

Zur Vorgeschichte zweier Werke von Heinrich Schütz

»Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn« (SWV 40) und »Siehe, dieser wird gesetzt zu einem Fall« (SWV 410)

von

WERNER BREIG

Die meisten der von Schütz publizierten Werksammlungen enthalten Stücke, von denen außer der Druckfassung noch ältere Fassungen in Einzeldrucken oder Handschriften überliefert sind – Fassungen, die uns teilweise höchst bemerkenswerte Aufschlüsse über die Entstehungsgeschichte der Werke geben¹. Sind solche Frühfassungen nicht erhalten, dann sind die Spuren des Arbeitsprozesses im allgemeinen verwischt, denn der Komponist ist nicht daran interessiert, die Benutzer an seinen Problemen teilhaben zu lassen, sondern will im Gegenteil einen eindeutigen und von allem Problematischen gereinigten Werktext präsentieren.

Gelegentlich jedoch enthält der gedruckte Werktext in sich Widersprüchlichkeiten, deren Analyse Einblick in die Vorgeschichte des Werkes vermittelt, ohne daß eine frühere Fassung überliefert ist. Der Verfasser hat vor einiger Zeit einen solchen Fall diskutiert². Hier ließ sich feststellen, daß Schütz ein Werk durch nachträgliche Hinzufügung eines Complementchores wirkungsvoller gestalten wollte und sich dabei gleichzeitig zu Revisionen in der Grundsubstanz veranlaßt sah, deren Spuren sich im Originaldruck noch auffinden lassen.

Im folgenden sollen zwei ähnlich gelagerte Fälle vorgestellt werden, die dem Verfasser bei seinen Editionsarbeiten im Rahmen der *Neuen Schütz-Ausgabe* begegnet sind. Beidemal handelt es sich allem Anschein nach um Probleme, die im Zuge der Eingliederung der Kompositionen in eine Drucksammlung entstanden sind. Im ersten der zu beschreibenden Fälle war es offenbar nur Zeitdruck, was den Komponisten daran hinderte, einen widerspruchsfreien Notentext zu publizieren; im zweiten Fall dagegen führte die Anpassung einer früher entstandenen Komposition an den Gesamtstil des Opus zu Schwierigkeiten, deren Spuren auch bei sorgfältigster Redaktion schwerlich hätten vollständig getilgt werden können.

I. *Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn* (SWV 40)

Das erste der hier zu diskutierenden Werke, die acht- bzw. sechzehnstimmige Motette *Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn*, stammt aus Schütz' frühester deutschsprachiger Drucksammlung, den 1619 erschienenen *Psalmen Davids*.

1 Frühfassungen fehlen lediglich für die beiden in Italien entstandenen und publizierten Sammlungen (Italienische Madrigale und *Symphoniae sacrae* I) sowie für die *Cantiones sacrae*.

2 Werner Breig, *Eine hypothetische Frühfassung von Heinrich Schütz' geistlichem Konzert »Siehe, es erschien der Engel des Herren«* SWV 403 – Ein Beitrag zum Thema »Analyse und Werkgeschichte«, in: *SjB* 12 (1990), S. 59-72.

Die Grundbesetzung besteht aus zwei vierstimmigen »Chori« (»Favoritchören«) in unterschiedlicher Lage (Hoch- und Tiefchor), die teils mit Singstimmen, teils mit Zinken und Posaunen zu besetzen sind; zusätzlich werden im Schlußteil zwei vierstimmige Capellchöre eingeführt. Die Capellae in den *Psalmen Davids* dienen nach Schütz' Formulierung in der Werkvorrede »zum starcken Gethön / vnnd zur Pracht« und sind im allgemeinen fakultativ; die Besetzungsangaben in der Generalbaßstimme lauten dementsprechend normalerweise »à 8. ò 16.« o. ä. Hier jedoch heißt es »à 8. & 16. con due Capelle in fine«. Daß »oder« durch »und« ersetzt ist, deutet darauf hin, daß auf die Capellchöre nicht verzichtet werden kann. Wir werden darauf zurückkommen.

Der entscheidende Hinweis zur Erschließung der Vorgeschichte dieser Komposition liegt in den Takten 103-104. Sie enthalten eine auffällige Häufung von unkorrekten Parallelführungen (Beispiel 1 a): In Chor I bewegen sich die beiden Mittelstimmen von T. 103 zu T. 104 in parallelen Einklängen, und in Chor II verlaufen 1. und 3. Stimme in T. 103-104 über vier Töne hinweg in Oktavparallelen. Und schließlich schreiten die 1. Stimme von Chor I und die 2. Stimme von Chor II von T. 103 zu 104 in Oktavparallelen fort.

Für die Beurteilung dieser Parallelführungen ist es von Bedeutung, daß sie in den Favoritchören stehen und nicht etwa in den Capellchören. Denn die letzteren sind, entsprechend ihrer dekorativen Funktion den Regeln des Kontrapunkts nur bedingt verpflichtet, während die Favoritchöre als Kernbestandteil der Komposition allen Anforderungen der musikalischen »Sprachrichtigkeit« zu genügen haben.

Angeichts der Stimmführungsmängel in den Favoritchören muß als sicher gelten: So *wollte* Schütz *nicht* schreiben. Man darf vielmehr annehmen, daß der Komponist, wäre er rechtzeitig auf die mißlungene Kadenz aufmerksam geworden, vor dem Druck für Abhilfe gesorgt hätte. Wie aber ist dann der Notentext, der ja eindeutig so im Originaldruck steht, zustande gekommen? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir uns klarmachen, in welchem Zusammenhang die problematische Stelle innerhalb der Motette steht.

Das Werk läßt sich in drei Hauptteile gliedern:

Takte	Besetzung	Text
A T. 1- 61	Chor I, II	Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn und mein trautes Kind? Denn ich gedenk noch wohl daran, was ich ihm geredet habe.
B ₁ T. 61-105	Chor I, II	Darum bricht mir mein Herz gegen ihn, daß ich mich sein erbarmen muß, spricht der Herr.
B ₂ T. 106-150	Chor I, II, Capella I, II	Darum bricht mir mein Herz gegen ihn, daß ich mich sein erbarmen muß, spricht der Herr.

Die Grenze zwischen Teil A und B₁ ist durch den Text gegeben, diejenige zwischen Teil B₁ und B₂ durch die Besetzung, d. h. durch das Hinzutreten der Capellchöre.

Teil B₂ ist, was die Chori betrifft, zum größten Teil als Wiederholung aus den Takten 78-105 von B₁ gewonnen; dabei entsprechen die Takte 78-105 den Takten 112-139. Darüber hinaus ist der Schlußteil von B₂ (T. 139-150) eine Wiederaufnahme der Takte 129-139.

Beispiel 1

a

102

muß, spricht spricht der Herr.

muß, spricht der Herr.

muß, spricht der Herr.

muß, spricht der Herr.

b

146

muß, spricht spricht der Herr.

muß, spricht der. Herr.

spricht spricht der Herr.

muß, spricht der Herr.

muß, spricht der Herr.

c

muß, spricht spricht der Herr.

muß, spricht spricht der Herr.

muß, spricht spricht der Herr.

muß, spricht der Herr.

Die problematische Stelle steht also in der Schlußkadenz von Teil B₁ (T. 102-105). Diese wird zweimal wiederaufgenommen: zunächst in T. 136-139 und dann, um einen Takt verlängert, am Ende des Werkes (T. 146-150; Beispiel 1 b). Die erste Wiederaufnahme ist in den Chori völlig unverändert, übernimmt also auch alle Satzfehler. Die zweite Wiederaufnahme dagegen ist durch Dehnung eines Taktes (aus T. 103-104 werden die Takte 147-149) modifiziert³; sie ist bemerkenswerterweise satztechnisch völlig korrekt.

Damit sind die Fakten beschrieben, auf denen sich eine Vorstellung von der Werkentstehung aufbauen läßt. Wir möchten dazu folgende Hypothese aufstellen:

Schütz hat die Motette zunächst ohne die Capellae komponiert; sie enthielt dementsprechend nur die Teile A und B₁. Schon in dieser Fassung ist die Phrase »bricht mir mein Herz« mit ihrer außergewöhnlichen Harmonik das expressive Zentrum des Werkes. Als das Stück 1619 in die Drucksammlung *Psalmen Davids* aufgenommen wurde, sah Schütz offenbar durch den Einsatz der Capellae eine Möglichkeit, das Stück noch mehr auf diese Wendung zuzuspitzen, indem er die Takte von 78 an wiederholte – aber unter Hinzufügung der Capella, die mit ihrem »starken Getön« und ihrer »Pracht« dafür sorgt, daß die Wiederaufnahme nicht bloße Wiederholung, sondern zugleich klangliche Steigerung ist. Das erklärt auch, weshalb Schütz im Besetzungshinweis der Bc.-Stimme (»à 8. & 16.«) die Capellae als notwendige Bestandteile der Besetzung nennt.

Aus der Verlängerung des Stückes läßt sich nun auch erklären, wie die parallelenhaltige Kadenz zustande gekommen ist. Offenbar hatte die Schlußkadenz zunächst die satztechnisch korrekte längere Form, wie sie sich in den fünf Schlußtakteten der Druckfassung findet. Bei der Überarbeitung für den Druck hat Schütz, wie es scheint, die Kadenz in dieser Form dem Schluß vorbehalten, die erste und zweite Kadenz aber, um eine Gewichtsabstufung zwischen beiden Abschlüssen zu erzielen, um einen Takt verkürzt. Diese Raffung ist vermutlich als Korrektur in den Stimmen, d. h. ohne Überprüfung anhand der Partitur, durchgeführt worden, wobei die ursprüngliche Koordinierung der Einzelstimmen in Unordnung geraten ist.

Um die Frühfassung zu rekonstruieren, genügt es also nicht, das Werk einfach mit T. 105 enden zu lassen; vielmehr hat man sich vorzustellen, daß sich an T. 101 die Takte 146 ff. anschließen.

Man kann sich fragen, wie Schütz bei der Umarbeitung für den Druck verfahren wäre, hätte er genügend Zeit gehabt, die Zusammenziehung von zwei Takten in einen mit Partiturkontrolle durchzuführen. Vermutlich wäre das Ergebnis etwa so ausgefallen wie im Beispiel 1 c.

Wer unsere Argumentation zur Werkgeschichte anerkennt, wird sich sicherlich auch legitimiert fühlen, bei Aufführungen die Stelle in dieser Weise zu musizieren. Eine Mißlichkeit, die sicherlich schon viele Chordirigenten in Verlegenheit gebracht

3 Solche Schluß-Retardierungen sind ein häufig gebrauchtes Mittel der Schlußbildung bei Schütz und seinen Zeitgenossen. Ein weiteres Beispiel (von vielen) in den *Psalmen Davids* findet sich am Ende des 84. Psalms (SWV 29), wo die Phrase »Wohl dem Menschen, der sich auf dich verläßt« bei der Wiederholung um einen Takt verlängert ist.

Sie-he, die-ser wird ge- setzt zu ei-nem Fall
 Ec- ce po- si- tus est hic in ru- i- nam

und zu ei-ner Auf-er-ste-hung
 et in re-sur-rec-ti- o- nem

mul-to-rum in Is-ra-el.
 vie - ler in Is-ra-el.

Sie-he, die-ser wird ge- setzt zu ei-nem Zei-chen,
 Ec- ce po- si- tus est hic in si- gnum

dem wi- der-spro-chen wird,
 cui con-tra-di - ci - tur,

und es wird ein Schwert (durch)
 et tu-am i-psi- us a - ni - mam

durch dei-ne See-le drin - gen,
 (-mam) per-trans-i - bit gla-di-us,

auf daß vie-ler Her-zen,
 ut re - - ve- len-tur

vie-ler Her-zen Ge- dan - ken
 ex mul - - tis cor-di-bus

of-fen-bar wer-den.
 co-gi- ta-ti- o - nes.

Die Unterlegung des lateinischen Textes unter die Melodiephrasen der Schütz-
 schen Komposition führt zu folgendem Ergebnis (Beispiel 5 auf den folgenden
 Seiten)⁷:

Zur Textunterlegung von Einzelphrasen seien noch folgende Kommentare
 gegeben:

1. In der Anfangsphase »Siehe, dieser wird gesetzt zu einem Fall« gibt es außer
 der Deklamation am Ende noch ein weiteres Indiz dafür, daß die Musik zum latei-
 nischen Text erfunden worden ist, und zwar die Vertonung des Wortes »positus« –

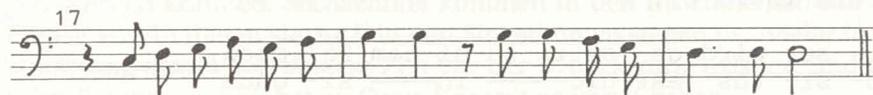
textvertونungen verwendete (eine Untersuchung anhand der erhaltenen lateinischen Komposi-
 tionen fehlt noch). Die Festlegung auf eine bestimmte Quelle wäre im vorliegenden Fall umso
 problematischer, als wir nicht wissen, ob Schütz die vermutete Komposition in Deutschland
 oder in Italien geschrieben hat. Der Verfasser fühlte sich berechtigt, Lesarten zu mischen; als
 Grundlage dienten folgende Editionen: *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, hrsg. von Robert
 Weber OSB, Stuttgart³/1983; *Itala – Das Neue Testament in altitalienischer Überlieferung*, nach den
 Handschriften hrsg. von Adolf Jülicher, Berlin und New York²/1976.

7 Die Textunterlegung ist jeweils für das erste Vorkommen einer Phrase durchgeführt; außerdem
 sind für einige Stellen, an denen sich die Textierung nicht automatisch ergibt, Vorschläge für die
 Unterlegung gegeben. Ziel war es, die nötigen Anhaltspunkte für eine durchgehende lateinische
 Textierung zu geben.

Beispiel 5



Ec - ce po - si-tus est hic in ru - i - nam



et in resurrecti- o-nem multorum in Is - ra-el



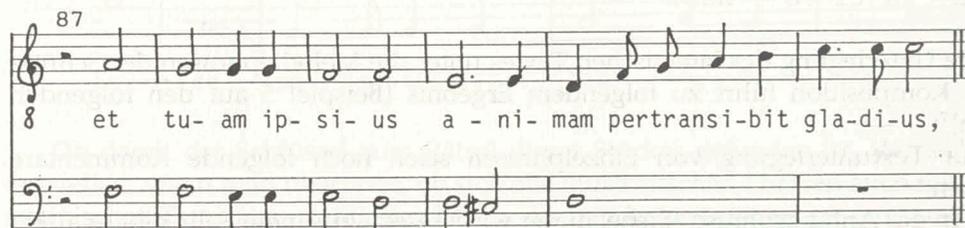
in ru - i - - nam in ru - i - nam



multo-rum in Isra - el. Ec-ce positus est hic in sig-num

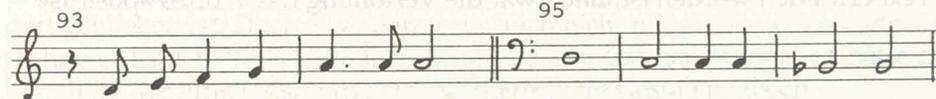


cui contradi - ci-tur,

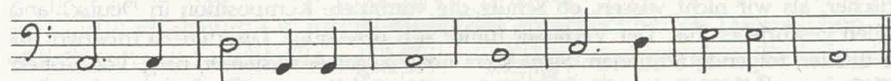


et tu- am ip- si- us a - ni- mam pertransi-bit gla-di-us,

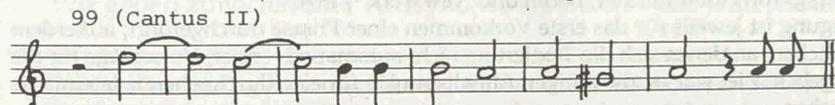
et tu- am ip- si- us a - ni - mam,



pertrans-i - bit gla - di-us Et tu- am ip- si - us



a - ni- mam pertrans- i - bit gla - - di - us,



Et tu - am ip- si- us a - ni - mam pertrans-

Beispiel 5 (Fortsetzung)

107

pertrans- i - bit gla - di - us

gla - - - - di - us

108 (Altus)

pertrans- i - bit gla - - di - us, pertrans- i - - bit gladi - us,

111

8 per - trans - i - bit gla - - - di - us,

a - ni - mam per - trans - i - bit gla - - di - us,

121 (Altus) 123

gla - - di - us, ut re - ve - len - tur ex mul - tis

cor - di - bus co - gitati - o - - - nes,

138

ut re - ve - len - tur ex mul - tis cor - di - bus co - gi - ta - ti -

o - nes, et re - ve - len - tur ex mul - tis cor - dibus

157 (Cantus II)

co - gi - tati - o - - - - nes

»gesetzt« – durch Tonwiederholung⁸. In Schütz' Werk gibt es eine Reihe von Stellen, an denen die Wörter »setzen« und »sitzen« als Bild der räumlichen Fixierung musikalisch durch Tonrepetition ausgedrückt werden. In den *Psalmen Davids* beispielsweise verwendet Schütz diese Text-Musik-Entsprechung bei den Textstellen »Setze dich zu meiner Rechten«⁹, »noch sitzt, da die Spötter sitzen«¹⁰ und »(An den Wassern zu Babel) saßen wir«¹¹.

2. Die zweite Texteinheit (erstmal T. 17 f.) wird in der deutschen Version musikalisch ohne auffälliges Mißverhältnis deklamiert. Indessen weicht Schütz hier vom Wortlaut der Lutherbibel ab; statt wie bei Luther »und Auferstehen« (fünfsilbig) heißt es »und zu einer Auferstehung« (achtsilbig). Hätte Schütz seiner Komposition von Anfang an die deutsche Fassung zugrundegelegt, so hätte es für ihn keinen Grund gegeben, von Luthers Text, der ja für ihn autoritativen Rang hatte, abzuweichen. Der deutsche Wortlaut ist jedoch plausibel, wenn man davon ausgeht, daß Schütz für die achttönige musikalische Phrase »et in resurrectionem« einen deutschen Text von gleicher Länge und passender Betonungsstruktur benötigte.

3. Zur Phrase »vieler in Israel« / »multorum in Israel« (erstmal in T. 19 f.) ist zunächst eine textkritische Anmerkung erforderlich. In der Dreinoten-Gruppe zu den Textsilben »vieler in (Israel)« ist nämlich im Cantus II stets (d. h. in T. 20, 23, 26, 53 und 54) die erste Note (Viertel) durch Überkleben korrigiert (offensichtlich aus einer punktierten Achtel) und die dritte durch handschriftlichen Zusatz aus einer Achtel- in eine Sechzehntelnote geändert. Die Rhythmisierung »punktierte Achtel – Sechzehntel – Achtel« findet sich unkorrigiert in T. 54 in der II. Violine. Anscheinend haben sich in diesen beiden Stimmen Spuren einer ursprünglich für alle Stimmen vorgesehenen Rhythmisierung erhalten, deren Korrektur der Komponist in der Druckvorlage versäumt hatte. (Für die anderen Stimmen hat der Originaldruck von Anfang an die definitive Fassung.) Wie läßt sich der Vorgang erklären?

Die lateinische Fassung hat eine Silbe mehr als die deutsche; für sie ist der Rhythmus »Achtel – Achtel – Sechzehntel – Sechzehntel« anzunehmen. Für die deutsche Textierung hatte die Phrase eine Note zu viel. Denkbar waren zwei Arten der Anpassung: a) Zusammenziehung der beiden Achtel zu einer Viertelnote, b) punktierte Achtel – Sechzehntel – Achtel. Schütz scheint sich zunächst für die zweite Fassung entschieden zu haben, da sie die Silbengewichte besser verteilt: die unbetonte Schlußsilbe von »vieler« ist schwächer als die einsilbige Präposition »in«. Dann aber muß Schütz bemerkt haben, daß dadurch Zusammenklangsprobleme in den Takten 22 und 26 (letztes Achtel: c" gegen h') entstanden wären. Deshalb gab er nachträglich eine Korrektur an, die in allen Stimmen mit Ausnahme von Cantus II und Violino II von Anfang an berücksichtigt wurde, im Cantus II durch nachträgliche Maßnahmen ausgeführt und in der II. Violine unterlassen wurde. Die erste Fassung verhält sich hinsichtlich der Zusammenklänge genauso wie die letzte. Die An-

8 Die folgenden Erwägungen gelten analog auch für die zweite Phrase, in der das Wort »positus«/»gesetzt« vorkommt (T. 66 ff.).

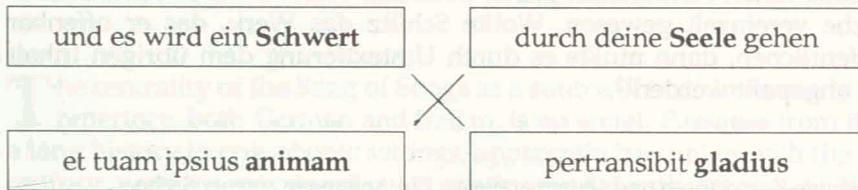
9 Psalm 110, SWV 22, T. 10-13.

10 Psalm 1, SWV 28, T. 20-33 (die Kadenz bleibt aus satztechnischen Gründen ausgeschlossen).

11 Psalm 137, SWV 37, T. 4-5 und 11-12.

nahme einer ursprünglich lateinischen Textierung verhilft also zu einer Erklärung dieses Korrekturvorganges.

4. Schwer zu rekonstruieren ist der Abschnitt T. 87-123, dessen beide Textteile – oder genauer gesagt: ihre Hauptwörter – im Lateinischen und im Deutschen in umgekehrter Reihenfolge stehen:



Im Notenbeispiel auf S. 94 ist für die erste der beiden Phrasen eine Rekonstruktion angegeben, die sich möglichst eng an die überlieferte deutsche Fassung hält. Es könnte aber sehr wohl sein, daß Schütz bei der Eindeutschung hier tiefer in die musikalische Struktur eingegriffen hat. Einen Hinweis darauf kann man in der Quintparallele zwischen Violine II und Continuo von T. 91 zu T. 92 sehen. Sie entstünde nicht, wenn die II. Violine hier in Terzenparallelen zur I. Violine geführt wäre, so daß am Anfang von T. 92 ein Quartsext-Vorhalt stünde. Dies aber würde, da die Violinen die Singstimmen imitieren, zugleich besagen, daß daß in T. 87 ff. der Tenor entsprechend verlief. Und es wäre in der Tat gut vorstellbar, daß der Tenor in den Takten 87-89 in der lateinischen Fassung als Oberterz zum Baß geführt war und daß Schütz erst in der deutschen Fassung, als das Kernwort der Phrase nicht mehr »anima«, sondern »Schwert« hieß, die 'Schärfe' des Schwertes durch eine Folge von Sekunddissonanzen analogisierte. Verhielte es sich so, dann würde dies aber zugleich wahrscheinlich machen, daß in den Takten 95-98 und 103-111 die jeweilige Baßlinie nur vom Continuo ausgeführt wurde, da die synkopische Vokalphrase sich aus satztechnischen Gründen nicht in den Baß verlegen läßt. Ob man einen so schwerwiegenden Eingriff in die Werksubstanz annehmen soll, muß dahingestellt bleiben.

5. Zu kommentieren ist noch die Schlußpartie des Werkes (T. 123 ff.), deren motivische Struktur deutlich für eine lateinische Urfassung spricht. Schütz hat den letzten Teil des Textes in drei durch Pausen getrennten Phrasen vertont, analog zur Gliederung des lateinischen Textes: »ut revelentur / ex multis cordibus / cogitationes«. Der deutsche Text in der Lutherschen Fassung »auf daß vieler Herzen Gedanken offenbar werden« läßt eigentlich nur eine Zäsur zu, und zwar vor dem Prädikat »offenbar werden«. Die vorgegebene, im lateinischen Text begründete musikalische Dreiphrasengliederung ließ sich mit dem deutschen Text nur durch Wiederholung von »vieler Herzen« koordinieren: »auf daß vieler Herzen, / vieler Herzen Gedanken / offenbar werden«. –

Als Eindeutschung einer ursprünglich lateinischen Komposition wäre SWV 410 – sofern man unsere Hypothese anerkennt – in Schütz' Werk kein Einzelfall; auch Stücke der *Cantiones sacrae* von 1625 (SWV 84, 88-90 und 31-93) wurden später als Zweitfassungen mit deutschem Text veröffentlicht (SWV 304, 429 und 430). Singulär ist SWV 410 insofern, als wir für die lateinische Fassung in der Überlieferung

keinen Beleg haben. Dies läßt sich damit erklären, daß es in keiner früheren Werksammlung einen Platz für *Ecce positus* gab. In den I. Teil der *Symphoniae sacrae*, die letzte lateinischsprachige Werksammlung von Schütz, konnte das Stück – falls es 1629 schon existiert hat – nicht aufgenommen werden, weil es mehr als sechs obligate Stimmen hat. Erst 1650 bereitete Schütz eine Publikation vor, in die das Konzert seiner musikalischen Faktur nach paßte; doch hier wäre es durch seine lateinische Textsprache vereinzelt gewesen. Wollte Schütz das Werk, das er offenbar schätzte, veröffentlichen, dann mußte es durch Umtextierung dem übrigen Inhalt der Sammlung angepaßt werden¹².

Last-minute-Korrekturen und Oktavparallelen: Ein Anhang in eigener Sache

Daß in Abschnitt I der vorliegenden Studie von Quint- und Oktavparallelen zu sprechen war, die Schütz vermutlich bei der Schlußrevision der *Psalmen Davids* in den Notentext von SWV 40 hinein-korrigierte, gibt dem Verfasser Gelegenheit, von einem ähnlichen Mißgeschick zu berichten, das ihm selbst widerfuhr.

Als der Bärenreiter-Verlag 1992 eine Neuauflage des vergriffenen Bandes 32 der *Neuen Schütz-Ausgabe*¹³ erscheinen ließ, benutzte der Verfasser die Gelegenheit, in einem Anhang über die zur Zeit der Erstauflage verschollenen und inzwischen wieder zugänglichen Quellen zu berichten¹⁴. In diesem Zusammenhang empfahl er zugleich, bei Aufführungen des 116. Psalms (SWV 51) in T. 159 die letzte Note des Canto I, die vermutlich auf einem Druckfehler beruht, von g' in b' zu ändern. Er übersah dabei, daß diese Änderung eine Oktavparallele mit dem Tenor zur Folge hat. Das g' ist in der Tat wegen des entstehenden Sextakkordes dubios; doch müßte, wenn korrigiert werden soll, das g' nicht durch b', sondern durch f' ersetzt werden.

12 Auch bei der Veröffentlichung des II. Teils der *Kleinen geistlichen Konzerte* (1639) stand Schütz vor der Frage, wie er mit einer Reihe von lateinischen Konzerten verfahren sollte, die er früher komponiert hatte. In diesem Fall entschloß er sich, ausnahmsweise auf die Einheitlichkeit der Textsprache zu verzichten, so daß Teil II der *Kleinen geistlichen Konzerte* die einzige gemischtsprachige Sammlung wurde, die Schütz publizierte. Vgl. dazu ausführlicher: Werner Breig, *Zur Werkgeschichte der Kleinen geistlichen Konzerte von Heinrich Schütz*, in: Schütz-Konferenz Kopenhagen 1985, S. 95-116.

13 Heinrich Schütz, *Einzelne Psalmen II*, hrsg. von Werner Breig, Kassel [etc.] 1971, ²/1992 (= Heinrich Schütz, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 32).

14 *Zur Neuauflage* 1992, ebd. S. 245.