

Bericht über neue Schütz-Quellen

von

ADOLF WATTY

I

Die Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg besitzt die nach ihrem Begründer genannte Proske-Sammlung. In der Abteilung »Antiquitates Musicae practicae« findet sich unter der Signatur A. R. 9 ein Exemplar der *Cantiones Pathetici* ... von Johann Erasmus Kindermann¹ aus dem Jahre 1639. Bei drei der insgesamt vier gedruckten Stimmbücher ist je ein handschriftliches Stimmenblatt des Konzerts für zwei Tenöre und Basso continuo Meister, wir haben die ganze Nacht gearbeitet aus dem II. Teil der *Kleinen geistlichen Konzerte* von Heinrich Schütz² (Dresden 1639) beigegeben. Der Vermutung von Gertraut Haberkamp, daß die Stimmen »möglicherweise autograph«³ seien, muß man allerdings aufgrund der Feststellungen Bittingers⁴ und Rifkins⁵ zu Autographen von Schütz widersprechen. Gegen

1 RISM K 545.

2 RISM S 2292.

3 *Kataloge bayerischer Musiksammlungen*, hrsg. von der Generaldirektion der bayerischen staatlichen Bibliotheken, Bd. 14/1: *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg: 1. Sammlung Proske: Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts aus den Signaturen A. R., B, C, AN*, beschrieben von Gertraut Haberkamp, München 1989, S. 3; Bd. 14/2: *Katalog der Musikhandschriften*, München 1989. Bd. 14/1 enthält bei den aufgeführten Schütz-Quellen folgende Fehlzusweisungen:

Bd. 14/1 enthält bei den aufgeführten Schütz-Quellen folgende Fehlzusweisungen:

1. In A. R. 728-732, bei Nr. 105, findet sich Schütz' Komposition des 100. Psalms aus den *Psalmen Davids* von 1619. Die 7 handschriftlich erhaltenen Stimmen zeigen eindeutig die zweichörige Druckfassung zu acht Stimmen von 1619 und nicht die dreichörige Frühfassung SWV 36 a zu zwölf Stimmen. Abweichend von SWV 36 fehlt aber hier durchgehend das abschließende »Ehre sei dem Vater«.

2. In A. R. 1011-1017 finden sich noch einmal drei Stimmen des gleichen Werks, diesmal mit einem abschließenden *Ehre sei dem Vatter*. Entgegen der Katalog-Angabe tragen die Stimmen folgende Bezeichnungen: 1. *Cantus 2di Chori. Echo. Heinri: Schü.;* 2. *Altus primi Chori. Echo. Heinri: Schüz.;* 3. *Bassus 2di Chori. Echo. Heinrici Schützij.* Da es sich um ein zweichöriges Werk handelt, sind die Stimmenbezeichnungen »Altus, Quinta und Octava vox« im Katalog mißverständlich. Auch diese Stimmen geben die Druckfassung von 1619 wieder und nicht, wie angegeben, die dreichörige Frühfassung. Außerdem ist der Hinweis »Echo« in den Titeln der Stimmen eine Bezugnahme auf den Originaldruck, wo er auch zu finden ist, nicht jedoch in der Quelle der dreichörigen Frühfassung. Die Zuweisung dieser drei Stimmen zur Frühfassung ist also irrig. Vgl. dazu Werner Breig, *Neue Schütz-Funde*, in: *AfMw* 27 (1970), S. 59 ff.

4 *Schütz-Werke-Verzeichnis (SWV) – Kleine Ausgabe*, im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960. Bittinger bezeichnet zahlreiche Blätter unterschiedlicher Werke, vor allem solche Kasseler Herkunft, als autograph.

5 Joshua Rifkin [u. a.], Art. *Schütz, Heinrich*, in: *New GroveD*, Bd. 17, S. 1-37. In dem diesem Artikel beigegebenen Werkverzeichnis verweist Rifkin bei zahlreichen Handschriften auf vorhandene Autographe, so daß genügend Vergleichsmöglichkeiten mit den Regensburger Manuskripten bestehen. Dort ist auch ein Autograph von Schütz abgebildet.

diese Annahme spricht auch der Materialbefund. Haberkamp⁶ identifizierte das Wasserzeichen der Handschrift als das Nürnberger Stadtwappen. Wie das Papier, so stammt auch der Druck Kindermanns aus Nürnberg, so daß wahrscheinlich ist, daß die Handschrift in Nürnberg geschrieben und dort auch dem Druck Kindermanns beigegeben wurde und möglicherweise später dann im Rahmen der Sammlertätigkeit Proskes⁷ nach Regensburg kam. Daß Schütz jedoch während der für die Niederschrift möglichen Zeit in Nürnberg gewesen ist, dafür gibt es keinen Beleg.

Die drei Stimmen des Konzerts weichen in charakteristischer Weise vom Originaldruck von 1639 ab. Diastematisch ist die Handschrift zwar bis auf zwei Noten⁸ mit dem Originaldruck identisch, aber es gibt recht gewichtige Differenzen im rhythmischen Bereich.

Mit T. 25 beginnt die Komposition des zweiten Teils des Konzerts zu den Worten »aber auf dein Wort will ich das Netz auswerfen«. Dieser Teil ist im wesentlichen syllabisch komponiert. Ausgenommen davon ist - neben zwei Klauselbildungen - die Vertonung des Wortes »Netz«. Hier schreibt Schütz bildhafte Melismen, die zunächst fünftönig sind (T. 25, 32, 35), sich aber dann mit jeder Wiederholung um eine Gruppe von vier Achtelnoten erweitern. Die melismatischen Achtelgruppen erscheinen in der Regensburger Handschrift jedoch alle als punktierte Achtel mit jeweils nachfolgenden Sechzehnteln.

Im Basso continuo verändert sich die rhythmische Struktur durch andere Bindungen oder Aufteilungen von Baßtönen deutlich⁹. Daß die Bezifferung gegenüber dem Originaldruck erweitert ist, kann man dagegen damit erklären, daß man sich mit solchen Ergänzungen das Stück für die Praxis zurechtlegen wollte. Diese Differenzen kann man deshalb übergehen.

Das Regensburger Manuskript kann nicht datiert werden. Die Beibindung zum Kindermann-Druck sagt nur, daß sie frühestens in dessen Erscheinungsjahr, also 1639, erfolgt sein kann. Eine Datierung des Nürnberger Papiers würde auch nur etwas über den frühestmöglichen Zeitpunkt der Niederschrift aussagen, aber nichts Sicheres über die tatsächliche Entstehung der Komposition selbst. Deshalb ergibt

6 Siehe Anm. 3.

7 Karl Weinmann, *Die Proskesche Musikbibliothek in Regensburg*, in: *KmJb* 24 (1911), S. 107 ff. So kaufte Proske nach Weinmann von einem Antiquar aus Augsburg Sammlungen von But und Hauber (letzterer ein Kanonikus aus München). Auf welchem Wege Proske in den Besitz des Kindermann-Druckes mit dem Schütz-Manuskript kam, war leider nicht festzustellen. Haberkamp (Bd. 14/2, S. XVIII) vermutet allerdings als vorherigen Standort das Gymnasium poeticum in Regensburg.

8 In T. 22 dieses Konzerts (NSA 10, S. 107) steht bei der 1. Note im 1. Tenor h' statt b'; aber das ist ein offensichtlicher Schreibfehler, zumal da auch die Continuo-Note G mit einem Be beziffert ist. In T. 41 zeigt die Handschrift im Continuo als 2. Note c statt A - eine Variante, die Bestandteil einer Frühfassung sein könnte (vgl. die folgenden Erörterungen).

9 So fehlen in der Regensburger Handschrift die Bindungen der Takte 4/5, 12/13, 20/21, 22/23, 30/31 und 34/35. Bindungen, die der Druck von 1639 nicht kennt, finden sich in den Takten 10/11, 25/26 (hier mit befremdlicher synkopischer Anbindung), 27 und 33. Teilweise werden, wie in den Takten 8, 9 und 15, kürzere Werte zu Ganzen zusammengefaßt, während etwa in den Takten 12 und 19 Ganze in gleiche Halbe unterteilt werden.

sich aus der Handschrift selbst keine Antwort auf die Frage, ob sie früher oder später als der Originaldruck entstanden ist.

Zur Bewertung der beschriebenen rhythmischen Differenzen zwischen den beiden Fassungen findet sich im Druck von 1639 aber ein Anknüpfungspunkt. In T. 35 hat der 1. Tenor den gleichen punktierten Rhythmus wie in der Regensburger Handschrift. Und genau dieser Takt wirkt im Kontext des Druckes von 1639 unmotiviert, zumal da der in Terzenparallelen verlaufende 2. Tenor gleichzeitig die sonst übliche Achtelstruktur zeigt.

Eine Erklärungsmöglichkeit dafür wäre, daß dieser eine Takt des 1. Tenors der Rest einer Frühfassung ist, der aus Versehen mit in den Druck von 1639 geraten ist. Dann aber könnte man unterstellen, daß die Lesart des Regensburger Manuskripts diese Frühfassung wiedergibt, denn sie entspricht ganz konsequent der Fassung von T. 35 im 1. Tenor. Dagegen ist es wohl höchst unwahrscheinlich, daß der Druck von 1639 in T. 35 die endgültige Lesart des Schütz-Werkes wiedergibt. Dann wäre dieser Druck unter Einschluß der rhythmischen Abweichungen in der Continuo-Stimme mit einer solch hohen Fehlerquote belastet, daß sie Schütz eigentlich hätte auffallen müssen. Man müßte dann auch annehmen, daß er diese zahlreichen Fehler wenigstens in seinem »Handexemplar« der *Kleinen geistlichen Konzerte*, das heute in der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel verwahrt wird, korrigiert hätte. Das ist aber nicht der Fall. Das »Handexemplar« enthält bei diesem Konzert überhaupt keine Korrekturen¹⁰.

Es spricht also alles dafür, daß die Regensburger Lesart eine authentische Frühfassung des Konzerts darstellt und nach der Systematik des Schütz-Werke-Verzeichnisses als SWV 317 a einzuordnen ist. Daß bei der Umarbeitung von SWV 317 a zu SWV 317 diesmal nur die rhythmische Gestalt verändert wurde, ist für diese Bewertung unerheblich.

Zum dem dargelegten Befund gibt es im Werk von Schütz eine Parallele, auf die Wolfram Steude aufmerksam gemacht hat. Er fand zu *Anima mea liquefacta est* SWV 263-64, dem zweiteiligen Konzert aus dem I. Teil der *Symphoniae sacrae* von 1629, in der Landesbibliothek Dresden¹¹ eine Frühfassung, die im Gegensatz zu der Druckfassung ebenfalls zu längeren Gesangskoloraturen die punktierte Rhythmik zeigt, die - nach Steude - »noch unmittelbar den Eindruck der frühen oberitalienischen Konzertliteratur widerspiegelt«¹². Hier, wie auch bei *Meister, wir haben die ganze Nacht gearbeitet*, zeigt die endgültige Fassung dieses Stilmerkmal nicht mehr.

Sicher ist, daß Schützens Konzert schon vor 1639, dem Jahr der Drucklegung, entstanden ist. Das Kasseler Inventar vom 22. Januar 1638¹³ zählt dieses Werk mit identischer Besetzungsangabe bereits auf, so daß nach diesem Beleg mindestens von einer Entstehungszeit von 1637 oder früher ausgegangen werden kann. Auch Rifkin¹⁴ nimmt aufgrund dieses indirekten Beleges eine Frühfassung, SWV 317 a,

10 Ich danke Herrn Dr. Hans Haase (Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel) für die Überlassung von Kopien.

11 Signatur: Mus. Pi 8, Nr. 28.

12 Wolfram Steude, *Neue Schütz-Ermittlungen*, in: DJbMw 12 (1967), S. 40 ff., hier S. 48.

13 Ernst Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, Kassel 1902.

14 Rifkin, a. a. O., S. 28 (dort zu SWV 317).

an und vermutet, daß das im Kasseler Inventar vom 1638 aufgeführte Werk zu einer Sendung von Manuskripten mit unveröffentlichten Werken gehört, die Schütz bereits 1635 dem Landgrafen Wilhelm V. auf dessen Ersuchen hin nach Kassel schickte¹⁵. Mit einiger Wahrscheinlichkeit kann man annehmen, daß die Kasseler Fassung mit der des Regensburger Manuskripts übereinstimmte.

II

In der Vorrede des Continuo-Stimmbuchs seiner *Psalmen Davids* von 1619, die der Komponist »Allen der Music erfahrenen« widmet, heißt es:¹⁶

Der Basso continuo ist eigentlich nur für die Psalmen gemeinet/ von der Motet an: ist nicht Ephraim/ biß zum Beschluß deß operis werden sich fleißige Organisten mit absetzen in die Partitur bemühen/ wie dann auch sonsten (wofern mehr alß eine Orgel gebraucht werden soll) durch die Psalmen die Bässe heraus zu ziehen wissen.

Und fast 30 Jahre später äußerte sich Schütz im Vorwort seiner *Geistlichen Chormusik* noch einmal zu der Frage, wie er den Basso continuo bei der Aufführung seiner Werke ausgeführt haben möchte¹⁷:

Endlich: da auch iemand von den Organisten etwa in dieses mein ohne Bassum Continuum eigentlich aufgesetztes Wercklein/ wohl und genaw mit einzuschlagen Beliebung haben/ und solches in die Tabulatur oder Partitur abzusetzen sich nicht verdriessen lassen wird: lebe ich in der Hoffnung/ daß der hierauff gewandte Fleiß und Bemühung ihn allein nicht geyen/ sondern auch diese Art der Music desto mehr ihren gewünschten Effect erreichen werde.

Mit diesen beiden Aussagen hat Schütz hinlänglich deutlich gemacht, wie er sich die Praxis des Basso continuo in seinen motettisch gesetzten Werken dachte.

Über die Umsetzung dieser Vorschläge in die Aufführungspraxis der Schütz-Zeit wissen wir fast nichts. Werner Breig konnte in der Zellerfelder Orgeltabulatur Ze 1 eine Tabulaturaufzeichnung von Schütz' Vertonung des 136. Psalms *Danket dem Herren, denn er ist freundlich* aus den *Psalmen Davids* von 1619 (SWV 32) nachweisen¹⁸. Nunmehr kann hiermit auf eine weitere, bisher übersehene Quellen verwiesen werden. Die Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz in Berlin¹⁹ besitzt das Tabulaturbuch des Daniel Schmidt aus dem Jahre 1676. Dieses enthält drei Intavolierungen von Werken aus Schütz' *Psalmen Davids* von 1619, und zwar auf fol. 14 *An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten* (SWV 37), auf fol. 30 *Der Herr sprach zu meinem Herren* (SWV 22) und auf fol. 32 *Ach Herr, straf mich nicht in deinem Zorn* (SWV 24). Ausgehend von der Datierung des Tabulaturbuches von 1676 ist

15 Ebenda, S. 9. Vgl. auch Werner Breig, *Zur Werkgeschichte der Kleinen geistlichen Konzerte von Heinrich Schütz*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 95-116, hier: S. 99-101.

16 Vgl. Schütz GBr, S. 64. Ein Faksimile dieser Vorrede findet sich in NSA 23, S. XVIII.

17 Ebenda, S. 106.

18 Vgl. Werner Breig, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967 (= Beihefte zum AfMw, Bd. 3), S. 9 f.

19 Signatur: Mus. ms. 40158.

der Inhalt deutlich retrospektiv. Neben Schütz finden sich auch noch Autoren wie Orlando di Lasso, Andrea und Giovanni Gabrieli, Clemens non Papa, Hans Leo Haßler, Johann Hermann Schein und andere, deren Werke zum Teil noch älter sind als die drei Schütz'schen Psalmen.

Die in Schmidts Tabulaturbuch aufgenommenen Kompositionen von Schütz sind im Original zwei- und dreichörig. Ihre Intavolierungen präsentieren jedoch nicht die Sätze in allen Stimmen. Vielmehr ist zu beobachten, daß die Stimmen so ausgewählt wurden, daß zwei- bis vierstimmige Sätze entstanden, wobei meistens die Hauptstimmen herangezogen wurden. Dieses Verfahren läßt deutlich erkennen, daß die Intavolierungen für die Continuo-Funktion gedacht waren, und zwar in dem Sinne, wie Schütz es in den zitierten Vorreden gefordert hatte.

III

Die Wiederentdeckung von Heinrich Schütz begann im 19. Jahrhundert schon relativ früh, wobei Carl von Winterfeld durch sein Buch *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*²⁰ mit dem in diesem Werk enthaltenen Kapitel über Schütz als Meisterschüler des Venezianers den entscheidenden Anstoß gab. Bis gegen Ende des Jahrhunderts kamen hin und wieder Aufführungen von Schütz-Werken zustande. Diese häuften sich erst, als gegen Ende des Jahrhunderts auch die benötigten Editionen zur Verfügung gestellt wurden.

Philipp Spittas Gesamtausgabe war wissenschaftlich orientiert. Wegen fehlender Continuo-Aussetzungen und der Beibehaltung der originalen Schlüsselungen war sie deshalb für die Praxis nicht von vornherein geeignet.

Für die Praxis sorgten vor allem zwei Herausgeber, die Schütz-Werke aus ihrer Perspektive edierten. Carl Riedel erstellte 1870 eine Passionsharmonie von Schütz, und Arnold Mendelssohn folgte ihm mit seinen Einzeleditionen der Passionsmusiken und der Weihnachts-Historie. Diese und weitere Ausgaben sind von der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts geprägt²¹.

In diesem Zusammenhang soll auf eine Schütz-Veröffentlichung hingewiesen werden, die in den bisherigen Darstellungen zur Schütz-Rezeption nicht erwähnt wurde. Die Edizione Marcello Capra in Turin veröffentlichte nach dem April des Jahres 1909²² ein Schütz-Werk unter dem Titel *Maddalena e l'Ortolano - Dialogo Pasquale per Soprano, Contralto, Tenore e Basso (soli e coro) con accompagnamento di*

20 Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, 3 Bde., Berlin 1834 (Reprint Hildesheim 1965).

21 Vgl. Ray Robinson, *Heinrich Schütz' Passions and Historiae in Editions of the Late-19th and Early-20th Centuries*, in: SJB 12 (1990), S. 112-130.

22 Die Edition selbst ist nicht datiert. Ihr ist aber als Anhang in italienischer Übersetzung ein Artikel von Camille Bellaigue beigegeben, den dieser unter dem 10. April 1909 in *Gaulois* veröffentlicht hatte. Hier beschreibt der Autor das Werk von Schütz, wobei er bei seinen Erörterungen der Erkennungsworte »Maria« – »Meister« sich auf nicht näher belegte Ausführungen von André Pirro bezieht, aber auch Vergleiche der Harmonik von Schütz mit der in Wagners *Lohengrin* oder *Parsifal* anstellt. Offensichtlich diente der Abdruck der Arbeit Bellaigues dazu, das Interesse des Lesers auf das Werk von Schütz zu lenken.

pianoforte o d'armonio. Es handelt sich dabei um eine italienische Version des *Dialogo per la Pascua* SWV 443²³. Auch diese Ausgabe folgt noch den Anschauungen des zurückliegenden Jahrhunderts, wie man schon an den Angaben im Titel, aber auch an den hinzugefügten Tempo-, Dynamik und Ausdrucksbezeichnungen ablesen kann. Diastematisch folgt die Edition dem Original, aber wegen der abweichenden Silbenstruktur der italienischen Übersetzung werden rhythmische Unterteilungen oder Zusammenziehungen im Notentext vorgenommen.

Vielleicht noch bemerkenswerter ist eine Handschrift eines *Pater noster* von Heinrich Schütz aus dem Jahre 1831, die für die Sammlung Fortunato Santinis in Rom entstand und die sich heute in der Diözesan-Bibliothek in Münster befindet²⁴. Es handelt sich bei diesem Werk um eine lateinische Fassung des *Vater unser* SWV 411 aus dem III. Teil der *Symphoniae sacrae* von 1650. Neben der Übersetzung sind auch Eingriffe in die Werksubstanz vorgenommen worden. Dem offiziellen katholischen Liturgietext entsprechend endet das Werk mit »... sed libera nos a malo« (ohne Amen). Damit fällt nicht nur der von Schütz freigestellte Complementchor weg, sondern auch die beiden Instrumentalstimmen, die als fester Werkbestandteil von Schütz vorgesehen waren. Kleinere rhythmische Änderungen wie Zusammenziehungen oder Unterteilungen, aber unter Beibehaltung des diastematischen Stimmenverlaufs, sowie Hinzufügungen von dynamischen Vortragszeichen sind festzustellen.

Sant. Hs. 1233 enthält 13 Werke deutscher, italienischer, spanischer und englischer Herkunft. Bei einem Teil derselben sind die Originaldrucke oder, bei einem Stück von Tallis, Charles Burney als Quellen angegeben. Zweimal aber erscheint Raphael Kiesewetter mit Bemerkungen wie »Da Vienna dal Cav. Kiesewetter« oder »Ex coll. R. Kiesewetter« als Lieferant der Stücke.

Dem Schütz-Manuskript ist eine Bemerkung vorangestellt, aus der hervorgeht, daß man das Stück als Anlage zu einem Brief eines hier ungenannten Absenders, datiert mit dem 28. Juli 1831, erhalten habe. (»Da lettere delli 28. luglio 1831 in una carta annessa rilava, che questo è scritto ridotto in latino espressamente per me.«) Der hier ungenannte Absender ist ebenfalls Raphael Kiesewetter. Zur Santini-Sammlung in Münster gehört eine Liste von Werken, die die zwischen Santini und Kiesewetter zwischen 1826 und Juni 1838 ausgetauschten Werke enthält. Hier ist auch das *Pater noster* von Schütz genannt²⁵. Kiesewetter²⁶, seinerzeit einer der führenden Köpfe der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde, wird dafür auf das Exemplar der *Symphoniae sacrae* III von Schütz zurückgegriffen haben, das sich heute noch in der Musiksammlung dieser Gesellschaft befindet²⁷.

23 Ein Exemplar der Edition befindet sich in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg, Sammlung Weinmann, Signatur: BW, Nr. 772.

24 Signatur: Sant. Hs. 1233.

25 Signatur: Sant. Hs. 4430. Ich danke Frau Patricia Herr von der Diözesan-Bibliothek Münster für diesen Hinweis.

26 Vgl. Rudolf Ewerhart, Art. *Santini* in MGG 11 (1962), Sp. 1381-1383.

27 Vgl. die Fundstellen-Nachweise zu RISM S 2295.