voce' and includes a treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The fifth and sixth staves continue the melodic line. The seventh and eighth staves show more complex rhythmic patterns. The ninth staff is marked 'Forte Capella.' and 'piano' (p), indicating dynamic changes. The tenth staff concludes the piece with a final cadence and a 'p' marking.

Abbildung 2: SWV 470, abweichende Fassung der Basso continuo-Stimme, geschrieben in den 1640er Jahren von Michael Hartmann. Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel und Landesbibliothek (Abteilung der Gesamthochschulbibliothek Kassel), 2° Ms. mus. 52b, fol. 16<sup>v</sup>.

Violino I, II

Basso continuo

5

[Zeile 2]

10

7

15

[Zeile 3]

19

7

23

[Zeile 4]

Canto

Alto

Voci

Christ ist erstanden

Die Symphonia von Andreas Hammerschmidts Dialog *Nehmet hin und esset* als Instrumentaleinleitung zu SWV 470

Schützens Osterkonzert kombinieren ließ, so ist damit freilich nur eine Seite der von Hartmann vorgenommenen pasticcioartigen Verbindung angesprochen. Denn Hammerschmidts Symphonia ersetzte bzw. verdrängte die Instrumentaleinleitung eines Schützischen Werkes, die selbst zum vokalen Teil dieser Komposition alles andere als beziehungsarm ist. Betrachtet man die Veränderung, die durch die Ersatz-Symphonia Schützens Konzert erfahren hat, so stellen sich unabweislich gewisse kritische Bedenken ein.

Zur Werkkonzeption von Schützens Osterkonzert gehört es nämlich, daß an seinen beiden hauptsächlich formalen Gliederungspunkten Akzentuierungen gesetzt sind, die zweifellos textinterpretierende Bedeutung haben. Das ist besonders sinnfällig an der Zäsur vor T. 132, wo die Spannung zwischen dem Satz „So wär die Welt vergangen“ und dem anschließenden Lobpreis „Seit daß er erstanden ist“ durch das sukzessive Abbrechen der Chöre mit anschließender Generalpause und dem folgenden triumphalen Neueinsatz der ganzen Capella geradezu dramatisch zugespitzt ist. Von kaum geringerer Bedeutung ist wohl die formale Nahtstelle beim Eintreten der Vokalstimmen nach der ungewöhnlich langen instrumentalen Einleitung. Wesentlich ist für diese Stelle, daß mit dem Einsatz der Singstimmen, angeführt vom Sopran, in aufsteigender, das Wort „erstanden“ nachzeichnender Bewegung in wenigen Takten eine Tonhöhenregion erreicht wird, die sich auf das wirkungsvollste von den beiden tiefgelegenen Instrumentalchören abhebt. Das Partizipium „erstanden“ wird hier gleichsam in die Bewegung eines Verbum finitum zurückgeführt. Möglicherweise darf man in der Interpretation noch weiter gehen und in der auffälligen Gliederung der Symphonia in zwei nach Besetzung und Motivmaterial verschiedene Abschnitte ein musikalisches Äquivalent der zwei Tage der Grabesruhe Christi sehen; der Einsatz des Textes als dritter Abschnitt enthielte dann implizit die Aussage „tertia die“. Auch wenn man geneigt ist, diesen letzteren Gedanken als Überinterpretation abzuweisen, so dürfte doch die textbezogene Bedeutung der Lagenunterschiede zwischen der Symphonie und dem Vokalteil feststehen. Gerade dieses Verhältnis aber wird durch die Einleitung mit der Hammerschmidt-Symphonia zerstört. In ihr markiert die I. Violine den mehrfach erreichten Ton *a*“ als Obergrenze – eine Region, die in dem folgenden vokalen Teil niemals wieder erreicht wird. Die tonräumlichen Verhältnisse sind damit in das Gegenteil dessen verkehrt, was Schütz intendiert hat, und der Hörer des Werkes in dieser Fassung ist darauf verwiesen, die Symphonia als ebenso beziehungsarme, neutrale Einleitung wahrzunehmen, wie sie es im Kontext des Hammerschmidtschen Werkes ist.

Der Komponist selbst hätte einer solchen Aufführung seines Werkes gewiß mit starken Bedenken gegenübergestanden. Man kann sich gut vorstellen, daß es Nachrichten über Aufführungen dieser Art waren, die Schütz dann veranlaßt haben, 1664 von seiner Weihnachts-Historie nur die Evangelistenrezitative zum Druck zu geben, die Intermedien aber mit ihrer reichen Instrumentalbesetzung von der Veröffentlichung auszuschließen, „alldieweil Er vermercket daß außer Fürstl. wohlbestälten Capellen, solche seine *Inventionen* schwerlich ihren gebührenden *effect* anderswo erreichen würden“<sup>19</sup>.

19 Nachwort von Alexander Hering zur Druckausgabe von 1664, zitiert nach Schütz GBr, S. 286.

Zu den nach Schützens Maßstab wohlbestellten Kapellen gehörte diejenige des Kasseler Hofes in den 1640er Jahren offensichtlich nicht. Und so sah ihr Kapellmeister sich vor die Wahl gestellt, ein Schützsches Konzert, das ihm persönlich seit Jahrzehnten vertraut und gewiß besonders wertvoll war, entweder als unantastbares Werk zu behandeln und deshalb auf seine Wiederaufführung zu verzichten, oder aber zu versuchen, es unter inadäquaten Aufführungsverhältnissen durch Eingriffe in die musikalische Substanz für das Kapellrepertoire zu erhalten – eine Wahl, bei der er sich für die letztere Möglichkeit entschied.

- Die Lösung des Rätsels der Hartmannschen Generalbaßstimme zu SWV 470 hat leider nicht zur Erschließung von bisher unbekannter Musik von Heinrich Schütz geführt. Immerhin erweist sich diese Stimme als ein aufschlußreiches Dokument für das problematische Verhältnis, das zwischen einer Werkkonzeption des jungen Heinrich Schütz und den Möglichkeiten ihrer Realisierung um die Jahrhundertmitte bestand.