

# Eine hypothetische Frühfassung von Schütz' geistlichem Konzert »Siehe, es erschien der Engel des Herren« SWV 403

Ein Beitrag zum Thema »Analyse und Werkgeschichte«

von

WERNER BREIG

Von den 21 Konzerten des III. Teils von Heinrich Schütz' *Symphoniae sacrae* (Dresden 1650) sind nicht weniger als sieben in mehr oder minder stark abweichenden Frühfassungen überliefert. Von diesen sind zwei schon wesentlich früher im Druck erschienen, nämlich einmal die Vertonung des 133. Psalms *Siehe, wie fein und lieblich* (SWV 48), die 1619 als Hochzeitsmusik für Schütz' Bruder Georg entstanden ist und später zu Nr. 15 der *Symphoniae sacrae* III (SWV 412) weiterentwickelt wurde<sup>1</sup>, zum andern das Konzert *O Herr, hilf, o Herr, laß wohl gelingen* aus dem I. Teil der *Kleinen geistlichen Konzerte* (1636), das als Vorlage für Nr. 5 der *Symphoniae sacrae* III (SWV 402) diente.

Die übrigen fünf Frühfassungen sind in Handschriften der Landesbibliothek Kassel erhalten. Sie entstanden offenbar erst in den späten 1640er Jahren, gehören also in das unmittelbare zeitliche Vorfeld der Drucklegung; trotzdem sind auch diese Werkversionen durch ihre Abweichungen gegenüber den endgültigen Fassungen von großer Aussagekraft für Schütz' Arbeitsprozeß<sup>2</sup>.

Neben diesen außerhalb des Druckes dokumentierten Werkfassungen gibt es indessen noch eine andere Erkenntnisquelle für die Werkgenese: den Originaldruck selbst. Er überliefert manche Werke in Versionen, die Spuren von revidierenden Eingriffen enthalten, die sich durch Analyse wahrscheinlich machen lassen.

Analyse beschränkt sich also in diesem Fall nicht darauf, eine quellenmäßig gesicherte Entstehungsgeschichte auf ihre musikalische Innenseite hin zu befragen; sie dient vielmehr dazu, die äußeren werkgeschichtlichen Fakten aufgrund von inneren Indizien überhaupt erst zu rekonstruieren.

Dieses Verfahren schließt eine gewisse Kritik an der im Druck überlieferten Werkgestalt ein. Denn Spuren von revidierenden Eingriffen können nur innere Widersprüchlichkeiten sein. Was dies für die Bewertung des Umarbeitungsverfahrens bedeutet, wird noch zu diskutieren sein.

Wenn sich gerade in dem Opus, mit dem wir es hier zu tun haben, dem III. Teil der *Symphoniae sacrae*, solche Widersprüchlichkeiten finden, so dürfte dies damit zu tun haben, daß Endredaktion und Herstellung offensichtlich unter starkem Zeitdruck vor sich gingen<sup>3</sup>. Bezeichnend dafür ist die große Anzahl von Fehlerkor-

1 Zum Umarbeitungsvorgang vgl. die Studie des Verfassers »Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeptionen bei Heinrich Schütz«, in: SJB 3 (1981), S. 24-38 (speziell S. 32-35).

2 Die Kasseler Versionen werden in den Bänden 18-21 der Neuen Schütz-Ausgabe vollständig dokumentiert.

3 Zu Erklärung des Zeitdruckes muß man die biographischen Umstände berücksichtigen. Die Widmung der *Symphoniae sacrae* III an den Kurfürsten steht in Zusammenhang mit Schütz' Be-

rekturen in den originalen Stimmbüchern, die noch nach Abschluß des Druckvorganges durch handschriftliche Nachträge oder durch Überkleben vorgenommen werden mußten. Damit nicht genug: In einem Anhang zur Vorrede hatte der Autor – ungeachtet seiner Mitteilung, »daß die/ in gegenwärtigem Wercklein mit eingeschlichene *Errata Typographica*, (nach angewandtem grossen Fleiß) sich nunmehr verhoffentlich meistens *corrigit* befinden« – noch drei weitere Korrekturen mitzuteilen, von denen zwei (betreffend die Complementchöre der Konzerte Nr. 8 und 19) recht gravierend sind.

Solcher Eile dürften auch diejenigen Textprobleme zuzuschreiben sein, die sich nicht als »Errata typographica« einstufen lassen und die uns hier in erster Linie interessieren<sup>4</sup>.

In einem speziellen Falle, der im folgenden diskutiert werden soll, werden aus Inkonsequenzen der Notentextes sogar die Umriss einer Frühfassung sichtbar, die sich von dem gedruckten Werktext nicht unbeträchtlich unterscheidet. Es handelt sich um das Konzert Nr. 6 *Siehe, es erschien der Engel des Herren* (SWV 403), eine Vertonung des Matthäus-Berichtes von der Flucht nach Ägypten (Matth. 2, 13-15) für ein Ensemble aus vier obligaten Vokalstimmen (Sopran, zwei Tenöre, Baß), zwei Violinen sowie – ad libitum – einen vierstimmigen Complementchor für vokal-instrumentale Besetzung.

Die Indizien, die auf eine Frühfassung deuten, finden sich im letzten Abschnitt (T. 104-131)<sup>5</sup>, dessen Text das bei Matthäus zitierte Prophetenwort »Aus Ägypten habe ich deinen Sohn gerufen« (Hosea 11, 1b) bildet.

Auffällig ist hier zunächst, daß in den Takten 122 und 123 (und nur hier) das sonst vierstimmige und textierte Complementum auf drei instrumental auszuführende Unterstimmen (Altus, Tenor, Bassus) reduziert ist. Daß diese Besetzung – es ist an einen Posaunenchor zu denken – im ganzen Stück nur für knapp zwei Takte eingeführt wird, steht in auffälligem Widerspruch zu Schütz' sonst zu beobachtender Ökonomie in der Verwendung der in einem Werk eingeführten Besetzungskomponenten. Als Erklärung bietet sich die Annahme an, daß der Druckfassung des Stückes eine frühere Version voranging, die statt des vierstimmigen vokal-instrumentalen Complementchores einen dreistimmigen *Coro di Tromboni* hatte, von dem in den Takten 122-123 ein Überrest stehengeblieben ist. Wir hätten dann eine Parallele zur Entstehungsgeschichte des Konzerts Nr. 1 der Werksammlung vor uns (*Der Herr ist mein Hirt*, SWV 398), zu der in Kassel eine Frühfassung mit dreistimmigem Posaunenchor erhalten ist<sup>6</sup>.

---

mühungen, in den Ruhestand versetzt zu werden, und vermutlich war ihm viel daran gelegen, dem Kurfürsten das Werk mit einem entsprechenden Gesuch möglichst bald zustellen zu können. Tatsächlich vergingen indessen nach dem Datum der Widmungsvorrede (Michaelis 1650) noch 2½ Monate, ehe Schütz am 14. Januar 1651 dem Kurfürsten Dedikationsexemplar, begleitet von dem berühmten autobiographischen Memorial, zusenden konnte.

- 4 Vgl. dazu die Diskussion von Problemstellen aus SWV 404 und 405 im Kritischen Bericht von NSA 19 (hrsg. von WERNER BREIG, 1990).
- 5 Die Stellenangaben gehen von einer Taktzählung nach Semibreven aus, wie sie in der Edition der Neuen Schütz-Ausgabe (Bd. 19; vgl. die vorige Anmerkung) in Übereinstimmung mit den Richtlinien des Erbes deutscher Musik durchgeführt ist.
- 6 Edition der Frühfassung SWV 398a in NSA 18, S. 107-128; zur Frage der Authentizität des Posaunenchores vgl. ebenda das Vorwort (S. IX).


Die Frühfassung mit Posaunenchor läßt sich aus der Druckfassung nicht rekonstruieren; das Parallelbeispiel SWV 398a/398 zeigt vielmehr, daß in einem solchen Fall das vierstimmige vokal-instrumentale Complementum nicht einfach durch Hinzufügung einer Oberstimme aus dem dreistimmigen Posaunensatz hervorgeht, sondern in allen Stimmen gänzlich neu gestaltet wird.

Auf die Frage, was Schütz bewogen hat, das isolierte instrumentale Einsprengsel in T. 122-123 stehenzulassen, ließe sich – sofern man nicht an ein Versehen denken möchte – vielleicht darauf verweisen, daß durch das Pausieren des ganzen Complementum an dieser Stelle der Satz auf die beiden Violinen reduziert worden wäre, was zu einer unwillkommenen klanglichen Leere geführt hätte<sup>7</sup>.

Widersprüchlichkeiten enthält indessen auch der Obligatstimmensatz. Man wird auf sie zunächst aufmerksam durch eine Inkonsequenz, die vermutlich auf einem Druckerirrtum beruht und die Schütz zweifellos beseitigt hätte, wäre sie ihm rechtzeitig aufgefallen. Es geht dabei um die Textpartikel »hab ich, habe ich« im Soggetto des Schlußteils, die in den Stimmbüchern unterschiedlich rhythmisiert ist. Die obligaten Vokalstimmen und Violine II haben Fassung a des folgenden Beispiels, Violine I und alle Stimmen des Complementum dagegen Fassung b:

#### Beispiel 1

a)



... ha-be ich mei-nen ...

b)



... ha - be ich mei-nen ...

Philipp Spitta hat in seiner Edition<sup>8</sup> den Widerspruch nicht für kommentierungsbedürftig gehalten und stattdessen einfach im Notentext den Quellenbefund wiedergegeben<sup>9</sup>. Das dürfte jedoch schwerlich der Absicht des Komponisten entsprechen. Denn daß die so auffällige Deklamation in Sechzehnteln zwei Fassungen haben sollte, erscheint sinnwidrig, besonders wenn man die Stellen berücksichtigt, bei denen die beiden Rhythmisierungen gleichzeitig ablaufen und sich gegenseitig verunklaren (T. 110: Violine I und Cantus; T. 124: Tenor I und Complementum). Schütz kann gewiß nur eine von beiden Rhythmisierungen gemeint haben, und zwar mit großer Wahrscheinlichkeit Version a. Dafür spricht, daß von den sechs obligaten Stimmen fünf diese Version haben. Außerdem weist ein inneres Kriterium in die gleiche Richtung: Die Rhythmusversion b läßt die aneinander anstoßenden Vokale von »habe ich« miteinander verschleifen, so daß man fragen müßte, weshalb der Komponist bei der Textwiederholung überhaupt das zweisilbige »habe« statt des einsilbigen »hab« gewählt hätte. Schließlich darf der Rhythmus von Lesart a auch nach den Regeln der Textkritik als »lectio difficilior« einen gewissen Vorrang beanspruchen; d. h. es ist zu erwarten, daß bei einem Druckerirrtum der »norma-

7 Die Frage hängt möglicherweise mit dem unvollständigen Themeneinsatz an dieser Stelle zusammen, der weiter unten diskutiert wird.

8 SGA, Bd. 10, 1891, S. 63-66.

9 Dies gilt mit einer Ausnahme: In T. 105 (SGA 10, S. 63, erste Abteilung der 3. Akkolade) notiert Spitta für den Cantus irrtümlich Rhythmus b statt a.

lere« Rhythmus (b) leichter aus dem pointierteren (a) entstehen konnte als umgekehrt.

Wie aber lassen sich die unterschiedlichen Lesarten des Originaldrucks erklären? Unsere Hypothese ist: Die Phrase hatte ursprünglich eine einfachere Version, in der die Sechzehnteldeklamation noch nicht vorhanden war. Erst für die Veröffentlichung stellte Schütz diese rhythmisch reichere Fassung her, und zwar nicht mittels durchgehender Korrektur der Stimmen, sondern in Form einer pauschalen Anweisung. Bei der Ausführung des Notentypographie haben vielleicht zwei Setzer mitgewirkt, von denen derjenige, der für die Violine I und das Complementum zuständig war, die Anweisung falsch verstand.

\*

Wie aber lautete die ursprüngliche Fassung? Zwar kann man sehr leicht zu einer Fassung ohne Sechzehntel gelangen, wenn man bei der Textwiederholung einfach das Wort »habe« durch »hab« ersetzt. Das Resultat jedoch, eine durchgehende Achteldeklamation, die in der zweiten Takthälfte durch das Verharren auf einem Ton diastematisch erlahmt, ist so blaß, daß man nicht gern annehmen möchte, Schütz habe derartiges als erste Konzeption beabsichtigt.

Diese Auffassung wird dadurch bestätigt, daß die Druckfassung noch eine weitere Problematik des Soggettos in sich birgt, die durch die bloße Eliminierung der Sechzehntel nicht erklärt wird.

Das Problematik, um die es sich dabei handelt, ist intervallischer Natur. Sie läßt sich besonders deutlich beobachten an zwei divergierenden Parallelstellen, an denen das Soggetto gleichzeitig in den beiden Tenorstimmen in Terzenparallelen erscheint. Die beiden Einsätze lauten in den obligaten Stimmen wie folgt:

### Beispiel 2 a

The musical score consists of five staves. The top staff is for Violino I, II. The second staff is for Cantus, with the lyrics 'Sohn ge - ru - - fen,'. The third staff is for Tenor I, II, with the lyrics 'aus Ä - gyp - ten hab ich, ha-be ich mei-nen Sohn'. The fourth staff is for Bassus, with the lyrics 'Aus Ä-gyp-ten hab ich, ha-be ich mei-nen Sohn ge - ru -'. The bottom staff shows the continuation of the Bassus part.

## Beispiel 2 b

Violino I, II

Cantus

ge - ru - - fen,

Tenor I, II

Bassus

aus Ä - gyp - ten hab ich, ha - be ich mei - nen Sohn ge -

Aus Ä - gyp - ten hab ich, ha - be ich mei - nen Sohn ge - ru - -

In Beispiel 2 a stehen Bassus und Tenor II im normalen Beantwortungsverhältnis (Dux-Comes). Tenor I bildet die obere Terz zu Tenor II, freilich mit einer Abweichung am Anfang: Statt mit h beginnt der Einsatz mit d', vermutlich um nicht den von Violine II nach einer Synkopensdissonanz erreichten Leitton zu verdoppeln.

In Beispiel 2 b verlaufen beiden Tenöre von Anfang an in Terzen. Dabei ist jetzt allerdings das Intervallverhältnis zum vorangehenden Baßeinsatz anders: Der Auftakt lautet im Tenor II nicht, wie zu erwarten, c c f, sondern, eine Terz höher, e e a; der Tenor I bringt dazu die Oberterz. Die beiden Tenöre liegen also im Verhältnis zum Baß eine Terz höher als in Beispiel a. Bei melodisch analoger Fortsetzung der Phrase hätte Tenor I in der ersten Hälfte von T. 120 den Ton a zu singen. Dies mußte jedoch wegen des gleichzeitig im Baß erklingenden B vermieden werden. Deshalb springen die Tenöre statt einer Terz eine Quinte abwärts. Dies ist eine auffällige Soggetto-Variante; doch kommen die Tenöre dadurch wieder in dasjenige Intervallverhältnis zum Baß, das in Beispiel a herrscht, d. h. die drei Stimmen bilden zusammen einen Dur-Dreiklang.

Warum sind die beiden Stellen unterschiedlich behandelt? Das Verhältnis zu den übrigen Stimmen des Satzes (sieht man einmal vom Complementum ab, dessen Verlauf ja eine Sekundärscheinung ist) hätte nicht daran gehindert, die Version des Tenor-Paares von Beispiel a in die Parallelstelle in getreuer Transposition zu übernehmen.

Daß dies nicht geschah, dürfte damit zusammenhängen, daß Stelle a für sich nicht ganz unproblematisch ist. In Version b ist etwas umgangen worden, was schon in Version a hätte stören können, nämlich der Einsatz von Tenor II in Kleinsenkundreibung mit dem Baß (fis-g). In b wurde offenbar die Leittonverdoppelung als das im Vergleich zum Halbton-Hiatus kleinere Übel angesehen. Dies aber zwang dazu, zwecks Vermeidung von parallelen Oktaven beide Tenorstimmen während

der ersten Hälfte von T. 119 um eine Terz höher zu legen und damit die ursprüngliche intervallische Struktur in auffälliger Weise zu verändern.

Es ist schwer vorzustellen, daß das Problem, dem der Komponist hier gegenüberstand, aus der Grundfassung des Werkes stammt. Eine Imitation, die zu derartigen Problemen führt, wäre bei der Komposition unschwer zu vermeiden gewesen. Viel wahrscheinlicher ist, daß die Schwierigkeit erst infolge einer Revisionsmaßnahme eintrat, d. h. daß die Stimmführung von Beispiel 2 b keine Variante derjenigen von Beispiel 2 a ist, sondern daß beide Stellen auf eine gemeinsame Urfassung zurückgehen.

Wir sind damit nach der Sechzehnteldeklamation mit Textwiederholung einem zweiten Element des Soggetto auf der Spur, das nicht von Anfang an so gelautet haben dürfte wie im Druck. Der kritische Ton ist dabei der fünfte Ton des Soggetto, der auf einem relativ betonten Achtel (d.h. auf dem betonten Achtel eines unbetonten Viertels – einer für die Dissonanzbehandlung sensiblen metrischen Position) in die Untersekunde ausbiegt.

Nach Christoph Bernhards Lehre von den Dissonanzfiguren wäre hier von einem Transitus (Tr) in Verbindung mit einer folgenden Superjectio (Sj) zu sprechen<sup>10</sup>:

### Beispiel 3

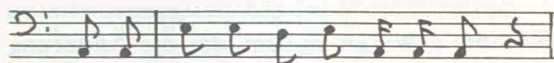
The image shows a musical score for two voices. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Above the staff, the letters 'Tr' and 'Sj' are written above the first and second notes, and below the fifth and sixth notes. The lower staff contains a bass line with fewer notes, including a whole note and a half note. Below the staff, the letters 'Tr' and 'Sj' are written below the first and second notes.

An der im vorstehenden Beispiel zitierten Expositionsstelle bleiben die Dissonanzbildungen einigermaßen unauffällig, da sowohl das g' im Cantus als auch das cis' im Tenor I im Septimenverhältnis zu den intervallischen Bezugstönen (A bzw. d) stehen und die letzteren liegenbleiben. Problematisch wird der fünfte Soggetto-Ton freilich dann, wenn die Dissonanz zu einer kleinen Sekunde wird und beide Töne gleichzeitig eintreten (Beispiel 2 a, 7. Taktachtel von T. 111) oder wenn durch eine Motivveränderung dem fünften Ton seine Transitus-Rechtfertigung genommen wird (in Beispiel 2 b, fehlt den Tönen h bzw. g auf dem 7. Achtel die Fortsetzung nach a bzw. f).

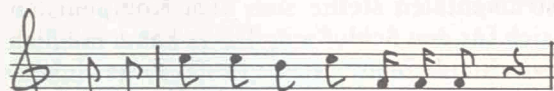
Die Transitus-Fortsetzung für den »fünften Ton« fehlt auch in zwei miteinander korrespondierenden Phrasen von Bassus I (T. 114 f.) und Tenor I (T. 117 f.):

10 Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, eingeleitet und hrsg. von JOSEPH MÜLLER-BLATTAU, <sup>2</sup>/Kassel [etc.] 1963, S. 71.

## Beispiel 4



aus Ä - gyp-ten hab ich, ha-be ich,

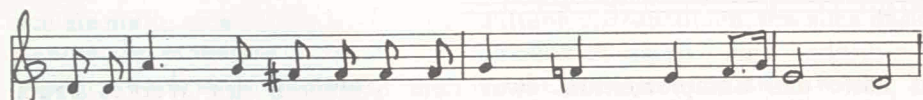


8 aus Ä - gyp-ten hab ich, ha-be ich,

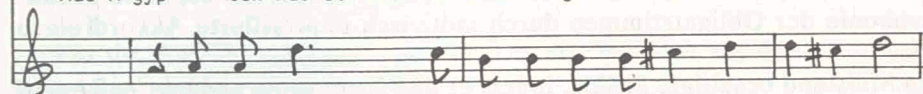
Hier kommt als weitere Befremdlichkeit hinzu, daß nur der Soggetto-Kopf zitiert wird und die Phrasen nach dem wiederholten »habe ich« abrupt enden.

Mit den vorstehenden Beobachtungen haben wir versucht, die ursprüngliche Fassung des Soggetto einzukreisen. Wie es scheint, hatte es anfänglich folgende einfachere Gestalt:

## Beispiel 5



Aus Ä-gyp - ten hab ich mei-nen Sohn ge - ru - - fen,



8 Aus Ä - gyp - ten hab ich mei-nen Sohn ge - ru-fen\_

Wie die Schlußpartie auf der Basis dieser Soggetto-Fassung ursprünglich gelaftet haben dürfte, ist im Notenanhang zum vorliegenden Beitrag in extenso dargestellt. Alle diskutierten Probleme sind dabei mit einem Male verschwunden: Das Soggetto hat eine einheitliche und sinnvolle Textdeklamation, die Transitus-Note kommt auf die eine unproblematische Position zu stehen (letztes Achtel eines Halbtaktes), und die in Beispiel 4 zitierten Kurzphrasen laufen textlich nicht mit den Worten »habe ich« ins Leere, sondern erhalten die Textierung »in Ägypten«.

\*

Die Analyse hat nun den zweiten Teil ihrer Aufgabe zu erfüllen, nämlich zu erklären, warum Schütz das Soggetto noten- und textreicher machte und damit die beschriebenen satztechnischen Probleme heraufbeschwor. Daß die Textwiederholung »hab ich, habe ich« eine emphatisch steigernde Deklamation darstellt – etwa in Analogie zu »auf daß alle, alle, alle, alle« in SWV 380 oder zu »hundert-, hundertfältige Frucht« in SWV 408 – dürfte sich im Ernst nicht behaupten lassen. Nicht zu leugnen ist aber, daß die neu eingeführte Sechzehnteldeklamation als *musikali-*

ches Moment eine wirkungsvolle Schlußsteigerung darstellt. Aber hätte zu diesem Zwecke nicht die Steigerung der Klangfülle durch die Einbeziehung des Complementum ausgereicht?

Nun scheint es gerade das Complementum gewesen zu sein, das die Änderung veranlaßte. Bei der Umbildung eines dreistimmigen instrumentalen Complementum zu einem vierstimmigen vokal-instrumentalen stellte sich dem Komponisten die Frage der Textierung. Dabei ergab sich für den Schlußteil, daß es kaum möglich war, für einen textierten Chor ein motivisch-deklamatorisches Profil zu gewinnen. Die erste Einsatzstelle beispielsweise hätte etwa so beginnen müssen<sup>11</sup>:

#### Beispiel 6

The image shows a musical score for Example 6. It consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef, and the bottom staff is a four-part instrumental setting in bass clef. The text 'Aus Ägypten hab ich meinen Sohn' is written below the vocal line. The music is in a common time signature and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Damit hätte das Complementum zwar dem Schlußteil des Werkes »zum starken Gethön/vnnd zur Pracht«<sup>12</sup> verholfen, zugleich aber die soggetto-gebundene Polyphonie der Obligatstimmen durch motivisch unprofilierte Akkordfolgen überdeckt.

Diesen Mißstand beseitigte Schütz, indem er das Soggetto so änderte, daß es ein unverwechselbares rhythmisches Profil bekam. Dieses Profil konnte sich auch das Complementum aneignen, das auf diese Weise bis zu einem gewissen Grade thematisch wurde.

Die Einführung der Sechzehntel – gewissenmaßen eine Flucht nach vorn – führte gleichzeitig zu einer pointierten Motivbildung, die dem ganzen Schlußteil neben der Steigerung der Klangfülle noch eine rhythmische Belebung gab. An einer Stelle scheint Schütz noch versucht zu haben, einen speziellen Vorteil aus der neuen Motivfassung zu ziehen: in den Takten 123-125 wird nur noch eine verkürzte Version des Soggetto zitiert (»hab' ich, habe ich ...«): eine Verstärkung der Schlußwirkung der vierstimmigen Stretta, die nur auf der Basis der neuen Textierung möglich wurde.

Daß der Gewinn mit Verlusten erkaufte werden mußte, war Schütz sicherlich bewußt. Gewisse Probleme, die die Änderung mit sich brachte, mußten auf jeden Fall in Kauf genommen werden: eine Textdeklamation, die auffällig ist, ohne dem Text zu dienen, und das klangliche Problem des »fünften Tones«. In Einzelheiten allerdings hätte Schütz, wenn ihm dazu genügend Zeit geblieben wäre, sicherlich

11 Dabei ist vorausgesetzt, daß in Violine II auf dem 4. Viertel von T. 110 g' (entsprechend dem Originaldruck) steht, nicht das für die Frühfassung wahrscheinlichere h').

12 Schütz' Beschreibung der Funktion der Capellchöre in der Vorrede zu den »Psalmen Davids« (1619).



noch glättend – im Sinne einer »Regulirten Composition«<sup>13</sup> – eingreifen können. Daß dies nicht geschah, erleichtert es dem heutigen Betrachter, einen Blick in die Entstehungsgeschichte des Werkes zu tun.

\*

Fassen wir zusammen:

1. Zwei Elemente einer Frühfassung von SWV 403 sind wahrscheinlich gemacht worden: a) An der Stelle des vierstimmigen vokal-instrumentalen Complementum der Druckfassung stand zunächst ein dreistimmiger Posaunenchor, wie er aus der Frühfassung von SWV 398 sowie aus weiteren handschriftlich überlieferten Werken<sup>14</sup> bekannt ist. b) Das Motiv »Aus Ägypten hab ich meinen Sohn gerufen« hatte ursprünglich eine einfacherer Fassung, die keine Textwiederholung hatte und deren kleinster Notenwert die Achtelnote war. Diese Elemente einer Frühfassung sind – wie im Titel dieses Beitrages ausgedrückt – hypothetisch. Doch ihre Annahme ist dazu geeignet, Widersprüchlichkeiten der Druckfassung verständlich zu machen, die sonst unerklärt bleiben müßten.

2. Im Zusammenhang mit der Umgestaltung des Complementchores zu der für die *Symphoniae sacrae* III von Schütz gewählten Standardbesetzung erwies es sich als nötig, eine rhythmische Umgestaltung vorzunehmen, um auch das Complementum am motivischen Geschehen teilhaben zu lassen – eine Änderung, die Weiterungen nach sich zog, die teils erwünscht, teils problematisch waren, auf jeden Fall aber den Charakter des Schlußteils nachhaltig beeinflussten.

Für die Aufführungspraxis des Stückes ergeben sich aus den vorstehenden Erwägungen folgende Konsequenzen:

1. Bei Aufführungen der Druckfassung ist die rhythmische Fassung des Motivs »Aus Ägypten ...« in allen Stimmen im Sinne von Rhythmusversion a zu vereinheitlichen.

2. Die hypothetische Frühfassung, bei der statt des vierstimmigen Complementum ein dreistimmiger Posaunenchor steht, läßt sich nicht rekonstruieren, da der vermutliche *Coro di Tromboni* sich von dem gedruckten Complementum hinsichtlich der Einsatzstellen und der Stimmführung beträchtlich unterschieden haben dürfte.

3. Bei einer Aufführung von SWV 403, bei der – wie vom Komponisten ausdrücklich gestattet – auf das Complementum verzichtet wird, wäre das Zurückgehen auf die vermutliche Frühfassung des Motivs »Aus Ägypten ...« wohl der Erprobung wert.

13 Vorrede zur »Geistlichen Chormusik«.

14 Vgl. die Vertonungen der Psalmen 85 (Herr, der du bist vormals genädig gewest, SWV 461) und 127 (Wo der Herr nicht das Haus bauet, SWV 473).

Anhang: Hypothetische Frühfassung der Schlußpartie von SWV 403

104

Violinum primum

Violinum secundum

Cantus

Tenor primus Aus Ä- gyp - ten hab ich mei-nen Sohn ge - ru -

Tenor secundus Aus Ä - gyp - ten hab ich mei-nen Sohn ge -

Bassus Aus Ä-

phe - ten ge- redt hat:

Basso continuo 5 6 # # #

107

fen,

aus Ä-

ru- fen,

gyp - ten hab ich mei-nen Sohn ge - ru - fen,

Aus Ä- gyp - ten hab ich mei-nen Sohn ge - ru - fen,

# # # 6 5 2 #

110

gyp - ten hab ich mei-nen Sohn ge - ru - fen,  
 aus Ä - gyp - ten  
 aus Ä - gyp - ten  
 aus Ä - gyp - ten hab ich mei-nen

6 4 3 6

(112)

aus Ä - gyp - ten hab ich mei-nen Sohn ge -  
 hab ich mei-nen Sohn ge - ru - fen, mei-nen Sohn ge -  
 hab ich mei-nen Sohn ge - ru - fen,  
 Sohn ge - ru - - - fen, aus Ä -

6 6 5 4 # #

115

ru - fen, aus Ä -

ru - fen \_\_\_\_\_,

aus Ä - gyp - ten hab ich mei-nen Sohn ge -

gyp - ten,

4 3

Detailed description: This system contains six staves. The top two staves are vocal parts. The third staff is a vocal line with lyrics 'ru - fen, aus Ä -'. The fourth staff is a vocal line with lyrics 'ru - fen \_\_\_\_\_,'. The fifth staff is a vocal line with lyrics 'aus Ä - gyp - ten hab ich mei-nen Sohn ge -'. The sixth staff is a piano accompaniment line with lyrics 'gyp - ten,'. The piano part includes a 4-measure rest and a 3-measure rest.

(117)

gyp - ten hab ich mei-nen Sohn ge - ru - fen,

aus Ä - gyp - ten, aus Ä - gyp - ten

ru - fen, aus Ä - gyp - ten

aus Ä - gyp - ten hab ich mei-nen

4 3 4 3 6

Detailed description: This system contains six staves. The top two staves are vocal parts. The third staff is a vocal line with lyrics 'gyp - ten hab ich mei-nen Sohn ge - ru - fen,'. The fourth staff is a vocal line with lyrics 'aus Ä - gyp - ten, aus Ä - gyp - ten'. The fifth staff is a vocal line with lyrics 'ru - fen, aus Ä - gyp - ten'. The sixth staff is a piano accompaniment line with lyrics 'aus Ä - gyp - ten hab ich mei-nen'. The piano part includes a 4-measure rest, a 3-measure rest, and a 6-measure rest.

120

hab ich mei-nen Sohn ge - ru - fen,  
 hab ich mei-nen Sohn ge - ru - fen,  
 Sohn ge - ru - fen,

6 5 4 # # 8 7 6

123

aus Ä - gyp - ten hab ich mei-nen Sohn ge - ru - -  
 aus Ä - gyp - ten hab ich mei-nen Sohn,  
 aus Ä - gyp - ten hab ich mei-nen  
 aus Ä - gyp - ten

# 4 # #

(125)

fen, mei - nen Sohn ge - ru -  
 aus Ä - gyp - ten hab ich mei - nen Sohn ge - ru - - -  
 Sohn ge - ru - - -  
 hab ich mei - nen Sohn ge - ru - - -

6 6 6 5 # 4 4 [#]

128

fen, mei - nen Sohn ge - ru - - - fen.  
 fen, mei - nen Sohn ge - ru - - - fen.  
 fen, hab ich mei - nen Sohn ge - ru - - - fen.  
 fen, mei - nen Sohn ge - ru - - - fen.

# b # 4 4 #