

Die Instrumentalbegleitung in Historienkompositionen der Schützzeit

von

GRETA KONRADT

Anfang des siebzehnten Jahrhunderts kam es im Zuge der Entstehung der Generalbaß-Praxis zu einem bedeutenden Stilwandel auf dem Gebiet der Historie. Heinrich Schützens *Auferstehungshistorie* von 1623 führte Instrumentalbegleitung in die Gattung ein und stellte die Weichen für die Loslösung des Rezitatifs vom Lektionston sowie für die Entwicklung der Solopartien im konzertanten Stil. Noch weiter führte seine 1664 gedruckte *Weihnachtshistorie*, in der das Rezitativ zum ersten Mal in Deutschland, wie er selbst behauptet, durchgehend im *stylo recitativo* frei gestaltet ist. Die zehn kunstvollen Konzerte der Soliloquenten hat Schütz wegen ihrer hohen musikalischen Ansprüche von der Veröffentlichung sogar ausgeschlossen und sie nur nach persönlicher Absprache oder nach Anfrage bei dem Organisten der Kreuzkirche in Dresden oder dem Leipziger Thomaskantor abschreiben lassen. Die Entwicklung anderer Historientraditionen sowie die Auswirkung von Schützens Werken auf andere Komponisten war bis jetzt wegen fehlenden Quellenmaterials nur begrenzt nachzuerfolgen. Nachdem handschriftliche Quellen, die durch Kriegseinwirkung für die Forschung lange unzugänglich waren, wieder zutage getreten sind, ist es möglich, neue Einblicke auf diesem Gebiet zu gewinnen. Als Gegenstand der folgenden Betrachtungen dienen drei noch unveröffentlichte Historien, die allesamt aus den Beständen der ehemaligen Stadtbibliothek Breslau stammen, die die alten Notensammlungen der zwei Hauptkirchen Breslaus, St. Elisabeth und St.-Maria-Magdalena, aufgenommen hatte¹. Es handelt sich um ein Fragment der anonymen ältesten bekannten konzertanten Weihnachtshistorie von etwa 1638, um eine Weihnachtshistorie von Tobias Zeutschner, der die Organistenstelle an der St. Maria-Magdalenen-Kirche in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts innehatte, sowie um eine anonym überlieferte Auferstehungshistorie, die ebenfalls in die zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts zu datieren ist². Zum stilistischen Vergleich mit der sächsischen Tradition, die über Jahrzehnte von Schützens Schaffen noch stark beeinflusst wurde, sollen Auszüge aus Christian Andreas Schulzens *Historia Resurrectionis* von 1686 herangezogen werden³.

Trotz des fragmentarischen Zustandes der anonymen Weihnachtshistorie bieten die überlieferten Stimmen aufschlußreiche Einblicke in die Gesamtkonzeption und Kompositionstechniken des Werkes. Erhalten sind die Evangelistenpartie⁴,

1 Für den Hinweis über den Verbleib des Quellenmaterials danke ich Herrn Prof. Dr. Wolfram Steude, Dresden.

2 Stadtbibliothek Breslau, derzeit verwahrt in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Slg. Bohn, Ms. mus. 255 (anonyme Weihnachtshistorie), Ms. mus. 210a (Zeutschner), Ms. mus. 274 (anonyme Auferstehungshistorie).

3 Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. 1696-E-511.

4 Diese Stimme enthält nicht nur die Generalbaßpartien der Favoritstimmen, sondern ist auch mit Generalbaßbezeichnung versehen. Dieser Sachverhalt läßt auf ihre Verwendung als eine Art „Dirigentenpartitur“, die den Gesamt Ablauf festhält, schließen.

eine Solo-Tenorstimme, zwei Basso continuo-Stimmen und einige kleine Zettel mit Zusatzstimmen zum Exordium und drei Tabulaturen. Folgende Gesamtbesetzung läßt sich rekonstruieren: vierstimmiger Chorus superior (S S A B) mit vier Gamben und vierstimmiger Chorus inferior (A T T B) mit vier Posaunen. Die Tabulaturen der großen Chöre ergeben, daß diese nach dem Prinzip der Doppelchörigkeit gestaltet sind und äußerst einfache harmonische Strukturen aufweisen. Einige Solo-besetzungen sind im Basso continuo eingetragen: Elisabeth z. B. wird vom Altus solus dargestellt, für die Hirten sind zwei Bässe vorgesehen. Textlich wird der Kern der Weihnachtsgeschichte, Lk 2,1-20, durch die Verkündigungsszene aus Lk 1,26-56, die Erscheinung des Engels vor Joseph im Traum (Mt 1,18-25), die Anbetung der Weisen und die Flucht nach Ägypten (Mt 2,1-23) ergänzt. So sind sämtliche Lesungen von Weihnachten bis Epiphania einbezogen.

Stilistisch weist das Werk eine bemerkenswerte Abhängigkeit von Schützens *Auferstehungshistorie* auf, vor allem in der Rezitativgestaltung. Wie bei Schütz wird der Evangelist von einem Gambenquartett begleitet; das Rezitativ folgt zunächst dem Lektionston in choraler Notation. Die Liegetöne in den Instrumentalstimmen lösen sich in den Kadenzen in rhythmisch schreitende Begleitung auf; die Instrumente erlangen keine Selbständigkeit. Ein gutes Beispiel dieser Technik bietet das Exordium (vgl. Beispiel 1 auf S. 28).

Trotz der im großen und ganzen formelhaften Gestaltung des Rezitativs zeigen einige Stellen im Laufe der Historie, daß der Komponist durchaus originell sein konnte. Das Zitat aus dem Propheten Jeremia (Mt 2,17) fällt besonders durch das Ausmalen des Wortes „Gebirge“ und die Wendung nach g-Moll in der Hauptkadenz zu dem Wort „Kinder“ auf. (vgl. Beispiel 2 auf S. 29) Bei einem Vergleich mit der entsprechenden Stelle aus dem Rezitativ Nr. 16 in Schützens *Weihnachtshistorie* wird jedoch die Überlegenheit des sächsischen Kapellmeisters nur allzu deutlich.

Ein zweiter Beweis für den Einfluß der Schützschen *Auferstehungshistorie* zeigt sich im ersten Teil des Schlußkomplexes auf den Text „Herr Christ, hieniedn auff erden ist mirs gelungen“; variiert ist hier der Text eines freien, unvertonten Verses, den Schütz im Originaldruck quasi als Kommentar ans Ende der Evangelistenstimme gesetzt hat. In beiden Strophen wird das Bild der himmlischen Kantorei entwickelt; die Kantorei auf Erden setzt sich zum Ziel, in ihrer Verkündigungsaufgabe wie in ihrem musikalischen Können ein Abbild der himmlischen Kantorei zu sein. Die stilistische Richtung, die sich am besten dazu eignet, ist nach Schützens Auffassung die venezianische Doppelchörigkeit⁵.

Dennoch gibt es eine Reihe innovativer Einzelheiten in dieser anonymen Komposition. Am auffallendsten ist ein entschieden ausgeprägter Ansatz zur Großform, wobei die eigentliche, narrative Historie von zwei Satzkomplexen umrahmt wird. Zu Beginn steht eine achtstimmige Sinfonia, es folgen ein Halleluja-Satz im Tutti und das Exordium: „Höret an die Geburt unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi“. Unmittelbar vor Anfang der eigentlichen Historie erklingt ein zweiter Chorsatz auf den Text „Ehre sei dir, Herre“. Der Satzkomplex am Ende ist etwas umfangreicher: Auf eine zweite Sinfonia folgt die Vertonung des oben genannten Verses „Herr Christ, hieniedn auff erden, der für Solo-Tenor und zwei arienhaft gestal-

5 Vgl. hierzu Wolfram Steude, *Sächsische Musik- und Theologietraditionen bei Heinrich Schütz*, in: Schütz-Konferenz Dresden 1985, Tl. 1, S. 52.

tet ist; zum Schluß werden der Engelchor „Ehre sei Gott in der Höhe“ und endlich auch das Halleluja wiederholt.

Ein zusätzliches, neues Element zur bisherigen Historientradition bildet die Einfügung von Choralstrophen und zum Teil volkstümlichen Weihnachtsliedern. Nach der Hirtenszene wird die Anbetung des Christkinds durch die Lieder „Kindelein so löblich“ (zwei Strophen), „Joseph, lieber Joseph mein“ und „Virgo deum genuit“ regelrecht „dramatisiert“. Hinzu kommt, daß an mehreren Stellen ein „Orgelwiegen“ verlangt wird. Höchstwahrscheinlich bezieht sich dieser Vermerk auf eine wiegende Baßfigur im Dreiertakt, und womöglich ist dies auch mit einem in der Kirche aufgestellten Christkindskripplein in Verbindung zu bringen. Auch in Schützens *Weihnachtshistorie* wird bekanntlich eine Christkindswiege im Zusammenhang mit einem im Dreiertakt stehenden Satz erwähnt⁶.

Die stilistische Nähe zur Schützschen *Auferstehungshistorie* erklärt sich durch eine Reihe von Bearbeitungen dieses Werkes, die in den Breslauer Beständen noch vorhanden sind und offenbar durch einen Breslauer Komponisten vorgenommen wurden⁷. Darunter befinden sich eine heute unvollständige Abschrift des Originaldrucks und drei Stimmensätze, in denen vor allem die Soliloquentenpartien gravierend verändert und das Exordium sowie der Schluß des Originals durch einleitende und abschließende Satzkomplexe wie die oben beschriebenen ersetzt wurden. Bei der letzten Bearbeitung, die sogar eine gänzlich neu komponierte Evangelistenpartie aufweist, ist die Schützsche Vorlage nur in Ansätzen wiederzuerkennen. Das Streben, die anspruchsvolle Vorlage in eine Form zu bringen, die den dortigen musikalischen Bräuchen stilistisch und besetzungsmäßig entsprach, mündete in den Versuch, eine Historienkomposition eigenständig zu gestalten. Die Weihnachtserzählung eignete sich als Gegenstand einer großen Vertonung vor allem wegen der Bedeutung, die diesem Fest innerhalb des Kirchenjahres zukam. Mögli-

6 Vgl. NSA 1, *Intermedium* 1, S. 7, 46, 52. Zur Bedeutung des „Kindelwiegens“ vgl. Konrad Ameln, „Resonet in laudibus“ – „Joseph, lieber Joseph mein“, in: JbLH 15 (1970), S. 52-112, insbesondere S. 89 ff. u. 101-106.

7 Notenbeispiele und nähere Erläuterungen bei Matthias Herrmann, *Bemerkungen zur Schütz-Rezeption im 17. Jahrhundert am Beispiel der „Breslauer Varianten“ der Auferstehungshistorie SWV 50*, in: Sjb 12 (1990), S. 83-111. Herrmanns Behauptung, das Quellenmaterial biete „bezüglich Datierung und Autorschaft keinerlei Anhaltspunkte“ (107), läßt sich aufgrund folgender Details nicht aufrechterhalten:

1. Die Evangelistenstimme der Abschrift (Slg. Bohn Ms. mus. 201a1, fol. 37^v) enthält nach dem abschließenden Gedicht „Herr Christ, hieniedn hat mirs gelungen“ die Initialen M.B.V. anstatt H[enrich] S[chütz] A[uctor]. Es liegt nahe, diese Initialen mit den Worten M[ichael] B[üttner] V[ratislaviensis] aufzulösen. Büttner, der jahrelang in Breslau tätig (s. o.) war, ist der einzige bedeutendere Kirchenmusiker Breslaus, zu dem diese Buchstaben passen. Als Kantor an der zweiten Hauptkirche der Stadt hätte er Anlaß gehabt, eine Abschrift der Auferstehungshistorie anzufertigen.

2. Bei der zweiten Bearbeitung (Slg. Bohn Ms. mus. 201a3) sind die Anfangs- und Schlußsätze, die Schützens Werk nicht angehören, nur auf Zusatzzetteln in Tabulatur überliefert. Auf der Rückseite befinden sich verschiedene Texte, meist Bibelworte, die wohl von Schülern zum Auswendiglernen abgeschrieben wurden; sie sind jeweils mit Namen und Datum versehen, so daß man für die Entstehung dieser Bearbeitung – zumindest für die Tabulaturen – von dem Jahr 1638 ausgehen kann (vgl. Slg. Bohn Ms. mus. 201a3, Zettel 16/17). Das entspricht der Quellenlage der anonymen Weihnachtshistorie, bei der ebenfalls solche Zettel die Datierungsgrundlage bilden.

cherweise waren die choralen Vertonungen der Verkündigungs- und Weihnachtsgeschichten von Rogier Michael in Breslau bekannt und haben dazu Anstoß gegeben, auch wenn es hier textliche Abweichungen gibt⁸.

Aufgrund dieser Quellenlage und der stilistischen Einfachheit der Chorsätze kann man ausschließen, daß es sich hierbei um ein frühes Werk von Schütz handelt. Die Historie wurde wahrscheinlich von einem Breslauer Komponisten geschrieben, am ehesten von Michael Büttner, der von 1634 bis 1662 das Kantorenamt an der St.-Maria-Magdalenen-Kirche bekleidete⁹. Das Werk erlangte wahrscheinlich nur regionale Wirkung, zeigt dennoch in vielen Punkten wichtige Neuheiten für die Gattung.

Tobias Zeutschners *Weihnachtshistorie* ist strukturell gesehen von dem zuvor genannten Werk abhängig. Der eigentliche Historientext beschränkt sich zwar auf die Perikope Mt 1,18-25 und die Hauptzählung Lk 2,1-20, aber die Komposition wird durch umfangreiche einleitende und abschließende Satzkomplexe erweitert. Das Werk ist doppelchörig zu je vier Stimmen und besitzt ein beträchtliches Instrumentenkorpus von je zwei Violinen, Gamben, Zinken, Flöten und Clarinen sowie drei Posaunen. Die Tonart mit der Finalis c weicht von früheren Weihnachtshistorien, die die Finalis f haben, ab. Der eigentlichen Historia gehen eine sechsstimmige Sinfonia, ein Hallelujasatz, die Lesungsankündigung „Höret an die Geburt“ und schließlich die Akklamation „Ehre sei dir, Herre“ voraus. Dieser Satzkomplex wird zum Schluß wiederholt, wobei Zeutschner das Exordium durch ein Solostück für Tenor auf den Text „Lob sei Dir, Jesu Christ, der Du vom Himmel kommen“ ersetzt hat. Die einzige andere Einlage ist die Liedstrophe „Ein Kindelein so löblich“, die nach der Anbetung der Hirten unisono gesungen wird und daher die Mitwirkung der Gemeinde voraussetzt.

Die umfangreiche Besetzung trägt dazu bei, daß die großen Chorsätze von harmonischer Einfachheit und ständiger Abwechslung von Solo- und Tutti-Abschnitten geprägt sind. Die Instrumente verdoppeln zumeist die Vokalstimmen, nur die Clarinen werden als *coloratura*-Instrumente verwendet. Von der imitatorischen Arbeit mit Instrumenten, wie etwa in Schützens *Weihnachtshistorie*, ist hier nichts zu spüren; vielmehr zeigen die Sätze die Einflüsse der venezianischen Mehrchörigkeit. Ein Beispiel dafür bietet der Chor „Fürchtet Euch nicht“, der hier ausnahmsweise für die Gesamtbesetzung vorgesehen ist und mit dem darauffolgenden Satz „Ehre sei Gott in der Höhe“ den Mittelpunkt des Werkes bildet (Beispiel 3 auf S. 30-32). Zeutschner bekräftigt die Verkündigung der Engel durch die Gegenüberstellung von Stimmpaaren, zunächst in tiefer, dann in hoher Lage. In T. 5 f. steigert sich die Stimmenzahl mit dem Einsatz der Instrumente, bis alle Stimmen in T. 7 zusammenfinden¹⁰. Das Wort „siehe“ wird in einfachen Dreiklängen vertont, danach singt eine Solostimme die Phrase „Ich verkündige euch“ vorweg. „Große Freude“ wird dann durch das Einstimmen des Tutti eindrucksvoll unterstrichen. Der letzte Text-

8 Durch Samuel Beslers Druckfassung von Antonio Scandellos *Auferstehungshistorie* (1612) ist bekannt, daß ältere Historienkompositionen aus Dresden in Breslau im Umlauf waren.

9 Dies wird nicht nur durch die Breslauer Bearbeitungen, sondern auch durch einen Schriftenvergleich mit anderen in den Breslauer Beständen vorhandenen Werken Büttners bestätigt.

10 Aus Platzgründen fehlen im Notenbeispiel ein in T. 6 einsetzender Streicherchor aus zwei Violinen und zwei Gamben, die mit den vokalen Cantusstimmen und den beiden Posaunen mitgehen, ebenso wie ein an den Basso continuo gekoppelter Basso pro Organo.

abschnitt „und den Menschen ein Wohlgefallen“ ist wiederum mit gleichschreitenden Akkordgruppen vertont. Das Kompositionsprinzip Zeutschners ist hier klar zu erkennen: Es weist keine imitatorische Arbeit in den Vokalstimmen oder Selbständigkeit der Instrumente auf und erzielt dennoch gewiß eine prachtvolle Wirkung.

Als Beispiel für die Kompositionsweise der rein instrumentalen Sätze kann die Eingangssinfonie dieses Werkes dienen. Der Satz ist durchweg durch ein klar konzipiertes Verfahren gekennzeichnet; Zeutschner arbeitet stets mit zwei Stimmpaaren (Violinen und Posaunen) und läßt sie miteinander konzertieren. Nach dem einleitenden fünftaktigen Abschnitt beschränkt sich die Imitation zumeist auf einem Abstand von einem Takt bis zur ersten großen Kadenz. In der zweiten Satzhälfte wird die Kadenzgruppe in verschiedenen Tonarten bis zur Schlußpartie lediglich wiederholt. Dort wird das Tempo mit Akkordblöcken, die durch Generalpausen getrennt sind, deutlich verlangsamt. Solche Strukturen sind typisch für die Sinfonien der Historien, die zumeist zur Eröffnung und zum Schluß des narrativen Teils erklingen.

Die Entstehungszeit dieser Komposition liegt noch im Dunkeln. Zeutschners Tätigkeit als Organist an der St.-Maria-Magdalenen-Kirche in den Jahren 1655 bis 1675, in denen er sieben Jahre lang mit Büttner eng zusammenarbeitete¹¹, gilt als chronologischer Rahmen, wobei die Reife des Stils für einen Zeitraum zwischen 1660 und 1670 spricht. Dennoch könnte diese Historie bereits vor Schützens *Weihnachtshistorie* entstanden sein.

Eine anonyme Auferstehungshistorie aus den Breslauer Beständen zeigt frappierende strukturelle und stilistische Ähnlichkeiten mit der Weihnachtshistorie Zeutschners. Abweichend von der Tradition liegt nicht der Bugenhagen-Text, sondern nur der Bibeltext aus Lk 24 dem Werk zugrunde; ebenso ungewöhnlich ist die Tonart mit der Finalis c, die von den vorangehenden dorischen Modellen abweicht. Hier soll nur der im Mittelpunkt stehende Chor „Der Herr ist wahrhaftig auferstanden“ erörtert werden (Beispiel 4 auf S. 33 f.). Wie bei Zeutschner enthält der Satz eine eindrucksvolle Gegenüberstellung von geringstimmigen Abschnitten und solchen mit Tuttibesetzung. Die Aufregung der Apostel bei der Auferstehung ist in aufsteigenden Achtern plastisch dargestellt; die Thematik verläuft in versetzten Einsätzen der Vokal- wie Instrumentalstimmen in entgegengesetzte Richtungen. Bei der zweiten Wiederholung des Textes setzt der Capellchor¹² ein, um die Wirkung zu steigern. Die homophon vertonte Textstelle „und Simoni erschienen“ steht dazu im klaren Gegensatz. Der weitere Verlauf des Satzes zeigt keine zusätzliche thematische Entwicklung; die Motivik wird lediglich in verschiedenen Tonarten beinahe identisch wiederholt.

Leider ist der Komponist dieser Auferstehungshistorie bis jetzt unbekannt geblieben. Stilistische und strukturelle Anhaltspunkte machen es jedoch wahrscheinlich, daß das Stück Tobias Zeutschner zuzuweisen ist und möglicherweise früher als seine Weihnachtshistorie entstand, wohl aber nach 1655; es ist gut denkbar, daß diese Komposition die weitgehend neukomponierte dritte „Bearbeitung“ von

11 Zeutschner hat 1656 ein Hochzeitskonzert auf den Text „Der Herr gebe euch vom Tau des Himmels“ für Büttners Trauung komponiert (Slg. Bohn Ms. mus. 210).

12 Im Notenbeispiel fortgelassen.

Schützens *Auferstehungshistorie* als Ostermusik an der St.-Maria-Magdalenen-Kirche ablöste¹³.

Hinsichtlich der Satztechnik läßt sich die Vertonung desselben Textes aus Christian Andreas Schulzens *Historia resurrectionis* von 1686 als Vergleichspunkt gut anführen (Beispiel 5 auf S. 35 f.). Schulze war von 1678 bis 1699 am Meißner Dom tätig. Seiner kompositorischen Konzeption liegt nicht eine Abwechslung von Solo- und Tutti-Gruppen, sondern von vokalen und instrumentalen Abschnitten zugrunde. Das aufsteigende Grundmotiv zum Text „Der Herr ist wahrhaftig auferstanden“, das nach Fugenart in den verschiedenen Stimmen einsetzt, erinnert durch seine Tonwiederholungen ein wenig an den Sprachduktus der entsprechenden Partie aus Schützens *Auferstehungshistorie*. Schulze ändert die Gestalt der Thematik zwar kaum im Verlauf des Satzes, variiert aber wenigstens die Reihenfolge der Einsätze. Schließlich erweitert er die Besetzung mit dem Einsatz des Capellchors zur Doppelchörigkeit. Insgesamt werden den Instrumentalstimmen eigene Abschnitte zugesprochen, dennoch bleiben sie stets an die Grundmotivik der Vokalstimmen gebunden. Dieser Sachverhalt liegt eher in der Konsequenz des Kompositionsverfahrens als in einer Abwertung oder Geringschätzung der Instrumente begründet.

Abschließend noch einige Bemerkungen zur Rolle der Instrumente in den Historien im allgemeinen. Insgesamt haben die Instrumente einen hohen Stellenwert in der Gesamtkonzeption der Breslauer Historien. Dies äußert sich besonders deutlich in den Evangelistenpartien der beiden späteren Historien, für die zwei obligate Gamben vorgesehen sind. Die Instrumente füllen nicht nur den Klangraum akkordisch aus, sie beteiligen sich auch an der Ausmalung solcher interpretationsträchtigen Textstellen wie „wickelten“, Herrlichkeit“, „niederfallen“ oder ähnlichen. In den choralähnlichen Sätzen der Schlußkomplexe kommen auch die Streicher zur Geltung. In den Favoritpartien fällt die Begleitung unterschiedlich aus: Während instrumentale Begleitung in der anonymen *Auferstehungshistorie* lediglich für die Jesusworte vorgesehen ist, läßt Zeutschner in seiner *Weihnachtshistorie* die Engel und die Hirten durch zusätzliche Instrumente begleiten. Die Gestaltung ähnelt der der Evangelistenpartie, zeigt aber im Gegensatz dazu keine besonders herausragenden Züge. Auffallend ist noch die Flötenbegleitung des Hirtengesangs, die hier wie auch in Schützens Werk den pastoralen Charakter der Szene unterstreichen soll; spätere sächsische Weihnachtshistorien wie eine anonyme Komposition von 1686 sowie Johann Schelles *Actus musicus auff Weyh-Nachten* (um 1683) teilen diese Eigenschaft mit Zeutschners Vertonung. Schließlich haben die hier gebotenen Analysen der großen Chorsätze einen Stil ans Licht gebracht, der zwar durch die Vielzahl an Instrumenten sicherlich große Wirkung erzielt, aber im Blick auf musikalische Ideen und deren Ausarbeitung deutlich hinter Schützens Kompositionsniveau zurückbleibt.

Zuletzt stellt sich die Frage, ob Schütz diese Werke gekannt hat. Der musikalische Austausch zwischen Dresden und Breslau, besonders am Anfang des 17. Jahrhunderts, spricht eher dafür als dagegen. Samuel Besler, Kantor an der Breslauer Kirche St. Bernhardin bis 1624, schickte ein Exemplar seiner 1612 im Druck erschienenen Fassung von Antonio Scandellos *Auferstehungshistorie* an den Dresdner Hof.

13 Vgl. Hermann (wie Anm. 7), S. 90 ff.

1621 war Schütz selber mit im Gefolge Johann Georgs I., als dieser stellvertretend für den Kaiser die Huldigung der schlesischen Stände in Breslau entgegennahm. Sämtliche Breslauer Musiker wirkte bei den Feierlichkeiten mit, bei denen auch Werke von Schütz erklangen. Sicher ist, daß ein Druckexemplar von Schützens *Auferstehungshistorie* spätestens Mitte der 1630er Jahre in Breslau vorhanden gewesen sein muß, von dem eine komplette Abschrift angefertigt wurde. Dies ist zugleich der Ausgangspunkt für eine eigenständige Historientradition in Breslau. Die Eigeninitiative der Breslauer Komponisten äußert sich in der Hinzufügung der großen Satzkomplexe, die eine liturgische Bindung an den Hauptgottesdienst vermuten lassen, in der Verwendung von traditionellem Weihnachtsliedgut und in der konsequenten Gestaltung der Großsätze entweder durch Solo/Tutti-Wechsel oder nach dem Prinzip der Doppelchörigkeit. Bei Schütz findet man keine Spur von diesen Elementen; konkrete Hinweise auf eine Verbindung zwischen Schütz und Zeutschner, dessen Druckwerke immerhin Schütz bekannt gewesen sein müssen, fehlen ebenfalls. So bleibt es fraglich, ob diese nur handschriftlich festgehaltenen Werke den Weg nach Dresden gefunden haben. Wenn Schütz sie doch zur Kenntnis genommen haben sollte, blieb dies ohne Auswirkung, sowohl in seinen Werken als auch in irgendeiner anderen uns nachvollziehbaren Form.

Bedenkt man die praktischen Bedingungen des Musizierens im kirchlichen Rahmen gerade zur Zeit des Krieges, scheinen diese Werke durchaus anspruchsvoll und von überdurchschnittlicher Qualität zu sein, auch wenn die großen Chorsätze stilistisch etwas veraltet wirken und hinter dem Niveau eines Hofkapellmeisters zurückbleiben. Sie sind Zeugnisse eines Musizierens in den Kirchen einer Großstadt, das mit teilweise bescheidenen und dennoch wirkungsvollen Mitteln stattfand.

Beispiel 1: Anonymus, *Historia nativitatis Christi*, Breslau um 1638, Exordium

VdG 1

VdG 2/3

VdG 4

8 Die Ge-burt uns-res Her-ren und Hey-lan-des Je-su Chri-sti, wie

8 uns die-sel-be be-schrie-ben wird von den hei-li-gen E-van-ge-

8 li-sten Mat-the-o und Lu-ca.

Beispiel 2: Anonymus, *Historia nativitatis Christi*, Breslau um 1638, Evangelistenstimme

8 Auf dem Ge-bir-ge hat man ein Geschrei ge - hört, viel Kla - gens, Wei -

The first system shows the vocal line in G-clef and the lute accompaniment in C-clef. The key signature has one sharp (F#). The vocal line begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a dotted quarter note B4. The lute accompaniment starts with a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, and a dotted quarter note C3.

8 nens und Heu - - - - lens, Ra - - - - hel be -

The second system continues the vocal line with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and a dotted quarter note C5. The lute accompaniment features a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, and a dotted quarter note C3. Fingerings are indicated as 6/4, 4, and 5/#.

8 wei - - - - net ih - re Kin - der, und woll - te sich nicht trö - sten

The third system shows the vocal line with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and a dotted quarter note C5. The lute accompaniment has a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, and a dotted quarter note C3. Fingerings are indicated as 6/4, 5/#, 6/4, 5/3, and #.

8 las - sen, dann es war aus, dann es war aus mit ih -

The fourth system shows the vocal line with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and a dotted quarter note C5. The lute accompaniment has a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, and a dotted quarter note C3. A flat sign (b) is placed below the lute staff.

8 nen, dann es war aus, dann es war aus mit ih - nen.

The fifth system shows the vocal line with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and a dotted quarter note C5. The lute accompaniment has a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, and a dotted quarter note C3.

7

The musical score consists of two systems. The first system (measures 7-10) shows instrumental accompaniment for strings and woodwinds. The second system (measures 11-14) features a vocal line with German lyrics and instrumental accompaniment.

Lyrics:

nicht, fürchtet Euch	nicht, fürchtet Euch	nicht, fürchtet Euch	nicht.	Siehe, sie - he,	siehe, sie - he,
fürchtet Euch	nicht, fürchtet Euch	nicht, fürchtet Euch	nicht.	Siehe, sie - he,	siehe, sie - he,
nicht, fürchtet Euch	nicht, fürchtet Euch	nicht, fürchtet Euch	nicht.	Siehe, sie - he,	siehe, sie - he,
nicht, fürchtet Euch	nicht, fürchtet Euch	nicht, fürchtet Euch	nicht.	Siehe, sie - he,	siehe, sie - he,
nicht,	fürch - tet Euch	nicht, fürchtet Euch	nicht.	Siehe, sie - he,	siehe, sie - he,
nicht,	fürch - tet Euch	nicht, fürchtet Euch	nicht.	Siehe, sie - he,	siehe, sie - he,
nicht,	fürchtet Euch	nicht, fürchtet Euch	nicht.	Siehe, sie - he,	siehe, sie - he,
fürchtet Euch	nicht,	fürchtet Euch	nicht.	Siehe, sie - he,	siehe, sie - he,
nicht,	fürchtet Euch	nicht, fürchtet Euch	nicht.	Siehe, sie - he,	siehe, sie - he,

haff-tig auf-er-stan - - - den und Si-mo - ni er-schie - nen.

haff-tig auf-er-stan - - - den und Si-mo - ni er-schie - nen.

haff-tig auf-er-stan - - - den und Si-mo - ni er-schie - nen.

haff-tig auf-er-stan - - - den und Si-mo - ni er-schie - nen.

haff-tig auf-er-stan - - - den und Si-mo - ni er-schie - nen.

den, auf-er-stan - - - den und Si-mo - ni er-schie - nen.

haff-tig auf-er-stan - - - den und Si-mo - ni er-schie - nen.

Beispiel 5: Christian Andreas Schulze, *Historia Resurrectionis Christi*, Meißen 1686, T. 1-13 des Satzes „Der Herr ist wahrhaftig auferstanden“

C 1
 C 2
 A
 T
 B
 Bc

Der Herr ist wahrhaftig auf-er-
 stan-den,
 Der Herr ist wahrhaftig auf-er-
 stan-den,
 Der Herr ist wahrhaf-tig auf-er-
 stan-den, ist wahrhaf-tig auf-er-
 Der Herr ist wahrhaf-tig auf-er-

6 6 6 6 6 6

4
 Der Herr ist wahr-haf-tig auf-er-
 stan-den, ist wahr-haf-tig auf-er-
 stan-den und Si-mo-
 Der Herr ist wahr-haf-tig auf-er-
 stan-den, ist wahr-haf-tig auf-er-
 stan-den und Si-mo-
 standen,
 der Herr ist wahr-haf-tig auf-er-
 stan-den und Si-mo-ni-er-
 standen,
 der Herr ist wahr-haf-tig auf-er-
 stan-den und Si-mo-ni-er-
 standen,
 der Herr ist wahr-haf-tig auf-er-
 stan-den und Si-mo-ni-er-

6 6 6

7

Pf. 1

Pf. 2

ni er - schie - - - nen.

ni er - schie - - - - - nen.

6 7 6 6 6 6 6 6

10

Vl. 1

Vl. 2

VdG 1

VdG 2

Vc.

tr

6 6 6 7 6