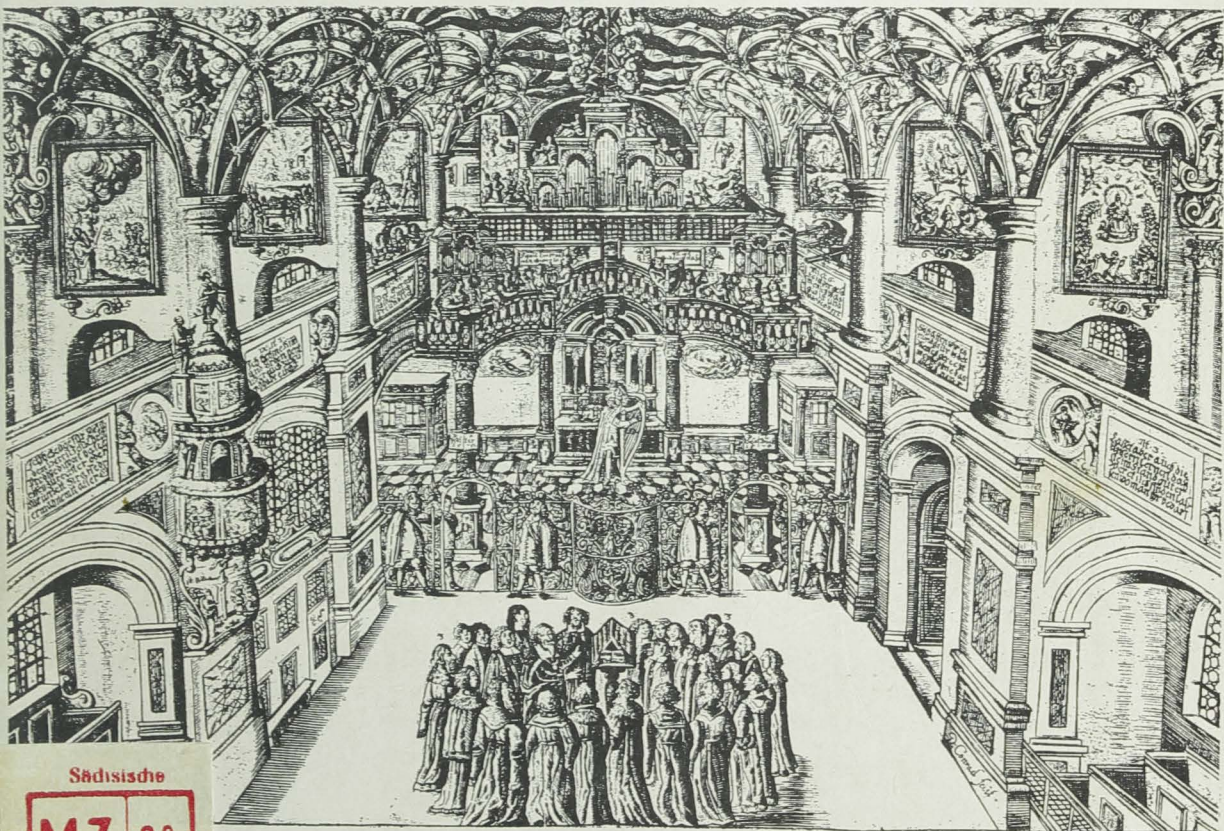


16. Res...

24

# Schütz-Jahrbuch 1979



Sächsische

MZ 8°

414

Landesbibl

# Bärenreiter

ZSWK	
Eubi	30.1.
Sabi	30.1.
UT	30
Mubi	7.2

*h*  
*hm*



# Schütz-Jahrbuch

Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft  
herausgegeben von  
WERNER BREIG  
in Verbindung mit  
HANS MICHAEL BEUERLE, FRIEDHELM KRUMMACHER,  
STEFAN KUNZE

1. JAHRGANG 1979



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON 1979

Schütz-Jahrbuch  
in Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft  
herausgegeben von  
WILHELM BRUNN  
in Verbindung mit  
HANS MICHAEL BERNHARDT, FRIEDRICH KIRCHMANN  
STEFAN KUNZE

1. JAHRGANG 1980

Sächsische  
Landesbibliothek  
13 JUNI 1980  
Dresden



Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

© by Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel · Tours · London  
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany  
Bärenreiter-Druck Kassel  
ISBN 3-7618-0652-3





# INTERNATIONALE HEINRICH-SCHÜTZ- GESELLSCHAFT E.V.

Heinrich Schütz wird heute als der größte deutsche Komponist des 17. Jahrhunderts verehrt. Sein Werk besteht zum überwiegenden Teil aus geistlicher Vokalmusik über biblische Texte, die Schütz nach eigenem Zeugnis „in die Musik übersetzt“ hat. Damit hat er angedeutet, daß die in der vorangehenden Musikgeschichte in diesem Maße noch nicht gekannte Ausdruckskraft und Eindringlichkeit seiner Musik vor allem durch ihre enge Bindung an den Sprachrhythmus der Bibelprosa und deren textlichen Gehalt bewirkt wird.

Von dieser Wirkung ist eine ständig wachsende Zahl von gläubigen, aber auch zweifelnden Menschen aller Altersschichten über die Grenzen der Konfessionen und Nationen hinaus erfaßt worden. Viele haben sich der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft angeschlossen, um die Pflege und Verbreitung von Schützens Musik zu fördern und an ihr teilzuhaben. In ihrer fast fünfzigjährigen Tätigkeit hat die Gesellschaft vieles erreicht, aber eine Fülle von Aufgaben liegt noch vor ihr.

Die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft ist eine wissenschaftlich-künstlerische Gesellschaft. Sie ist eine wissenschaftliche Gesellschaft, weil sie sich zum Ziel gesetzt hat, die Musik von Heinrich Schütz und seinen Zeitgenossen zu erforschen und in neuen wissenschaftlichen Editionen zu erschließen. Sie ist eine künstlerische Gesellschaft, weil sie bestrebt ist, diese Musik zu pflegen und zu verbreiten. Außerdem ist die Internationale Heinrich Schütz-Gesellschaft darauf bedacht, die Entfaltung der mit Schützens Werk verbundenen Thematik in der Musikgeschichte und besonders in der Gegenwart zu erforschen und zu verdeutlichen.

Im einzelnen verfolgt die Gesellschaft ihre Ziele durch

- wissenschaftliche und praktische Ausgaben der Werke von Heinrich Schütz und von Komponisten seines musikgeschichtlichen Umkreises
- die Verbreitung dieser Ausgaben sowie durch Förderung oder Anregung von Aufführungen der in ihnen enthaltenen Werke
- die Veranstaltung von nationalen und internationalen Arbeitswochen und Musikfesten, insbesondere von Schützfesten
- die Herausgabe eines Schütz-Jahrbuches mit Forschungsbeiträgen sowie Berichten über die Tätigkeit der Gesellschaft und ihrer Sektionen
- die Herausgabe, Förderung und Anregung von thematisch verwandten wissenschaftlicher Publikationen.



## Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft e. V.

### Schirmherr:

S. Kgl. H. Landgraf Philipp von Hessen

### Vorstand:

Präsident: Professor Dr. Kurt Gudewill, Karolinenweg 15, D-2300 Kiel

Vizepräsident: Professor Dr. Otto Brodde, Rehagenring 12c,  
D-2071 Bünningstedt

Schatzmeister: Dr. Eva-Juliane Meschke, Djurholmsvägen 109,  
S-183 63 Täby

Schriftführer: Dr. Dietrich Berke, Heinrich Schütz-Allee 35,  
D-3500 Kassel

### Beirat:

Dr. Johannes Aengenvoort, Essen; Professor Dr. Werner Breig, Karlsruhe;  
Professor Wolfgang Gönnerwein, Stuttgart; Professor Helmut Kahlhöfer,  
Wuppertal; Kantor Walther Schmidt, Lemgo, sowie ein Vertreter jeder  
Sektion.

### Ehrenmitglieder:

Direktor Dr. M. Geerink Bakker, Hilversum; Professor Jan Cikker, Bratislava;  
Professor Dr. Wilhelm Ehmann, Herford; Vladimir Fedorov, Paris;  
Professor Dr. Edith Gerson-Kiwi, Jerusalem; Dr. Olav Gorset, Lillestrøm;  
Professor Ján Hanuš, Prag; Gertrud Hueck, Lüdenscheid; Dr. h. c. Fritz  
Indermühle, Liebefeld/Bern; Kan. Jos Joris, Leuven; Rolf Karlsen, Oslo;  
Dr. Karl Klasen, Hamburg; Bischof D. Hermann Kunst, D.D., Bonn;  
Professor Dr. Paul Henry Lang, Washington; Abt D Dr. Christhard Mahrenholz,  
Hannover; Bischof D Gerhard May, Wien; Professor Josef Mer-  
tin, Wien; Dr. h. c. Willem Mudde, Den Haag; Professor Emilia Petrescu,  
Bukarest; Professor Dr. Hannes Reimann, St. Moritz; Elisabeth Stern,  
Maoz Haim; Se. Exzellenz Weihbischof Dr. Jakob Weinbacher, Wien; Dr.  
Henry Weman, Uppsala.



## Sektionen

### Belgien

Professor  
Ignace de Sutter  
Kasteelstraat 8  
B 2700 Sint Niklaas

### Brasilien

Melita Bona  
Caixa Postal 119  
Rua Hans Lorenz 111  
89100 Blumenau – SC

### Bundesrepublik Deutschland

Sieglinde Fröhlich  
Baumgartenstraße 92a  
D 3500 Kassel

### Dänemark

Engstrøm & Sødning  
Direktor Kurt Manscher  
Palaegade 6  
DK 1261 Kopenhagen

### England

Elfrida Pap  
17-18 Bucklersbury  
Hitchin, Herts. SG5 1BB

### Frankreich

Professor Dr. Édith Weber  
10-16, rue Thibaud  
F 75014 Paris

### Irland

Dr. Hans-Waldemar Rosen  
55 Strand Road,  
Sandymount  
Dublin 4

### Israel

Yakow Snir  
The Central Library  
for Music and Dance  
P.O. Box 4882  
Tel Aviv

### Italien

Dr. Giancarlo Rostirolla  
ERI  
Via del Babuino 51  
Roma

### Japan

Professor  
Dr. Kozo Hattori  
336 Urawa-Shi  
Omaki 15  
Saitama

### Jugoslawien

Professor  
Dr. Dragotin Cvetko  
Gregorciceva 15  
61000 Ljubljana

### Kanada

Professor Yves Chartier  
Dept. of Music  
Université d'Ottawa  
180, rue Waller  
Ottawa/Ontario K1N  
6N5

### Niederlande

D.P. den Os  
Narcislaan 25  
2241 Wassenaar

### Norwegen

Arne Holen  
Blaklihogda 1 A  
N 7000 Trondheim

### Österreich

Professor  
Dr. Harald Goertz  
Hanuschgasse 3  
A 1010 Wien

### Portugal

Bach-Chor  
Eglise Evangelique Alle-  
mande  
Av. Columbano Bordalo  
Pinheiro, 48  
Lisbonne I

### Schweden

Dr. Eva-Juliane Meschke  
Djurholmsvägen 109  
S 18363 Täby

### Schweiz

Dr. h. c. Fritz Indermühle  
Gartenstadtstraße 33  
CH 3097 Liebefeld/Bern

### Spanien

Gunnar C. H. Christensen  
Avda. Menendez  
Pelayo 45  
Madrid 9

### Südliches Afrika

Professor  
Dr. Klaus von Delft  
Webbstraat 5  
9301 Bloemfontein

### USA

Edward W. Klammer  
9543 Radio Drive  
St. Louis, Missouri 63123

### Zypern

Erini P. Symeonidou  
National Conservatoire  
of Music  
Aphroditi St. No. 1  
Nicosia

## Veranstaltungen

### Die internationalen Heinrich-Schütz-Feste

- |                               |                          |
|-------------------------------|--------------------------|
| 1. Berlin-Charlottenburg 1930 | 14. Hamburg 1961         |
| 2. Flensburg 1932             | 15. Zürich 1963          |
| 3. Wuppertal-Barmen 1933      | 16. Coventry-London 1963 |
| 4. Dresden 1935               | 17. Lemgo 1964           |
| 5. Frankfurt/Main 1938        | 18. Berlin 1965          |
| 6. Herford 1953               | 19. Oberschützen 1966    |
| 7. Uppsala 1954               | 20. Kopenhagen 1968      |
| 8. Amsterdam 1955             | 21. Herford 1969         |
| 9. Dresden 1956               | 22. Breda 1970           |
| 10. Düsseldorf 1956           | 23. Kassel/Marburg 1972  |
| 11. Bern 1957                 | 24. Eugene/Oregon 1973   |
| 12. Utrecht 1959              | 25. Essen 1974           |
| 13. Stuttgart 1960            | 26. Linköping 1977       |

Bei Schütz-Festen erhalten Mitglieder wesentlich ermäßigte Eintrittspreise.

### Werkwochen (Lehrgänge) zur Pflege der Aufführungspraxis

finden in Zusammenarbeit mit dem Internationalen Arbeitskreis für Musik e. V. Kassel statt. Die Heinrich-Schütz-Wochen wurden von Professor Paul Gümmer und Professor Dr. Hans Hoffmann begründet.

---

### INTERNATIONALE HEINRICH-SCHÜTZ-GESELLSCHAFT

35 Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 35

Ich trete hiermit der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft bei:

Einzelmitgliedschaft (Jahresbeitrag DM 20.–)\* Korporativmitgliedschaft (Jahresbeitrag nach Selbsteinschätzung – mindestens DM 50.–)\*

Besteht in meinem Land eine Sektion oder wird in meinem Land eine Sektion gegründet, so wünsche ich über die Sektion Mitglied zu werden. Die Sektionen erheben zur Deckung ihrer Unkosten im allgemeinen einen Aufschlag in Höhe von etwa DM 3.–.

Name: \_\_\_\_\_

Anschrift: \_\_\_\_\_

Datum: \_\_\_\_\_ Unterschrift: \_\_\_\_\_

\*) Nichtzutreffendes streichen

Bitte Rückseite beachten!



## Schütz-Schallplatten

Kleine Geistliche Konzerte I 1636 und II 1639. Gesamtaufnahme. Künstlerische Gesamtleitung Wilhelm Ehmann. Kassette mit Schütz-Bildband „Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern“. Musicaphon BM 30 SL 1011–1016. Auch in sechs Einzelplatten (BM 30 SL 1311–1316).

Geistliche Chormusik 1648. Gesamtaufnahme. Leitung Wilhelm Ehmann. Kassette CAN 660 503/505. Auch in drei Einzelplatten (CAN 657 611–657 613).

Heinrich Schütz: Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz, Vier Dialoge (SWV 339, 406, 443, 444). Leitung Paul Steinitz und John Eliot Gardiner. Musicaphon BM 30 SL 1946.

### Symphoniae Sacrae

1. Folge: 9 Konzerte des I. Teiles 1629 (SWV 259, 261, 263, 264, 265, 266, 269, 275, 276). – 2. Folge: 8 Konzerte des II. Teiles 1647 (SWV 342, 344, 346, 347, 348, 350, 359, 367).

Künstlerische Gesamtleitung Helmuth Rilling. SDG 610 306 und 610 307.

### Die drei Passionen

Matthäus-Passion, Gächinger Kantorei, Leitung Helmuth Rilling. CAN 658 232. – Lukas-Passion, Engadiner Kantorei, Leitung Hannes Reimann. SDG 610 305. – Johannes-Passion, Westfälische Kantorei, Leitung Wilhelm Ehmann. CAN 650 222.

---

Ich erbitte unverbindlich nähere Auskunft über

- Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke
- Leonhard Lechner, Werke
- Johann Hermann Schein, Neue Ausgabe sämtlicher Werke
- Heinrich Schütz Schallplatten
- Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern
- Heinrich Schütz, Weg und Werk von Otto Brodde

---

Gewünschtes bitte ankreuzen

## Die Publikationen der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

Heinrich Schütz. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Schütz-Ausgabe). Herausgegeben im Auftrag der Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft. Editionsleitung: Kurt Gudewill

Vorwort deutsch/englisch, Kritischer Bericht deutsch.

Die Ausgabe wird etwa 40 Bände umfassen und erscheint im Format 20 x 28 cm in Leineneinband.

Leonhard Lechner. Werke. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft herausgegeben von Konrad Ameln. Wissenschaftlicher Apparat deutsch.

Die Ausgabe wird etwa 15 Bände umfassen und erscheint im Format 20 x 28 cm in Leineneinband.

Johann Hermann Schein. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Schein-Ausgabe). Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft herausgegeben von Adam Adrio (†), fortgeführt von Arno Forchert. Wissenschaftlicher Apparat deutsch.

Die Ausgabe wird etwa 10 Bände umfassen und erscheint im Format 18 x 20 cm in Leineneinband.

Schütz-Jahrbuch. Herausgegeben im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft von Werner Breig in Verbindung mit Hans Michael Beuerle, Friedhelm Krummacher und Stefan Kunze. Das Schütz-Jahrbuch erscheint erstmals 1979 und wird die Schriftenreihe „Sagittarius“ und die „Acta Sagittariana“ in sich vereinen.

Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern. Mit einer Einführung von Dietrich Berke. Zusammengestellt und erläutert von Richard Petzoldt. Einleitung und Kommentare dieser ersten Bild-Biographie über Heinrich Schütz und seine Zeit deutsch/englisch.

Otto Brodde, Heinrich Schütz Weg und Werk, Bärenreiter-Taschenbuch 1972, 2. Auflage Bärenreiter/Deutscher Taschenbuch Verlag München 1979.



INHALT

ABKÜRZUNGEN . . . . . 4

GELEITWORT . . . . . 5

STEFAN KUNZE (Bern), Instrumentalität und Sprachvertonung in der Musik von  
Heinrich Schütz (Erster Teil) . . . . . 9

PAOLO EMILIO CARAPEZZA (Palermo), Schützens Italienische Madrigale: Text-  
wahl und stilistische Beziehungen . . . . . 44

WERNER BREIG (Karlsruhe), Schützfunde und -zuschreibungen seit 1960 - Auf  
dem Wege zur Großen Ausgabe des Schütz-Werke-Verzeichnisses . . . . . 63

RENATE BRUNNER (Düsseldorf), Bibliographie des Schütz-Schrifttums 1951 - 1975 . . . . . 93

ANHANG. Resümees der Beiträge (englisch, französische, schwedisch) . . . . . 143

## ABKÜRZUNGEN

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
Bd., Bde.	Band, Bände
CMM	Corpus Mensurabilis Musicae
DJbMw	Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft
GroveD	Grove's Dictionary of Music and Musicians
Hrsg., hrsg.	Herausgeber, herausgegeben
IMAMI	Istituzioni e monumenti dell' arte musicale italiana
Mf	Die Musikforschung
mschr.	maschinenschriftlich
NSA	Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel 1955 ff.
Schütz GBr	Heinrich Schütz, Gesammelte Briefe und Schriften hrsg. von Erich H. Müller, = Deutsche Musikbücherei, Bd. 45, Regensburg 1931
SGA	Heinrich Schütz, Sämtliche Werke, Bd. 1-16, hrsg. von Arnold Schering bzw. Heinrich Spitta, Leipzig 1885-1894, 1909, 1927
SJb	Schütz-Jahrbuch
SSA	Heinrich Schütz, Sämtliche Werke nach den Quellen, neu hrsg. von Günter Graulich unter Mitarbeit von Paul Horn (Stuttgarter Schütz-Ausgabe), Bandausgaben Neuhausen-Stuttgart 1971 ff.
SWV	Schütz-Werke-Verzeichnis - Kleine Ausgabe, im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960.
STMf	Svensk Tidskrift för Musikforskning



Mit diesem ersten Jahrgang des Schütz-Jahrbuchs stellt sich ein neues musikwissenschaftliches Publikationsorgan vor. Was es im einzelnen zu der Thematik, auf die es sich konzentriert, wird beitragen können, muß sich aus dem Fluß der wissenschaftlichen Diskussion ergeben, dessen Verlauf nicht vorausberechenbar ist. Dennoch stehen den Herausgebern für die Thematik des Jahrbuchs gewisse Perspektiven vor Augen, die im folgenden skizziert seien.

1. Daß Schützforschung im speziellen Sinn einen zentralen Platz einnehmen wird, dürfte selbstverständlich sein. Wenn heute die von fragloser Vergegenwärtigung und Identifizierung gekennzeichnete Phase der Aneignung des Schützschen Oeuvres der Vergangenheit angehört, so braucht dies für die Schützforschung keine Lähmung zu bedeuten. Es kann sogar im Gegenteil die Chance einer neuen, unvoreingenommenen Offenheit für die vielfältigen Aspekte von Schütz' Werk, seinen geschichtlichen Voraussetzungen und seinen Wirkungen eröffnen. In der biographischen und quellenkundlichen Schützforschung sind gerade in den zwei Jahrzehnten, seit Hans Heinrich Eggebrecht das Ende der Schütz-Bewegung (oder zumindest ihrer inneren Berechtigung) konstatierte<sup>1</sup>, neue Ansätze gewonnen worden, deren Ergebnisse sich z.T. im dritten Beitrag dieses Bandes niederschlagen<sup>2</sup>. Was die Fragen der Deutung und Würdigung von Schütz' Werk betrifft, so scheint sich eine gewisse Tendenz dahin abzuzeichnen, sie weniger von ihrer - ungebrochen nicht mehr zurückzugewinnenden - Funktion her zu stellen als vielmehr von ihrer heutigen Existenzweise als ästhetischer Gegenstand. So wenig man anzunehmen braucht, daß das Thema "Schütz als Vermittler theologischer Inhalte" grundsätzlich erschöpft sei, so offenbar bedarf es hier neuer Impulse. Solche Impulse aber können nicht von der Musikwissenschaft gegeben werden, sondern wohl nur aus einer Erneuerung des Verhältnisses zu jenen Inhalten sich einstellen. Wie es scheint, tritt die Frage, was Schütz für die Geschichte der Kirchenmusik bedeutet, zunächst einmal zurück hinter der Frage, was er für die Geschichte der Musik allgemein bedeutet und welchen Eigenschaften es seine Kompositionen verdanken, daß sie heute noch einen Grad von ästhetischer Präsenz haben, in dem sie viele andere künstlerische Hervorbringungen ihres geschichtlichen Umfeldes überragen.

2. Neben der Schützforschung im speziellen Sinn soll das Schütz-Jahrbuch auch der Diskussion eines weiter gefaßten Themenbereiches offenstehen, der zu Schütz' Werk in Beziehung steht. Dies betrifft zunächst die gesamte musikgeschichtliche Umgebung von Schütz: die Musik des 17. Jahrhunderts, aber auch die in weitem Sinne verstandenen Voraussetzungen von Schütz' Werk in der deutschen und italienischen Musik des 16. Jahrhunderts.

3. Darüber hinaus sollte das Problem der Verbindung von Musik und Sprache - als das zentrale Thema von Schütz' Komponieren - ohne geschichtliche Eingrenzung zur Thematik des Jahrbuchs gehören. Thrasybulos Georgiades hat, von dieser Fragestellung ausgehend, über Schütz nichts Geringeres ausgesagt, als daß er im gegebenen historischen Moment "die Geschicke der abendländischen Musik in die Hand" genommen habe<sup>3</sup>. Akzeptiert man diese These zumindest als eine Denkmöglichkeit, dann sollte ein Schütz-Jahrbuch auch der Ort dafür sein dürfen, beispielsweise über Probleme der Sprachvertonung in der gegenwärtigen Musik zu handeln.

4. Zu wünschen wäre, daß interdisziplinäre Aspekte umfassender als bisher zur Erkenntnis der Musik von Schütz und seines geschichtlichen Umkreises herangezogen werden. Vonseiten der Theologie und der Kirchengeschichte ist hier Gewichtiges beigetragen worden; zu erinnern wäre ferner an die - im wesentlichen von der Musikwissenschaft her geleistete - Erforschung der Zusammenhänge zwischen Musik und Rhetorik. Doch scheinen im Blick auf das Verhältnis von Person und Werk Schützens zur historischen, sozialen und künstlerischen Situation seiner Zeit durchaus noch Forschungsdesiderate zu bestehen, denkt man etwa - um nur wenige Beispiele zu nennen - an die Beziehungen zur Hofkultur oder zu den Tendenzen der zeitgenössischen literarischen Poetik.

Diese Gesichtspunkte mögen in dem eingangs genannten Sinne nicht als ein ausschließendes Programm, sondern als Anregungen verstanden werden. Ohnehin kann die Begründung eines Schütz-Jahrbuchs nicht von selbst die Forschungen hervorrufen, die seine Seiten füllen sollen. Doch könnte es durch thematische Bündelung dazu beitragen, daß Wege der Forschung sich deutlicher artikulieren und daß die Diskussion über den Themenbereich, den das Jahrbuch ansprechen soll, eine gewisse Kontinuität erhält. Die Herausgeber hoffen, daß das Schütz-Jahrbuch in dieser Funktion von Autoren und Lesern in Anspruch genommen wird.

Das Schütz-Jahrbuch soll für Beiträge in deutscher, englischer und französischer Sprache offenstehen, wobei jeweils in den beiden anderen Sprachen Zusammenfassungen im Anhang gegeben werden. Daß die Zusammenfassungen außerdem in schwedischer Sprache erscheinen, soll der Tatsache Rechnung tragen, daß in Schweden die z. Z. mitgliederstärkste Sektion der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft beheimatet ist.

Der im vorliegenden Band in deutscher Übersetzung abgedruckte Aufsatz von Paolo Emilio Carapezza über Schütz' Italienische Madrigale ist hervorgegangen aus einem Referat auf dem Convegno "Heinrich Schütz e il suo tempo", der vom 29. bis 31. Juli 1978 in Urbino stattfand. Dem Leiter des Convegno und Herausgeber des in Vorbereitung befindlichen italienischen Tagungsberichts, Herrn Dr. Giancarlo Rostirolla, sei für seine freundliche Geneh-



migung zur Wiedergabe von Carapezzas Beitrag in unserem Jahrbuch gedankt. (Der Abdruck weiterer Convegno-Beiträge ist für die nächsten Bände des Schütz-Jahrbuchs geplant.)

Das Schütz-Jahrbuch konnte ins Leben gerufen werden, weil die Mitgliederschaft der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft dieses Jahrbuch wünscht und ihm die finanzielle Basis zur Verfügung stellt, und weil der Bärenreiter-Verlag sich bereit erklärt hat, es ebenso wie die anderen Publikationen der Schütz-Gesellschaft verlegerisch zu betreuen. Den Mitgliedern der Leitungsgremien der Gesellschaft und dem Bärenreiter-Verlag - insbesondere den Herren Prof. Dr. Kurt Gudewill und Dr. Dietrich Berke - sei für manche ideelle und tatkräftige Hilfe gedankt. Ferner dankt der Unterzeichnete den Mitherausgebern für Ihre Bereitschaft, sich dem Jahrbuch durch Beteiligung an der konzeptionellen Planung sowie durch Anregung und Kritik in Einzelfragen zur Verfügung zu stellen - eine Unterstützung, die sich bereits auf den Inhalt des ersten Jahrgangs ausgewirkt hat.

Karlsruhe, im September 1979

Werner Breig

#### Anmerkungen

- 1 "So geht die Zeit der 'Bewegungen' zu Ende, die Schütz für sich in Anspruch nehmen und auf ihre Fahnen schreiben konnten" (Hans Heinrich EGGBRECHT, Heinrich Schütz - Musicus poeticus, = Kleine Vandenhoeck-Reihe, Bd. 84, Göttingen 1959, S. 77).
- 2 Dazu sind auch die bisher unveröffentlichten Forschungen von Joshua RIFKIN zur Schütz-Biographie und zu den Kasseler Schütz-Handschriften zu rechnen, deren Ergebnisse umrißhaft in Rifkins Schütz-Artikel (Biographie und Werkverzeichnis) in der 6. Auflage von GroveD (im Druck) aufscheinen.
- 3 Musik und Sprache - Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe, = Verständliche Wissenschaft, Bd. 50, Berlin, Göttingen und Heidelberg 1954, S. 70.





Instrumentalität und Sprachvertonung in der Musik

von Heinrich Schütz<sup>1</sup>

von

STEFAN KUNZE

In memoriam

Siegfried Hermelink

(Erster Teil)

I. Zum Verhältnis von Sprache und Musik um 1600

Die neuen Wege, die sich in der Musik um 1600 eröffneten, sind in ihrer Richtung vorgezeichnet durch scheinbar entgegengesetzte Tendenzen. Die Sprachvertonung erhält (insbesondere in der weltlichen Musik) während des 16. Jahrhunderts neue Impulse. Daneben vollzieht sich die Verselbständigung der Instrumentalmusik, einer Musik mithin, die der Sprache als Leitfaden nicht mehr bedarf. Um 1600 kommt es zur Entstehung der Oper, und annähernd gleichzeitig löst der neue Typus des Concerto die polyphonen Gattungen Motette und Madrigal ab. In der neuen musikdramatischen Gattung und gleichermaßen im Concerto wirken Instrumentales und Vokales in ihrer Funktion getrennt zusammen. Dies wäre ein Indiz dafür, daß auch vorher die neue Vorstellung einer die Sprache ausdeutenden und darstellenden Musik sowie das neue instrumentale Denken nicht gänzlich unabhängig voneinander sind, wie es zunächst scheinen mag. Allerdings ist zu bedenken, daß der Wandel der Musik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der sich im Zeichen des Worts vollzieht, in den verschiedensten Bahnen verläuft, in der weltlichen Musik (Madrigal) anders als in der geistlichen Musik (Motette) und schließlich in der Monodie mit allen Merkmalen eines radikalen Umbruchs. Doch ebensowenig wie die neuen Tendenzen auf die Monodie zulaufen, um dort gewissermaßen potenziert in Erscheinung zu treten, kann die Monodie als Ausgangsbasis der späteren Musik gelten. Im Typus des Concerto, des "geistlichen Konzerts", wird in erneuerter Form die Tradition des motettischen Satzes weitergeführt - allerdings weniger die der "klassischen" Vokalpolyphonie, als vielmehr die Tradition, die in der geistlichen und weltlichen Musik Venedigs kulminierte<sup>2</sup>. Für das von Friedrich Blume postulierte "monodische Prinzip" gibt es im Concerto seit Viadanas 'Cento Concerti' (1602) bis einschließlich der geistlichen Konzerte von Schütz nur spärliche Anhaltspunkte<sup>3</sup>. Zwar beruhen Monodie - den Terminus sollte man ausschließlich den Florentiner Monodien und ihrem Umkreis vorbehalten - und Concerto auf der Trennung eines instrumentalen Fundaments (Generalbaß)

vom vokalen Oberbau, der im einen Fall Sologesang sein muß, im anderen Sologesang sein kann; doch nicht allein das Verhältnis von Singstimme(n) und Baß ist im Concerto ein anderes als in den Monodien der Florentiner und Monteverdis, sondern auch die Formung von Baß und Gesang sind kaum verwechselbar. Es handelt sich um prinzipiell verschiedene Formen des Generalbaß-Satzes, wobei freilich zweifelhaft ist, ob in den frühen Monodien von einem Satzprinzip im strengen Sinn überhaupt die Rede sein kann. Die rhythmisch mehr oder weniger gestaltlosen Bässe nehmen ja kaum Bezug auf die Bewegung der Singstimme. Es wundert daher nicht, daß die Monodie bald nach 1600 einerseits durch die Formen des generalbaßbegleiteten Concertosatzes abgelöst wurde, andererseits zum Secco-Rezitativ absank<sup>4</sup>. Die Konstruktion einer Entwicklungslinie von der Monodie zum Concerto verkennt (abgesehen davon, daß eine solche Konstruktion chronologisch unhaltbar ist) vor allem, daß die Monodien an die Vertonung des italienischen Verses gebunden sind, im Concerto aber ursprünglich lateinische Prosa, im deutschen Sprachgebiet neben der lateinischen auch deutsche Prosa, vertont wird<sup>5</sup>. Damit soll die Wirkung der Monodie auf das Concerto keineswegs geleugnet werden. Substantiell ist sie aber nicht gewesen<sup>6</sup>.

Die meist einseitige Betonung der Monodie in ihrer Bedeutung für den Umbruch in der Musik um 1600 im Blick auf die Sprachvertonung resultiert wohl daraus, daß die Maximen des "parlar cantando", der "imitatione propria del parlare"<sup>7</sup> besonders lautstark von den Florentiner Monodisten Giulio Caccini, Jacopo Peri, Vincenzo Galilei und als "seconda pratica" programmatisch von Monteverdi vertreten und propagiert wurden. Die radikale Forderung Monteverdis von der Herrschaft des Wortes in der Musik gegenüber der Unterordnung der Sprache in der "prima pratica" läßt indessen leicht übersehen, daß durch die Umsetzung dieser Forderung in die kompositorische Praxis ein neuer musikalischer Zusammenhang entsteht, die Elemente des musikalischen Baus in neue Beziehungen zueinander eintreten, durch die Gehalt und Gestalt der Sprache sich musikalisch darstellen. Da das Programm der Monodisten suggeriert, der Zusammenhang werde in der Monodie allein durch den Text (Sprache) gestiftet, geraten die musikalischen Elemente (Klangverbindung, Rhythmus), die in Wirklichkeit den Zusammenhalt herstellen, aus dem Blickfeld, um so mehr als in der Frühzeit der Monodie der Kompositionsanspruch zugunsten der dramatischen, affektvollen Sprechdeklamation weitgehend in den Hintergrund trat, hier also tatsächlich die zusammenhangstiftende Macht rhythmisch-klanglicher Beziehungen, geschweige denn intervallisch-stimmiger Ereignisse kaum noch bzw. mehr wirksam ist.

Die Monodie, die in der Musik um 1600 ein Sonderfall war und blieb (denn der spätere Sprechgesang, das Rezitativ, ist trotz seiner Herkunft aus der Monodie eher das Gegenteil dessen, was die Monodie ursprünglich sein sollte), wurde aus späterer Sicht zum Gradmes-



ser und Maßstab der neuen musikalischen Sprachbehandlung, zum umfassenden "monodischen Prinzip". Der Schluß, die Musik des frühen 17. Jahrhunderts müsse, sofern sie sich in den Dienst der Sprache stellte - und dies tat die protestantische Kirchenmusik nach 1600 ausdrücklich -, dem "monodischen Prinzip" gehorchen, schien konsequent. Der historischen Wirklichkeit hält diese Konstruktion indessen, wie noch zu zeigen ist, nicht stand. Dennoch vermag das Programm der Monodisten, das von Monteverdi leidenschaftlich in der "seconda pratica" aufgegriffen wurde, auf einige fundamentale Aspekte der Sprachvertonung zu lenken.

Der erste Aspekt liegt in der schon zitierten "imitazione propria del parlare" und im Grundsatz des "parlar cantando" (statt des bisher geübten "cantar parlando") oder wie es in der Vorrede von Peris 'Euridice' (1600) heißt: "... si doveva imitar col canto chi parla". Die Annäherung an die "natural favella", d.h. an das natürliche Sprechen, wird von Caccini in der Vorrede zur 'Euridice' als Ziel proklamiert. Nicht die Sprache, sondern das Sprechen, der Sprechvorgang sollen demnach musikalisch nachgeahmt werden. Freilich nicht das schlichte, alltägliche Sprechen, vielmehr ein gehobenes, emphatisch gesteigertes. Und in der Tat ist dies der fundamentale Ansatzpunkt der Monodie, der ausschließlich sie betrifft. Er führte zu einem radikalen Abbau der strukturbildenden Elemente des Satzbaus. Alles kam auf den Vortrag an. Nicht von ungefähr heißt es in der Vorrede zur 'Dafne' (1608) von Marco da Gagliano über Peri als Sänger des Orfeo: "Dirò bene, che non può interamente comprendere la gentilezza e la forza delle sue arie chi non l'ha udite cantare da lui medesimo." Dies heißt aber, daß die ersten Monodien nicht so sehr nach den Aufzeichnungen beurteilt werden können, als vielmehr nach der Gesangsweise, die für uns heute nicht mehr rekonstruierbar ist.

Die grundlegende Forderung des "parlar cantando" wurde ergänzt durch eine andere, nämlich (in Caccinis Formulierungen) "l'imitazione de sentimenti delle parole" und des "cantar d' affetto" mit dem Ziel des "muover l'affetto dell'anima". Diesen Aspekt betonte auch Vincenzo Galilei, indem er als "parte più nobile importante e principale della musica" die "concetti dell'animo espressi col mezzo delle parole" bezeichnete<sup>8</sup>. Hier erscheint die Sprache aufgefaßt als Trägerin von Gemütszuständen. Diese seien eigentlicher Gegenstand der Musik. Beide Komponenten kennzeichnen die Monodie. Sie versteht sich als Ausdrucksgesang, der sich an dem gehobenen Sprechvollzug orientiert. Um die wahre Darstellung der Gemütsbewegungen zu geben, müsse man sich den Vortrag eines Schauspielers, die wirkliche Rede, zum Vorbild nehmen, meint Galilei. Gefordert wird ferner die Verständlichkeit der Rede, was nichts anderes heißt, als daß nun, anders als in der kontrapunktischen Musik, die Sprache als Zusammenhang sinnfällig sein sollte<sup>9</sup>. Aus diesem Grund lehnten Galilei ('Dialogo')

und später Doni die Darstellung des einzelnen Worts samt den Madrigalisten und Figuren als hinderlich für die wahre Darstellung der durch die Sprache vermittelten Gemütsbewegungen ab<sup>10</sup>. Da Zarlino die Bezugnahme der Vertonung auf das Einzelwort befürwortet hatte, ist auch damit Frontstellung gegen den traditionellen Kontrapunkt bezogen. Und wirklich war die Wortausdeutung in der frühen, reinen Form der Monodie nahezu ausgeschlossen, schon deshalb, weil die musikalischen Figuren solcher Wortausdeutung durch ihre artifizielle Prägung die Aufmerksamkeit vom Deklamationszusammenhang abgelenkt hätten.

Ein dritter Aspekt wurde in den Äußerungen der Monodisten nicht berührt, geschweige denn ausgeführt. Man könnte ihn umschreiben als die Umsetzung des Sprechduktus in einen musikalisch schlüssigen Text, als die Transformation des emphatischen Sprechfalls in Sprache durch Musik. Derartiges war allerdings kaum aktuell, solange die Monodie nicht eigentlich Kompositionsanspruch erhob und nicht auch den Text in diesen Anspruch einbezog. (In der Frühzeit der Monodie war dies wie gesagt nicht der Fall.) Der Schritt zur Komposition wurde vollzogen durch Monteverdi im 'Lamento d'Arianna' (1608) und in den monodischen Stücken des 'Orfeo' (1607). Hier verdichtete sich die Sprechdeklamation zum musikalischen Textgefüge, zur *res facta* im strengen Sinn.

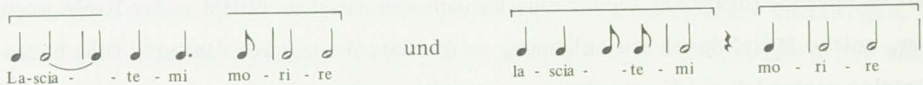
Der genannte dritte Aspekt stellt die Frage nach der Herstellung einer sinnfälligen, gegliederten musikalischen Verkörperung der Sprachgestalt. Da dies nur in der Kontinuität einer Stimme, des Gesangs, geschehen konnte, mußte hier der Melodiebau ins Blickfeld rücken, d.h. der rhythmisch-melodische Zusammenhang. Die Kontrapunktlehre bot dazu keinerlei Handhabe, da sie ausschließlich eine Lehre des Zusammenklangs, bzw. der Intervallverknüpfung war, eine Melodielehre nicht einmal im Ansatz enthielt und enthalten wollte. Die Polemik der Monodisten gegen den Kontrapunkt ist also verständlich, wenn man davon absieht, daß den frühen Monodisten gar keine musikalisch faßbare Ordnung der Elemente im melodischen Verlauf, kein melodischer Bau im eigentlichen Sinne vorschwebte, sondern nur eine intervallisch und klanglich fixierte Deklamation. Die Invektiven gegen den Kontrapunkt gingen jedenfalls ins Leere. Sachliches Gewicht erhielten sie erst, als im Bereich der Monodie durch die Tat Monteverdis der Text in musikalisch, d.h. melodisch-rhythmisch körperhafte Gebilde umgegossen wurde. Und es ist wohl kein Zufall, daß gerade Monteverdi eine Antikontrapunktlehre geplant hat, die den Titel 'Melodia, overo seconda pratica musicale' tragen sollte<sup>11</sup>. Wir können nur schwer abschätzen, was Monteverdi in dieser Schrift, die wohl mehr sein sollte, als eine Programmschrift etwa im Stile Galileis, behandelt hätte. Sie hätte jedenfalls in irgendeiner Form Aussagen enthalten müssen über die Anwendung melodisch-rhythmischer Elemente. Monteverdis Schrift blieb ungeschrieben, vielleicht mußte sie ungeschrieben bleiben. Keiner der Verfechter der neuen Ideen hat eine solche der Kontrapunkt-



lehre analoge Melodielehre je formuliert. So behielt die Kontrapunktlehre ihre kaum eingeschränkte Geltung auch weiterhin. Denn sie war konzipiert unter dem Gesichtspunkt des am musikalischen Satz Lehrbaren. Dies waren in erster Linie die Regeln des Zusammenklangs, nicht die des Klangzusammenhangs oder die des melodischen Zusammenhalts. Melodie, Rhythmus und Klangfolge hätten Gegenstand einer Lehre der "seconda pratica" sein müssen. Einer solchen Lehre indessen stand die Doktrin entgegen, daß Melodie und Rhythmus durch die Sprache gegeben seien - was aber in der kompositorisch entfalteten Monodie nicht mehr zutrifft. Der berühmte Satz aus der 'Dichiaratione' (1607), in der "seconda pratica" habe sich die "armonia" der "oratione" zu unterwerfen ("... che l'oratione sia padrone del armonia e non serva")<sup>12</sup>, ist zumindest mißverständlich. Denn er läßt leicht übersehen, daß diese Forderung in einer Musik, die mehr sein wollte als bloß ausdrucksvoll deklamierter Text, als Nachvollzug des Textes, nur dann erfüllt werden konnte, wenn sich die musikalischen Elemente - in erster Linie die des melodischen und klanglichen Verlaufs - zu sinnfälligen Gebilden zusammenschlossen, wenn die einzelnen Glieder und ihre Abfolge als Gestaltqualität in Erscheinung traten, wenn außerdem alle Bestandteile der Komposition (somit auch der Baß) in die sinnfällige Konstruktion einbezogen wurden. Damit aber waren ungeachtet der herrschenden Sprache (oratione) wieder musikalisch-konstruktive Mittel in ihr Recht eingesetzt, bzw. solche Mittel durch die Anlehnung an die Sprache neu konstituiert. Dies bedeutet: im "parlar cantando" als Komposition im eigentlichen Sinn wurden neue Kräfte, die als genuin musikalische zu beschreiben sind, freigesetzt. Da aber sprachlicher Sinn und sprachliche Gestalt maßgeblich waren, mußte sich der Zusammenhalt im Rhythmus und in der Klangfolge sinnfällig manifestieren. Es geht nicht nur um das "scolpir le sillabe" durch den Sänger, wie Marco da Gagliano es forderte (Vorrede zur 'Dafne'), - gemeint ist der Ausschluß der Gesangsornamentation zum Zweck der Textverständlichkeit - sondern wesentlich um das "scolpir il verso bzw. la frase". Die Brücke von gegliederter Sprachdeklamation und Musik schlägt der Rhythmus, der insofern, als er abgemessene Zeitwerte in Beziehung zueinander setzt, eigenständig musikalischer Natur ist, selbst wenn er der Sprache dient. Dies kann kaum deutlicher werden als in Monteverdis 'Lamento d'Arianna' (1608). Gewiß handelt es sich um ein Stück Monodie, um die "seconda pratica". Doch die Elemente, die den Zusammenhang stiften, sind rhythmisch geprägte, melodische und klangliche Fügungen (Beispiel 1).

So entsteht durch die Umsetzung der klingenden Endungen an Versschlüssen (verso piano) in zwei gleichlange Werte auf derselben Tonhöhe, die entweder in Halben oder in Vierteln erscheinen ("morire", "conforte", "martire") und an eigentlichen Abschlüssen in den Sekundabstieg verwandelt werden ("morire") ein musikalisch sinnfälliger Zusammenhang, der Vers und Reim hervorhebt und dennoch eigenständig ist.

Es ist die rhythmische Relation zu allen vorhergehenden Versschlüssen - die Verdoppelung der normalen Halbe-Werte in zwei ganze Noten - die den Schluß als zwingende Zusammenfassung wirken läßt. Rhythmische, melodische und klangliche Konstruktion greifen ineinander. Die Wiederholung des Anfangs ("Lasciatemi morire") interpretiert zwar den ersten Satz, dadurch daß zu Beginn "Lasciate", das Verbum, anschließend das Objekt, das mit dem Subjekt des Gesangs identisch ist, hervorgehoben werden ("Lasciatemi"). Doch der Zusammenhang und die Artikulation werden hergestellt durch die melodisch-rhythmische Konstruktion: durch den affektgeladenen Halbtonanstieg zu Beginn, der eine Geste vom Umfang einer verminderten Quinte auslöst, dann im zweiten Ansatz die chromatisch ansteigende Weiterführung zum Hochton d'' des tonalen Gerüsts, in das der Gesang eingespannt ist (d' - a' - d''), und schließlich durch die melodische Erfüllung in der Oktave, die das Ich der Arianna und den Todesentschluß über den bewegenden Sextfall zusammenbindet. Der Quintrahmen (d' - a'), der zu Beginn durch den Halbtonschritt zum b'' überschritten wurde, erweitert sich zur Oktave, die Erweiterung wird herbeigeführt durch die Potenzierung des Halbtonanstiegs im zweiten Ansatz. Unverkennbar sind aber auch die rhythmischen Entsprechungen:



Daß auch der Klangablauf an der Konstruktion teilhat, dafür nur der Hinweis auf die beiden Schlußakte, in denen das tetrachordische Gerüst, das ebenso wie die Gesangsstimme eine Oktave umspannt, das Klanggeschehen auffängt.

Der gleichsam körperhafte Rhythmus und ein melodisch zielstrebigem Aufbau prägt auch das Folgende ("e che volete voi ..."). Die rhythmische Grundfigur ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ erscheint eingespannt in einen diatonisch aufsteigenden Gang von d' (über e' f' g' a') nach h' ("gran martire"). Die Einheit des Ablaufs wird offensichtlich nicht durch die Sprache begründet, obwohl von ihr die Komposition ausgeht. Es ist, als ob durch die neue Hinwendung zur Sprache rhythmische, melodische wie klangliche Elemente freigesetzt worden wären, die nun einen eigenmächtigen Zusammenhang bilden konnten. Durch ihn erschien wiederum die sprachliche Aussage verlebendigt, gedeutet und gestisch verkörpert. Dieses Paradoxon ist ins Auge zu fassen: die Entstehung neuer, und zwar genuin musikalischer somit instrumenteller Beziehungen durch die Unterwerfung unter das Wort. Das erwähnte Paradoxon aber wurde erst wirksam, sobald die Komposition sich nicht mehr damit begnügte, nur Abbild des Deklamationsvollzugs, gewissermaßen eine Prolongierung des Sprechens zu sein, sondern den Anspruch eines musikalisch verfaßten "Textes" erhob. Der Monodie haftet mithin, nachdem sie



in die Phase musikalischer Werkhaftigkeit eingetreten war, ausdrücklich instrumentale Struktur an.

Die Verkörperung von Sprache als musikalischer Text beschränkt sich selbstverständlich nicht auf die Monodie. Denn Sprachvertonung ist auch in der kontrapunktischen Musik, in der noch bis Ende des 16. Jahrhunderts herrschenden "prima pratica", der "musica moderna" (gegenüber der sich die "seconda pratica" als Wiederherstellung der ursprünglichen "prima pratica" der Antike versteht) eine unabdingbare Voraussetzung des Kompositionsbegriffs. Aber die Komposition konstituiert sich in erster Linie durch die intervallische Konstruktion des Stimmgeflechts. Oder richtiger gesagt: in der Kontrapunktlehre konnte gar kein anderer Standpunkt eingenommen werden. Der an Monteverdis 'Lamento d'Arianna' exemplifizierte dritte Aspekt, nämlich die Umsetzung von Sprache in einen körperhaft sinnfälligen musikalischen Vollzug, war auf dem Boden der Kontrapunktlehre nicht formulierbar, was indessen nicht besagt, er hätte im kontrapunktischen Satz grundsätzlich nicht oder nur jeweils im Wortbezug wirksam werden können. Schließlich nannte Monteverdi als Repräsentanten der "seconda pratica" neben Peri und Caccini auch Komponisten wie Cipriano de Rore, Ingegneri, Marenzio, Giaches Wert und Luzzasco, was bisher viel zu wenig ernst genommen wurde. Sogar Zarlino, der gewichtigste Wortführer der Kontrapunktlehre im 16. Jahrhundert, macht sich Platons Forderung zueigen: "che l'Harmonia et il Numero debbono seguitare la Oratione"<sup>13</sup>. Doch Zarlino sieht dies unter dem Blickwinkel des Kontrapunktes: "fa dibisogno, che ancora noi facciamo una scielta di Harmonia et di un Numero simile alle natura delle materie, che sono contenute nella Oratione: accioche dalle compositione di queste cose messe insieme con proportione, risulti la Melodia secondo 'l proposito"<sup>14</sup>. Die "harmonia" müsse dem Affektgehalt des einzelnen Wortes folgen: "Et debbe avertire di accompagnare quanto potrà in tal maniera ogni parola, che dove ella dinoti asprezza, durezza, crudeltà, amaritudine, et altre cose simili, l'Harmonia sia simile à lei..." (ebenda). Die Musik sieht Zarlino ähnlich wie die Monodisten im Zusammenwirken von "Harmonia" (Zusammenklang), "Numero" (Metren des Verses und Rhythmus), "Oratione ovvero il Parlare" und im "soggetto", der Beweggrund für den "affetto" ist. Vor allem aber: der Harmonie für sich fehle die Kraft des Ausdrucks nahezu vollständig. Zusammen mit dem "numero determinato" gewinnt sie die Macht, das Gemüt zu bewegen ("... subito piglia gran forza, et muove l'animo"). Doch erst in Gemeinschaft mit der Rede ("oratione" oder "parlare") erreicht sie die größtmögliche Wirkung: "è impossibile di poter dire quanto sia la forza di queste tre cose aggiunte insieme"<sup>15</sup>. Ähnlich forderte bereits Nicola Vicentino, es sei "la natura delle parole" zu berücksichtigen: "perche la musica fatta sopra parole, non è fatta per altro se non per esprimere il concetto et le passioni et gli affetti di quelle con l'armonia"<sup>16</sup>. Bemerkenswert ist nicht so sehr, daß Vicentino und Zar-



lino Forderungen, die dann lautstark von den Monodisten erhoben wurden, ebenfalls, wenn- gleich gedämpfter, weniger radikal formulieren. Wichtiger scheint, daß sie auf dem Boden des lehrbaren Satzes (der Kontrapunktlehre) belassen werden. Zarlino stellt als theoretischer Realist durchaus nüchtern und sachgerecht fest - darin nun unterscheidet er sich im Grund- satz von den Monodisten - es könnte das Prinzip der antiken Musik, einer genuin einstimmigen Musik, nicht ohne weiteres auf die Musik der Moderni ("con la moltiplicatione di molti parti"), in der man zur "harmonia perfetta" gelangen müsse, übertragen werden. Das Ziel ist aber auch für ihn: "muovere l'animo". Und er weiß sehr wohl, daß die Sprache hier die Vermittlung leistet. Vergeblich wird man jedoch bei Zarlino, Vicentino und anderen Theoretikern nach Hinweisen suchen, auf welche Weise und in welcher Musik die "narrati effetti" der Alten hervorgebracht wurden. Zarlino erwähnt lediglich die Möglichkeit des Sologesangs mit instrumentaler Begleitung der Lira und des Leuto (zu denken wäre etwa an intavolierte Madrigale oder Villanellen) und flüchtig die homorhythmische Vertonung des Textes: "Et se per molti cantando insieme muovono l'animo, non è dubio, che universalmente con maggior piacere s'ascoltano quelle canzoni, le cui parole sono da i cantori insieme pronunciate, che le dotte compositioni, nelle quali si odone le parole interrotte da molti parti"<sup>17</sup>. Wörtlich könnte dergleichen etwa bei Galilei stehen, obwohl Zarlino an alles andere als an einen Gesang nach Art der Monodie denkt. Zarlino gibt auch keine Antwort auf die Frage, zu welchen Veränderungen in der Organisation des polyphonen kontrapunktischen Satzes die neue Beziehung zur Sprache, die in der Musik des 16. Jahrhunderts sich allenthalben abzeichnet, geführt hat.

Es bedarf keiner weiteren Begründung, daß die ersten beiden Kriterien der Monodie, nämlich der musikalische Nachvollzug der gehobenen Sprechdeklamation und der Ausdrucksgesang, für den kontrapunktischen Satz ohne Belang sind. Der dritte Aspekt jedoch, der in der Monodie erst auf der Kompositionsstufe aktuell wird, kann auch unter den Bedingungen des kontrapunktischen Satzes aufrechterhalten werden. Es stellt sich demnach die Frage: In welcher Weise verändert sich der kontrapunktisch-polyphone Satz, wenn die Sprache als wirkende Gestalt (nicht als deklamatorischer Akt wie in der frühen Monodie) begriffen wird, wenn sie also ihren Textcharakter, d.h. ihren Zusammenhalt nicht verliert im Stimmengewicht des polyphonen Satzes. Die Theoretiker reden über solche Veränderungen in der Organisation des kontrapunktischen Satzes, wenn überhaupt, so nur in Andeutungen und aus anderen Motiven. Man muß sich somit an die kompositorische Praxis halten. Es geht nicht an, sich mit der Unterscheidung von Gattungen zu begnügen oder Monodie und Kontrapunkt als musikalische Gegenwelten zu statuieren, gar den Kontrapunkt (die "prima pratica" der "moderni") für ein durch die Monodie überholtes Prinzip zu halten.

## II. Voraussetzungen in Venedig

Ein tiefgreifender Umbruch des kontrapunktischen Satzes vollzieht sich in der venezianischen Musik des 16. Jahrhunderts. Er manifestiert sich am deutlichsten in Vielstimmigkeit, Mehrhörigkeit und instrumentaler Ensemble-Musik. Betroffen sind bekanntlich der Klang, nicht weniger allerdings das rhythmische Element, dem man indessen kaum Beachtung schenkte. Daß Igor Strawinsky die Musik Giovanni Gabrielis einmal als "rhythmische Polyphonie" kennzeichnete<sup>18</sup>, sollte und kann ernst genommen werden. Daß eine selbständige, bedeutende Instrumentalmusik entstehen konnte, deutet auf die Emanzipation tragender Elemente des musikalischen Baus. Diese Elemente als Klang und Rhythmus grob zu umschreiben, dürfte den Sachverhalt treffen. Und es liegt nahe, auch an eine Neuorientierung auf Gehalt und Gestalt der sprachlichen Aussage zu denken. Damit wäre die vom Musikalisch-Technischen ohnehin nicht zweifelhafte Verbindung der venezianischen Tradition mit dem Concerto-Prinzip der Musik nach 1600 auch aus der Perspektive der Sprachvertonung erhärtet.

In der Tat läßt sich ein solcher Zusammenhang zwischen neuer Sprachauffassung und musikalischem Bau nachweisen, ohne daß man bei der gewiß richtigen, aber pauschalen Behauptung von der gegenreformatorischen Emphase gerade der venezianischen Musik stehenbleiben müßte. Richtet man die Aufmerksamkeit auf die Wechselwirkung von Rhythmus und Klang, dann rücken von selbst Aspekte der Textvertonung und des Instrumentalen in das Blickfeld. Als wegweisend kann die an Gregor XIII. gerichtete und ungewöhnlich selbstbewußte Widmungs-Vorrede Andrea Gabrielis zu den Bußpsalmen von 1583 gelten<sup>19</sup>. Niemand habe sich bisher gefunden - so heißt es dort - der die von Singstimmen und Instrumenten bestimmte Weise des Propheten nachgeahmt hätte, obwohl von mehreren Psalmen komponiert wurden. ("Illum tamen sanctum, et pium usum, qui erat proprius Prophetarum per vocem, instrumentorumque musicorum harmoniam, nemo repertus est hactenus, ut apparet, qui imitaretur, quamvis psalmi a plerisque sint compositi.") In der Absicht, den Ausdruck büßender Seelen durch die "melodia" von teils vereinigten, teils getrennt geführten Singstimmen und Instrumenten nachzuahmen, habe er den Gipfel seiner Erfindungskraft erreicht. ("Idcirco, cum multos iam annos animum eo converterim, ut res quae poenitentium animorum expressionem per vocem, et instrumentorum melodiam tam coniuncte quam divisim in medium afferrem ad imitandum, quantumvis humana potest assequi pietatem expressionemque prophetarum, et iam ad summum meorum inventorum pervenerim ...") Es bleibt zwar unklar, wie das Zusammenwirken von Singstimmen und Instrumenten zu denken ist, doch wird eines deutlich: Es geht um die "imitatio" einer im "concerto" und im Text gegebenen "expressio". Ähnlich äußert sich Giovanni Gabrieli in seiner aufschlußreichen Vorrede zu den 'Concerti'



von 1587, in denen Andrea posthum ein Denkmal gesetzt wurde<sup>20</sup>. Nach rühmender Erwähnung von dessen "rare inventioni", der "maniere nove", des "dilettevole stile" heißt es: in seinen Kompositionen käme an den Tag, "quanto egli sia stato singulare nell' immitatione in ritrovar suoni esperimenti l'energia delle parole, e de' concetti". Wer seine "Concerti" und die "armonia" seiner "contrapunti" vernommen habe, der könne sagen, "che cosa siano i veri movimenti d'affetti: et che cosa sia goder dalla Musica, vera, et inusitata dolcezza ...". Was die "energia delle parole" meint, läßt sich an den Bußpsalmen Andrea Gabrielis zeigen, die ein zentrales Werk der venezianischen Musik zu sein scheinen<sup>21</sup>.

Es steht in der polyphonen, kontrapunktischen Tradition, und auf den ersten Blick dürfte es befremden, Gabrielis Bußpsalmen in Verbindung zu bringen mit den Neuerungen des mehrchörigen, vielstimmigen und instrumentalen Satzes oder gar mit der Concerto-Musik des angehenden 17. Jahrhunderts. Doch unverkennbar ist in den Bußpsalmen der kontrapunktische Satz in seiner Substanz verändert, und zwar vornehmlich dadurch, daß der deklamatorische Rhythmus eine neue eigengewichtige Qualität erhält. Er wirkt sich auf den melodischen Bau ebenso aus wie auf die Klangarchitektur. Und unabhängig davon, wie die Mitwirkung von Instrumenten vorzustellen ist, erhebt sich auch die Frage nach der instrumentalen Struktur des Satzes.

Die Eigenart von Gabrielis Bußpsalmen gründet in der Tradition der Psalmvertonung, aus der ja auch die Mehrchörigkeit hervorging. Die polyphone Linienführung wich hier einer eher schlicht homorhythmischen Deklamation des Textes<sup>22</sup>. Gabrielis Werk geht indessen keineswegs in dieser Tradition auf, läßt sie vielmehr eingehen in den kunstvollen kontrapunktischen Satz. Dagegen stehen Orlando di Lassos frühe, aber erst 1584 gedruckte fünfstimmige Bußpsalmen<sup>23</sup> jenem schlicht akkordischen Psalmvortrag noch näher, obwohl es sich um Cantusfirmus-Sätze handelt (Tenor II). Der 129. Psalm 'De profundis' in der Vertonung von Lasso zeigt trotz der auf Deklamation abzielenden Grundhaltung ein rhythmisch wenig profiliertes Bild (Beispiel 2).

Die Notenwerte sind sowohl im Sinne des traditionellen Kontrapunkts als auch gemäß dem Psalmvortrag nivelliert, der Linienfluß erfährt keinerlei Unterbrechung, ist ohne rhetorischen, rhythmisch prägnanten Duktus. Am Schluß des ersten Abschnitts ("vocem meam") erfolgt im Cantus eine ornamentale Ausspinnung, die kaum mehr textbezogen zu nennen ist. Gabrielis Vertonung (Beispiel 3) beginnt zwar imitatorisch. Doch die offensichtlich beabsichtigte eindringliche Textdeklamation führt zu ebenso sehr rhythmisch wie melodisch konturierter Gebilden, die den polyphon-ornamentalen Charakter abgestreift haben. Das Rufen aus der Tiefe tritt als plastische Figur hervor (Oktavsprung bei "clamavi"). Die Brevis-Dauer und die melodische Bewegung unterstreichen die betonte Silbe des Verbuns "clamavi".



Die folgende Gegenüberstellung des rhythmischen Verlaufs in beiden Kompositionen mag das Gesagte veranschaulichen:

Lasso	o	♪	o	♪	o	o	♪	'	o	♪	o	♪	o					
	De	pro	-	fun	-	dis	cla	-	ma	-	vi	ad	te	Do	-	mi	-	ne
Gabrieli	o	♪	o	♪	♪		o	'	o	♪	o	♪						

Lasso schließt das dritte Kolon "Domine exaudi vocem meam" glatt an. Gabrieli trennt, hebt ab, stellt die neue Aussage für sich dar, homorhythmisch und wieder in einem vor allem als rhythmische Einheit sinnfälligen Komplex:

o	♪	♪	♪	o	o				
Do	-	mi	-	ne	ex	-	au	-	di

Die hier deutlich doppelchörige Anlage des Satzes - zweimalige Exposition des "Domine exaudi" in den hohen, dann in den tiefen Stimmen, und nahezu vollstimmige Zusammenfassung - verleiht dem Anruf Emphase. Zugleich schließt der Block des dreimaligen "Domine exaudi" den ersten Abschnitt des Psalms ab. Das Ende des Satzes wird musikalisch tektonisch realisiert. In Wechselwirkung mit den rhythmisch sinnfälligen Deklamationseinheiten entsteht eine neuartige Klangarchitektur, der sich die Polyphonie unterordnet. Der erste Abschnitt des 'De profundis' besteht aus zwar ineinander verschränkten, doch klanglich kompakten Blöcken, die auf F- und C-Klang zentriert sind und die Textkola ebenso hervortreten lassen, wie sie einen eigenständigen Zusammenhalt herstellen (siehe den im Beispiel 3 bezeichneten Klangablauf).

Die Stelle "Miserere mei, Domine ..." aus der ersten Psalmvertonung 'Domine, ne in furore tuo arguas me' (Ps. 6) zeigt, wie sich der Klangablauf dem Deklamationsglied unterordnet (Beispiel 4, T. 16-29).

Der homorhythmisch gefaßte Sprachduktus des "Miserere mei Domine" ist eingebettet in eine Klangfolge von G nach D, die den Deklamationszusammenhang sinnfällig werden läßt, zugleich jedoch dieses Kolon aus dem Kontext heraushebt. Die Abgrenzung gegen das Vorhergehende erfolgt nach dem Kadenzabschluß nicht bloß durch die neue Satzdisposition (vorher voller Satz, jetzt die drei Unterstimmen), sondern durch den Wechsel von großer und kleiner Terz innerhalb des G-Klangs. Das folgende "Quoniam" wird bedeutungsvoll abgehoben durch den Eintritt des B-Klangs, der seinerseits einen Klangkomplex einleitet, dessen Anfang und Ende wiederum im Quintverhältnis stehen.

"Miserere mei, Domine" und "quoniam infirmus sum" sind voneinander getrennt und korrespondieren dennoch durch den analogen Klangverlauf. Die Wiederholung dieses ganzen

Abschnitts erfolgt indessen in zusammenfassend tektonischer Absicht. Im folgenden wird deutlich, wie die rhythmische Artikulation der einzelnen Textglieder mit außerordentlicher Kunst trotz der polyphonen kontrapunktischen Überlagerungen durchgesetzt wird (Beispiel 4, T. 29-36): so die Dreigliederung bei "sana me, Domine, quoniam" (Cantus und Bassus), dann eine neue bewegliche Figur bei "conturbata sunt", und die abschließende Wendung bei "ossa mea". Nicht durch die Linienführung erhält dieser Satz sein Profil, sondern durch die Verschränkung von rhythmisch stabilen Einzelgliedern.

Man begreift, daß Andrea Gabrieli in der Vorrede zu den Bußpsalmen auf die Neuheit des Verfahrens hinweist. Es handelt sich um nicht weniger als um eine Neukonzeption des polyphon-kontrapunktischen Satzes durch die Umsetzung der Textglieder in deklamatorisch-rhythmische Einheiten<sup>24</sup>.

Sogar syntaktische Einschnitte des Textes erhalten musikalisch-tektonischen Sinn, etwa an der Stelle "turbata est valde" desselben Psalms (Beispiel 4, T. 40). Gleichzeitig brechen die vier beteiligten Stimmen auf dem A-Klang ab, der jedoch kein vollgültiger Abschluß ist, eher weiterführenden Charakter hat (Dezimengang in den Außenstimmen). Mit dem folgenden Einsatz auf "sed tu, Domine, usque quo?" und mit vollem G-Klang wird in Abhebung vom Vorhergehenden die neue Aussage bedeutungsvoll hervorgekehrt. Aber auch dieses Glied schließt in sinnfälliger Entsprechung zum Vorausgehenden offen mit einer Frage und mit dem A-Klang, der in der Schwebeläuft.


Und erst jetzt (T. 45) erfolgt die Antwort auf die beiden offenen A-Klänge: der lapidare geschlossene und vollstimmige Block des "Convertere, Domine", der im D-Klang anhebt und wieder schließt. Das nächste Kolon "et eripe animam meam" wird als neue Aussage sinnfälliger. Die melodisch und klanglich gegeneinander abgesetzten Glieder ("Convertere Domine" und "et eripe animam meam") werden gleichwohl konstruktiv zusammengeschlossen. Der mächtige Anruf "Convertere" bleibt im Cantus auf der Achse d, während im folgenden Glied, dessen Text explizierend ist, der Quintraum d' - g' durchmessen wird, und zwar in Übereinstimmung mit der sprachgerechten Deklamation im Dreierhythmus, der zugleich die Dreiklangsstruktur hervorhebt.

Durch Ausschaltung der ornamentalen Tendenzen im kontrapunktischen Satz verwirklicht Andrea Gabrieli die Forderungen nach "Wahrheit" des Gesangs im Rahmen des polyphonen Satzes. Die rufartige Schlichtheit und die Eindringlichkeit des melodischen Duktus läßt die "energia delle parole" frei werden. Dazu noch ein Beleg aus dem dritten Teil desselben Psalms (Beispiel 5). Die Sinneinheit des Kolons "quoniam exaudivit Dominus" wird in einen Quartabstieg f' - c' im Cantus gefaßt. Ihm entspricht ein absteigender Quartgang im Bassus (b - F) und ein klanglicher Gang von B zu F. Ausgangs- und Endpunkt sind durch das Quintverhältnis verbunden.



Der nur durch Stimmüberlagerung vermittelte G-Klang und vor allem der das Intervall der affekthaltigen kleinen Terz b' - g' ausfüllende fließende melodische Gang verkörpert den Gehalt des nächsten Kolons: *vocem fletus mei* (... da der Herr gehört hat / die Stimme meines Weinens). Gestisch, darstellend freilich ist diese Musik nicht, sie bringt nicht das Subjekt zum Sprechen, doch vermag sie - und dies ist trotz Madrigal, trotz Frottola und Villanella und trotz der französischen Chanson durchaus neu - jener Bewegung des Gemüts, die dem Text eingegraben ist, als rhythmisch-deklamatorische und klangliche Konstruktion musikalische Gestalt zu verleihen.

Linienführung und Bewegung haben in Gabrielis Bußpsalmen nichts Instrumentales. Der Satz ist, wie gesagt, sogar dem Text besonders nahe, wodurch allerdings der kunstvoll-ornamentale Charakter der Stimmverknüpfung, trotz uneingeschränkt polyphoner Anlage, kaum mehr zur Geltung kommt. Nicht die Ausgewogenheit der Linienführung und die Verzahnung der Stimme in das polyphone Gewebe ist Gabrielis Absicht, sondern die plastische und zusammenhängend deklamierte Textaussage. Der imitatorische Satz zu Beginn des Psalms "Beati quorum", der sich im übrigen auf den Einsatz des Quintus beschränkt, stützt lediglich den Cantus, der das erste Kolon (in diesem Fall eine syntaktisch vollständige Sinn-einheit) als zusammenhängende gegliederte Rede zum Vortrag bringt (Beispiel 6).

Der Einsatz des Tenor unterstreicht nach der gestisch eindringlichen Eröffnung im Cantus, die mit dem Ambitus der kleinen Sext den Quintraum übersteigt ("Beati Quorum"), das zweite Textglied ("remissae sunt"), dessen Grundrhythmus (  ) sich bis zum ersten Kadenzschnitt ("sunt peccata") durchsetzt und ein deklamatorisch bedingtes und doch eigenständig musikalisches Netz bildet. Die homorhythmisch geführten Außenstimmen Cantus und Bassus bilden das Gerüst ("iniquitates et quorum tecta sunt peccata"). Die rhythmische Konstanz bringt auch eine klangliche mit sich. Der erwähnte Abschnitt besteht bis zur Kadenz aus dem Wechsel von G- und D-Klang. Die Klangkonstruktion steht so sehr im Vordergrund, daß man sie als instrumental ansprechen kann. Daß im folgenden Abschnitt ("Beatus vir") die Imitation in eine "klangliche Sequenz" (A - D - G - C) eingebaut ist, diese somit eine eigenständige Klangkonstruktion besitzt, die den Zusammenhalt wirksam werden läßt, ist an sich nicht ungewöhnlich. Dergleichen findet man auch in der klassischen Vokalpolyphonie. Neu ist aber die Verbindung mit der rhetorischen und rhythmischen Emphase.

Es liegt nahe, daß die rhythmischen ebenso wie die klanglichen Kräfte besonders im homorhythmischen Satz zur Geltung kommen. Dieser ist andererseits stets auch primär textdeklamierend. Aus dem letztgenannten Grund soll er hier noch herangezogen werden. Bekanntlich ist die homorhythmische Satzweise für die Mehrchörigkeit und Vielstimmigkeit von Bedeutung gewesen. Der wesentliche Unterschied zur Polyphonie besteht darin, daß die Kadenzen

von allen Stimmen gleichzeitig vollzogen werden, d. h. daß die Gliederung überschaubar, der Verlauf bis jeweils zu den Einschnitten als einheitlicher Vollzug begriffen wird<sup>25</sup>.

Der homorhythmische Satz begegnet im 15./16. Jahrhundert in den verschiedensten Formen und Gattungen, insbesondere in Frottola, Strambotta, Giustiniana, Villanella, also in eher volkstümlicher weltlicher Musik, ferner in der Psalm- und Passionsvertonung<sup>26</sup>.



Außer in der Vielstimmigkeit und Mehrchörigkeit Venedigs, die vorwiegend geistliche Festmusik war, spielt der akkordische Satz eine wesentliche Rolle in der ausschließlich weltlichen Festmusik der Florentiner Intermedien in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Der musikalische Satz ist hier vorwiegend Mittel zur Entfaltung von Klangwirkung. Die Emanzipation des sinnfälligen Klangs aber führt, wie auch Wolfgang Osthoff betont hat, in dieser Musik nicht zu neuartigen Satzkonstruktionen, sondern verharret in der Präsentation großflächiger Klangblöcke, gegen die die Kleinteiligkeit der Gliederung eigentümlich kontrastiert<sup>27</sup>.


Die rhythmische Komponente als Einheit stiftendes Element wird kaum ausgenützt, die Sprachdeklamation ist nahezu konturlos. Man könnte sagen: wie in den frühesten Florentiner Monodien die Art des Vortrags gegenüber dem musikalischen "Text" im Vordergrund stand, so hatte in der Florentiner Intermedien-Musik die Besetzung, somit die Klangerscheinung den Vorrang gegenüber dem musikalischen Bau.

Ein besonderer Fall des homorhythmischen Satzes in der venezianischen Musik sind die Chöre, die Andrea Gabrieli zur Aufführung des Sophokleischen 'Oedipus tyrannos' in der Übersetzung des venezianischen Patriziers Orsatto Giustiniani schrieb, mit der im Jahr 1585 das Teatro Olimpico Palladios in Vicenza eingeweiht wurde<sup>28</sup>. Die Konzeption von Gabrielis Chören ist offensichtlich von der Absicht bestimmt, die Strenge und Größe der griechischen Tragödie in klingende Erscheinung treten zu lassen. Die Kargheit, die sich in der Beschränkung auf eine vom Klang getragene Deklamation des Textes manifestiert, zielt ab auf Monumentalität. Daß die hier von Gabrieli geübte Askese und der Wille zur monumentalen und elementaren Einfachheit, klassizistische Züge hat, wird man kaum bestreiten können<sup>29</sup>.

Die Klangentfaltung, die klangliche Erscheinung spielt keine wesentliche Rolle, zumal sicherlich keine Instrumente mitwirken sollen. Trotzdem verharren Gabrielis Oedipus-Chöre nicht in der Negation. Die Unterordnung aller Mittel unter die erhabene, von nahezu dissonanzlosen kompakten Klängen getragene Deklamation, läßt insbesondere den Rhythmus hervortreten. Und gerade dadurch, daß sich alle Stimmen, bzw. der ganze Chor auf einen rhythmischen Verlauf vereinigen, wächst dem Rhythmus eine einheitsbildende Macht zu, die



keineswegs mit der Deklamation selbst, bzw. der Absicht sinnfälliger Verdeutlichung der Sprache gegeben ist<sup>30</sup>. Die homorhythmische Bauweise allein genügt nicht. Durch den Rhythmus findet die Verkörperung der Sprache als Zusammenhang statt. Damit aber wird der Rhythmus als eigenständiges Element in den Bau des Satzes einbezogen. Im Prinzip ähnlich wie in den Bußpsalmen, nur mit anderen Mitteln führt Gabrieli in den Oedipus-Chören die Entstehung einer in sich selbst gegründeten rhythmischen Sprache aus dem Willen zu musikalisch verkörpertem Text vor. Da er darauf verzichtet, den Textsinn bzw. die Textaussage in seine kompositorische Konzeption aufzunehmen, bleiben die rhythmischen Bausteine elementar - und doch sind sie unüberhörbar eigenmächtig wirksam. Der dreistimmige Satz "Sacro, e possente Dio" aus dem ersten Chorlied mag dies belegen (Beispiel 7), in dem die aus zwei Halben bestehende rhythmische Zelle, mit der das Stück beginnt, den Verlauf immer wieder auffängt ("... Delo ... sgombri... morbi ... tutto ... honoro"). Diese Zelle erfährt Erweiterungen durch dreischlägige Rhythmen (siehe Beispiel), die stets raffenden, zusammenbindenden Charakter haben. Wie Gabrieli die Energie eines rhythmischen Gebildes zur Einheitsbildung ausnutzt, zeigen die aufeinanderfolgenden Stellen "Signor di Delo" und "Che risanando, sgombri" (ein Fünf- und ein Siebensilbler). Die auftaktige Formel  erscheint anschließend in erweiterter Form<sup>31</sup> . Vermutlich steht auch der unvermittelte Wechsel nach dem A-Klang zu der neuen Qualität des B-Klangs in Beziehung mit der rhythmischen Erweiterung, zumal auf der Schlußsilbe ("sgom-bri") der zentrale A-Klang wieder erreicht wird<sup>32</sup>. Den folgenden Vers ("I perigliosi morbi") stellt sich durch den Dreierhythmus im Innern als rhythmische Einheit dar, ohne daß die Klangfolge ausdrücklich an der Herstellung von Zusammenhang beteiligt wäre. Je neutraler die Klangfolge ist, desto mehr Gewicht erhält der Rhythmus. Die von g über f nach e absteigende Folge der Dreiklänge am Schluß des angeführten Chors faßt allerdings den Elfsilbler auch klanglich zusammen. Man faßt sie auf als Gang zum abschließenden V - I - Schritt E - A.

Trotz der einfachen rhythmischen Verhältnisse ergeben sich kunstvolle Kombinationen, die vor allem auf der Verbindung von Zweier- und Dreierhythmen beruhen. So setzt nach dem für sich und statisch deklamierten ersten Wort ("Sacro") eine Dreiergruppe die Bewegung in Gang. Sie erfährt eine Prolongierung durch eine kurze Zweiergruppe und wird aufgefangen in einem verdoppelten Dreierhythmus ("Dio"). Daß Gabrieli mit rhythmischen Elementen regelrecht komponiert, zeigt z. B. der vierstimmige Chor "O del gran Giove nata" (Beispiel 8). Der Chor beginnt mit zwei ausladenden Dreiergruppen. Eine Gruppe von zwei Halben schließt den Vers ab, der wie eine Initiale rhythmisch auskomponiert ist. Mit dem folgenden Vers ("Gloriosa Minerva"), einem Siebensilbler, hebt eine pulsierende Deklamation mit rhythmisch steigender Formel an: 

Die folgenden Verse variieren dieses Muster, das aber bald wieder aufgegriffen wird ("Protettrice del mondo"). Die beiden Beispiele aus den Oedipus-Chören mögen als Hinweise darauf genügen, daß selbst in einer Musik, die sich radikal in den Dienst der Sprachdeklamation stellt und alle Mittel der kunstvollen Polyphonie ablegt, musikalische Elemente zur Aktivität und Eigenwirksamkeit gelangen, die vorher im kontrapunktischen Gewebe aufgingen. Gabrielis Oedipus-Chöre sind durch und durch vokal. Es wäre überdies abwegig, eine Beziehung zur Mehrhörigkeit, zur instrumentalen Ensemble-Musik und gar zum Concerto zu konstruieren. Dennoch kommt in den Grenzen ihrer Kompositions-idee ein Moment zur Geltung, das (beispielsweise) in der vielstimmigen Festmusik der Florentiner Hoffeste nicht entfaltet wurde: die konstruktive Wirksamkeit eines im Klangablauf eingebetteten, sinnfälligen Zusammenhang stiftenden rhythmischen Verlaufs. Eine solche im Blick auf Verlaufeinheit instrumentale Handhabung des Rhythmus erlaubte sowohl eine neue kompositorische Darstellung der Sprache, als auch die Konzeption einer sprachfreien Instrumentalmusik. Der in seiner Körperlichkeit und Plastizität begriffene rhythmische Prozeß bildet gleichsam die Brücke zwischen neuartiger Sprachvertönung und neuartiger Instrumentalmusik. Zum Durchbruch scheinen solche Tendenzen vor allem in der venezianischen Musik des 16. Jahrhunderts gekommen zu sein, und zwar, wie zu zeigen war, sogar in Satzformen, die in einem Fall durch die Tradition, im anderen Fall durch die Intention weit entfernt sind von denjenigen Gattungen, die erwiesenermaßen vermitteln zwischen der venezianischen Musik des späten 16. und den Satzformen des angehenden 17. Jahrhunderts.

Die neue Auffassung des Rhythmus ist gleichermaßen die Voraussetzung für die entwickelte Monodie, für das Concerto und die verselbständigte Instrumentalmusik. Instrumentalität und Sprachvertönung stehen dabei nicht im Widerspruch, sondern führen im Ursprung zusammen. Der Vollständigkeit halber aber muß noch erwähnt werden, daß die neue Funktion des Rhythmus in der gesamten späteren Musik noch eine Quelle hat, die das genuin Instrumentale eines sinnfällig als Einheit konzipierten rhythmischen Verlaufs deutlich werden läßt: es ist die Musik, die sich an die Tanzbewegung anschließt. Daß auch hier, z. B. in Gastoldis 'Balletti' (1591) der nahezu homorhythmische Satz in Erscheinung tritt, liegt in der Natur der Sache. Man könnte somit zwei Wege zur Instrumentalität skizzieren, die sich konstituiert durch eine neue Funktion von Rhythmus und Klang: Der erste Weg führt über die Tanzbewegung, ist als Bewegung im Raum choreographisch motiviert, der andere Weg (der hier vor allem ins Interesse gezogen wurde) führt über eine neuartige Sprachvertönung, aus der wiederum verschiedene Möglichkeiten hervorgehen. (Die Monodie ist nur eine von ihnen.) Dies würde besagen, daß die neu begriffene Sprachdeklamation nicht zuletzt der zündende Funke für instrumentales Denken außerhalb der Musik für Tasteninstrumente gewesen ist.



Nachbemerkung: Es fiel nicht schwer, den hier entwickelten Ansatz weiterzuführen und unter dem Aspekt der Wechselwirkung von rhythmischer Konstruktion und Klang die Vieltimmigkeit und Mehrhörigkeit, insbesondere auch die instrumentale Ensemblemusik von Giovanni Gabrieli in Betracht zu ziehen. Damit wäre der Anschluß zur Musik von Heinrich Schütz hergestellt. Da dies nicht beiläufig geschehen kann und überdies im Resultat nur das besiegeln und ausführen würde, was bereits oben dargelegt wurde, möchte ich an dieser Stelle darauf verzichten<sup>33</sup>.

Kapitel III (Schütz) folgt als Zweiter Teil dieses Beitrages in Bd. III (1981).

### Anmerkungen

- 1 In einigen Teilen dieses Aufsatzes schließe ich mich gelegentlich wörtlich an ein Referat an, das auf der Tagung der Deutschen Forschungsgemeinschaft über "Humanismus und Renaissance in der Musik" in Lörrach 1978 gehalten wurde: Deutung und Umdeutung der Antike in der Musik des 16. Jahrhunderts - Zur Erneuerung des polyphonen Satzes in der venezianischen Musik. (Die Veröffentlichung im Tagungsbericht steht bevor.)
- 2 Dies hat vor allem die Arbeit von Helmut HAACK gezeigt: Anfänge des Generalbaß-Satzes - Die "Cento Concerti Ecclesiastici" (1602) von Lodovico Viadana, = Münchner Veröff. zur Musikgeschichte, Bd. 22, Tutzing 1974; s. insbesondere S. 36 ff. Aber schon Hans Heinrich EGGBRECHT unterschied den "motettisch-solistischen Generalbaß" vom "monodischen Generalbaß", ohne indessen die Herkunft des motettischen Generalbasses, der im Concerto des frühen 17. Jahrhunderts begegnet, zu spezifizieren (Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert, in: AfMw XIV, 1957, S. 61-82). In einem eigenen Aufsatz (Die Entstehung des Concertoprinzips im Spätwerk Giovanni Gabrielis, in: AfMw XXI, 1964, S. 81-110) versuchte ich die Linie von der vorwiegend vieltimmig und mehrhörigen Musik Venedigs zum Concerto zu ziehen.
- 3 Friedrich BLUME, Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik, Leipzig 1925. - Zum Mißverständnis des "monodischen" Concertos mag beigetragen haben, daß man (noch heute) zur irrigen Annahme neigt, die weltliche und geistliche Polyphonie des 16. Jahrhunderts sei Chormusik, wodurch sie von Monodie und Concerto abgehoben sei. Ein lehrreiches Beispiel für die Verfälschung historischer Gegebenheiten durch spätere Aufführungspraktiken.

- 4 Die Entstehung des Secco-Rezitativs ist noch gänzlich ungeklärt. Erst eine solche Untersuchung würde zeigen, ob G. B. DONIs Einteilung der Monodie in einen *stile recitativo*, einen *stile rappresentativo* und einen *stile narrativo* mehr ist als eine Klassifizierung um ihrer selbst willen (*Trattato della musica scenica*, 1635-1639).
  
- 5 In dem Maße wie das Concerto Grundlage des Komponierens wurde, kam es in seinem Rahmen auch zur Vertonung von italienischen poetischen Texten. Andererseits blieben genuine Monodien mit lateinischen, geistlichen Texten Ausnahmen. Monteverdis lateinische Parodie seines 'Lamento d'Arianna' als 'Pianto della Madonna' veranschaulicht, wie schwer der affektbetonte Gesang der lateinischen Sprache anzupassen war. Vgl. dazu auch HAACK, a. a. O., S. 37 f.
  
- 6 Die Darstellung von Adam ADRIO über die Entstehung des geistlichen Konzerts dürfte im wesentlichen zutreffen (*Die Anfänge des geistlichen Konzerts*, Berlin 1935).
  
- 7 Monteverdi, Brief an Striggio vom 9. 12. 1616 in: Claudio MONTEVERDI, *Lettere, dediche e prefazione*, Edizione critica con note a cura di Domenico de' PAOLI, Rom 1973, Nr. 21.
  
- 8 *Dialogo della musica antica et della moderna*, Florenz 1581, S. 83.
  
- 9 Caccini berichtet in der Vorrede zu den 'Nuove Musiche' (1601), der Florentiner Kreis um den Grafen Bardi habe ihn überzeugt, "a non pregiare quella sorte di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto et il verso, ora allungando et ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della poesia; ma ad attenermi a quelle maniera cottanto lodata da Platone et altri Filosofi, che affermarono la musica altro non essere, che la favella e l'rhitmo et il suono per ultimo, e non per lo contrario, à volere, che ella possa penetrare nell'altrui intelletto e fare quei mirabili effetti, che ammirano gli scrittori, e che non potevano farsi per il contrappunto nelle moderne musiche ...". Marco da Gagliano schreibt in der Vorrede zu 'Dafne' (1608) vor, sich der Gesangsornamentik zu enthalten, wenn sie der Gegenstand nicht fordert: "Procurarsi in quella vece di scolpir le sillabe, per far bene intendere le parole e questo sia sempre il principal fine del cantore in ogni occasione di canto, massimamente nel recitare, e persuadasi pur ch'il vero diletto cresca dalla intelligenza delle parole."
  
- 10 Giovanni Battista DONI, *Lyra Barberina*, Florenz 1763, Bd. II, S. 73: "l'errore consiste in questo, che in vece di esprimere, e imitare tutto il concetto, dandoli convenevole melodia, si mettono ad esprimere le parole separate." Gemeint sind die Kontrapunktiker.



- 11 Vgl. MONTEVERDI, Lettere (s. Anm. 7), Nr. 122 und 123.
- 12 Ebenda, S. 396.
- 13 Vgl. dazu Egert PÖHLMANN, Antikenverständnis und Antikenmißverständnis in der Operntheorie der Florentiner Camerata, in: *Mf* XXII, 1969, S. 5 ff.
- 14 *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, S. 419.
- 15 Ebenda, S. 84f.
- 16 *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, Quarto libro, Cap. XXIX, S. 85 und 86.
- 17 ZARLINO, a. a. O., S. 89.
- 18 Igor STRAWINSKY, Gespräche mit Robert Craft, Zürich 1961, S. 103.
- 19 Andrea GABRIELI, *Psalmi Davidici, qui Poenitentiales nuncupantur, tum omnis generis Instrumentorum, tum ad vocis modulationem accommodati, sex vocum*, Venedig 1583.
- 20 *Concerti di Andrea, et di Gio. Gabrieli ...*, Venedig 1587 (RISM B I/1: 1587<sup>16</sup>).
- 21 Es ist kaum verständlich, daß die Forschung sich dieser Musik noch so wenig angenommen hat. An Literatur aus neuerer Zeit ist zu nennen: Wendelin MÜLLER-BLATTAU, *Klangliche Strukturen im Satzbau des Psalmus primus aus den "Sieben Bußpsalmen" von A. Gabrieli*, in: *Festschrift Joseph Müller-Blattau zum 70. Geburtstag*, = *Saarbrücker Stud. zur Musikwissenschaft*, Bd. 1, Kassel 1966, S. 212 ff. - Ausgaben: *Psalmi Davidici*, hrsg. von Bruno GRUSNICK, Kassel 1936; außerdem zwei Psalmen in: *IMAMI*, Bd. II, hrsg. von Giacomo BENVENUTI, Mailand 1931/32.
- 22 Über die Frühgeschichte der mehrhörigen Psalmvertonung handelt: Victor RAVIZZA, *Die Anfänge der venezianischen Mehrhörigkeit* (Habilitationsschrift Bern, mschr.).
- 23 Orlando di LASSO, *Psalmi Davidis poenitentiales ... quinque vocum*, München 1584. Die bisher einzige vollständige Ausgabe: *Septem Psalmi poenitentiales*, hrsg. von Hermann BÄUERLE, Leipzig 1905. - Ich ziehe diese Kompositionen heran, nicht in der Absicht, Lasso gerecht zu werden, sondern Verfahrensweisen zu vergleichen. Lassos Bußpsalmen sind weder repräsentativ noch für sich bedeutend.
- 24 Darin unterscheidet sich Gabrielis Verfahren vom "textgezeugten" Rhythmus (Hugo Riemann), der sich seit Dunstable und mit den Niederländern immer mehr durchsetzte, und von der "Deklamationsrhythmik", die man mit Recht für die Vokalpolyphonie des 16. Jahr-

- hunderts in Anspruch nimmt. Siehe Karl Gustav FELLERER, *Die Deklamationsrhythmik in der vokalen Polyphonie des 16. Jahrhunderts*, Düsseldorf o. J. (1928); ders., *Palestrina*, Regensburg 1930.
- 25 Der homorhythmische bzw. akkordische Satz im 16. Jahrhundert ist bisher noch nicht im Zusammenhang untersucht worden. Auszugehen wäre von Knud JEPPESEN, *Das isometrische Element der Vokalpolyphonie*, in: *Festschrift Peter Wagner*, Leipzig 1929, S. 87 ff., und von den grundsätzlichen Bemerkungen in der Studie von Helmut HAACK, a. a. O., S. 151 ff. - Der Terminus "akkordisch" ist dabei mit Vorbehalt zu benutzen, da Homorhythmie keineswegs mit akkordischer Konzeption verbunden sein muß. Der Vorschlag von Haack (ebenda, S. 152) von "akkordisch" und "Akkord" nur dann zu reden, wenn die Verbindung der Klänge auf Quintbeziehung beruht, ist vielleicht terminologisch allzu restriktiv, wenngleich nicht von der Hand zu weisen. Einleuchtend sind jedoch die Vorbehalte gegen den aus der Kontrapunktlehre entlehnten Begriff *contrapunctus simplex* (Haack, ebenda, S. 152), da er suggeriert, es handele sich um einen rhythmisch und melodisch noch nicht ausgeführten Kontrapunkt. Auch die Beziehungen "homophon" und "Homophonie" sind durch die viel spätere Musik zu belastet, als daß sie tauglich wären. Der Ausdruck "homorhythmischer Satz" dagegen bezeichnet den Sachverhalt treffend.
- 26 Eine Kategorie für sich bilden die Humanisten-Oden und die *musique mesurée à l'antique*, die Vertonung lateinischer und französischer Dichtung in antiken Versmaßen, die vor allem den pädagogischen Zweck der Einübung in antike Versmaße verfolgten. Rhythmisches und klangliches Eigenleben wird man in dieser Musik kaum erwarten dürfen, da ja der Rhythmus durch den Vers jeweils fixiert war.
- 27 Wolfgang OSTHOFF, *Theatergesang und darstellende Musik in der italienischen Renaissance (15. und 16. Jahrhundert)*, = *Münchener Veröff. zur Musikgeschichte*, Bd. 14, Tutzing 1969, vor allem S. 332 ff.
- 28 Andrea GABRIELI, *Chori in Musica ... sopra li chori della Tragedia di Edipo Tiranno ...*, Venedig 1588. - Vollständiger Text und Musik wurden mustergültig ediert von Leo SCHRADE, *La représentation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico*, = *Editions du Centre National de la recherche scientifique*, Paris 1960.
- 29 Wolfgang OSTHOFF (*Theatergesang ...*, S. 328) macht außerdem aufmerksam auf die Entsprechung zwischen Gabrielis Chören und dem Theaterbau Palladios. - Zurecht bemerkt Osthoff (ebenda, S. 330), daß die Oedipus-Chöre weder als von der Odenkomposition beeinflusst zu denken, noch als Schritt zur Monodie zu verstehen sind, und daß der



von Schrade vermutete Zusammenhang mit der Psalmodie kaum haltbar sein dürfte. Dagegen spricht schon die konstitutive Rolle des Rhythmus und das Prinzip der Klangabfolge. Einleuchtend ist demgegenüber die von Osthoff erwähnte Verbindung mit dem Deklamationsstil des polyphonen Madrigals.

- 30 SCHRADE, *La représentation*, S. 72, spricht von der "subordination de la mélodie au rythme". Über die rhythmische Physiognomie der Oedipus-Chöre vgl. auch Daniel Pickering WALKER, *La musique des intermèdes florentins de 1589 et l'humanisme*, Paris 1956, S. 135 ff.
- 31 Die originalen Stimmen sind (selbstverständlich) ohne Taktstriche.
- 32 Auf die klanglichen Bezüge einzugehen, würde hier zu weit führen. Der klangliche Bau scheint lockerer zu sein als der rhythmische.
- 33 Ansätze zu einer solchen Untersuchung, die eine eigene Studie erfordern würde, findet man außer in den erwähnten Arbeiten von Adam ADRIO (vgl. Anm. 6), Hans Heinrich EGGBRECHT (vgl. Anm. 2) und Helmut HAACK (vgl. Anm. 2) auch in der Dissertation des Verfassers (*Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis*, = Münchner Veröff. zur Musikgeschichte, Bd. 8, Tutzing 1963; s. vor allem die Einzelanalysen S. 59-100 und das Kapitel über Gabrielis instrumentale Kompositionstechnik S. 101 ff.) und in dem Aufsatz *Die Entstehung des Concertoprinzips ...* (vgl. Anm. 2).

1. Claudio Monteverdi: Lamento d'Arianna (1608)

La - scia - - te - mi mo - ri - re, la - scia - - te -

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature. It contains four measures of music. The lower staff is in bass clef with a common time signature. It contains four measures of music. The lyrics are written below the upper staff.

mi mo - ri - re! E chi vo - le - te voi —

The second system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature. It contains four measures of music, starting with a measure rest marked '5'. The lower staff is in bass clef with a common time signature. It contains four measures of music. The lyrics are written below the upper staff.

— che mi con - for - te in co - sì du - ra sor - te in co - sì

The third system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature. It contains four measures of music, starting with a measure rest marked '9'. The lower staff is in bass clef with a common time signature. It contains four measures of music. The lyrics are written below the upper staff.

gran mar - ti - re. La - scia - te - mi mo - ri - re,

The fourth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature. It contains four measures of music, starting with a measure rest marked '13'. The lower staff is in bass clef with a common time signature. It contains four measures of music. The lyrics are written below the upper staff.

la - scia - - te - mi mo - ri - - re!

The fifth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature. It contains four measures of music, starting with a measure rest marked '17'. The lower staff is in bass clef with a common time signature. It contains four measures of music. The lyrics are written below the upper staff.



2. Orlando di Lasso: Psalm 129 aus „Psalmi Davidici poenitentiales ...“ (um 1565), München 1584

De pro - fun - - dis cla - ma - vi ad te, Do -

De pro - fun - - - dis cla - ma - vi ad te, Do - mi -

De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te, Do -

De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te, Do - -

De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te, Do - - mi -

6

- mi - ne; Do - mi - ne, ex - au - di vo - - - -

ne; Do - - mi - ne, ex - au - di vo - - - - cem me -

mi - ne; Do - mi - ne, ex - au - di vo - - - - cem

mi - ne; Do - - - mi - ne, ex -

ne; Do - mi - ne, ex - au - di vo - - - - cem me -

10

- cem me - - - - - am.

- - am, ex - au - di vo - cem me - - - - am.

me - am, ex - au - di vo - cem me - - am.

au - di vo - cem me - - am.

am, ex - au - - - di vo - cem me - - am.

3. Andrea Gabrieli: Psalm 129 aus „Psalmi Davidici, qui poenitentiales nuncupantur“, Venedig 1583

Prima pars

De pro - fun - dis cla - ma - - - vi ad  
 De pro - fun - - dis cla - ma - - vi, de  
 De pro - fun - - dis cla - ma - vi ad  
 De pro -

F ————— C F

5

te, Do - mi - ne:  
 pro - fun - dis cla - ma - - - vi ad te, Do -  
 te, Do - mi - ne, ad te, Do - mi - ne;  
 De pro - fun - dis cla - ma - - - vi ad te,  
 fun - dis cla - ma - - - vi ad te,  
 pro - fun - - - dis cla - ma - vi ad te, Do -

F



9

1.

Do - - mi - ne, ex - au - di

- mi - ne; Do - mi - ne, ex - au - di vo - cem me -

Do - mi - ne, ex - au - di, Do - mi - ne, ex -

Do - mi - ne; Do - mi - ne, ex - au - di vo - cem me -

Do - mi - ne; 2. Do - - mi - ne, ex -

mi - ne \_\_\_\_\_; Do - - mi - ne, ex -

\_\_\_\_\_ C C \_\_\_\_\_ C C \_\_\_\_\_

13

3.

vo - - cem me - - am, Do - mi - ne, ex - au -

- am \_\_\_\_\_, Do - mi - ne, ex - au -

au - di vo - - cem me - am, Do - mi - ne, ex - au -

- am.

au - di, Do - - mi - ne, ex - au - -

au - di, Do - mi - ne, ex - au - -

\_\_\_\_\_ C \_\_\_\_\_ F F \_\_\_\_\_

17

di vo - cem me - am.

di vo - cem me - - - am.

di vo - - - cem me - - - - - am.

Fi - ant

- di vo - - - - cem me - - - - - am.

di vo - cem me - - - - - am

F

4. Andrea Gabrieli: Psalm 6 (Prima pars) aus „Psalmi Davidici . . .“

15

as me.

- ri - pi - as me.

- as me.

as me. Mi - se - re - re me - i, Do -

pi - as me. Mi - se - re - re me - i, Do -

(me.) Mi - se - re - re me - i, Do -

G<sup>+</sup> G<sup>b</sup>  
I



Mi - se -

... quo - - ni - am in - fir - - mus sum, mi - se -

... quo - - ni - am in - fir - - mus sum, mi - se -

- mi - ne,

- mi - ne, quo - ni - am in - fir - - mus sum,

- mi - ne, quo - ni - am in - fir - - mus sum,

D B F  
V I V

re - re me - i, Do - mi - ne, quo - ni - am in - fir - mus

re - re me - i, Do - mi - ne, quo - ni - am in - - fir - - mus

re - re me - i, Do - mi - ne, quo - ni - am in - fir - mus sum;

quo - ni - am in - fir - mus sum

quo - ni - am in - fir - mus sum;

quo - ni - am in - fir - mus

29

sum; sa - na me, Do - mi-ne, quo - ni - am

sum; quo - ni - am con -

sa - na me, Do - - - mi - ne, quo - ni - am con -

8 \_\_\_\_; sa - na me, Do - mi-ne, quo - ni - am con -

8 sa - na me, Do - mi-ne,

sum; sa - na me, Do - mi-ne,

33

con - tur-ba-ta sunt os - sa me - - a, et a - -

- tur-ba-ta sunt os - - - sa me - a, et

- tur-ba-ta sunt os - - - sa me - - - a,

8 - tur-ba-ta sunt os - - - sa me - a,

8 et a - - ni -

et



- ni - ma me - a tur - ba - ta est val - de:

a - - ni - ma me - a tur - ba - ta est val - - - de:

tur - ba - ta est val - - - de:

tur - ba - ta est val - de,

ma, et a - ni - ma me - - a tur - ba - ta est val - de:

a - - ni - ma me - a,

sed tu, Do - mi - ne, us - que quo?

us - - que quo?

sed tu, Do - mi - ne, us - que quo?

sed tu, Do - mi - ne, us - - - que quo?

sed tu, Do - - mi - ne, us - - que quo?

sed tu, Do - mi - ne, us - - que quo?



45

Con - ver - te - re, Do - mi -

Con - ver - te - re, Do - mi -

Con - ver - te - re, Do - mi -

Con - ver - te - re, Do - mi -

Con - ver - te - re, Do - mi -

Con - ver - te - re, Do - mi -

49

- ne, et e - ri - pe a - ni - mam me - am.

- ne, et e - ri - pe a - ni - mam me - am.

- ne.

- ne, et e - ri - pe a - ni - mam me - am.

- ne.

- ne.

- ne. Sal -



5. Andrea Gabrieli: Psalm 6 (Tertia pars) aus „Psalmi Davidici . . .“

(13)

quo - ni - am ex - au - di - vit  
 quo - ni - am  
 quo - ni - am ex - au -  
 quo - ni - am ex - au - di -  
 quo - ni - am ex - au -  
 quo - ni - am ex - au - di - vit

17

Do - mi - nus vo - cem fle - tus me -  
 ex - au - di - vit Do - mi - nus  
 - di - vit Do - mi - nus vo - cem fle -  
 - vit Do - mi - nus vo - cem fle - tus  
 - di - vit Do - mi - nus  
 Do - mi - nus vo -



- i.  
vo - - cem fle - - tus me - - i.  
- - tus me - - - - i.  
me - i.  
vo - - cem fle - - tus me - - - - i.  
- - - - tus me - - i.

## 6. Andrea Gabrieli: Psalm 31 aus „Psalmi Davidici ...“

Be - a - - ti quo - rum re - mis - sae sunt, re -  
Be - a - - ti quo - rum re - mis -  
Be - a - - ti quo - rum  
... re - mis - sae sunt



5

- mis - sae sunt in - i - qui - ta - tes

- sae sunt in - i - qui - ta - tes et quo - rum

re - mis - sae sunt in - i - qui - ta - tes et

in - i - qui - ta - tes et quo - rum

... et quo - rum tec - ta

... et quo - rum tec - ta

G D G D

8

et quo - rum tec - ta sunt pec - ca - ta.

tec - ta sunt pec - ca - ta.

quo - rum tec - ta sunt pec - ca - ta. Be -

tec - ta sunt pec - ca - ta.

sunt pec - ca - ta. Be -

sunt, et quo - rum tec - ta sunt pec - ca - ta.

G D G D G D G



12

Be - - a - - tus vir

Be - - a - - tus vir

- a - - tus vir, be - a - - tus

Be - - a - - tus vir

- a - - tus vir cu -

Be - - a - - tus vir

A D G C

7. Andrea Gabrieli: Chorlied aus „Chori in Musica . . . sopra li chori della Tragedia di Edipo Tiranno (1585), Venedig 1588

31

Sa - cro, e pos - sen - te Di - - - o

Sa - cro, e pos - sen - te Di - - - o

Sa - cro, e pos - sen - te Di - - - o

35

Si - gnor di De - lo Che ri - sa - nan - do, sgom -

Si - gnor di De - lo Che ri - sa - nan - do, sgom -

Si - gnor di De - lo Che ri - sa - nan - do, sgom -



39

3 d      3 d

- bri I pe - ri - glio - - si mor - - bi,  
 - bri I pe - ri - glio - - si mor - - bi,  
 - bri I pe - ri - glio - - si mor - - bi,

43

3 d      3 d

Te col cor tut - to ri - ve - ren - - te ho - no - ro.  
 Te col cor tut - to ri - ve - ren - - te ho - no - ro.  
 Te col cor tut - to ri - ve - ren - - te ho - no - ro.

8. Andrea Gabrieli: Chorlied aus „Chori in Musica . . .“ (Diskantstimme)

3 o      3 o

O del gran Gio - - ve na - ta Glo - ri - o - sa Mi - ner -  
 d A E

va, Te prim' in - vo - co et l'al - ma A te suo - ra Di -  
 F G<sup>6</sup> A D G C

- a - na Pro - tet - tri - ce del mon - do; A cui de - bi - ti ho -  
 F A D D

- nor si ren - don do - ve La ce - le - bre di Te - - be  
 G F D C e H

3 d      3 d



Schützens Italienische Madrigale:  
Textwahl und stilistische Beziehungen  
von  
PAOLO EMILIO CARAPEZZA

Domenico Mazzocchi ließ im Jahre 1638 bei Francesco Zannetti in Rom innerhalb von wenigen Wochen zwei Werke im Druck erscheinen: zuerst die 'Dialoghi e Sonetti' (sie enthalten einige der wirkungsvollsten und bedeutendsten Stücke aus dem Bereich der barocken Monodie, wie etwa die Dialoge zwischen Dido furens und Aeneas, Nisus und Euryalus, Olindo und Sofronia); dann die 'Madrigali a cinque voci et altri varii concerti'.

Die Widmung der letzteren Sammlung, an den Kardinal Barberino gerichtet, beginnt mit den folgenden Worten:

"Il più ingegnoso studio, che habbia la musica, eminentissimo principe, è quello de' madrigali; ma pochi oggi di se ne componono, e meno se ne cantano, vedendosi per loro disavventura dall' accademie poco men che banditi."<sup>1</sup>

Die Sammlung ist in drei Abteilungen gegliedert. Die Madrigale der ersten Abteilung sind bestimmt "da concertarsi su l'istrumento", die der mittleren Abteilung "da concertarsi senza l'istrumento", die der dritten sind "variamente concertati". Die Madrigale wurden gleichzeitig sowohl in Stimmbüchern, wie es der Tradition entsprach, als auch in Partitur gedruckt ("perché con questa potranno più francamente cantarsi"). Während die Partitur für die äußeren Abteilungen benötigt wurde, um die Stücke zum Generalbaß konzertierend auszuführen, dürfte sie für die mittlere Gruppe nur zum Studium gedient haben. Diese Sätze sollten also nicht mit einer Instrumentalbegleitung versehen werden, sondern sie blieben "nudi e schietti, si come desidero che si cantino" - so empfiehlt es der Autor "a gli amici lettori".

Unter den "bloßen und reinen" Madrigalen, die das Herzstück der Sammlung bilden, finden wir zum letztenmal zwei Texte vertont, die auch Schütz siebenundzwanzig Jahre früher in ähnlicher Weise verwendet hatte: "Fuggi, fuggi, o mio core" und "Di marmo siete voi", beide von Marino (im Druck von Mazzocchi ist allerdings das erste Guarini zugeschrieben)<sup>2</sup>. Die andern Texte dieser Abteilung stammen hingegen von Zeitgenossen Mazzocchis, den Dichtern Jacopo Cicognini und Ottavio Orsucci.

In der Spätzeit des Madrigals im 17. Jahrhundert führen der große Reichtum in Wortschatz und Rhetorik zu präzisen Entsprechungen bei der musikalischen Themenerfindung und zu engen stilistischen Verwandtschaften, die sich aus der musikalischen Tradition eines bestimm-

ten dichterischen Textes ergeben. Deshalb überrascht es nicht, wenn wir bei Schütz und Mazzocchi bemerkenswerte Ähnlichkeiten in der Textbehandlung im allgemeinen und in manchen Einzelheiten finden - umso mehr als die formale Entwicklung des polyphonen Madrigals schon in den ersten Jahren des Jahrhunderts ein Ende gefunden hatte. Wenn überhaupt ein Vergleich über einen Zeitraum von mehr als einem Vierteljahrhundert hinweg möglich ist, dann muß der Jüngere natürlicherweise den Sieg davontragen, was die Feinheit der harmonischen Wendungen und die Knappheit und sichere Wirkung der eingesetzten Mittel betrifft, im Gegensatz zum überströmenden Reichtum des Älteren. Doch ist der eine bereits ein Meister auf der Höhe seiner Laufbahn, und, wie Einstein sagte, "der erste Musiker, der sich zugunsten der modernen Tonalität entschlossen von den Kirchentönen abwandte"<sup>3</sup>; der andere ist ein junger Mann, der die erste Probe seines Könnens gibt.

Warum aber komponierte Domenico Mazzocchi überhaupt noch a-cappella-Madrigale, ungeachtet ihrer "disventura", und warum behauptet er, dies sei ohne Zweifel "il più ingegnoso studio che habbia la musica"? Und warum hat Giovanni Gabrieli, der selbst nur wenige Madrigale im eigentlichen Sinne schrieb und keine geschlossene Sammlung veröffentlichte, systematisch so viele seiner Schüler, von Francesco Stivori (1585)<sup>4</sup> bis Christoph Clemsee (1613), veranlaßt, ihr Debut mit der Veröffentlichung eines klassischen Buches fünfstimmiger Madrigale zu geben?

Bereits im Jahr 1608 entschließt sich Paolo Quagliati, bei Giacomo Vincenti in Venedig sein 'Primo libro de' madrigali a quattro voci ... concertati per cantar con l'istrumento' drucken zu lassen "con un libro separato, dove sta il basso per sonarli":

"Vedendo che nell'età d'hoggi alcuna parte ha gustato della musica piena de più voci, se bene dalla maggior parte par che sia desiderata et applaudita la musica vota, cioè di voci sole con l'istrumenti, e ciò forse per maggior intelligenza e chiarezza delle parole, o forse, per maggior distinzione e godimento delle belle voci, e bei cantanti; mi risolsi per sodisfare all'una et all'altra parte, procurare di pascere più gusti, e presi per espediente di comporre questi miei madrigali in questa nuova foggia."<sup>5</sup>

Zu diesem Zeitpunkt - bemerkt Alfred Einstein -

"hat das alte Madrigal seine Mission erfüllt und ist dem Ende nahe. Wohl gibt es noch Musiker - vor allem in der Provinz -, die an der Illusion festhalten, es lebe noch ...

Mit erstaunlicher Schnelligkeit übernimmt das Madrigal die Form des streng oder locker gefügten Concertos. Die streng gefügten Madrigale stehen dem alten Ideal, die locker gefügten der Kantate näher. Und die streng gefügten [d. h. ohne obligaten Generalbaß, P. E. C.] verschwinden im Laufe der Zeit zunehmend, denn die Art und Weise geselligen Musizierens hat sich verändert, und der Virtuose, die zentrale Figur der neuen Musizierweise, verlangt seinen Tribut."<sup>6</sup>

Wie erklärt sich dann, daß Giovanni Gabrieli noch immer seine Schüler dazu veranlaßt, polyphone a-cappella-Madrigale zu schreiben?



Schütz selbst gibt uns gut 34 Jahre später eine Antwort: in der Vorrede zu seinen 'Musicalia ad Chorum Sacrum, Das ist: Geistliche Chor-Music ... Erster Theil ... Opus Undecimum' (Dresden 1648). Seit sich die neue, über dem Generalbaß konzertierende Kompositionsweise von Italien aus auch in Deutschland ausgebreitet hat, wird alles andere immer mehr vernachlässigt - so beginnt Schütz, um dann fortzufahren:

"... Weil es aber ... auser Zweifel ist / daß in dem schweresten Studio Contrapuncti niemand andere Arten der Composition in guter Ordnung angehen / und dieselbigen gebühlich handeln oder tractiren könne / er habe sich dann vorhero in dem Stylo ohne den Bassum Continuum genugsam geübet / und darneben die zu einer Regulirten Composition nothwendige Requisites wohl eingehelet / als da (unter andern) sind die Dispositiones Modorum; Fugae Simples, mixtae, inversae; Contrapunctum duplex: Differentia Styli in arte Musica diversi: Modulatio vocum: Connexio subiectorum, etc ... Ohne welche / bey erfahrenen Componisten ja keine einzige Composition ... nicht bestehen / oder doch nicht viel höher als einer tauben Nuß werth geschätzt werden kan / etc.

Als bin ich hierdurch veranlasset worden ... vielleicht etliche / insonderheit aber theils der angehenden Deutschen Componisten anzufrischen / das / ehe Sie zu dem concertirenden Stylo schreiten / Sie vorher diese harte Nuss (als worinnen der rechte Kern / und das rechte Fundament eines guten Contrapuncts zusuchen ist) aufbeissen / und darinnen ihre erste Proba ablegen möchten: Allermassen dann auch in Italien / als auff der rechten Musicalischen hohen Schule (als in meiner Jugend ich erstmahls meine Fundamenta in dieser Profession zulegen angefangen) der Gebrauch gewesen / das die Anfahenden iedesmahl derogleichen Geist- oder Weltlich Wercklein / ohne den Bassum Continuum, zu erst recht ausgearbeitet / und also von sich gelassen haben ..."

Doch diese Antwort befriedigt nicht. Ohne Generalbaß, das ist noch zu verstehen; aber weshalb gerade Madrigale? Weshalb nicht Motetten, Messen, Ricercare, Kanzonetten oder Villanellen?

Übrigens arbeitete Gabrieli selbst zwar so weit als möglich ohne Generalbaß<sup>7</sup>, aber "er war ein halbherziger Madrigalist"<sup>8</sup>. Gerade er löste den in der Renaissance herrschenden Widerstreit zwischen Instrumental- und Vokalstil, indem er die Vorherrschaft des instrumentalen Stils und die volle Gültigkeit der modernen Tonalität fest verankerte. Wohl behauptet die menschliche Stimme ihren Vorrang, aber nur mehr als vornehmstes der Instrumente, weil sie das einzige natürliche und unmittelbar zu sprachlichem Ausdruck fähige Instrument ist. Denn die barocke Musik ist Rede: die Töne der Tonleiter gleichen in ihrer Funktion den Phonemen in der Sprache. Die Komposition übernimmt direkt die syntaktische Struktur der Sprache, indem sie die melodische Schichtung des mehrstimmigen Satzes in harmonische Tiefe und Dichte umwandelt. Doch die volle Funktionstüchtigkeit als Sprache, die "künstliche musikalische Reproduktion sprachlicher und dichterischer Strukturen"<sup>9</sup> - dies verdankt die Musik gerade dem Madrigal, und zwar der Entwicklung der *Seconda pratica* in der Madrigalkomposition von Cipriano de Rore über Wert und Marenzio, Giovanelli und Nenna bis zu Monteverdi<sup>10</sup>. Die Zeichen mit Sprachcharakter, die melodischen und harmonischen Wen-

dungen, kurz: die musikalischen "Wörter" entstehen und vermehren sich im Lauf des langen Lebens des Madrigals, währenddessen "das unabweisliche Erfordernis eines Wortschatzes, einer Syntax einer allgemeinverständlichen Rhetorik, einer geregelten Sprache als Kommunikationsmittel"<sup>11</sup> immer mehr erfüllt wird. Und eine großartige logisch-harmonische Struktur, eine eigentlich musikalische "langue" wie diejenige, welche Giovanni Gabrieli in seinen bedeutendsten Werken entfaltet, kann nicht bestehen, wenn nicht bereits parallel dazu ein reiches Vokabular existiert: die schon vielfach in Tausenden von Madrigalen formulierten musikalischen "paroles".

So ist denn also das polyphone Madrigal, für einzelne Stimmen und ohne Instrument, die Quelle der musikalischen Sprache. Wer sie wirkungsvoll sprechen und schreiben will, muß aus dieser Quelle schöpfen. Es ist bekannt, daß man sich beim Erlernen einer Sprache nur dann leicht die Sprachstruktur aneignet, wenn man den Wortschatz beherrscht. Sind die "paroles" undurchsichtige Zeichen, bleibt auch die "langue" im Dunkeln; werden jene durchschaubar, erhellt sich auch diese.

Wohlweislich hat also Giovanni Gabrieli ("At Gabrielus, Dii immortales, quantus vir!"<sup>12</sup>, ruft Schütz noch siebzehn Jahre nach dem Tode des Meisters aus) seine Zöglinge veranlaßt, sich einen reichen Wortschatz anzueignen.

"Was also hat Schütz in Italien gelernt? ... In erster Linie ein reiches Vokabular ... Dieses Vokabular ist die einzige Grundlage zu jener Poetik, deren Ideen und Bilder Schützens geistige Vorstellungen erfüllen."<sup>13</sup>

Und natürlich hat er gelernt, diese Elemente des Wortschatzes zu einer logischen (das heißt sprachähnlichen) Struktur zu verbinden, zu einer weiten, großartigen, glänzenden und prachtvollen Struktur: derjenigen, die von seinem großen Lehrmeister erschaffen worden war.

Doch gilt, was Wolfgang Osthoff am Schlusse seines erhellenden Essays bemerkt:

"Gabrielis Auffassung wurde getragen von einer Vorstellung des Raums, für Schütz wurde daraus eine Vorstellung der Zeit ... Es darf vielleicht daran erinnert werden, daß nach Kant die Zeit im Gegensatz zum Raum die Ausdrucksform der 'inneren Wahrnehmung' bedeutet, 'd.h. der Empfindung unserer selbst und unseres inneren Zustandes' ... Die vorbedachte Ausführung der Synthese eines sprachlichen Gedankens ... ist Ausdruck des schrittweisen Auftauchens seiner Bedeutung in der inneren Wahrnehmung des Menschen."<sup>14</sup>

Umso mehr erweist sich also die Komposition seines Erstlingswerkes einschließlich der Studien, welche ihm vorangingen, als wegweisend für Schütz. Für Mazzocchi dagegen bedeutet die Komposition klassischer fünfstimmiger Madrigale, auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Wirkens, eher eine Bestätigung der Ausdruckskraft der musikalischen Sprache, eher eine Rückkehr, voll von Erfahrung und Geschichte, zu deren Quellen. Und in diesem Zusammenhang wird es auch bedeutsam, daß Alessandro Scarlatti, der Neubegründer der



Oper, acht großartige polyphone Madrigale hinterlassen hat. Kein einziges ist hingegen überliefert von Cavalli und Cesti, ebensowenig von Peri und Caccini. Monteverdi jedoch hat sechs Madrigalbücher geschrieben und ein Madrigal in seine letzte Oper eingefügt: "Non morir, Seneca" in die 'Incoronazione di Poppea'.

Vermutlich war die "Vorstellung des Raums", welche die Konzeption seiner Musik bestimmte, der Grund dafür, daß Giovanni Gabrieli nur zögernd Madrigale komponierte; und von den drei Dutzend Werken, welche man der Form nach Madrigale nennen kann, sind es dem Wesen nach nur wenige. Doch diese wenigen sind beachtliche Beispiele für die sprachhafte Ausdrucksfähigkeit der Seconda pratica. Ich denke vor allem an die drei späteren vierstimmigen Kompositionen aus dem Jahre 1595: 'Ahi senza te, pretiosa Margherita' (Proposta), 'Deh di me non ti caglia, amico vero' (Risposta) und 'Labra amorose e care'. Denis Arnold, der zu Recht viele von Gabrielis Madrigalen bald als großartige al-fresco-Gelegenheitsstücke charakterisierte, bald als dramatische mehrhörige Dialoge, bald als Kanzonen, zählt die obengenannten vierstimmigen Stücke mit Nachdruck zu den Kanzonetten<sup>15</sup>, wahrscheinlich nur wegen der häufigen Zäsuren zwischen den Abschnitten, die allerdings vom Inhalt des Textes, wenn nicht gerade verlangt, so doch nahegelegt werden. Wie dem auch sei, es scheint, daß Schütz gerade diese Stücke ständig im Sinne hatte: Man vergleiche nur etwa den Anfang von Gabrielis 'Ahi senza te' mit denen von 'Selve beate' und 'Cosi morir debb' io' von Schütz.

Doch auch zwei fünfstimmige Madrigale, die auf das Jahr 1583 zurückgehen, nämlich 'O ricco mio tesoro' und 'Quando Laura'<sup>16</sup>, müssen in diesem Zusammenhang erwähnt werden, zumindest im Blick auf einige Details, wie die harmonischen Feinheiten bei den Stellen "sarà il morire Per le tue mani un dolce aspro martire", am Ende des ersteren und "E d'un arpa l'insolito concerto" in der Seconda parte des letzteren Stückes.

Nach Arnold wurde "ums Jahr 1600 das Musikleben von Venedig ein Sumpf des Konservatismus", und Giovanni Gabrieli verlor in seinen letzten Jahren "den Kontakt mit den neueren Entwicklungen: schon 1595 entstanden die interessanteren musikalischen Arbeiten anderswo, ein Verdienst der Komponisten von Mantua und Ferrara, oder auch der Akademien von Florenz und Rom"<sup>17</sup>.

Gewiß hat Gabrieli die extremen Ergebnisse der spätmanieristischen Avantgarde nicht angenommen, wie das "recitar cantando" von Florenz<sup>18</sup> oder die Pseudo-Monodie von Luzasco<sup>19</sup>. Doch der Widerstand, den Venedig dem Manierismus entgegensetzte, sei es in der Musik oder in der Malerei, in der Literatur oder in der Architektur, trägt ebenso gewiß nicht das Signum eines Rückschritts. Andererseits war es auch nicht möglich, die "Vorstellung des Raums" in der Musik Gabrielis mit der blanken und kargen Logik von Jacques de

Wert in Übereinstimmung zu bringen. Und doch "zeigte er sich wahrhaftig interessiert" gegenüber "der modernen Musik", die sich zwar nicht gerade "mit den alten Philosophien zusammenbringen ließ"<sup>20</sup>, aber doch wenigstens mit der Grundhaltung seiner Musik, die im historischen Rückblick zum Fortgeschrittensten gehört, was es damals gab. In der Tat war er nicht unempfänglich für die Neuerungen "der Komponisten polyphoner Madrigale" - wie Arnold selbst anerkennt<sup>21</sup> - und insbesondere für diejenigen Monteverdis.

Innerhalb dieser von seinem Lehrmeister vorgegebenen stilistischen Bindungen trifft Schütz seine poetische Wahl (sowohl in literarischer wie in musikalischer Hinsicht)<sup>22</sup>: Tatsächlich zeigt er hier "einen Geschmack, der völlig von dem abweicht, welcher in der Musik irgendeines italienischen Komponisten anzutreffen ist; mit einer einzigen Ausnahme: Giovanni Gabrieli selbst"<sup>23</sup>.

Aus literarischer Sicht scheint die Wahl der Texte ziemlich streng und einheitlich: sechs Stücke aus dem 'Pastor fido' von Giovan Battista Guarini; zehn Gedichte aus den 'Rime' von Giovan Battista Marino; dazu drei deutlich im Stil von Marino: 'D'orrida selce alpina' von Alessandro Aligeri, 'Fiamma ch'allaccia' von Alessandro Gatti, und 'Vasto mar nel cui seno', ein Gedicht, das ausdrücklich auf Verlangen des Komponisten oder vielleicht von ihm selbst geschrieben wurde<sup>24</sup>.

In diesen letzten drei Fällen handelt es sich um eine völlig eigenständige Textwahl; Schütz ist der erste, der diese Texte vertont, und nur ein einziger davon ('D'orrida selce') wurde noch einmal verwendet: von Claudio Pari in seinem 'Quarto libro de' madrigali a cinque voci' (Palermo, G. B. Maringo 1619), das nach dem Zyklus von zwölf Madrigalen zu Anfang der Sammlung 'Il lamento d'Arianna' betitelt ist<sup>25</sup>.

Die geringe Beachtung, welche diese Dichtungsart in der Madrigalkomposition fand, ist verständlich: voll von extremen Härten, erlaubt sie dem Musiker weder die renaissancehafte "Variation" noch den barocken Kontrast. Doch liegt es fast auf der Hand, daß Pari, ein Spezialist in "durezza", ein solches Gedicht wählte; "e particolarmente le nove et straordinarie dissonanze, non licentiose, ma legitimamente da lui usate con arte grande, et alle parole assai proportionate"<sup>26</sup>: so schließt die scharfsinnige Erläuterung dieses Stils von Don Giovanni Battista di Ayello, einem Adligen aus Palermo, im Nachwort zum ersten uns erhaltenen Werk von Pari. Es handelt sich um 'Il pastor fido, secondo libro de' madrigali a cinque voci di Claudio Pari Borgognone' (Palermo 1611, G. B. Maringo). Titel und Erscheinungsjahr des Druckes und außerdem die Herkunft des Autors von jenseits der Alpen verbinden Pari in dreifacher Weise mit Schütz; doch hat dieser keinen der Texte aus Paris Madrigalbuch vertont (von dem übrigens nur der Baß erhalten ist). In seinem nächsten Werk, dem 'Terzo libro de'



madrigali a cinque voci, fatti con più sorte die stile, et inventioni nove da nessuno usate; e con obbligo grande di fughe, osservatione del contrapunto, et imitatione delle parole' (Palermo 1616, G. B. Maringo; leider ist wiederum nur der Baß erhalten) finden sich jedoch drei andere Gedichtzyklen aus dem 'Pastor fido', verteilt auf neun Madrigale. In einem davon stoßen wir erstmals auf einen Text, den auch Schütz vertont hat (wenngleich bei Pari der erste Vers weggelassen ist), nämlich 'Dunque addio care selve'. Und noch eine weitere Textkonkordanz mit Schütz enthält Paris Drittes Madrigalbuch: Marinos Gedicht 'Di marmo siete voi'.

Marco da Gagliano hatte - in seinem 'Primo libro de madrigali a cinque voci' (Venezia 1602, Angelo Gardano) zum erstenmal diesen Text vertont und dabei seine Bilder musikalisch festgelegt: die weiße Farbe des Marmors ('marmo'), das Sehnsüchtige der Klage ('pianto'), das Ungestüm des Zorns ('ire'), die melodische Zerrissenheit (g-e-c) der Qual ('stratii'), die Begriffe Festigkeit und Härte ('costanza', 'durezza'), das Paar der Steine ('sassi'), das Brechen des Rhythmus auf den Klippen ('scogli'), die Spannung zwischen Treue und Stolz ('fè', 'orgoglio'). Orazio Vecchi folgt zwei Jahre später diesem Beispiel - in einem fünfstimmigen Madrigal in 'Le veglie di Siena' (Venezia 1604, Angelo Gardano) - und bringt eine Sonderung der Begriffe "per amor" und "per natura", indem er an der entsprechenden Stelle die Stimmen paarweise führt. Gewiß hat Schütz diese berühmten Vertonungen vor Augen; allerdings schwächt er Marcos Synkopen ab und mäßigt dadurch ihre wilden Gebärden, so daß sie sich in seine konzertierende Struktur in der Art Gabrielis einfügen können, in welcher übrigens auch die paarweise Gegenüberstellung "per amor" - "per natura" wiederkehrt.

Mit Ausnahme der weißen Noten zu "di marmo" scheint sich Pari dagegen mit seinen ungestümen Melismen radikal sowohl von Schütz abzuwenden als auch von der ganzen musikalischen Tradition dieses Textes. Doch waren seine stilistischen Bindungen, wie wir wohl wissen, von eigener Art.

So bleibt uns also nur 'D'orrida selce alpina' für einen Vergleich. Das Madrigal von Pari<sup>27</sup> stellt gewiß die dissonanzreichste Musik dar, die je geschrieben wurde, jedenfalls bis zur Aufhebung des Dissonanzbegriffs in der atonalen und polytonalen Musik unseres Jahrhunderts. Die "neue Methode, dissonante Intervalle anzuwenden" ist dieselbe, welche Arnold bei Schütz festgestellt hat: "Eine jede Dissonanz, die früher als Vorhalt oder Durchgang erlaubt war, kann jetzt auf jeden Schlag im Takt gesetzt werden"<sup>28</sup>. Doch bei Pari häufen sich die Dissonanzen in vertikaler und horizontaler Richtung: mehrfache ständig wiederholte Vorhalte, Wechselnoten auf dissonanten Intervallen, Aufeinandertreffen von Klangbün-

deln aus Tonleitern in Terzen oder Sexten. Und Tigerzähne, bergiges Geröll und Stein schlagen aufeinander, daß Funken stieben - doch trotz ihrer Allgegenwart bleiben die Dissonanzen ungeschmälert in ihrer Expressivkraft und in ein empfindliches Gleichgewicht des Satzes einbezogen. Schütz hingegen verbindet dicht gesäte Dissonanzen mit choliambischen Rhythmen und harmonischen Lichtern und verzichtet auch nicht auf einen konzertierenden Schlußteil in der Art Gabriellis, indem er den letzten Vers auf zwei Themen verteilt, die imitatorisch miteinander durchgeführt werden.

Daß Schütz sich bei der Wahl seiner Texte in zwei Richtungen wandte - teils zu Guarini (oder besser: zum 'Pastor fido'), teils zu Marino -, dem entspricht, daß seine stilistischen Vorbilder für die Komposition aus zwei Richtungen kommen; offenbar klangen für ihn in den Texten zugleich ihre früheren Vertonungen mit.

Die Tradition, Madrigale zu Texten aus dem 'Pastor fido' zu komponieren, reicht zurück bis zum Anfang des letzten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts<sup>29</sup>. Erste Marksteine sind das 3. Madrigalbuch (1592) von Monteverdi, das 6. und 7. (1594 bzw. 1595) von Marenzio und das 11. (1595) von Wert (alle zu fünf Stimmen), 'La fiammetta' (1599) und die 'Musica sopra il Pastor fido' (1600) von Philipp de Monte (beide zu sieben Stimmen) und die 'Madrigali per cantare e sonare a uno, due e tre soprani' (1601) von Luzzaschi.

Von den sechs Stücken aus dem 'Pastor fido', die er für seine Sammlung auswählte, stellte Schütz drei an den Anfang und fügte die anderen drei an fünfter, elfter und fünfzehnter Stelle ein. Diese Anordnung ist gewiß nicht zufällig, sondern hängt mit der Verschiedenheit der stilistischen Einflüsse zusammen.

Das Vorbild für die Dreiergruppe zu Beginn ist das 7. Madrigalbuch von Marenzio. Da, wo die Texte übereinstimmen ('O dolcezze amarissime', 'Selve beate'), kann man recht eigentlich von erweiternder Bearbeitung sprechen: sie geschieht in phasenverschobenen homophonen Partien, ornamentalen Passagen und einem Reichtum an Themenwiederholungen. Mit Jacques de Wert setzt sich der Gabrieli-Schüler Schütz nicht auseinander - hier gab es offenbar keine stilistischen Anknüpfungspunkte -; und Monteverdi umgeht er sorgsam, vielleicht aus Furcht davor, einem Vergleich nicht standhalten zu können. Faktisch jedoch ist der Einfluß Monteverdis im ganzen übrigen Teil der Sammlung dominierend, obwohl es keine Textgemeinschaften gibt. Aber selbst in 'Selve beate', und zwar an Stellen, die (wie z. B. am Anfang) textlich nicht mit der Fassung Marenzios übereinstimmen (Marenzio legte nicht den Druck von 1590, sondern eine frühere Version zugrunde), erweist sich Monteverdi als das beherrschende Vorbild. Und übermächtig wird sein Einfluß in den anderen drei Madrigalen nach dem 'Pastor fido'. Für die Texte dieser zweiten, in Schütz' Opus verstreuten



Dreiergruppe gab es überdies fast keine musikalische Tradition: Schütz vertont als einziger 'Cosi morir debb'io', als erster 'Quella damma son io', (gefolgt nur noch von Biagio Marini, 1618) und als zweiter 'Dunque addio, care selve' (1608 war ihm Giovanni Ghizzolo vorgegangen, 1617 folgte ihm Claudio Pari).

Ganz anders ist die Ahnenreihe für die Marino-Gruppe, die in Schützens Opus 1 die bei weitem umfangreichste ist; hier handelt es sich um modernere Vorbilder, die ausschließlich neapolitanischer Herkunft sind und sich auf einzelne Sammlungen aus dem Zeitraum zwischen 1603 und 1610 konzentrieren:

Pomponio NENNA, Il quinto libro de' madrigali a cinque voci, Napoli 1603, G. B. Sottile:

'Alma afflitta, che fai?'

'Giunt'è pur, Lidia'

'Io moro, ecco ch'io moro'

Ascanio MAYONE, Il primo libro de madrigali a cinque voci, Napoli 1604, G. B. Sottile:

'Feritevi, ferite'

'Fuggi, fuggi, o mio core'

'Sospir che dal petto'

Gian Domenico MONTELLA, Primo libro de' madrigali a quattro voci, Napoli 1604, G. B. Sottile:

'Alma afflitta, che fai?'

'Giunto è pur, Lidia'

'Mi saluta costei'

'Riede la primavera'

Gian Domenico MONTELLA, Terzo libro delle villanelle a quattro voci, Napoli 1605, G. B. Sottile:

'Fuggi, fuggi, o mio core'

Gian Domenico MONTELLA, Secondo libro de' madrigali a quattro voci, Napoli 1607, G. B. Sottile:

'Fuggi, fuggi, o mio core'

Giuseppe de PUENTE, Il primo libro de madrigali a cinque voci, Napoli 1606, G. G. Carlino:

'Alma afflitta, che fai?'

'Io moro, ecco ch'io moro'

'Tornate, o cari baci'

Scipione DENTICE, Il quinto libro de madrigali a cinque voci, Napoli 1607, G. B. Sottile:

'Alma afflitta, che fai?'

Dattilo ROCCIA, Il primo libro de madrigali a quattro voci, Napoli 1608, G. G. Carlino e C. Vitale:

'Riede la primavera'

Alessandro SCIALLA, Primo libro de' madrigali a cinque voci, Napoli 1610, G. G. Carlino e C. Vitale:

'Feritevi, ferite'

'Sospir che dal bel petto'

Das einzige von Schütz vertonte Marino-Gedicht ohne Beziehungen zum neapolitanischen Madrigal ist 'Di marmo siete voi'.

Das anhaltende Interesse Schützens an der neapolitanischen Musikpflege dokumentiert sein Brief an Philipp Hainhofer vom 23. April 1623, in dem er um "Musiche da Napoli" bittet<sup>30</sup>, darunter Madrigal- und Kanzonettenbücher von Ascanio Mayone, Scipione Stella, Scipione Dentice, Scipione Lacercia, Camillo und Francesco Lambardi, vom Fürsten von Venosa und von Alfonso Montesano.

Unter Schützens Vorgängern in der Vertonung von Texten Marinos ist indessen Nenna der wichtigste und der älteste. Sein knapper und konziser Formbau stellt einen Gegenpol zu Schützens Weitschweifigkeit dar. Was Schütz hier lernen konnte, war einmal die Verwendung einiger Soggetti und melodischer Wendungen, die er bei Nenna in äußerst intensiver und wirkungsvoller Formulierung gefunden hatte, zum anderen das Setzen von unerwarteten harmonischen Glanzlichtern, so besonders in 'Alma afflitta, che fai'.

In der Vertonung dieses Textes scheint Schütz sich übrigens mit seinem Mitschüler Grabbe zu messen, der dasselbe Gedicht schon zwei Jahre vorher verwendet hatte<sup>31</sup>: die Tonart (phrygisch) und die Schlüsselung der fünf Stimmen sind gleich. Den extremen Gesten bei Grabbe, die mehr aneinandergereiht als sinnvoll geordnet erscheinen, steht bei Schütz eine vollkommene Durchgestaltung und Verschmelzung einzelner Phrasen gegenüber. Der Gegensatz im ersten Abschnitt des Texts ("Alma afflitta, che fai? - chi ti darà più vita?") erschöpft sich dort in einer momenthaften Wirkung durch zusammenhanglose Einzelheiten; hier wird er Mittel zur Errichtung einer komplexen, logisch-harmonischen Aussage: Dem vordergründigen, scharfen Rhythmus des über eine Sexte absteigenden ersten Soggettos und der schrittweise ansteigenden Bewegung des zweiten stehen bei Schütz Synkopensonanz der Stimmenpaare gegenüber, von denen sich das schnelle Motiv des zweiten Soggettos abhebt (ständig wiederholt in einer schrittweise absteigenden Sequenz). Anstelle von Grabbes hüpfenden Anapäst zu den Worten "Se colei per cui vivi" gestaltet Schütz durch die Zurücknahme der rhythmischen Bewegtheit gleichsam eine Oase innerer Sammlung. In den gleichen Abschnitt fügt sich mit "oggi è partita" auch der Rest des Verses und des logischen Ablaufs ein; und mit dieser Gleichzeitigkeit ist die Vorstellung realisiert, daß die Geliebte auch nach ihrem Tode stets die Lebensgrundlage des Liebenden bleibt.

Im einzigen erhaltenen Werk von Girolamo Ghisualdo aus Rimini, 'Il secondo libro de madrigali a cinque voci' (Venezia 1604, Angelo Gardano) finden wir gar drei Texte, die auch Schütz sieben Jahre später verwenden sollte: 'Fuggi, fuggi, o mio core', 'Sospir che dal bel petto' (hier zum erstenmal vertont) und 'Di marmo sete voi'. Doch die Wesensverschiedenheit zwischen beiden Komponisten ist grundlegend. Schütz, mit seiner Blickrichtung auf die Gabrielische Klangwelt, schafft ein echtes mehrstimmiges Zusammenwirken; bei



Ghisuaglio hingegen tritt eine Pseudopolyphonie zutage, die auf dem Boden der neuen Monodie gewachsen ist: er löst seine melodischen Wendungen und seine Imitationen aus dem Untergrund einer vorgegebenen, oft kühnen Harmonie und bildet feinziselierte Figurationen über einem verborgenen Generalbaß. Dadurch befreit er sich von vornherein von jeglicher stilistischen Bindung an die Tradition des polyphonen Madrigals, welche seine Textwahl hätte mit sich bringen können: seine Komposition über 'Di marmo sete voi' ist weit entfernt von jener Linie, die von Marco da Gagliano (1602) über Schütz (1611) zu Domenico Mazzocchi (1638) führt.

Die größte Zahl von Textkonkordanzen zu Schützens Madrigalen findet sich indessen bei einem eigenwilligen sizilianischen (vielleicht in Neapel ausgebildeten) Komponisten: Sigismondo d'India.

Zu nennen sind hier zunächst drei monodische Kompositionen, vorwiegend über Texte von Guarini; sie sind in d'Indias 1. Buch der 'Musiche da cantar solo' (Milano 1609, appresso l'herede di Simon Tini e Filippo Lomazzo)<sup>32</sup> enthalten:

'O primavera'  
'O dolcezza amarissime'  
'Riede la primavera'

Dazu kommen vier Konkordanzen in polyphonen Werken, sämtlich über Texte von Marino. Drei davon enthält der 'Libro secondo di madrigali a cinque voci' (Venezia 1611, Angelo Gardano e Fratelli):

'Feritevi, ferite'  
'Fuggi, fuggi, o mio core'  
'Tornate, o cari baci'

Die vierte schließlich steht in 'Il quinto libro de madrigali a cinque voci' (Venezia 1616, Ricciardo Amadino):

'Sospir che dal bel petto'

Besonders aufschlußreich ist ein Vergleich der fünfstimmigen Vertonungen gleicher Texte, welche Schütz und d'India gleichzeitig im Jahre 1611 veröffentlichten. Der Unterschied ist grundsätzlich: Während Schütz fließende, möglichst lange Melodielinien zu einer großen, organischen Klangeinheit zusammenfügt, unterbricht d'India fortwährend das Zusammenwirken durch gebrochene, zuckende und dramatische Gestikulation der Stimmen. Der eine neigt zur breiten und üppig wuchernden Sprache, der andere zur knappen und unvermittelten Gebärde.

Betrachten wir die Kompositionen über 'Fuggi, fuggi, o mio core'. Bei Schütz folgen sich die breiten Phrasen des harmonischen Verlaufs, ohne die Kontinuität zu unterbrechen, von der eröffnenden Imitation (über welcher zuerst die pathetischen Anrufe "O mio core"

hervortreten, und unter welcher dann die lange Phrase "non vedi la man bella, Che congiurata co' begli occhi anch' ella" dahinfließt) bis zum großen, konzertierenden Schlußabschnitt über "Egli è già preso e gli convien morire" (behandelt wie ein einziges Soggetto). Bei d'India hingegen dauert das "Fuggi, fuggi", in dem alle Stimmen gleichzeitig auf der dritten Silbe fallen, kaum länger als ein Atemholen (eine Minima und eine Achtelnote), das heißt ein Vierzigstel der Breven bei Schütz! Die Bewegung der vokalen Gebärden ist diskontinuierlich, gebrochen und zuckend: spannungsgeladene Pausen trennen einen Gestus vom andern. Auf Akkorde von aufreizender Länge ("Ahi lasso!") folgen hoquetusartige kontrapunktische Stellen mit scharfen und ekstatischen Rhythmen ("Ecco, ecco un sospir"). Die Komposition ist streng syllabisch. Und gegen den Schluß hin kulminiert alles in einer großen allgemeinen Gestikulation, bei welcher der Vers "egli è già preso / E gli convien / morire" in drei gegensätzliche Gebärden aufgeteilt ist.

Die klassische Haltung der Renaissance mündet bei Schütz (wie bei Gabrieli und bei Monteverdi, seinen größten Vorbildern) als Ganzes in die barocke Dramatik; bei d'India stehen Manierismus und Barock in ständigem, unentschiedenem Widerstreit, und seine Musik zeigt stets von neuem erstaunliche Konflikte.

'Sospir che dal bel petto' hatte schon einige Jahre vor d'India ein anderer Komponist aus Palermo vertont, nämlich Antonio Il Verso (1605, 'Secondo libro a tre')<sup>33</sup>; dieser verwendete übrigens den Text bereits als zweiter, ein Jahr nach Ghisuaglio (1604, 'Secondo libro a cinque'). Il Verso hatte sich in den ersten Jahren des Jahrhunderts längere Zeit in Venedig aufgehalten<sup>34</sup>. Unmittelbar nach seiner Rückkehr nach Palermo veröffentlichte er zwei Bücher von Motetten, die stark durch den Stil von Giovan Gabriele (wie er ihn nennt) geprägt sind; auch erklärte er öffentlich seine Bewunderung für den späteren Lehrmeister Schützens: zusammen mit Luzzaschi, Macque und Guami zählt er ihn zu den "signori organisti che oggi fioriscono, che non solo sono organisti eccellentissimi, ma anche gran compositori"<sup>35</sup>. In den dreistimmigen Madrigalen neigt die gekünstelte Manier von Il Verso eindeutig zu einer harmoniebestimmten Tonsprache: er bevorzugt hier den Triosatz mit zwei über einer tiefen Stützstimme konzertierenden hohen Stimmen, Merkmal leichter Formen (Canzonetta, Villanella).

D'India dagegen macht aus 'Sospir che dal bel petto' im Rahmen des fünfstimmigen Madrigals eine dramatische Szene: der Liebende tritt in heftiger Erregung auf, wobei seine vokalen Gebärden sich im Prisma der Polyphonie spiegeln und vielfach brechen. Man sehe nur, wie er sich, nachdem die Anrufung des ersten Verses vorbei, ja gleichsam im ersten Anlauf genommen ist, auf die angstvolle Frage stürzt "Dimmi, che fal quel core?", mit jenen rhythmisch und melodisch erregten Gebärden, die das erste Thema der Komposition bestimmen.



Das zweite Thema bildet das breit durchgeführte Konzert von "Sospiri", dessen Intensität der Wirksamkeit des "kentron"<sup>35a</sup> angemessen ist, mit seiner unerwarteten erotischen Doppeldeutigkeit ("Deh no! Piuttosto sia Sospirata da lei la morte mia").

Schütz, jenseits jeglicher Spannungsgeladenheit, taucht den Text in die Rubenssche Fülle einer Gabriellischen Sinfonia; in der Üppigkeit des Concerto wird die Monteverdische Impulsivität der Stimmen zusammengefaßt und zugleich absorbiert.

Schütz am nächsten steht hingegen von allen Komponisten aus Palermo Giuseppe Palazzotto e Tagliavia, der bedeutendste Schüler von Il Verso. Als Altersgenosse von Schütz teilt er mit diesem die Vorliebe für die fließende, bunte Fülle in der harmonischen Gestaltung, für die tonalen Lichter, die klangliche Üppigkeit und die konzertierend ausgeweitete Schlußpartie: doch als wahrer geistiger Erbe von Vinci neigt er entschieden zur lyrischen Intensität und zum direkten Ausdruck der Affekte, im Gegensatz zu Schützens Tendenz zu dramatischer Gestaltung und Darstellung der Affekte.

Von daher wird verständlich, weshalb das von beiden Komponisten vertonte Gedicht 'Riede la primavera' Palazzotto wesentlich mehr entgegenkommt als Schütz. Palazzotto gliedert seine Komposition aus den 'Madrigali a cinque voci, Libro primo' (Napoli 1617, C. Vitale) in zwei Teile, von denen der zweite mit "Deh! s'hai pur cinto il cor di ghiaccio eterno" beginnt. Die der Natur gewidmeten Anfangsverse hebt der Komponist durch dreiteiliges Metrum heraus; nach einer Generalpause geht er zur Geradtaktigkeit über (Tempus imperfectum diminutum), um sich dem Mädchen zuzuwenden: "Ma tu, Clori più bella". Zum Herzstück der Komposition wird folgerichtig "Perché, Ninfa crudel quanto gentile" (mit bis dahin nicht gehörten harmonischen Feinheiten) zu Beginn des letzten Abschnitts, welcher als Ganzes - musikalisch freilich völlig verändert - wiederholt wird.

Daß Schütz gegenüber einem solchen Text ein gewisses Unbehagen empfunden haben mag, läßt sich vielleicht daraus ersehen, daß er das erste Wort "Riede" in "Ride" abänderte, um einen hellen, "heiteren" Vokal für das zweimal imitierte Kopfmotiv zu haben. Der weitere Verlauf zeigt einen Überreichtum an melodischer Ornamentik. In der Tat "erinnert die Anlage von 'Ride la primavera' an einige der beschwingtesten Madrigale von Monteverdi"<sup>36</sup>. Der Konvention entsprechend wird die Proportio tripla nur für wenige Takte eingesetzt, und zwar bei "nella stagion novella". Schütz wendet dem "Makrokosmos" der Naturerscheinungen - entsprechend seinem Rang in der Weltordnung - weit mehr Aufmerksamkeit zu als dem "Mikrokosmos" der "più bella Clori". So steht denn schließlich die Landschaftsmalerei im Vordergrund und nicht eine erotische Gefühlswelt.

Mit alledem haben wir versucht, eine Frage zu beantworten, die aus einem Satz von Denis Arnold spricht: "Es ist nicht einfach . . . , auszumachen, auf welche Vorbilder Gabrieli Schütz

verwiesen hat."<sup>37</sup> Und wir haben gesehen, daß Marenzio für die ersten drei Madrigale (aus dem 'Pastor fido') und Monteverdi für alle übrigen fünfstimmigen Madrigale grundlegende Vorbilder waren. Zudem sind wir zum Teil der neapolitanischen Tradition jener Madrigale nachgegangen, die Schütz auf Gedichte von Marino komponiert hat. Schließlich haben wir die Kompositionen von Schütz mit denjenigen verglichen, welche seine Zeitgenossen auf dieselben Texte geschrieben haben.

Schließen wir mit Denis Arnold:

"Wenn es zutrifft, daß die typischen Merkmale der Schützschen Madrigale nicht besonders eigenständig sind, so bleibt doch zu erklären, weshalb sie im ganzen in solchem Maße ungewohnt sind, daß sie gar revolutionär erscheinen können. Das ergibt sich teilweise aus den Proportionen, in denen der Komponist sein Werk anlegt. Das von Schütz gebrauchte Material ist von der gleichen Art wie das Gesualdos oder Monteverdis; doch Schütz verwendet es weiträumiger: seine Madrigale sind oft doppelt so lang wie diejenigen Gesualdos und fast immer wesentlich länger als diejenigen Monteverdis. Das bedeutet faktisch, daß ein musikalisches Idiom, das bis dahin mit einer intimen und knappen Form verbunden war, auf eine andere Form angewendet wird, in der hoher struktureller Anspruch und Reichtum der Gefühlswelt eine 'condition sine qua non' bedeuten."<sup>38</sup>

Schütz greift also die lexikalischen Elemente und rhetorischen Prinzipien des hochentwickelten fortgeschrittenen polyphonen Madrigals auf und setzt sie neu zusammen in der seinem Lehrmeister eigenen großen Form, die auf diesem Gebiet zum Fortgeschrittensten gehört, was damals möglich war. Kein Wunder also, wenn das Resultat "ungewohnt" und "revolutionär" erscheint. Letzten Endes bedeutet Giovanni Gabrieli recht eigentlich das "Vasto mar, nel cui seno" Schütz die verschiedenen Ströme münden und die "concordi venti" der Madrigal-Tradition wehen läßt. Und diese letzte Komposition der Sammlung, zu acht Stimmen in zwei Chören, prägt rein den Stil Gabrielis aus. So erklingt, nach der ersten Abteilung von Madrigalen unter dem Einfluß Marenzios und der mittleren unter demjenigen von Monteverdi, der Schluß zu Ehren der großartigen Struktur Gabrielis, welche durchsichtig wird, sich weitet, und alle andern in sich aufgenommen hat.

Läge dann nicht im letzten Text ein geheimer, tieferer Sinn verborgen? Gewiß wird er bedeutungsvoller, weniger metaphorisch und dafür wirklichkeitsbezogener, wahrer und interessanter, wenn man im zweitletzten Vers den Namen des Angesprochenen ändert und das Gedicht in folgendem Wortlaut liest:

"Vasto mar, nel cui seno  
Fan soave armonia  
D'altezza e di virtù concordi venti,  
Questi devoti accenti  
T'offre la musa mia;  
Tu, Gabrieli, lor gradisci, e in tanto  
Farai di rozzo armonioso il canto."



## Anmerkungen

- 1 "Die anspruchsvollste Art, sich mit der Musik zu befassen, hochwürdiger Fürst, ist die Beschäftigung mit dem Madrigal; doch heutzutage werden nur wenige komponiert und noch weniger gesungen, und man kann sehen, wie sie durch die Mißgunst ihres Schicksals aus den Akademien schon so gut wie verbannt sind."
- 2 Neuausgabe in: Domenico MAZZOCCHI, Sechs Madrigale, hrsg. von R. MEYLAN, = Das Chorwerk, H. 95, Wolfenbüttel [1965].
- 3 "... the first musician who resolutely abandoned the church modes for modern tonality." Alfred EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton, New Jersey, 1949, S. 871.
- 4 Allerdings hatte Francesco Stivori sein Erstlingswerk schon zwei Jahre zuvor dem Grafen Mario Bevilacqua gewidmet, nämlich 'Il primo libro de madrigali a quattro voci con un dialogo a otto voci', Venezia 1583.
- 5 "Ich habe gesehen, daß heutzutage ein Teil die volle [d. h. mehrfach besetzte, A. W.] Musik für mehrere Stimmen schätzt, aber der größere Teil lobt und verlangt die leere [geringstimmige, A. W.] Musik für einzelne Stimmen mit Instrumenten, und das vielleicht wegen der größeren Verständlichkeit und Klarheit der Worte, oder vielleicht wegen der größeren Unterscheidungsmöglichkeit und dem Genuß der schönen Stimmen und der schönen Sänger. Um beiden Teilen Genüge zu tun und mehrere Geschmäcker zu befriedigen, habe ich mich deshalb entschlossen, als Ausweg diese meine Madrigale in neuem Gewand zu komponieren." "Ai lettori"; zitiert nach Emil VOGEL, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens zwischen 1500 und 1700* (Ergänzungen von Alfred Einstein), Berlin 1892 (Nachdruck Hildesheim 1972), Bd. II, S. 109.
- 6 "The old madrigal has fulfilled its mission and is about to die. To be sure, there are still musicians - especially provincial musicians - who maintain the fiction that it is still alive. . . . With amazing rapidity the madrigal takes the form of the concerto, closely or loosely knit. Those that are close-knit stand nearer to the old ideal, the loose-knit ones nearer to the cantata. And the close-knit ones become less and less frequent as time goes on, for the character of music-making in company has changed, and the virtue also, as the central figure of the new music-making, ist demanding his due." A. EINSTEIN, a. a. O., S. 866 f.
- 7 "The fact is that Giovanni Gabrieli did not live to see the publication of his second book [der *Symphoniae Sacrae*, das mit einem basso pro organo erschien, P. E. C.] in 1615;

- that he published the first book without an organ part, and that the only works of his to appear with a basso seguente during his life are the Canzoni Fa sol la re and Sol sol la sol fa mi, in 1608 - his only compositions (besides four four-part canzoni) published by Alessandro Raverio, and presumably not edited by him." Egon KENTON, *Life and Works of Giovanni Gabrieli*, = *Musicological Studies and Documents*, 16, o. O. (American Institute of Musicology) 1967, S. 307.
- 8 "... he was a reluctant madrigalist." Denis ARNOLD, *Giovanni Gabrieli*, = *Oxford Studies of Composers*, 12, London 1974, S. 22.
- 9 "... una sintetica riproduzione musicale di strutture linguistiche e poetiche." Lorenzo BIANCONI, *Struttura poetica e struttura musicale nei madrigali di Monteverdi*, in: *Claudio Monteverdi e il suo tempo: relazioni e comunicazioni al Congresso internazionale, Venezia - Mantova - Cremona, 3-7 maggio 1968*, Verona 1969, S. 343.
- 10 Vgl. Paolo Emilio CARAPEZZA, *Le costituzioni della musica*, = *Puncta*, 1, Palermo 1974, S. 75-82.
- 11 "... la necessità imprescindibile d'un lessico, d'una sintassi d'una retorica universalmente comprensibili, d'un codificato linguaggio comunicativo." L. BIANCONI, a. a. O.
- 12 Widmungsvorrede von Teil I der 'Symphoniae Sacrae', Venezia 1629.
- 13 "Che cosa dunque ha imperato Schütz in Italia? ... Principalmente un ricco vocabolario... Il vocabolario è la sola base per l'applicazione della poetica, con le cui idee e immagini si riempie la fantasia di Schütz." Wolfgang OSTHOFF, *Heinrich Schütz: l'incontro storico fra lingua tedesca e poetica musicale italiana nel Seicento*, = *Quaderni del Centro tedesco di studi veneziani*, 1, Venezia 1974, S. 19.
- 14 "La concezione gabrielliana s'ispirava a un'idea spaziale, la concezione che Schütz ne deriva s'ispira a un'idea del tempo ... Possiamo forse ricordarci che, secondo Kant, il tempo, in opposizione allo spazio, è la forma del 'senso interiore, cioè dell'intuire noi stessi e il nostro stato interiore' ... Il meditato compiersi della sintesi d'un pensiero linguistico ... è espressione del graduale apparire del significato nel senso interiore dell'uomo." Ebenda, S. 23.
- 15 D. ARNOLD, a. a. O., S. 25; ders., *Gli allievi di Giovanni Gabrieli*, in: *Nuova rivista musicale italiana* V, 1971, S. 943-72, speziell S. 945; "Preface" und "Notes" zu Giovanni Gabrieli, *Opera omnia VI: Madrigalia*, = *CMM 12/VI*, o. O. (American Institute of Musicology) 1974, S. IX-XII, speziell S. X: "canzonettas much more sophisticated in style"; doch was ist ein Madrigal anderes?



- 16 Das erste erschien gedruckt in der Sammlung 'De floridi virtuosi d'Italia il primo libro de madrigali a cinque voci', Venezia 1583; das zweite steht in einer handschriftlichen Sammlung, die im Februar 1583 anlässlich der Hochzeit von Laura Peperara mit dem Grafen Annibale Turco zusammengestellt wurde und sich jetzt im Besitz der Accademia filarmonica in Verona befindet.
- 17 "... intorno all'anno 1600 ... la vita musicale veneziana [è] una palude di conservatorismo." [Giovanni Gabrieli a perso] "il contatto con i più recenti sviluppi ...: già nel 1595 i lavori musicali più interessanti nascevano altrove, per opera dei compositori di Mantova e di Ferrara, o degli accademici di Firenze e di Roma." D. ARNOLD, *Gli allievi ...*, a. a. O., S. 943.
- 18 Lorenzo BIANCONI, Giulio Caccini e il manierismo musicale, in: *Chigiana XXV*, 1968, S. 21-38.
- 19 Vgl. A. EINSTEIN, a. a. O., S. 834 f.
- 20 D. ARNOLD, *Gli allievi ...*, a. a. O., S. 947.
- 21 Ebenda.
- 22 'Il primo libro de madrigali di Henrico Sagittario Allemanno', Venezia 1611; Neuausgaben: SGA IX; NSA XXII (Hans Joachim MOSER, 1962).
- 23 "... un gusto completamente diverso da quello della musica di qualsivoglia compositore italiano: con una sola eccezione: Giovanni Gabrieli stesso." D. ARNOLD, *Gli allievi ...*, a. a. O., S. 970.
- 24 Alle von Giovanni Gabrieli und seinen Schülern aus dem Norden (Melchior Borchgrevink, Hans Nielsen, Mogens Pedersön, Johann Grabbe, Heinrich Schütz und Christoph Clemsee) vertonten Texte sind herausgegeben in: Siegfried SCHMALZRIEDT, *Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis - Studien zu ihren Madrigalen*, = *Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft*, 1, Neuhausen-Stuttgart 1972; hier findet sich auch ein Verzeichnis von Madrigalen anderer Komponisten über die von Schütz in seinem Erstlingswerk vertonten Texte.
- 25 Neuausgabe: Claudio PARI, 'Il lamento d'Arianna, quarto libro de' madrigali a cinque voci' (1619), hrsg. von P. E. CARAPEZZA, = *Musiche Rinascimentali Siciliane*, I, Roma 1970.
- 26 "... und insbesondere die neuen und außergewöhnlichen Dissonanzen, die von ihm nicht

in unerlaubter Manier gebraucht werden, sondern zu Recht, mit großer Kunst und den Worten angemessen."

- 27 Ebenda, S. 54-57.
- 28 D. ARNOLD, *Gli allievi ...*, A. a. O., S. 968.
- 29 Vgl. Glenn WATKINS, Einleitung zu: Sigismondo d'India, 'Ottavo libro de madrigali a cinque voci', = *Musiche Rinascimentali Siciliane*, X, Firenze (in Vorb.).
- 30 Schütz GBr, S. 117 f.; das Verzeichnis ist auch wiedergegeben in: Raffaele CASIMIRI, Enrico Sagittario alla scuola di Giovanni Gabrieli, in: *Note d'Archivio* XV, 1938, S. 90 f.
- 31 Giovanni GRABBE, 'Il primo libro de madrigali a cinque voci', Venezia 1609; Neuausgabe: Johann Grabbe, *Werke*, hrsg. von Heinrich W. SCHWAB, = *Denkmäler norddeutscher Musik*, 2, Kassel 1971, S. 64 ff.
- 32 Sigismondo d'India vertonte viele andere Texte aus dem 'Pastor fido'. Sein 'Ottavo libro de madrigali a cinque voci con il basso continuo', Roma 1624 (zur Ausgabe vgl. oben Anm. 29) enthält vorwiegend Stücke aus der neunten Szene des vierten Akts.
- 33 Neuausgabe: Antonio IL VERSO, 'Madrigali a tre e a cinque voci', hrsg. von Lorenzo BIANCONI, = *Musiche Rinascimentali Siciliane*, VIII, Firenze 1978.
- 34 Vgl. Antonio IL VERSO, 'Madrigali a cinque voci', Libro primo, 1590, Übertragung von R. WATANABE, Einleitung von P. E. CARAPEZZA, = *Musiche Rinascimentali Siciliane*, VII, Firenze 1978: Einleitung, S. IX.
- 35 "Ai signori organisti musici" in: 'Spartimento degli Motteti a 1. 2. 3. 4. 5. 6. 10. 12 voci. Libro secondo', Palermo 1606. Vgl. auch meine Einleitung zu Pietro Vinci e Antonio Il Verso, *Motetti e Ricercari a tre voci*, = *Musiche Rinascimentali Siciliane*, III, Roma 1972, S. X und XXXII.
- 35a (s. Nachtrag.)
- 36 "L'impianto di Ride la primavera ricorda alcuni dei madrigali più leggeri di Monteverdi." D. ARNOLD, *Gli allievi ...*, a. a. O., S. 967.
- 37 "E' difficile ... stabilire quali modelli Gabrieli avesse proposto a Schütz." Ebenda.
- 38 "Se è vero che gli atteggiamenti caratteristici dei madrigali di Schütz non sono particolarmente originali, resta però da spiegare perché nel loro insieme appaiono così insoliti, al punto da sembrare rivoluzionari. Ciò dipende in parte dalle proporzioni che il compositore assegna alla sua opera. Il materiale impiegato da Schütz è dello stesso genere di quello già usato da Gesualdo e da Monteverdi, ma Schütz lo espande, e i suoi



madrigali hanno spesso una lunghezza due volte maggiore di quella di Gesualdo, e sono quasi sempre notevolmente più lunghi di quelli di Monteverdi. Questo in realtà significa che un linguaggio impiegato finora in forma intima e concisa, viene ora applicato ad un'altra, nella quale grande struttura e ricchezza emotiva costituiscono un sine qua non." Ebenda, S. 969.

#### Nachtrag

35a Das griechische Wort *kéntron* (wörtlich: "Stachel der Biene") bezeichnete in hellenistischer Zeit als rhetorischer Terminus den Scharfsinn der Pointe eines Epigramms oder eines Aphorismus.

Aus dem Italienischen übersetzt von Andreas und Ursula Wernli, Zürich

## Schützfunde und -zuschreibungen seit 1960

Auf dem Wege zur Großen Ausgabe des Schütz-Werke-Verzeichnisses

von

WERNER BREIG

Das 1960 erschienene Schütz-Werke-Verzeichnis<sup>1</sup> wurde von seinem Bearbeiter Werner Bittinger als vorläufige, "Kleine Ausgabe" verstanden, die "in erster Linie für die kirchenmusikalische Praxis" bestimmt war<sup>2</sup>. Es sollte - nach Bittingers Ausführungen im Vorwort - "nach Abschluß der Neuen Schütz-Gesamtausgabe durch eine sinngemäß erweiterte, auch detailliertere wissenschaftliche Ansprüche erfüllende 'Große Ausgabe' ergänzt bzw. ersetzt werden"<sup>3</sup> - eine Arbeit, die selbst durchzuführen dem hochverdienten Schütz-Forscher und -Herausgeber durch seinen frühen Tod im Jahre 1977 nicht mehr vergönnt war.

Die Große Ausgabe, die nunmehr vom Verfasser dieses Beitrages vorbereitet wird und deren Erscheinen - unabhängig von der Fertigstellung der Neuen Schütz-Ausgabe - für das Jahr 1985 geplant ist, wird nicht nur in ihren Angaben zu den einzelnen Werken "sinngemäß erweitert" sein; sie wird auch eine Anzahl von Werken zu verzeichnen haben, die in der Ausgabe von 1960 noch nicht enthalten sind.

Hier nun sollen zunächst diese neu zu verzeichnenden Werke - es handelt sich immerhin um rund ein viertel Hundert Titel - in Form eines Supplements zur Kleinen Ausgabe im voraus zusammengefaßt vorgestellt werden. Dies soll einmal dem Praktiker einen Überblick über die seit 1960 hinzugewonnenen Werke, ihre Zugänglichkeit in Editionen und ihre Besprechung in der Literatur ermöglichen; zum andern sollen aber auch einige bei der Neuaufnahme sich ergebende Probleme angesprochen werden - in der Hoffnung, daß ihre Diskussion in der Schützforschung vielleicht der Großen Ausgabe des Werkverzeichnisses bereits zugutekommen kann.

Die folgenden Vorerwägungen sind zweckmäßigerweise unterzugliedern nach den drei Kategorien von neu aufzunehmenden Werken, mit denen sich je eigene Aspekte verbinden:

1. Varianten (meist Frühfassungen) zu schon bekannten Werken,
2. selbständige Werke von quellenmäßig beglaubigter Authentizität,
3. Werke von ungesicherter Authentizität.

### Zu den Varianten

Unter den Schützfunden seit 1960 befinden sich eine Reihe von handschriftlich erhaltenen Werken, die in späterer, endgültiger Gestalt aus anderen (meist aus gedruckten) Quellen be-



kannt sind. Sie vergrößern den in der Kleinen Ausgabe des Werkverzeichnisses nachgewiesenen Bestand nicht nur der Zahl nach, sondern erweitern zugleich unser Bild von Schützens Umarbeitungsverfahren qualitativ. In den bisher bekannten Umarbeitungen wird die Identität des Werkes hinsichtlich des formalen Umrisses und meist auch der Besetzung nicht angetastet; die Veränderungen betreffen im wesentlichen das Detail und führen im Extremfall etwa bis zur Neuvertonung eines Abschnitts über gleichbleibendem Baß und mit identischem Motivmaterial (SWV 94 → SWV 305) oder zur Hinzufügung eines Complement-Chores (SWV 401a → SWV 401).

Durch die neugefundenen Frühfassungen aber lernen wir wesentlich tiefer eingreifende Umarbeitungsvorgänge kennen:

Reduzierung von Dreichörigkeit auf Zweichörigkeit, Anfügung eines Gloria patri (SWV 36), Wechsel von vokaler zu vokal-instrumentaler Besetzung, verbunden mit Erweiterung auf fast den doppelten Umfang und Aufgliederung in zwei Teile (SWV 263-264),

Vermehrung oder Verminderung der Zahl der obligaten Stimmen (SWV 289, 326, 443),

Umgestaltung vom dreistimmigen Kleinen geistlichen Konzert zum fünfstimmigen Geistlichen Madrigal (SWV 450).

Zumindest in zwei Fällen, nämlich in SWV 36 und 450, ist die Umarbeitung nicht einfach eine verbesserte Realisierung eines gleichbleibenden Werkkonzepts, sondern Neufassung unter neuen Voraussetzungen; und die Frühfassung ist in diesen Fällen nicht eine überholte Vorstufe, der nur noch als Dokument des Arbeitsprozesses Interesse zukäme, sondern sie bleibt als Komposition eigenen Rechts stehen.

Für diese und vielleicht noch für andere Fälle liegt die Frage nahe, ob es nicht angemessener wäre, die verschiedenen Versionen als selbständige Werke unter eigenen Nummern zu registrieren. Dem steht nun freilich entgegen, daß es - überblickt man den gesamten Bestand der neugefundenen Frühfassungen - nicht ohne Willkür möglich ist, eine Grenze zu ziehen zwischen einerseits Entstehungsstadien eines Werkes und andererseits mehreren Werken verwandter Substanz. Deshalb wurde in allen Fällen bei der Numerierung nach dem Prinzip der Kleinen Ausgabe verfahren, gleichtextige Werke, die sich als verschiedene Stadien eines Umarbeitungsprozesses erkennen lassen (sofern nicht beide Fassungen von Schütz im Druck veröffentlicht worden sind, wie etwa im Falle von SWV 94 und 305), unter einer Nummer mit Unterscheidung durch Buchstabenzusatz zu verzeichnen.

Über die im unten folgenden Supplement verzeichneten Varianten hinaus sind noch in einigen weiteren Fällen Anhaltspunkte für das einstige Vorhandensein von (im Werkverzeichnis von 1960 noch nicht aufgeführten) Frühfassungen zu erkennen.

Bereits in anderem Zusammenhang wurde auf eine in Kassel vorhandene handschriftliche

Stimme zu SWV 27 hingewiesen, der das Gloria patri fehlt und die deshalb zu einer früheren Version gehört haben könnte<sup>4</sup>.

Joshua Rifkin machte den Verfasser darüber hinaus auf Spuren von abweichenden Fassungen in der Überlieferung von SWV 435 (Weihnachtshistorie) und 470 (Osterkonzert 'Christ ist erstanden') aufmerksam. Wenngleich es nicht ratsam erscheint, beim jetzigen Forschungsstand diese Erkenntnisse schon in zusätzliche SWV-Nummern umzumünzen, so soll doch - mit freundlicher Genehmigung von J. Rifkin - an dieser Stelle aus seinen brieflichen Darlegungen (25. 7. 1978) zitiert werden.

Zu SWV 435: "Bei Durchsicht der Uppsalaer Handschrift der Weihnachtshistorie ... ist mir aufgefallen, daß ... hier eine bisher nicht vermutete Werkfassung vorliegt. Um die Lage zu klären, sei das Material zunächst in zwei Teile getrennt:

- I. die vollständigen Continuo-Stimmen (zweimal Organo, je einmal Cembalo und Viola),
- II. die Intermedien-Stimmen (ein gesonderter, vollständiger Stimmensatz - einschließlich des Continuos! - für jedes Intermedium).

Die hier mit I bezeichneten Stimmen bieten, wie allgemein bekannt, die Evangelisten-Rezitative in einer vom Druck abweichenden Gestalt. Es ist jedoch übersehen worden, daß sie die Intermedien in einer Form bringen, die nicht mit der in Stimmengruppe II tradierten Form übereinstimmt (die Abweichungen hat Schering mit nur einer Ausnahme überhaupt nicht registriert). Somit haben wir in Uppsala nicht eine Frühfassung des Werkes (SWV 435a), sondern zwei verschiedene, jeweils unvollständige Fassungen. Die SWV-Nummer 435a sollte sich eigentlich nur auf I beziehen. Aber was dann mit II? Ich selbst vermute, sie gehöre zu 345, aber dies läßt sich nicht mit Sicherheit belegen. Auf jeden Fall haben wir nicht zwei, sondern drei Fassungen der Intermedien zu zählen und somit möglicherweise vier Fassungen des Werkes als Ganzes; und auf jeden Fall haben wir hier ... ein sehr kompliziertes, vielleicht nicht eindeutig lösbares Problem."

Zu SWV 470: "Ich glaube, wir müssen mit einer 'a'-Fassung von SWV 470 rechnen, die sich in der zweiten Cantus-Stimme der Kasseler Handschrift (fol. 10) und möglicherweise auch in der Continuo-Stimme a (fol. 1... 19) erhalten hat. Die Lesarten der Cantus-Stimme würde ich anders als Sie<sup>5</sup> interpretieren; sie sind in sich konsequent und bilden zusammen mit dem Continuo einen tadellosen zweistimmigen Satz ... fol. 10 [ist] kein Kasseler Nachtrag; weder Schrift noch Papier ... begegnen wieder unter dem überlieferten Kasseler Notenmaterial ...

Was Continuo a betrifft, so bildet diese Stimme (wie auch Continuo c) einen wohl in den 1640er Jahren vorgenommenen Kasseler Nachtrag; wie die Lesarten aber beweisen, geht sie (und c) auf keine der vorhandenen, viel früher entstandenen Continuo-Stimmen zurück. Somit müssen wir das ehemalige Vorhandensein einer einfachen (nicht in 'Organo picciolo' und 'Organo grande' aufgeteilten) Organo-Stimme annehmen - die wohl zum gleichen Material wie Cantus b gehört haben könnte."

Rifkins zitierte Auffassung über SWV 470 scheint dem Verfasser heute seiner eigenen Deutung des Quellenbefundes in NSA 32 überlegen. Berücksichtigt man noch die abweichende Fassung der Eingangs-Sinfonia in der Continuo-Stimme c (vgl. NSA 32, S. 180), die einem anderen Aufführungsmaterial als die Cantus-Stimme b zugehört haben muß, so ergeben sich sogar insgesamt drei Fassungen von SWV 470.



Noch in einem anderen Punkt gelangte Joshua Rifkin aufgrund seiner Studien an den Kasseler Schütz-Handschriften zu einem anderen Ergebnis als der Verfasser, nämlich in bezug auf die Fassungen von SWV 467 ('Wo Gott der Herr nicht bei uns hält'). In NSA 32 (S. VIII f.) argumentierte ich, vom musikalischen Befund ausgehend, für die Ursprünglichkeit der dreistimmigen Fassung (NSA 32, Nr. 1) und hielt die dreichörige Fassung (ebenda, Nr. 4) für eine spätere Bearbeitung von zweifelhafter Authentizität. Rifkin bringt demgegenüber Spittas Meinung von der Originalität der dreichörigen Fassung wieder zu Ehren und datiert diese nach quellenkundlichen Kriterien auf ca. 1616<sup>6</sup>, wohingegen er in der dreistimmigen Fassung eine Ableitung aus der dreichörigen sieht. Obwohl ich beide Fassungen von der musikalischen Seite her heute nicht anders beurteilen kann als 1970, muß ich die quellenkundliche Argumentation Rifkins anerkennen; der dreichörigen Fassung käme demnach weiterhin die SWV-Nummer 467 ohne Zusatz zu, während sich die dreistimmige Fassung mit einer "a"-Nummer zu begnügen hat.

#### Zu den selbständigen authentischen Werken

Die selbständigen authentischen Werke bilden unter den Neuentdeckungen diejenige Gruppe, deren nachträgliche Verzeichnung die wenigsten Probleme aufwirft. (Leider sind sie auch die kleinste Gruppe.) Für die Numerierung neuentdeckter authentischer Werke hatte schon Bittinger im "Nachtrag authentischer Werke" (SWV, S. 187 ff.) eine Entscheidung zu treffen. Er schloß zwei erst während der Herstellung des SWV von Werner Braun aufgefundene Werke an die bisher letzte Werknummer an (als SWV 495 und 496) und versah sie zusätzlich jeweils mit einer Ordnungsnummer, die den Ort anzeigt, an dem das nachgetragene Werk nach der Systematik des Werkverzeichnisses gehört.

Bei der nachträglichen Verzeichnung von SWV 495 und 496 wurde bereits in die Nummernordnung der Kleinen Ausgabe neben den Prinzipien Werkchronologie (bei den Druckwerken) und Besetzung (bei den handschriftlichen Werken) als drittes Prinzip - wenn auch erzwungenermaßen - die Forschungschronologie eingeführt. In Weiterführung dieses Prinzips erhalten im Supplement die neuentdeckten authentischen Werke - und zwar in der Reihenfolge ihrer Entdeckung - die Nummern 497-500. Die Zuweisung von Ordnungsnummern scheint an dieser Stelle noch nicht erforderlich zu sein; die Ordnungsnummern erhalten ihre eigentliche Funktion erst im Zusammenhang mit der Neufassung des Gesamtverzeichnisses, in dem von ihnen aus auf die Hauptnummern verwiesen werden kann.

## Zum Anhang

In der Kleinen Ausgabe des SWV folgen auf den Hauptteil, der die als authentisch betrachteten Werke Schützens registriert, drei Anhänge: I. "Zweifelhafte Werke", II. "Alphabetisches Verzeichnis verschollener Werke", III. "Alphabetisches Verzeichnis ausgewählter Kontrafakta". Hier soll es nur um die Frage gehen, in welcher Weise die Erweiterung des Anhangs I zu erfolgen hat, in dem von Bittinger unter den Nummern Anh. 1 bis Anh. 11 die zweifelhaften Werke verzeichnet wurden. (In welcher Weise verschollene Werke und Kontrafakta in der Großen Ausgabe zu behandeln sein werden, muß späteren Erwägungen vorbehalten bleiben.)

Die Aufnahme eines Werkes in den Anhang besagt einerseits, daß die Autorschaft Schützens als ungesichert angesehen wird, andererseits aber auch, daß eine Zuschreibung an Schütz in der Diskussion ist - oder zumindest war -, die das Werk für eine Verzeichnung im SWV qualifiziert. Die Entscheidung, die Bittinger zu treffen hatte und die der Bearbeiter der Großen Ausgabe zu treffen hat, ist also eine doppelte: einmal stellt sich die Frage nach Aufnahme in den Hauptteil oder in den Anhang, zum andern nach Aufnahme in den Anhang oder Nichtaufnahme.

Was die erste dieser Teilfragen angeht, so erweisen Neuerkenntnisse der letzten Jahre sowohl die Kriterien als auch mehrere Einzelentscheidungen Bittingers als problematisch. Dies betrifft indessen lediglich Werke, die im SWV bereits verzeichnet sind, und überschreitet insofern unser Thema.

Zu erörtern ist jedoch in unserem Zusammenhang die zweite Teilfrage. Sie ist praktisch von noch größerem Gewicht, denn es geht hier nicht nur darum, an welcher Stelle des Werkverzeichnisses der Benutzer einen Titel findet, sondern darum, ob er ihn überhaupt findet.

Grundsätzlich ist dabei zu entscheiden, ob jedes Stück, das in der Literatur für Schütz hypothetisch in Anspruch genommen worden ist, verzeichnet werden soll (ungeachtet der Frage, ob hier Vollständigkeit zu erzielen ist). Bittinger verneinte dies und verzichtete auf die Aufnahme von "Anonyma, die auf Schützens Urhebererschaft hin zwar untersucht, ihm aber nicht mit hinreichender Wahrscheinlichkeit zugeschrieben worden sind"<sup>7</sup>.

Diese Entscheidung ist in doppelter Hinsicht problematisch. Erstens wird dadurch der Bearbeiter des Werkverzeichnisses zur Instanz, die beurteilen muß, ob die Wahrscheinlichkeit einer Zuschreibung "hinreichend" ist. Selbst wenn er als Schützforscher im Einzelfall eine dezidierte Meinung dazu hat, ist es doch fraglich, ob ein Werkverzeichnis der richtige Ort dafür ist, sie zur Geltung zu bringen. Der Verfasser neigt jedenfalls dazu, im SWV eher eine "neutrale" Sammelstelle der Forschungsmeinungen zu sehen.



Dazu kommt zweitens ein praktischer Gesichtspunkt. Er läßt sich am leichtesten am Beispiel der Markus-Passion erläutern. Sie wurde von Bittinger als "heute allgemein als unecht zurückgewiesene[s] Werk"<sup>8</sup> von der Aufnahme in das SWV ausgeschlossen. Zumal seit eine glaubhafte Zuschreibung an einen anderen Komponisten (Peranda) vorliegt<sup>9</sup>, ist die Diskussion um Schütz' Autorschaft für dieses Werk in der Tat - und zwar mit negativem Ergebnis - als abgeschlossen zu betrachten. Andererseits ist die Markus-Passion durch Jahrzehnte hindurch immer wieder im Zusammenhang mit Schützens Passionsmusiken in der Schütz-Literatur behandelt worden. Sollte der Benutzer des SWV nicht die wesentlichsten Informationen auch über dieses Werk finden können?

Der Verfasser möchte diese Frage bejahen. Die Markus-Passion erscheint deshalb im Supplement als ein in den Anhang aufzunehmendes Werk; desgleichen sind einige jüngere Zuschreibungen nachträglich aufgenommen worden, die Bittinger bereits hätte verzeichnen können, aber nicht verzeichnet hat. Entsprechend sind die nach 1960 als Schütz-Werke diskutierten Anonyma mit der Absicht der Vollständigkeit registriert worden, ohne daß die Wahrscheinlichkeit der Zuschreibung hier irgendeiner Beurteilung unterworfen würde.

Die nachzutragenden zweifelhaften Werke werden in der Großen Ausgabe des SWV (in Analogie zum Verfahren bei den authentischen Werken) die Nummern "Anh. 12" usf. tragen. Für das vorliegende Supplement konnte sich der Verfasser freilich nicht entschließen, auch diesen Werken schon Nummern zuzuordnen, da naturgemäß diese Werkgruppe am stärksten dem Wandel der Forschungsmeinungen ausgesetzt ist. Für den Fall, daß sich gegen die Aufnahme einzelner Werke in das definitive Verzeichnis oder gegen das hier vorgeschlagene Verfahren im ganzen überzeugende Argumente ergeben, sollte eine Revision der Liste nicht durch eine feste Numerierung behindert werden. Als vorläufiges Ordnungsmerkmal wird den für den Anhang vorgesehenen Werken deshalb lediglich ein Buchstabe beigegeben; für die Reihung ist wiederum die zeitliche Folge maßgebend, in der die Titel in der Schützforschung diskutiert wurden.

#### Supplement zur Kleinen Ausgabe des Schütz-Werke-Verzeichnisses

Die Art der Werkaufnahme (einschließlich der Abkürzungen für Schlüssel, Stimmgattungen usw.) orientiert sich an der Ausgabe von 1960. Hinzugefügt wurde die Rubrik "Literatur"; verzichtet wurde auf Hinweise zur liturgischen Verwendbarkeit und auf die Angabe der Besetzungsart des Bc., sofern diese nicht aus der Quelle direkt zu entnehmen ist.

Zur Rubrik "Ausgaben" ist ergänzend zu erwähnen, daß Wolfram Steude eine Edition der von ihm in sächsischen Bibliotheken aufgefundenen Werke im Deutschen Verlag für Musik Leipzig vorbereitet.

Die Literatur zu den einzelnen Werken wird im allgemeinen nur durch die Angabe des Verfassers bezeichnet; bei Autoren, die mit mehreren Arbeiten vertreten sind, ist ein Titelsigel hinzugefügt.

Die Literaturangaben beziehen sich auf folgende Titel:

- Werner BRAUN: Die mitteldeutsche Choralpassion im 18. Jahrhundert, Berlin 1960
- Werner BREIG: Neue Schütz-Funde, in: AfMw 27, 1970, S. 59-72 (NSchF)
- Werner BREIG: Heinrich Schütz' Parodiemotette "Jesu dulcissime", in: Festschrift Wolfgang Boetticher zum 60. Geburtstag, hrsg. von Heinrich Hüschen und Dietz-Rüdiger Moser, Berlin 1974, S. 13-24 (PM)
- Christiane ENGELBRECHT: Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek, = Musikwissenschaftliche Arbeiten, Nr. 14, Kassel 1958
- Moritz FÜRSTENAU: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, 1. Teil, Dresden 1861 (Nachdruck, hrsg. von Wolfgang Reich, Leipzig 1971)
- Rudolf GERBER: Das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz und seine stilgeschichtlichen Grundlagen, Gütersloh 1929
- Bruno GRUSNICK: Die Dübensammlung - Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung, in: STMF 46, 1964, S. 27-82; 48, 1966, S. 63-186 (DS I, II)
- Bruno GRUSNICK: Litania Upsaliensis - Eine unbekannte Litanei von Heinrich Schütz, in: Sagittarius 2, Kassel 1969, S. 39-62 (LU)
- Carl ISRAEL: Übersichtlicher Katalog der Musikalien der ständischen Landesbibliothek zu Cassel, Kassel 1881
- Hermann KRETZSCHMAR: Führer durch den Konzertsaal, II. Abteilung, 1. Teil: Kirchliche Werke, Leipzig 1888
- Hans Joachim MOSER: Heinrich Schütz - Sein Leben und Werk, Kassel und Basel <sup>2</sup>/1954
- Elisabeth NOACK: Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit, = Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte, Nr. 8, Mainz 1967
- Friedrich NOACK: Die Tabulaturen der hessischen Landesbibliothek zu Darmstadt, in: Kongreßbericht Basel 1924, S. 276-285
- Wolfgang OSTHOFF: Monteverdis "Combattimento" in deutscher Sprache und Heinrich Schütz, in: Festschrift Helmuth Osthoff zum 65. Geburtstag, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht und Helmut Hücke, Tutzing 1961, S. 195-227
- Heinrich SCHÜTZ: Gesammelte Briefe und Schriften, hrsg. von Erich H. Müller, = Deutsche Musikbücherei, Bd. 45, Regensburg 1931 (GBr)
- Friedrich SPITTA: Die Passionen nach den vier Evangelisten von Heinrich Schütz - Ein Beitrag zur Feier des 300jährigen Schütz-Jubiläums, Leipzig 1886
- Philipp SPITTA: J. S. Bach, Bd. II, Leipzig 1880 (JSB)
- Philipp SPITTA: Heinrich Schütz' Leben und Werke, in: Ph. Spitta, Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894, S. 3-60 (HS)
- Wolfram STEUDE: Die Markuspassion der Leipziger Passionen-Handschrift des Johann Zacharias Grundig, in: DJbMw 14, 1969, S. 96-116 (MP)
- Wolfram STEUDE: Die Musiksammlungshandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden, Leipzig 1974 (MSHs)



Wolfram STEUDE: Neue Schütz-Ermittlungen, in: DJbMw 12, 1967, S. 40-74 (NSchE)

Alfred THIELE: Thüringer Meister im Umkreis von Heinrich Schütz und Heinrich Albert, in: Festschrift zur Ehrung von Heinrich Albert, hrsg. von Günther Kraft, Weimar 1954, S. 65-98 (ThM)

Alfred THIELE: Heinrich Schütz und Weimar, in: Festschrift zur Ehrung von Heinrich Schütz, hrsg. von Günther Kraft, Weimar 1954, S. 62-82 (HS)

Ernst ZULAUF: Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten, Kassel 1902

Außer den angeführten Literaturtiteln konnten briefliche Mitteilungen von Prof. Joshua Rifkin (Cambridge, Mass.) und Dr. Wolfram Steude (Dresden) verwertet werden. Joshua Rifkin gewährte außerdem dem Verfasser freundlicherweise Einsicht in das Manuskript seines Artikels über Heinrich Schütz für die 6. Auflage von 'Grove's Dictionary of Music and Musicians'; darauf beruhen die alternativen Angaben zur Entstehungszeit von SWV 289a, 326a, 450a und 467a. Beiden genannten Kollegen sei für ihre Unterstützung herzlich gedankt.

Im SWV-Supplement sind als zusätzliche Abkürzungen verwendet: AA. für Autorenangabe, EZ. für Entstehungszeit, LB für Landesbibliothek.

36a Jauchzet dem Herren, alle Welt (Psalm 100)

Konzert für drei Chöre zu je vier Singstimmen und  
Basso continuo ad lib.

Frühhfassung von SWV 36

Die Umformung zur Druckfassung (Nr. 15 der 'Psalmen Davids' von 1619) bestand in der Reduzierung der Besetzung auf zwei Chöre, Zuweisung von gesonderten Bc.-Stimmen an beide Chöre, Hinzufügung eines Gloria patri sowie Detailverbesserungen.

Aufgefunden von Werner Breig

EZ. Vor 1619.

Quelle. Kassel LB, Mus. ms. 2<sup>o</sup> 49 r (Stimmen). Titel: "Ps. 100. Jauchzet dem Herren à 12 H S." Die Bc.-Stimme ist unvollständig erhalten. Faks.: NSA XXVIII, S. XV.

Text. Ps. 100, 1b-5.

Besetzung.

Stimmengruppe	Schlüsselfolge	Besetzungsart
Coro I	S A T B	Sopr., Alt, Ten., Baß
Coro II	S A T B	Sopr., Alt, Ten., Baß
Coro III	S A T B	Sopr., Alt, Ten., Baß
Bc.	B	

Erstausgabe. Heinrich Schütz: Der 100. Psalm "Jauchzet dem Herren, alle Welt" für drei vierstimmige Chöre und Basso continuo, hrsg. von Werner Breig. Kassel: Bärenreiter 1969 (Bärenreiter-Ausgabe 5914; Vorabdruck aus NSA XXVIII).

Gesamtausgaben. NSA XXVIII, Nr. 2 (Breig).

Literatur. Israel 59 (irrtümliche Identifizierung mit SWV 47). - Zulauf 130. - Breig NSchF 60-63.



263/264a Anima mea liquefacta est

Konzert für vier Stimmen (zwei Instrumente und zwei Singstimmen) und Basso continuo

Zweite Frühfassung von SWV 263-264 (vgl. die Bemerkung zu SWV 263/264b)

Aufgefunden von Wolfram Steude

EZ. Wahrscheinlich zwischen 1613 und 1616.

Quellen. Dresden LB, Ms. Mus. Pi 8, Nr. 48 (nur Viol. I, II und Ten. I erhalten, sehr beschädigt). AA: "Heinr. Sagitt:" - Ebenda, Ms. Mus. Pi 57, Nr. 110 (nur Viol. I, Ten. I, II und Bc. erhalten). Besetzungsangabe: "2. Violin, 2 Tenore é Baſo continuo". AA: "Heinrich Schütz". Faks.: Steude NSchE, Abb. 2 (vor S. 41): Ten. II (nicht Ten. I, wie in der Unterschrift angegeben).

Text. Hohes Lied 5,6; 2,14; 5,3; 5,8.

Besetzung.

Stimmengruppe	Schlüsselfolge	Besetzungsart
Instrumente	S S	Viol. I, II
Singstimmen	- - S S	Ten. I, II
Bc.	B	

Literatur. Steude NSchE 48 f. - Steude MShs 182, 196.

263/264b Anima mea liquefacta est

Kleines geistliches Konzert für vier Singstimmen und Basso continuo

Erste Frühfassung von SWV 263-264

Der zweistufige Umarbeitungsvorgang, aus dem das zweiteilige Konzert Nr. 7-8 des I. Teil der 'Symphoniae sacrae' von 1629 entstand, führte von einer rein vokalen Besetzung in SWV 263/264b zunächst zu einer gemischt vokal-instrumentalen in SWV 263/264a mit offenbar nur geringen Eingriffen in die kompositorische Substanz; erst die Endfassung SWV 263-264 stellte die

Zweiteiligkeit her und erweiterte den Umfang auf fast das Doppelte mit der Absicht "der formalen Entfaltung, tonartlichen Bereicherung und Textverdeutlichung" (Steude NSchE 48).

Aufgefunden von Wolfram Steude

Nur Basso continuo erhalten.

EZ. Wahrscheinlich zwischen 1613 und 1616.

Quelle. Dresden LB, Ms. Mus. Pi 54a, Nr. 9 (Bc.). Besetzungsangabe: "4 voc: C.C.C.C.". AA: "Heinrici Sagittarii".

Text. Wie SWV 263/264a.

Besetzung.

Stimmengruppe	Schlüsselfolge	Besetzungsart
Singstimmen	[S S S S]	Sopr. I-IV
Bc.	B	

Literatur. Steude NSchE 48 f. - Steude MShs 188.

289a Erhöre mich, wenn ich dich rufe

Kleines geistliches Konzert für drei Singstimmen und Basso continuo

Frühhfassung von SWV 289

Für den Druck als Nr. 8 in Teil I der 'Kleinen geistlichen Konzerte' (1636) unterzog Schütz das Werk einer durchgreifenden Umarbeitung, in deren Verlauf auch die Zahl der Vokalstimmen durch Eliminierung des Basses auf 2 vermindert wurde.

Aufgefunden von Wolfram Steude

Fragmentarisch überliefert

EZ. Zwischen 1613 und 1616 (Steude); um 1620 (Rifkin).

Quellen. Dresden LB, Ms. Mus. Pi 8, Nr. 46 (nur Sopr. I erhalten). AA: "Heinr. Sagittarii". Faks.: Steude NSchE, Abb. 1 (nach S. 40). - Ebenda, Ms. Mus. Pi 57, Nr. 99 (nur Sopr. I und Bc. erhalten). Besetzungsangabe im Bc.: "2 Sopr:



e Basso". AA: "H. Schütz" (Sopr. I) bzw. "Sagittarii" (Bc.).

Text. Ps. 4,2; Ps. 5,3.

Besetzung.

Stimmengruppe	Schlüsselfolge	Besetzungsart
Singstimmen	V [V B(?)]	Sopr. I, II, Baß
Bc.	B	

Literatur. Steude NSchE 47. - Steude MShs 182, 196.

326a

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ

Kleines geistliches Konzert für drei Singstimmen  
und Basso continuo

Frühfassung von SWV 326

Für den Druck als Nr. 21 in Teil II der 'Kleinen geistlichen Konzerte' (1639) unterzog Schütz das Werk einer durchgreifenden Umarbeitung, in deren Verlauf auch eine vierte Singstimme (Baß) hinzugefügt wurde.

Aufgefunden von Wolfram Steude

Fragmentarisch überliefert

EZ. Zwischen 1613 und 1616 (Steude); um 1620 (Rifkin).

Quellen. Dresden LB, Ms. Mus. Pi 8, Nr. 42 (nur Sopr. I und III, sehr beschädigt), ohne AA. - Ebenda, Ms. Mus. Pi 57, Nr. 94 (nur Sopr. I und III, Bc.), ohne AA.

Text. Strophe 1 des früher Paul Speratus zugeschriebenen Kirchenliedes.

Besetzung.

Stimmengruppe	Schlüsselfolge	Besetzungsart
Singstimmen	V [V] V	Sopr. I-III
Bc.	B	

Literatur. Steude NSchE 44 f. - Steude MShs 182, 196.

418a      Nun danket alle Gott

Geistliches Konzert für acht Stimmen und Basso  
continuo

Frühhfassung von SWV 418

Für den Druck als Nr. 21 in Teil III der 'Symphoniae  
sacrae' (1650) fügte Schütz ein vierstimmiges Comple-  
mentum hinzu und nahm einige Detailänderungen vor.

EZ. Wahrscheinlich Ende der 1640er Jahre (vielleicht 1648  
anlässlich des Friedensschlusses).

Quelle. Kassel LB, Ms. Mus. 2<sup>o</sup> 52 c (Stimmen). Titel: "Nun  
Dancket alle Gott. Ab 8. 6. Voc. & 2 Violin. 2.C 1.A. 2.T.  
1.B. 2.Viol.". AA fehlt.

Text. Sirach 50, 24-26.

Besetzung.

Stimmengruppe	Schlüsselfolge	Besetzungsart
Instrumente	V V	Viol. I, II
Singstimmen	SS A T T B	Sopr. I, II, Alt, Ten., I, II, Baß
Bc.	B	

Gesamtausgaben. NSA XXI (Breig; in Vorb.).

Literatur. Israel 6. - Moser 532 f.

429a      Aller Augen warten auf dich, Herre

430a      Danket dem Herren, denn er ist sehr freundlich

Für drei Singstimmen

Frühhfassung oder spätere Bearbeitung von SWV 429  
und 430 ('Zwölf Geistliche Gesänge', 1657, Nr. 10  
und 11)

Echtheit angezweifelt

Fragmentarisch überliefert



EZ. Vor 1630.

Quelle. Dresden LB, Ms. Mus. Pi 8, Nr. 6 (Stimmen; sehr beschädigt, besonders der Baß; im Sopr. I fehlt der dritte Teil von SWV 429a). AA: "Heinr: Sagitt:".

Text. Nr. 429a: Ps. 145,15-16; Matth. 6,9-13; Gebet. -  
Nr. 430a: Ps. 136,1.25; Ps. 147,9-11; Matth. 6,9-13; Gebet.

Besetzung.

Stimmengruppe	Schlüsselfolge	Besetzungsart
Singstimmen	V V B <sup>r</sup>	Sopr. I, II, Baß

Literatur. Moser 548 f. - Steude NSchE 42-44. - Steude MShs 181. - Klaus Hofmann in SSA XV, S. VIII.

443a      Weib, was weinest du

Konzert für zehn Stimmen und Basso continuo

Variante zu SWV 443

Aufgefunden von Wolfram Steude

Nur Basso continuo überliefert

Die Dresdner Bc.-Stimme ist auf weite Strecken mit dem Verlauf des Bc. von SWV 443 (bis auf geringfügige Varianten) identisch; wesentlich abweichend sind die Übergangsstellen zwischen geradem und Tripeltakt sowie der Schluß des Werkes.

EZ. Wahrscheinlich um 1624 (im Anschluß an die Komposition der Auferstehungshistorie).

Quelle. Dresden LB, Ms. Mus. 1479/E/502 (aus der Bibliothek der ehem. Fürsten- und Landesschule Grimma stammend). AA: "H. Schütz". - Zum Kasseler Titelblatt s. unter "Besetzung".

Text. Joh. 20,13.16-17.

Besetzung. Aus der Quelle ist nur anhand der Angabe "à 10" die Stimmenzahl zu erkennen. Da das Pirnaer Kantorei-Inventarium von J. H. Richter eine Schützsche Komposition gleichen Textes mit der Besetzungsangabe "5 et 10 Voc." nennt,

ist es wahrscheinlich, daß die vorliegende Fassung mit dem verlorenen Pirnaer Stück identisch ist und mit fünf Concertat- und fünf Ripienostimmen besetzt war. - Eine Beziehung scheint auch zu einem Titelblatt in der LB Kassel zu bestehen, das unter der gleichen Signatur wie SWV 443 aufbewahrt wird (Ms. Mus. 49 x), dessen Aufschrift "Weib was weinestu à 5 [sic] H.S." aber nicht auf SWV 443, sondern auf SWV 443a weist.

Literatur. Steude NSchE 58 f.

450a Ach Herr, du Schöpfer aller Ding

Kleines geistliches Konzerte für drei Singstimmen  
und Basso continuo

Parodie des fünfstimmigen Madrigals 'Deh poi ch'era ne' fati' von Luca Marenzio ('Il Settimo Libro de Madrigali a Cinque Voci', Venedig 1595, Nr. 1)

Frühfassung von SWV 450

Schütz' "Madrigale spirituale" SWV 450 entstand, wie die Frühfassung SWV 450a zeigt, aus einem zweistufigen Bearbeitungsvorgang. Das gegenüber Marenzios Madrigal in der Stimmenzahl reduzierte und mit Bc. versehene Kleine geistliche Konzert übernimmt wesentliche Teile des Motivmaterials der Vorlage. Die Zweitfassung kehrt wieder zur fünfstimmigen Besetzung des Marenzio-Madrigals zurück, entfernt sich aber von ihm stärker in der motivischen Substanz.

Aufgefunden von Wolfram Steude

Fragmentarisch überliefert.

EZ. Um 1613 (Steude); um 1616 (Rifkin).

Quelle. Dresden LB, Ms. Mus. Pi 8, Nr. 45 (nur Sopr. II und Baß, sehr beschädigt). AA fehlt. - Ebenda, Ms. Mus. Pi 57, Nr. 96 (nur Sopr. II, Baß und Bc.). AA fehlt. - In beiden Quellen steht der Vermerk "sopra poi ch'era ne' fati del Marentio".



Text. Strophe 12 des Kirchenliedes 'Vom Himmel hoch da komm ich her' von Martin Luther.

Besetzung.

Stimmengruppe	Schlüsselfolge	Besetzungsart
Singstimmen	[S] S B	Sopran I, II, Baß
Bc.	B	

Literatur. Steude NSchE 45-47. - Steude MShs 182, 196. - Werner Breig in NSA XXXII, S. IX.

467a Wo Gott der Herr nicht bei uns hält

Kleines geistliches Konzert für drei Stimmen und Basso continuo

Variante zu SWV 467

EZ. Zwischen 1613 und 1616 (Breig); zwischen 1640 und 1650 (Rifkin).

Quelle. Kassel LB, Ms. Mus. 2<sup>o</sup> 59 n (Part.). Titel: "C. Wo Gott der Herr nicht bey vns helt. à 3 Voc.: et Baß: Cont:". AA fehlt.

Text. Strophe 1 des Kirchenliedes über Ps. 124 von Justus Jonas.

Besetzung.

Stimmengruppe	Schlüsselfolge	Besetzungsart
Singstimmen	V S S	Sopr. I-III
Bc.	B	

Die beiden oberen Stimmen sind in der Quelle untextiert. Doch ist es unwahrscheinlich, daß damit eine Festlegung auf instrumentale Besetzung gemeint ist. Denn alle drei Stimmen sind in gleichem Maße wortgeprägt (und in der dreichörigen Fassung SWV 467 auch textiert); zudem ist im Titel keine Differenzierung der Besetzung ausgesprochen.

Erstausgabe. Heinrich Schütz: "Wo Gott der Herr nicht bei uns hält", Choralkonzert für drei Soprane und Basso continuo, hrsg. von Werner Breig, Kassel: Bärenreiter 1970 (Bärenreiter-Ausgabe 5916; Vorabdruck aus NSA XXXII).

Gesamtausgaben. NSA XXXII, Nr. 1 (Breig).

Literatur. Philipp Spitta in SGA XIII, S. XIII.

494a Meine Seele erhebt den Herren (Deutsches Magnificat)  
für zwei Chöre zu je vier Singstimmen und Basso  
continuo

Frühhfassung von SWV 494

Die Umformung zur endgültigen Version bestand in der rhythmischen Neufassung der Bc.-Stimme, einer Reihe von Detailverbesserungen und der Umgestaltung des zweiten Teils der Doxologie.

EZ. Um 1670.

Quelle. Dresden LB, Ms. Mus. 1497/E/501 (aus dem Bestand der ehem. Fürsten- und Landesschule Grimma). 10 Stimmen (für den Bc. ist eine bezifferte und eine unbezifferte Stimme vorhanden), von 6 Schreibern auf Veranlassung und unter Mitwirkung des Magisters Johannes Stohr geschrieben. Von Stohr stammt der Umschlagtitel: "Teutzsch Magnificat | von VIII. | auff 2. Chören | comp. | von | Heinrich Schützen | Churfl. Sächß. ältesten Capell- | meister | in seinem 86. Jahr | ist sonst der beschluß an | seinem Schwanengesange". Faks. des Umschlagtitels: NSA XXVIII, S. XXII.

Gliederung.

Nr.    Textanfang

---

- 1    Meine Seele erhebt den Herren
- 2    Ehre sei dem Vater und dem Sohne

Text. Luk. 1,46-49.51-55; Doxologie.



Besetzung.

Stimmengruppe	Schlüsselfolge	Besetzungsart
Chorus I	S A T B	Sopr., Alt, Ten., Baß
Chorus II	S A T B	Sopr., Alt, Ten., Baß
Bc.	B	

Gesamtausgaben. NSA XXVIII, Anhang (Erstausgabe; Breig).

Literatur. Moser 590. - Steude NSchE 61 f.

497 Ein Kind ist uns geboren

Kleines geistliches Konzert für zwei Singstimmen  
und Basso continuo

Aufgefunden von Wolfram Steude

Fragmentarisch überliefert.

EZ. Wahrscheinlich um 1613.

Quelle. Dresden LB, Ms. Mus. Pi 57, Nr. 119 (nur Ten. I und Bc.). AA: (Bc.): "Heinrich Schützen".

Text. Jesaja 9,6-7.

Besetzung.

Stimmengruppe	Schlüsselfolge	Besetzungsart
Singstimmen	T [T]	Ten. I, II
Bc.	B	

Literatur. Steude NSchE 49 f. - Steude MShs 197.

498 Stehe auf, meine Freundin

Motette für zwei Chöre zu je vier Singstimmen

Aufgefunden von Wolfram Steude

Da das Nachlaßinventar des Naumburger Kantors Andreas Unger eine achtstimmige Motette 'Stehe auf, meine

Freundin' von Schütz aufführt, liegt es nahe, SWV 498 als identisch mit dem Inhalt der verlorenen Naumburger Handschrift anzusehen. Hans Joachim Moser hatte geglaubt, das verlorene Naumburger Stück mit der anonymen Motette gleichen Textbeginns aus der Handschrift des Johann Gräffenhain (Berlin, ehem. Preuß. Staatsbibliothek, Mus. Ms. 40345, jetzt vermißt) identifizieren zu können (SWV Anh.4); diese Zuschreibung ist nach der Auffindung der vorliegenden text- und besetzungsgleichen Komposition unwahrscheinlich geworden.

EZ. Wahrscheinlich um 1620.

Quelle. Bibra, Pfarrarchiv, Ms. VI/2:2 (Part.). AA: "Henr. Sagittarii". Faks.: Steude NSchE, Abb. 3 (nach S. 64).

Gliederung.

Nr. Textanfang

---

- 1 Stehe auf, meine Freundin
- 2 Siehe, meine Freundin, du bist schön

Besetzung.

Stimmengruppe	Schlüsselfolge	Besetzungsart
Chorus I	S A T B	Sopr., Alt, Ten., Baß
Chorus II	S A T B	Sopr., Alt, Ten., Baß

Text. Freie Zusammenstellung von Versen aus dem Hohen Lied (2,10-14; 4,1.7.9.11; 5,2).

Erstausgabe. Heinrich Schütz: Stehe auf, meine Freundin für für zwei vierstimmige Chöre und Basso continuo (ad lib.), aufgefunden und hrsg. von Wolfram Steude, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1972 (DVfM 7901). (Bc. vom Hrsg. ergänzt.)

Literatur. Steude NSchE 62 f.

499

Tulerunt Dominum

Konzert für 24 Stimmen und Basso continuo

Aufgefunden von Wolfram Steude

Fragmentarisch erhalten



EZ. Unbekannt.

Quelle. Dresden LB, Ms. Mus. Pi 50, Nr. 4 (nur Trombetta terza und Trombetta quarta erhalten). AA: "H S".

Text. Die Stimmen tragen die Textmarken: "Tulerunt Dominum" - "Surrexit" - "Gaudeamus" - "Et cantemus". Die ersten beiden Textmarken sind zu identifizieren als Joh. 20,13 und Matth. 28,6 (bzw. Mark. 16,6 oder Luk. 24,6).

Besetzung. Aus den überlieferten beiden Stimmen ist nur die Stimmenzahl 24 und die Mitwirkung von vier Trompeten zu ersehen. Schlüsselung von Trombetta terza und Trombetta quarta: S S.

Literatur. Steude NSchE 57. - Steude MShs 185.

500      An den Wassern zu Babel (Psalm 137)

Konzert für acht Stimmen in zwei Chören und Basso continuo

Aufgefunden von Werner Breig

EZ. Wahrscheinlich zwischen den 'Psalmen Davids' von 1619 (die mit SWV 37 eine textgleiche, aber musikalisch völlig verschiedene Komposition enthalten) und Teil I der 'Symphoniae sacrae' (1629). Niederschrift der Kasseler Stimmen zwischen 1627 und 1632 (Rifkin).

Quelle. Kassel LB, Ms. Mus. 2<sup>o</sup> 49 o (Stimmen). Titel: "Psalm .137. An den Waßern zu Babell. | a .8. H. S.". Aus der Besetzungsangabe ist der Verlust einer Stimme zu erschließen; der Verlauf der Organo-Stimme (Bc. zu Coro I) läßt erkennen, daß es sich dabei um die tiefste Stimme des Coro di Tromboni handelt, und ermöglicht zugleich unschwer die Rekonstruktion. Für Coro II sind 4 Bc.-Stimmen erhalten (1 für Cembalo, 3 für Lauten). Faks.: NSA XXVIII, S. XVIII f.

Text. Ps. 137.

Besetzung.

Stimmengruppe	Schlüsselfolge	Besetzungsart
<u>Coro I di Tromboni</u>		
Instrumente	A A T [S <sup>b</sup> ]	Trbne. I-IV
Singstimme	T	Ten.
Bc.	B, T	Orgel
<u>Coro II di Liuti</u>		
Singstimmen	S S B	Sopr. I, II, Baß
Bc.	B, T	Cembalo, Lauten

Erstausgabe. Heinrich Schütz: Der 137. Psalm "An den Wassern zu Babel saßen wir und weineten" für acht Stimmen und Basso continuo, hrsg. von Werner Breig, Kassel: Bärenreiter 1969 (Bärenreiter-Ausgabe 5915; Vorabdruck aus NSA XXVIII).

Gesamtausgaben. NSA XXVIII, Nr. 5 (Breig).

Literatur. Israel 58 (irrtümliche Identifizierung mit SWV 37).

- Zulauf 125. - Breig NSchF 64-72.

Zweifelhafte und unechte Werke

(a) Historia des Leidens und Sterbens unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Marcus

- Markus-Passion -

Für vier Singstimmen

Textanfang: Das Leiden unsers Herrn Jesu Christi, wie es uns Sanct Marcus beschreibet.

Die Markus-Passion steht in der Leipziger Passionen-Handschrift (s. unter "Quelle"), die außerdem Schütz' Passionen nach Matthäus, Lukas und Johannes enthält,



an zweiter Stelle ohne AA. Aufgrund des Quellenzusammenhanges hielt Philipp Spitta noch 1880 die Markus-Passion für ein Werk von Schütz. Er edierte sie 1885 zusammen mit den drei Schütz-Passionen in SGA I, äußerte jedoch hier bereits Zweifel an Schütz' Urheberschaft, die er 1894 bekräftigte. Hermann Kretzschmar sah in der Markus-Passion 1888 die Bearbeitung eines Schützschen Werkes durch einen Unbekannten. In der Schütz-Literatur des 20. Jahrhunderts setzte sich die Auffassung durch, daß das Werk nicht von Schütz stammt. Wolfram Steude konnte 1969 Marco Giuseppe Peranda (1625-1675, Vizekapellmeister und seit 1663 dritter Kapellmeister am Dresdner Hof) als wahrscheinlichen Komponisten der Markus-Passion namhaft machen.

EZ. Wahrscheinlich 1668.

Quelle. Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Ms. II 2,15, geschrieben von Johann Zacharias Grundig, nach Spitta (SGA I) "kaum viel später als 1692". Darin als Nr. 2 die Markus-Passion; Titel wie oben, dazu die Schreiberinitialen "J.Z.G.". AA fehlt.

(Auf eine Gliederung nach Einzelsätzen darf im vorliegenden Zusammenhang wohl verzichtet werden.)

Text. Introitus: Die bei Passionen übliche Ankündigung; Historie: Mark. 14-15; Beschluß: Dankspruch.

Besetzung.

Sätze bzw. Personen	Schlüssel- folge	Besetzungsart
Introitus, Tubae, Beschluß	S A T B	Chor: Sopr., Alt, Ten., Baß
Ancilla	S	Soli: Sopr.
Judas	A	Alt
Evangelista, Jün- ger, Petrus, Mi- les, Centurio	T	Ten.
Jesus, Potifex, Pilatus	B	Baß

Ausgaben. SGA I, S. 73-96. - Die Markus-Passion der Historienreihe in Grundigs Handschrift von H. Schütz, hrsg. von Fritz Schmidt, Celle: Moeck 1938. - Marco Giuseppe Peranda: Markus-Passion, hrsg. von Wolfram Steude, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1978.

Literatur. Fürstenau 181. - Ph. Spitta JSB II 313-315. -  
Ph. Spitta in SGA I, S. XIX-XXIII. - Kretzschmar 39 f. -  
Fr. Spitta 7-10, 51-53. - Gerber 77 f., 80-95. - Moser  
560 f. - Braun 19. - Steude MP.

(b) Zeuchst du nun von hinnen

Dialog für zwei Singstimmen (alternierend) und Basso  
continuo

Heinrich Schütz zugeschrieben von Friedrich Noack

EZ. Etwa 1627.

Quelle. Darmstadt LB, Mus. ms. 2928/4 (Part. mit unterlegter  
Orgeltabulatur). Faks.: E. Noack, Tafel V.

Text. Gedicht eines unbekanntes Verfassers (8 Strophen).

Besetzung.

Stimmengruppe	Schlüsselfolge	Besetzungsart
Singstimmen	S	Ten. (Pastor) und Sopr. (Nymphe) alter- nierend
Bc.	B	

Ausgabe. Fr. Noack 282 f.

Literatur. Fr. Noack 282 f. - E. Noack 75.

(c) Frewden-Lied

Sololied für eine Singstimme und Basso continuo

Textanfang: Wo seid ihr so lang geblieben?

Heinrich Schütz zugeschrieben von Alfred Thiele

EZ. Kurz vor dem 10. Dezember 1646.

Quelle. Einzeldruck Gotha 1646 (Unikum in Weimar LB); Titel:

"Frewden-Lied / Bey und über dem vorhochbenamten Fürstl. Will-



kommen / zu gebrauchen... Geschehen auff dem FRIEDENSTEIN / den 10. Christmonats / im Jahr 1646"; am Schluß steht das Signum des Textdichters "C.T.D.M."

Text. Siebenstrophiges Gedicht von C[hristian] T[imotheus] D[ufft,] M[agister].

Besetzung.

Stimme	Schlüssel	Besetzungsart
Singstimme	S	Sopr.
Bc.	B	

Erstausgabe. Thiele ThM 82 f. (Gedicht), 98 (Komposition).

Literatur. Thiele ThM 80-85. - Thiele HS 62 f., 67.

(d) Deus, in nomine tuo

Motette zu acht Stimmen

Heinrich Schütz zugeschrieben von Christiane Engelbrecht

Fragmentarisch erhalten

EZ. Unbekannt.

Quelle. Kassel LB, Ms. Mus. 2<sup>o</sup> 62 f (nur Baß); Titel: "Deus in nomine tuo à 5 voc. con 3 strom.". AA fehlt.

Text. Ps. 53,3; Ps. 115,16.

Besetzung.

Stimmengruppe	Schlüsselfolge	Besetzungsart
Singstimmen	? ? ? ? B	? ? ? ?, Baß
Instrumente	? ? ?	

Literatur. Engelbrecht 83, 158 (vgl. dazu Hans Heinrich Eggebrecht in Mf XIII, 1960, S. 83).

(e) [Der Kampf zwischen Tancredi und Clorinda]

Verdeutschung von Claudio Monteverdis 'Combattimento di Tancredi e Clorinda' (aus 'Madrigali guerrieri ed amorosi', Venedig 1638; NA: Monteverdi, Tutte le opere, VIII, S. 132-156)

Textanfang: Tancredi, der Clorindam für ein Manns-  
person ansiehet

"Daß die Verdeutschung des 'Combattimento' aus dem  
Umkreis von Schütz, wenn nicht von ihm selber stammt",  
wurde von Wolfgang Osthoff vermutet.

EZ. Nach 1624 (dem Jahr der Erstaufführung der Monteverdischen  
Originalfassung).

Quelle. Tokio, Musashino Onkagu Daikagu (Musashino College  
of Music), hs. Stimmheft des Testo. Vollständige Faks.-Wieder-  
gabe bei Osthoff 207-227.

Text. Verdeutschung eines ungenannten Autors nach Torquato  
Tasso, 'La Gierusalemme liberata, ovvero il Goffredo', Fer-  
rara 1581. Vorangestellt ist eine in Alexandrinern gehaltene  
Inhaltsangabe des Dramas, die Tassos Verse nicht benutzt.

Besetzung.

Stimmengruppe	Schlüsselfolge	Besetzungsart
Instrumente	[V M T]	Viol. I, II, Va.
Singstimmen		
Clorinda	[S]	Sopr.
Tancredi	[T]	Ten.
Testo	T	Ten.
Bc.	[B]	

Gesamtausgaben. NSA, Supplement (Breig, in Vorb.).

Literatur. Musikantiquariat Schneider, Tutzing, Katalog 72,  
S. 143, 217. - Osthoff.



(f) Kyrie eleison (Litania)

für sechs Singstimmen und Basso continuo

Heinrich Schütz zugeschrieben von Bruno Grusnick

EZ. Vor 1663.

Quelle. Uppsala UB, Vok. mus. i hdskr. 69:7 (Stimmen); Titel: "Litania | a | Doi | Soprano 1<sup>mo</sup> | Soprano 2<sup>do</sup> | Alto | Tenore | Basso". AA fehlt.

Text. Die altkirchliche Litanei in der Verdeutschung von Martin Luther.

Besetzung.

Stimmengruppe	Schlüsselfolge	Besetzungsart
Singstimmen	S S S A T B	Sopr. I-III, Alt, Ten., Baß
Bc.	B	

Sopr. I und II sind nur in den "Vorsänger"-Abschnitten als zwei getrennte Stimmen behandelt; in den Chor-Antworten, bei denen sie sich mit den übrigen vier Stimmen vereinen, sind sie unisono geführt. Der Satz ist also niemals mehr als fünfstimmig.

Erstausgabe. Anonymus (Heinrich Schütz zugewiesen durch Bruno Grusnick): Litania "Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison", hrsg. von Günter Graulich, Stuttgart-Hohenheim: Hänssler 1969 (Hänssler-Edition 20.602).

Literatur. Grusnick DS II 88. -- Grusnick LU (vgl. dazu Gerhard Bork in Mf XXIV, 1971, S. 328).

(g) Domine Deus, Deus virtutum

Konzert für zehn Stimmen in zwei Chören, vierstimmigen Capellchor und Basso continuo

Heinrich Schütz zugeschrieben von Bruno Grusnick

EZ. Vor 1663/64.

Quelle. Uppsala UB, Vok. mus. i hdskr 40:13 (Stimmen); Titel (von der Hand Gustaf Dübens): "Domine Deus virtutum. | No: 11". Die Nummer auf dem Titelblatt deutet darauf hin, daß das Stück um 1663/64 in die Düben-Sammlung aufgenommen wurde. Faks. von Titelblatt, Baß von Chor I (T. 51-98) und Bc.: Erstausgabe, S. 30.

Text. Ps. 89,9-10.12-13a.53.

Besetzung.

Stimmengruppe	Schlüsselfolge	Besetzungsart
Coro I		
Instrumente	V V	Viol. I, II
Singstimmen	A T B	Alt, Ten., Baß
Coro II		
Instrumente	A T [B]	Pos. (oder Gambe) I, II, [III]
Singstimme	S S	Sopr. I, II
Capella	S A T B	Sopr., Alt, Ten., Baß
?	B	"Fagott Grosso, o Violon"
Bc.	B	

Das Titelblatt enthält folgende Angabe über die Besetzungsmöglichkeiten: "Dieses Concert kan gemacht werden mit 7 als 5 Concert Stimmen Vnd 2 Violin. | oder mit 10 Wenn man hinzuthut de[n] 3 Trombon, oder mit 14 wan man | die Capell. darzu thutt".

Erstausgabe. Anonymus (Heinrich Schütz mutmaßlich zugewiesen von Bruno Grusnick): Domine Deus, Deus virtutum - Mehrchöriges lateinisches Konzert für zwei Favorit-Chöre (fünf Einzel-Sänger und zwei oder fünf Obligat-Instrumente), Capellchor (SATB) ad libitum und Basso continuo, hrsg. von Günter Graulich, Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1971 (Hänssler-Edition 20.603).

Literatur. Grusnick DS II 84. (Eine dort für MuK XXXVII, 1967 angekündigte Arbeit Grusnicks über dieses Stück ist bisher nicht erschienen.)



(h) Intrada Apollinis

für eine Singstimme und Basso continuo

Textanfang: Damit daß diese Gsellschaft wert

Heinrich Schütz zugeschrieben von Elisabeth Noack

EZ. 1617 oder später.

Quelle. Darmstadt LB, Mus. ms. 1194 (Stimmen). Faks.: E. Noack, Tafel [IV].

Text. Aus: Heinrich Schütz, "Wunderlich translocation...", Dresden 1617; vgl. Schütz GBr 50; Moser 88.

Besetzung

Stimme	Schlüssel	Besetzungsart
Singstimme	V	Sopran
Bc.	B	

Literatur. E. Noack 59, 73.

(i) O höchster Gott, o unser lieber Herre

Kleines geistliches Konzert für zwei Singstimmen  
und Basso continuo

Heinrich Schütz zugeschrieben von Wolfram Steude

EZ. Wahrscheinlich zwischen 1613 und 1616.

Quellen. Dresden LB, Ms. Mus. Pi 8, Nr. 44 (nur Sopr. I und II erhalten, sehr beschädigt). AA fehlt. - Ebenda, Ms. Mus. Pi 57, Nr. 98 (nur Sopr. I und Bc. erhalten). Besetzungsangabe in Sopr. I: "Canto primo ô Tenore". AA fehlt.

Text. Strophe 1 des Kirchenliedes nach Psalm 8 von Ambrosius Lobwasser.

Besetzung.

<u>Stimmengruppe</u>	<u>Schlüsselfolge</u>	<u>Besetzungsart</u>
Singstimmen	S S	Sopr. I, II oder Ten. I, II
Bc.	B	

Literatur. Steude NSchE 55 f. - Steude MSHs 182 f., 196. -  
W. Steude hält neuerdings auch die Autorschaft Anton Colanders  
für diskutabel (briefliche Mitteilung).

(k) Jesu dulcissime

Motette für sechs Stimmen

Parodie der sechsstimmigen Motette 'O Jesu Christe'  
von Giovanni Gabrieli aus dem Sammeldruck 'Reliquae  
sacrorum concentuum Giovan Gabrielis, Johan-Leonis  
Hasleri, utriusque praestantissimi Musici...' von  
Georg Gruber (Nürnberg 1615; RISM B I/1: 1615<sup>2</sup>).

Heinrich Schütz zugeschrieben von Werner Breig

EZ. Wahrscheinlich zwischen 1620 und 1625.

Quelle. Kassel LB, Ms. Mus. 2<sup>o</sup> 52 k; 6 Stimmblätter, auf deren  
Rückseiten die Stimmen zu SWV 450 aufgezeichnet sind. AA  
fehlt.

Text. Herkunft nicht ermittelt; teilweise mit dem Text der  
Gabrielischen Vorlage übereinstimmend.

Besetzung.

<u>Stimmengruppe</u>	<u>Schlüsselfolge</u>	<u>Besetzungsart</u>
Singstimmen	S A T T T B	Sopr., Alt, Ten. I-III, BaB

Erstausgabe. Heinrich Schütz: Jesu dulcissime, Motette für  
sechs Stimmen, hrsg. von Werner Breig, Kassel: Bärenreiter  
1974 (Bärenreiter-Ausgabe 6228).

Literatur. Breig PM.



## Anmerkungen

- 1 Schütz-Werke-Verzeichnis (SWV)- Kleine Ausgabe, im Auftrag der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner BITTINGER, Kassel (usw.) 1960.
- 2 Ebenda, S. V.
- 3 Ebenda.
- 4 Vgl. Werner BREIG, Neue Schütz-Funde, in: AfMw 27, 1970, S. 63.
- 5 Dies bezieht sich auf den Kritischen Bericht zu SWV 470 in NSA 32, S. 179-181.
- 6 Artikel 'Heinrich Schütz', in: GroveD, 6. Aufl. (in Vorb.)
- 7 SWV, S. X.
- 8 Ebenda, S. XI.
- 9 Vgl. Wolfram STEUDE, Die Markuspassion der Leipziger Passionen-Handschrift des Johann Zacharias Grundig, in: DJbMw 14, 1969, S. 96-116.

Bibliographie des Schütz-Schrifttums 1951-1975

von

RENATE BRUNNER

M

Vorbemerkungen

Für die Erstellung des nachfolgenden Verzeichnisses wurden als bibliographische Hilfsmittel herangezogen:

1. The Music Index. Annual Cumulation 1949-1973. Hrsg. von Florence Kretzschmar. - Detroit (Michigan) 1950-1978.
2. RILM-abstracts of music literature. 1967-1974.
3. Schmieder: Bibliographie des Musikschritftums 1950-1971. Hrsg. im Auftrag des Instituts für Musikforschung Berlin.
4. Zeitschriftendienst für Musik des Deutschen Buchereiverbandes Berlin. 1. 1966 ff. (Jahresbände).
5. Musikbibliographischer Dienst. Deutscher Bibliothekverband. 1. 1970 ff.
6. Jahresverzeichnis der deutschen Musikalien und Musikschriften. Bearb. v. d. Deutschen Bücherei. 1950 ff. 99. (ff.) Jahrgang von Hofmeisters Jahresverzeichnis. Alphabetischer Teil. - Leipzig: Hofmeister 1952 ff.
7. Bibliographia Musicologica. A Bibliography of Musical Literature. 1. 1968-7. 1974. Utrecht: Joachimsthal 1970-1977.
8. Bericht über die musikwissenschaftlichen Arbeiten in der Deutschen Demokratischen Republik 1968-1976. Hrsg. vom Zentralinstitut für Musikforschung beim Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler. - Berlin: Verlag Neue Musik 1969-1978.
9. IBZ. Internationale Bibliographie der Zeitschriftenliteratur 1950-1977. - Osnabrück: Dietrich 1950-1977.
10. Beiträge zur Musikwissenschaft. Sonderreihe Bibliographien. Musikwissenschaftliche Literatur sozialistischer Länder 1945 bis 1970. (Für:) Deutsche Demokratische Republik 1973.
11. Music Monographs in Series. A Bibliography of Numbered Monograph Series in the Field of Music Current Since 1945. Verf. von Fred Blum. New York u. London: Scarecrow Press 1964.



12. Gerboth, Walter: An Index to Musical Festschriften and Similar Publications. - New York: Norton 1966, <sup>2</sup>1969.
13. Schaal, Richard: Verzeichnis deutschsprachiger musikwissenschaftlicher Dissertationen. 1 (1861-1960). Kassel: Bärenreiter 1963. 2 (1961-1970). Kassel: Bärenreiter 1974.
14. Adkins, Cecil: Doctoral Dissertations in Musicology. Philadelphia 1971.
15. Rösner, Helmut: Nachdruckverzeichnis des Musikschrifttums. Reprints. - Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1971. = Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 5.
16. Rösner, Helmut: Nachdruckverzeichnis des Musikschrifttums. Reprints. Ergänzungsband/Registerband. - Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1972. = Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 13.

Innerhalb der Titelangabe sind erläuternde Zusätze wie üblich in eckige Klammern gesetzt. Besprechungen erscheinen ohne eigene Numerierung im Anschluß an den besprochenen Titel.

Ausgeschlossen blieben im allgemeinen Beiträge in Tageszeitungen und Besprechungen von Schallplatten. Von den Editionen Schützscher Werke wurden im Prinzip nur Bandausgaben innerhalb von SGA, NSA und SSA in die Bibliographie aufgenommen. Einzelausgaben sind dann verzeichnet, wenn es sich um Erstdrucke handelt.

Wesentliche Anregungen für die Anlage des hier vorgelegten Verzeichnisses gaben - wie dem Benutzer sicher nicht entgehen wird - die Bibliographien der Bach-Jahrbücher, was an dieser Stelle dankbar vermerkt sei.

## Inhalt

- I. Bibliographien, Verzeichnisse (Nr. 1-12)
- II. Ausgaben (Nr. 13-34)
- III. Periodica; Arbeiten zu: Editionstechnik, Forschungsstand, Neuentdeckungen (Nr. 35-47)
- IV. Leben und Werk
  - A. Gesamtdarstellungen (Nr. 48-88)
  - B. Schütz in Italien (Nr. 89-95)
  - C. Geisteswissenschaftliche Betrachtungen, Schütz-Bild (Nr. 96-126)
  - D. Ortsgeschichtliche Darstellungen (Nr. 127-133)

V. Das Leben

- A. Gesamtdarstellungen (Nr. 134-138)
- B. Monographien (Nr. 139-152)
- C. Briefe und Dokumente (Nr. 153-159)
- D. Ikonographie (Nr. 160-163)
- E. Sonstiges (Nr. 164-173, 414)

VI. Die Werke

- A. Allgemeines (Nr. 174-216, 415)
- B. Einzelne Werke und Werkgruppen
  - 1. Geistliche Werke
    - a) Großwerke (Historien, Musikalische Exequien, 119. Psalm) (Nr. 217-245)
    - b) Werksammlungen und Einzelwerke (Nr. 246-267)
  - 2. Weltliche Werke (Nr. 268-271)

VII. Aufführungspraxis (Nr. 272-288)

VIII. Schütz' Werke im Gottesdienst (Nr. 289-306)

IX. Renaissance und Pflege des Schützschen Werkes (Nr. 307-378)

X. Schütz-Feste (Nr. 379-413)

Autorenregister



I. Bibliographien, Verzeichnisse

1. BITTINGER, Werner: Schütz-Werke-Verzeichnis (SWV). Kleine Ausgabe. Im Auftrag der Neuen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1960. XXXI, 191 S.  
Bespr.: (1) *Musica*. 15 (1961), S. 402 (Werner Bollert). (2) *Musik und Kirche*. 31 (1961), S. 78-79. (3) *The Music Review*. 22 (1961), S. 246. (4) *Musikhandel*. 12 (1961), S. 90. (5) *Neue Zeitschrift für Musik*. 122 (1961), S. 332 (G. A. Trumpf). (6) *Revue de Musicologie*. 47 (1961), S. 135 bis 136 (D. Launay). (7) *Notes*. 19 (1962), S. 621 (Donald Mintz). (8) *L'Organo*. 3 (1962), S. 167-169 (Oscar Mischiati). (9) *Svensk Tidskrift för Musikforskning*. 44 (1962), S. 114-116 (Ingmar Bengtsson). (10) *Die Musikforschung*. 16 (1963), S. 303 bis 304 (Christiane Engelbrecht). (11) *Quaderni della Rassegna Musicale*. 3 (1965), S. 272-273.
2. BLUM, Klaus und ELSTE, Martin: Internationale Heinrich-Schütz-Diskographie 1928-1972. - Bremen: Selbstverlag 1972. 232 S.  
Bespr.: (1) *Musikhandel*. 23 (1972), S. 370. (2) *Notes*. 31 (1974/75), S. 63-67 (Michael H. Gray).
3. BLUM, Klaus: Heinrich-Schütz-Diskographie 1927-1972. Im Auftrag der Union Europäischer Rundfunkanstalten erstellt von Radio Bremen. Redaktion: Klaus Blum. Vorläufige Fassung Oktober 1971. [Bremen]: 1971. 71 S.
4. BRAUN, Werner: Mitteldeutsche Quellen der Musiksammlung Gotthold in Königsb. - In: *Musik des Ostens*. 5 (1969), S. 84-96.
5. DEUTSCHES RUNDFUNKARCHIV. Sonderhinweisdienst Musik 1972. Heinrich Schütz 1585-1672. 300. Todestag [Verzeichnis der Rundfunkaufnahmen.] - Frankfurt a. M. 1972. 175 S.
6. DEUTSCHES RUNDFUNKARCHIV. Nachtrag zum Sonderhinweisdienst Heinrich Schütz. - Frankfurt a. M. 1972. 8 S.
7. GRUSNICK, Bruno: Die Dübensammlung - ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung. - In: *Svensk Tidskrift för Musikforskning*. 46 (1964), S. 27-82; 48 (1966), S. 63-186.
8. HAASE, Hans: Nachtrag zu einer Schütz-Ausstellung. Karl Vötterle zum 70. Geburtstag am 12. April 1973. - In: *Sagittarius*. 4 (1973), S. 85-97
9. HEINRICH SCHÜTZ (1585-1672) in seinen Beziehungen zum Wolfenbütteler Hof. Ausstellung anlässlich des 300. Todestages vom 7. November bis 30. Dezember 1972 in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Hrsg. von Hans Haase. - Wolfenbüttel: 1972. 24 S. = Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek. 8.

10. Die MUSIKHANDSCHRIFTEN des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden. Unter Verwendung von Vorarbeiten Harald Kümmerlings im Auftrag der Sächsischen Landesbibliothek beschrieben von Wolfram Steude. - Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1974. 315 S. = Quellenkataloge zur Musikgeschichte. 6.
11. MUSIKHANDSKRIFTERNE FRA CLAUS-HOLM. Samlet og udgivet af Henrik Glahn of Søren Sørensen. [Dän., mit englischer Übersetzung von John Bergsagel.] - København usw.: Hansen 1974, 210 S. Bespr.: (1) *Musica*, 29 (1975), S. 64-67 (Lothar Hoffmann-Erbrecht).
12. PATRICK, Robert Lee: A computer-based thematic index to the works of Heinrich Schütz. - Dissertation M.A. University of Kentucky 1971. 367 S. [Maschinenschr.] - In: *Dissertation Abstracts*, 33 (1972), S. 778A-779A.
- II. Ausgaben
13. GEIER, Martin: Kurtze Beschreibung Des (Tit.) Herrn Heinrich Schützens/Churfürstl. Sächs. ältern Capellmeisters/geführten müheseligen Lebens-Lauff. Faks. Mit einem Nachwort von Dietrich Berke. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1972. 12 S. Bespr.: (1) *Württembergische Blätter für Kirchenmusik*, 40 (1973), S. 20 (Paul Horn).
- (2) *Musica sacra*, 92 (1972), S. 222 (Friedrich Kalb). (3) *Die Musikforschung*, 25 (1972), S. 553 (Walter Blankenburg). (4) *Musik und Kirche*, 42 (1972), S. 297 (Walter Blankenburg).
14. SCHÜTZ, Heinrich: Autobiographie (Memorial 1651). Faksimile-Ausgabe. Mit einem Vorwort und Anmerkungen hrsg. von Heinz Krause-Graumnitz. - Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1972. 24 S.
15. SCHÜTZ, Heinrich: Dialogo per la Pascua [SWV 443]. Osterdialog für zwei Soprane, Alt, Tenor und Basso continuo. Faks.-Lichtdruck des Autographs. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Werner Bittinger. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1965. 6 S.
16. SCHÜTZ, Heinrich: Sämtliche Werke. Hrsg. von Philipp Spitta, Arnold Schering und Heinrich Spitta. [Nachdruck der achtzehnbändigen Ausgabe von 1885-1927 in dreizehn Bänden.] - Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1968, Bd. I-II; 1969, Bd. III; 1970, Bd. IV/V-VII; 1971, Bd. VIII-IX/XIV; 1972, Bd. X/XI-XIII; 1973, Bd. XV/XVIII; 1974, Bd. XVI/XVII.
17. SCHÜTZ, Heinrich: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hrsg. von der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft [Früher: Neue Schütz-Gesellschaft].



Bd. I: Historia der Geburt Jesu Christi für Solostimmen, Chor und Instrumente [SWV 435]. Hrsg. von Friedrich Schöneich. - Kassel, Basel: Bärenreiter 1955. 86 S.

Bespr.: (1) *Journal of the American Musicological Society*. 15 (1962), S. 222-224 (David G. Hughes)

Bd. II: 1. Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz [SWV 478]. Hrsg. von Bruno Grusnick. 2. Die Lukas-Passion [SWV 480].

Hrsg. von Wilhelm Kamlah. 3. Die Johannes-Passion [SWV 481]. Hrsg. von Wilhelm Kamlah. 4. Die Matthäus-Passion [SWV 479]. Hrsg. von Fritz Schmidt. - Kassel, Basel: Bärenreiter 1957. 144 S.

Bd. III: Historia der Auferstehung Jesu Christi für Soli, Chor, Instrumente und Basso continuo [SWV 50]. Hrsg. von Walter Simon Huber. - Kassel, Basel: Bärenreiter 1956. 77 S.

Bd. IV: Musikalische Exequien [SWV 279 bis 281]. Für den praktischen Gebrauch hrsg. von Friedrich Schöneich. - Kassel, Basel: Bärenreiter 1956. 70 S.

Bespr.: (1) *Music Review*. 19 (1958), S. 72.

Bd. V: Geistliche Chormusik 1648. Gesamtausgabe der 29 fünf- bis siebenstimmigen Motetten [SWV 369-397]. Hrsg. von Wilhelm Kamlah. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1962. VII, 187 S.

Bespr.: (1) *Journal of the American Musicological Society*. 15 (1962), S. 222-224 (David G. Hughes).

Ergänzungsband zu Bd. V: Geistliche Chormusik 1648, SWV 369-397. Organo

und Basso continuo. Intavolierung von Jörg Neithardt Keller, mit einer Einführung von Wilhelm Ehmann. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1975, 99 S.

Bespr.: (1) *Musik und Kirche*. 46 (1976), S. 78-79.

Bd. VI: Der Psalter in vierstimmigen Liedsätzen nach Cornelius Beckers Dichtungen [SWV 97-256]. Hrsg. von Walter Blankenburg. - Kassel, Basel: Bärenreiter 1957. XIV, 155 S. [Vgl. Nr. 41, 45.]

Bespr. [von Bd. I, V, VI]: (1) *Journal of the American Musicological Society*. 15 (1962), S. 222-224 (David G. Hughes).

Bd. VIII: Cantiones Sacrae 1625, Nr. 1-20 [SWV 53-72]. Hrsg. von Gottfried Grote. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1960. XV, 140 S.

Bd. IX: Cantiones Sacrae 1625, Nr. 21-40 [SWV 73-93]. Hrsg. von Gottfried Grote. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1960. VI, 135 S.

Bd. X: Kleine geistliche Konzerte 1636/1639, Abt. I: Konzerte für Frauen- und Männerstimmen [SWV 282-290, 293-296, 300, 306-314, 317-320, 324]. Hrsg. von Wilhelm Ehmann und Hans Hoffmann. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1963. XVII, 144 S.

Bd. XI: Kleine geistliche Konzerte 1636/1639, Abt. II: Konzerte für zwei bis vier gemischte Stimmen [SWV 291, 292, 297 bis 299, 301-304, 315, 316, 321-323, 325-332]. Hrsg. von Wilhelm Ehmann

und SWV 302, 303, 304 von Hans Hoffmann. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1963, V, 158 S.

Bd. XII: Kleine geistliche Konzerte 1636/1639, Abt. 3: Konzerte für fünf gemischte Stimmen [SWV 305, 333-337]. Hrsg. von Wilhelm Ehmman. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1963, V, 118 S.

Bespr. [von Bd. X-XII]: (1) Die Musikforschung, 20 (1967), S. 233-234 (Ursula Klein).

Bd. XIII: Symphoniae Sacrae I (Venedig 1629), Nr. 1-10 [SWV 257-266]. Hrsg. von Rudolf Gerber. - Kassel, Basel: Bärenreiter 1957, 99 S.

Bespr.: (1) Musik und Kirche, 27 (1957), S. 238 (Günter Haußwald).

Bd. XIV: Symphoniae Sacrae I (1629), Nr. 11-20: Lateinische Konzerte für vier bis sechs Stimmen und Basso continuo [SWV 267-276]. Hrsg. von Gerhard Kirchner. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1965, XII, 148 S.

Bd. XV: Symphoniae Sacrae II (1647), Nr. 1-12: Deutsche Konzerte für drei Stimmen und Basso continuo [SWV 341-352]. Hrsg. von Werner Bittinger. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1964, XXVIII, 158 S.  
Bespr.: (1) Notes, 25 (1968), S. 114-115 (Reinhard G. Pauly).

Bd. XVI: Symphoniae Sacrae II (1647), Nr. 13-22: Deutsche Konzerte für vier Stimmen und Basso continuo [SWV 353-362]. Hrsg. von Werner Bittinger. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1965, XX, 119 S.

Bd. XVII: Symphoniae Sacrae II (1647), Nr. 23-27: Deutsche Konzerte für fünf Stimmen und Basso continuo [SWV 363-367]. Hrsg. von Werner Bittinger. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1968, XVI, 105 S.  
Bespr.: (1) Neue Zeitschrift für Musik, 124 (1963), S. 409-411.

Bd. XXII: Die neunzehn italienischen Madrigale (Venedig 1611). SWV 1-19: achtzehn zu fünf, ein doppelchöriges zu acht Stimmen, Revidiert und mit deutscher Übersetzung versehen von Hans Joachim Moser. - Kassel, Basel: Bärenreiter 1962, XIV, 146 S.

Bd. XXIII: Psalmen Davids 1619, Nr. 1-9 [SWV 22-30]. Hrsg. von Wilhelm Ehmman. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1971, XX, 201 S.

Bespr.: (1) Musik und Kirche, 41 (1971), S. 315 (Walter Blankenburg). (2) Musica sacra, 92 (1972), S. 33-35 (Marianne Helms). (3) Württembergische Blätter für Kirchenmusik, 39 (1972), S. 112 (Hans-Dieter Schlosser).

Bd. XXVII: Einzelne Psalmen I. [SWV Anh. 7, 462, 449, 466, 455, 476.] - Hrsg. von Werner Breig. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1970, XIX, 170 S.

Bespr.: (1) Musik und Kirche, 41 (1971), S. 247 (Walter Blankenburg). (2) Die Musikforschung, 27 (1974), S. 139-141 (Winfried Kirsch).

Bd. XXVIII der NSA erscheint irrtümlich erst nach Bd. XXXII.



Bd. XXXI: Trauermusiken [SWV 464, 95, 94, 277, 432, 433]. Hrsg. von Werner Breig. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1970. XXIV, 104 S.

Bespr.: (1) Musik und Kirche. 41 (1971), S. 247 (Walter Blankenburg). (2) Die Musikforschung. 27 (1974), S. 139-141 (Winfried Kirsch). (3) Notes. 27 (1971), S. 789-780.

Bd. XXXII: Choralkonzerte und Choralsätze [SWV 467, 450, 447, 472, 475, 470, 445, 446, 454, 496]. Hrsg. von Werner Breig. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1971. XX, 184 S.

Bespr.: (1) Musik und Kirche. 42 (1972), S. 90-91 (Walter Blankenburg). (2) Notes. 29 (1973), S. 788-789 (Frederick K. Gable).

Bd. XXVIII: Einzelne Psalmen II [SWV 461, 36, 473, deest, 494]. Hrsg. von Werner Breig. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1971. XXII, 242 S.

Bespr.: (1) Musik und Kirche. 42 (1972), S. 90-91 (Walter Blankenburg). (2) Die Musikforschung. 27 (1974), S. 139-141 (Winfried Kirsch). (3) Notes. 29 (1973), S. 788 bis 789 (Frederick K. Gable).

Bd. XXXVII: Weltliche Lieder und Madrigale [SWV 434, 52, 419, 368, 440, 278, 438, Anh. 1, 441, 442, 451, 452, 460]. Hrsg. von Werner Bittinger. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1970, XLVII, 127 S.

Bespr.: (1) Notes. 27 (1971), S. 789-790.

Bd. XXXVIII: Weltliche Konzerte [SWV 474, 49, 338, 465]. Hrsg. von Werner Bittinger. Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1971, XLIV, 106 S.

100

Bespr.: (1) Notes. 29 (1972), S. 306-307 (F. Ellsworth Peterson).

18. SCHÜTZ, Heinrich: Sämtliche Werke nach den Quellen neu hrsg. von Günter Graulich. - Stuttgart: Hänssler. [Stuttgarter Schütz-Ausgabe.]

Bd. VIII: Musikalische Exequien. SWV 279-281, op. 7. Begräbnismusik in drei Teilen für sechs, acht oder mehr Stimmen mit Generalbaß. - Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1973. LXII, 69 S.

Bd. XV: Zwölf geistliche Gesänge für kleine Kantoreien. SWV 420-431, op. 13. Für vierstimmigen Chor und Orgel ad libitum. - Stuttgart: Hänssler 1971. II, 113 S.

Bespr.: (1) Music and Letters. 53 (1972), S. 222-223. (2) Notes. 29 (1972/73), S. 789-790 (Egbert M. Eunulat). (3) Württembergische Blätter für Kirchenmusik. 40 (1973), S. 196 (Arwed Henking). (4) Musik und Kirche. 42 (1972), S. 91-92 (Walter Blankenburg).

19. SCHÜTZ, Heinrich: Der 100. Psalm "Jauchzet dem Herren, alle Welt", SWV deest. Für drei vierstimmige Chöre und Basso continuo. Erstausgabe. Hrsg. von Werner Breig. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1969. 32 S.

Bespr.: (1) Musik und Kirche. 40 (1970), S. 287 (Walter Blankenburg).

20. SCHÜTZ, Heinrich: Der 137. Psalm "An den Wassern zu Babel saßen wir und weineten", SWV deest. Für acht Stimmen und Basso continuo. Erstausgabe. Hrsg. von Werner Breig. - Kassel, Basel usw.:

- Bärenreiter 1969. 38 S.  
Bespr. : (1) Musik und Kirche. 40 (1970), S. 287 (Walter Blankenburg)
21. SCHÜTZ, Heinrich: "Christ ist erstanden", SWV 470. Choralkonzert für Sopran, Alt, Tenor, acht Instrumente, zwei Capellchöre und Basso continuo. Erstaussgabe. Hrsg. und ergänzt von Werner Breig. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1971. 32 S.  
Bespr. : (1) Musica sacra. 92 (1972), S. 192 (Hans Schmidt).
22. SCHÜTZ, Heinrich: "Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält", SWV 467, 1. Fassung. Choralkonzert für drei Stimmen und Basso continuo. Erstaussgabe. Hrsg. von Werner Breig. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1970. 16 S.
23. SCHÜTZ, Heinrich: Jesu dulcissime. SWV deest. Motette für sechs Stimmen. Erstaussgabe. Hrsg. von Werner Breig. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1974. 23 S.  
Bespr. : (1) Musica sacra. 95 (1975), S. 218 (Clemens Ganz). (2) Musik und Kirche. 45 (1975), S. 244-245 (Walter Blankenburg).
24. SCHÜTZ, Heinrich: Ehre sei dem Vater und dem Sohn. Motette für zwei Favorit-Chöre [SATB/SATB] und Basso continuo. Doxologie der letzten Motette des 119. Psalms. Erstdruck. Hrsg. von Günter Graulich. - Stuttgart: Hänssler 1969. 4 S.
25. SCHÜTZ, Heinrich: Wohl denen, die ohne Tadel leben. Des Königs und Propheten Davids 119. Psalm in elf Stücken, 1671. Opus ultimum. Nr. (SWV 482). Motette für zwei Chöre (SATB/SATB) und zwei Orgeln. [Erstdruck.] Hrsg. von Günter Graulich. - Stuttgart: Hänssler 1969, VI, 16 S.
26. SCHÜTZ, Heinrich: Herr, höre mein Wort. Psalm 5 für Solostimmen, doppelchörigen Schlußchor, Generalbaß (Orgel) und Instrumente ad libitum. Hrsg. von Hans Engel. - Berlin: Merseburger 1960. 12 S.
27. SCHÜTZ, Heinrich: Stehe auf, meine Freundin. SWV deest. Für zwei vierstimmige Chöre und Basso continuo (ad lib.). [Erstdruck.] Aufgefunden und hrsg. von Wolfram Steude. - Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1972. 60 S.  
Bespr. : (1) Musik und Kirche. 42 (1972), S. 298.
28. SCHÜTZ, Heinrich: Stehe auf, meine Freundin. Geistliches Konzert für zwei vierstimmige Favorit-Chöre [SSAT/ATTB] und Basso continuo ad libitum (SWV Anh. 4). Anonymus. Heinrich Schütz mutmaßlich zugewiesen von Hans Joachim Moser. [Erstdruck.] Hrsg. von Günter Graulich. - Stuttgart: Hänssler 1969. 16 S.
29. SCHÜTZ, Heinrich: Der Gott Abrahams. SWV Anh. 3. Geistliches Konzert für drei Solostimmen (ATB), fünf Obligat-Instrumente, Capell-Chor ad libitum



- und Basso continuo. Heinrich Schütz zugewiesen von Christiane Engelbrecht. [Erstdruck.] Hrsg. von Günter Graulich. - Stuttgart: Hänssler 1967. 16 S.
30. SCHÜTZ, Heinrich: Litanía "Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison". SWV deest. Anonymus. Heinrich Schütz zugewiesen durch Bruno Grusnick. [Erstdruck.] Hrsg. von Günter Graulich. - Stuttgart: Hänssler 1969. 20 S.
31. SCHÜTZ, Heinrich: Ach Herr, du Sohn Davids. [SWV Anh. 2]. Evangelien-Dialog für sechs Stimmen in zwei Chören und Basso continuo ad libitum. Heinrich Schütz mutmaßlich zugewiesen von Hans Joachim Moser. [Erstdruck.] Hrsg. von Günter Graulich und Paul Horn. - Stuttgart: Hänssler 1971. 11., 16 S.
32. SCHÜTZ, Heinrich: Domine Deus, Deus virtutum. Gott unser Herrscher, Herr der Gewalten. [SWV deest.] Mehrhöriges lateinisches Konzert für zwei Favorit-Chöre (fünf Einzel-Sänger und zwei oder fünf Obligat-Instrumente), Capell-Chor (SATB) ad libitum und Basso continuo. Anonymus. Heinrich Schütz mutmaßlich zugewiesen von Bruno Grusnick. [Erstdruck.] Hrsg. von Günter Graulich unter Mitarbeit von Paul Horn. - Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1971. VI, 29 S.
33. SCHÜTZ, Heinrich und DÜBEN, Gustav: Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren. Deutsches Nunc dimittis / Lukas 2, 29-32. SWV 352 (Symphoniae sacrae II, Nr. 12) erweitert um drei Streicherstimmen durch Gustav Düben, 1664. [Erstdruck.] Hrsg. von Günter Graulich. - Stuttgart: Hänssler 1972. 16 S.
34. SCHÜTZ, Heinrich und KITTEL, Christoph: O süßer Jesu Christ, wer an dich recht gedenket. Bearbeitung von SWV 427 für Sopran oder Tenor, zwei Violinen und Basso continuo von Christoph Kittel. Hrsg. von Günter Graulich. - Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1972. 8 S.
- III. Periodica; Arbeiten zu: Editionstechnik, Forschungsstand, Neuentdeckungen
35. ACTA SAGITTARIANA. Mitteilungen der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft. - [Kassel: Bärenreiter] 1963 ff.
36. BREIG, Werner: Neue Schütz-Funde. - In: Archiv für Musikwissenschaft. 27 (1970), S. 59-72.
37. BREIG, Werner: Heinrich Schütz' Parodiomotette "Jesu dulcissime". - In: Convivium Musicorum. Festschrift Wolfgang Boetticher zum sechzigsten Geburtstag am 19. August 1974. Hrsg. von Heinrich Hüsch und Dietz-Rüdiger Moser. Berlin: Merseburger 1974, S. 13-24.

38. ENGELBRECHT, Christiane: Musikalische Neuentdeckungen aus der Kasseler Landesbibliothek. - In: IX. Internationales Heinrich-Schütz-Fest in Dresden. 13.-18. Juni 1956. Programmheft. Dresden: Union 1956, S. 4-6. [Vgl. Nr. 385.]
39. GRUSNICK, Bruno: Litanía Upsaliensis. Eine unbekannte Litanei von Heinrich Schütz. - In: Sagittarius. 2 (1969), S. 39-62.
40. GUDEWILL, Kurt: Zur "Neuen Schütz-Ausgabe". [Auch engl. und franz.] - In: Acta Sagittariana. (1966), S. 36-38.
41. HERMELINK, Siegfried: Bemerkungen zur Schütz-Edition. - In: Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung hrsg. von Thrasybulos G. Georgiades. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1971, S. 203-215. = Musikwissenschaftliche Arbeiten. 23.
42. MOSER, Hans Joachim: Fortschritte der Schützkenntnis in den letzten zwanzig Jahren. - In: Festschrift zur Ehrung von Heinrich Schütz (1585-1672). Hrsg. von Günther Kraft. Weimar: 1954, S. 83-85. [Vgl. Nr. 60.]
43. NOBLE, Joel: Heinrich Schütz [editions of the works]. - In: The Musical Times. 102 (1961), S. 92.
44. OSTHOFF, Wolfgang: Monteverdis "Combattimento" in deutscher Sprache und Heinrich Schütz. - In: Festschrift Helmut Osthoff zum 65. Geburtstage. Hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht und Helmut Hucke. Tutzing: Schneider 1961, S. 195-227.
45. PRINZ, Ulrich: Anmerkungen zur Neuausgabe des "Beckerschen Psalters" von Heinrich Schütz. - In: Die Musikforschung. 25 (1972), S. 175-181.
46. SAGITTARIUS. Beiträge zur Erforschung und Praxis alter und neuer Kirchenmusik. Hrsg. von der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter. Bd. 1 (1966), 87 S. [Beiträge s. Nr. 125, 190, 370, 414, 415.] Bespr.: (1) Miscellanea Musicologica. 3 (1968), S. 271-273 (Andrew D. McCredie). Bd. 2 (1969), 77 S. [Beiträge s. Nr. 39, 141, 144, 148.] Bespr.: (1) Die Musikforschung. 24 (1971), S. 327-328 (Gerhard Bork). (2) Musica Sacra. 94 (1974), S. 188 (Johannes Schwermer). (3) Der Kirchenmusiker. 21 (1970), S. 154 (Siegfried Helms). Bd. 3 (1970), 76 S. [Beiträge s. Nr. 109, 161, 272, 293.] Bespr.: (1) Musik und Kirche. 41 (1971), S. 91-92 (Walter Blankenburg). (2) Musica Sacra. 92 (1972), S. 30-31 (Ekkehart Nickel). (3) Musica Sacra. 93 (1973), S. 53-54 (Johannes Schwermer). Bd. 4 (1973), 136 S. [Beiträge s. Nr. 8, 102, 108, 166, 169, 225, 312.] Bespr.: (1) Musik und Kirche. 43 (1973), S. 291 (Walter Blankenburg). (2) Musik



- und Gesellschaft. 25 (1975), S. 105-106 (Ingeborg Allihn). (3) *Musica Sacra*. 94 (1974), S. 399 (Johannes Schwermer).
47. STEUDE, Wolfram: Neue Schütz-Ermittlungen. - In: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft. 12 (1968), S. 40-74.
- IV. Leben und Werk
- A. Gesamtdarstellungen
48. ALBRECHT, Christoph: Zum 300. Todestag von Heinrich Schütz. - In: Die Zeichen der Zeit. (1972), S. 410-413.
49. ANDREAE, Horst: Der "Vater der Musik". Heinrich Schütz - zu seinem 300. Gedenken. - In: Gottesdienst und Kirchenmusik. (1972), S. 200-201.
50. BEKENNTNIS ZU HEINRICH SCHÜTZ. Von Adam Adrio, Wilhelm Ehmann, Kurt Gudewill, Hans Joachim Moser und Karl Vötterle. - Kassel, Basel: Bärenreiter 1954. 78 S. [Beiträge s. Nr. 89, 275, 301, 326, 366.]  
Bespr.: (1) *Musica*. 8 (1954), S. 520-521 (Otto Riemer). (2) *Musik und Kirche*. 24 (1954), S. 219. (3) *Notes*. 12 (1955), S. 242.
51. BLANKENBURG, Walter: Schütz. - In: Dictionnaire de la musique. Publié sous la direction de Marc Honegger. Bd. 2. Paris: Bordas 1970, S. 1005-1008.
52. BLUME, Friedrich: Heinrich Schütz nach 300 Jahren. - In: Neue Züricher Zeitung. (1972), 5. Nov. - In: F. Blume, *Syntagma Musicologicum II. Gesammelte Reden und Schriften 1962-1972*. Hrsg. von Anna Amalie Abert und Martin Ruhnke. Kassel, Basel usw.: 1973, S. 139-147. - Heinrich Schütz after three hundred years. English translation by Maurice Benn. - In: *Studies in Music*. 7 (1973), S. 1-9.
53. BRIDGMAN, Nanie: Heinrich Schütz. - In: *Musique de tous les temps*. 17 (1962), S. 13-15.
54. BRODDE, Otto: Heinrich Schütz. Weg und Werk. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1972. 225 S.  
Bespr.: (1) *Musik und Kirche*. 42 (1972), S. 295-296 (Gerhard Schumacher). (2) *Die Musikforschung*. 25 (1972), S. 553 bis 554 (Walter Blankenburg). (3) *Musica*. 27 (1973), S. 63-64 (Martin Just). (4) *Württembergische Blätter für Kirchenmusik*. 39 (1972), S. 181 (Walter Kiefer). (5) *Gottesdienst und Kirchenmusik*. (1972), S. 221-222 (Friedrich Kalb). (6) *Musica Sacra*. 92 (1972), S. 361 (Johannes Schwermer).
55. DELALANDE, Jacques: Heinrich Schütz, 14. 10. 1585-6. 11. 1672. - In: *Hi-Fi-Stereophonie*. 11 (1972), S. 1075-1078.
56. EGGBRECHT, Hans Heinrich: Heinrich Schütz. *Musicus poeticus*. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1959. 88 S. = Kleine Vandenhoeck-Reihe. 84.  
Bespr.: (1) *Musik und Kirche*. 30 (1960), S. 59. (2) *Musica*. 14 (1960), S. 123-124 (Carl Dahlhaus). (3) *Der Kirchenmusiker*.

- 12 (1961), S. 36 (Hans Joachim Moser).
- (4) Neue Zeitschrift für Musik. 120 (1959), S. 639-640.
57. EINSTEIN, Alfred: Heinrich Schütz. - In: A. Einstein, Von Schütz bis Hindemith. Essays über Musik und Musiker. Zürich und Stuttgart: Pan 1957, S. 9-24.
58. EPPSTEIN, Hans: Heinrich Schütz. - Stockholm: Nordiska Musikförlaget 1971. 158 S.  
Bespr.: (1) Svensk Tidskrift för Musikforskning. 53 (1971), S. 127-130 (Göran Blomberg). (2) Die Musikforschung. 27 (1974), S. 500 (Timo Mäkinen). - [Deutsch.] - Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1975. 188 S.  
Bespr.: (1) Musik und Kirche. 46 (1976), S. 78-79 (Christiane Bernsdorff-Engelbrecht). (2) Der Kirchenmusiker. 28 (1977), S. 102-103 (Otto Brodde). (3) Melos/Neue Zeitschrift für Musik. 3 (1977), S. 370 (Carl Dahlhaus). (4) Musica. 30 (1976), S. 247 (Karl Grebe). (5) Gottesdienst und Kirchenmusik. (1976), S. 148 (Ekkehart Nickel). (6) Musica Sacra. 96 (1976), S. 416-417 (Johannes Piersig).
59. ERB, Jörg: Heinrich Schütz. 6. November 1672. - In: J. Erb, Die Wolke der Zeugen. Lesebuch zu einem evangelischen Namenkalender zugleich eine Kirchengeschichte in Lebensbildern. Kassel: Stauda 1951, S. 318-322.
60. FESTSCHRIFT ZUR EHRUNG VON HEINRICH SCHÜTZ (1585-1672). Hrsg. im Auftrag des Festausschusses zur "Heinrich-Schütz-Ehrung 1954" - anlässlich der Errichtung der Gedenkstätte zu Bad Köstritz - von Günther Kraft. - Weimar 1954, 104 S.  
[Beiträge s. Nr. 42, 140, 151, 165, 167, 193, 318, 337, 338, 348, 365, 375.]
61. GADSCH, Herbert: Deine Rechte sind mein Lied in dem Hause meiner Wallfahrt: Zur 300. Wiederkehr des Todestages von Heinrich Schütz. - In: Der Kirchenchor. 32 (1972), S. 34-41.
62. GORE, Richard T.: Heinrich Schütz. - In: Journal of Church Music. 2 (1960), S. 2-5.
63. GUDEWILL, Kurt und BITTINGER, Werner: Heinrich Schütz. - In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 12. Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1965, Sp. 202-226. - [Daraus:] Heinrich Schütz, sono shōgai to sakuhin. [Heinrich Schütz, sein Leben und Werk. (Kurt Gudewill)] [Jap., übersetzt von Nobuko Goto.] - Tokyo: Tokyo-Goethe Inst. 1972. 37 S.
64. GURLITT, Wilibald: Heinrich Schütz. [Neudruck.] - In: W. Gurlitt, Musikgeschichte und Gegenwart. Teil 1. Von musikgeschichtlichen Epochen. Wiesbaden: Steiner 1966, S. 140-158. = Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. 1.



65. HAACKE, Walter: Heinrich Schütz. Eine Schilderung seines Lebens und Wirkens. - Königstein i. T. : Langewiesche 1960. 63 S. Bespr. : (1) *Musica*. 14 (1960), S. 761 (Otto Brodde). (2) *Die Musikforschung*. 14 (1961), S. 454-455 (Hans Heinrich Eggebrecht).
66. HEINRICH SCHÜTZ 1585-1672. Festtage 1972. Hrsg. von Walther Siegmund-Schultze.- Gera-Land: Rat der Stadt 1972. 35 S. [Beiträge s. Nr. 123, 149, 160, 169, 336.]
67. HEINRICH SCHÜTZ UND SEINE ZEIT. Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz des Komitees für die Heinrich-Schütz-Festtage der DDR 1972. Hrsg. von Siegfried Köhler im Auftrag des Vorstandes des Arbeitskreises Heinrich Schütz im Kulturbund der DDR. - Berlin: Kulturbund der DDR 1974. 117 S. [Beiträge s. Nr. 76, 92, 116, 118, 209, 228, 287, 340.]
68. LEWIS, Anthony C. : Schütz, Heinrich. - In: *Grove's dictionary of music and musicians*. Bd. 7. 5. Ed. London: Macmillan 1954; [Nachdruck.] 1966, S. 642-652.
69. MIGNON, Jacques: *Princeps Musicae Germaniae*. - In: *Musique de tous les temps*. 17 (1962), S. 1-11.
70. MOSER, Hans Joachim: *Kleines Heinrich-Schütz-Buch*. Leben und Werk des ältesten Klassikers der deutschen Musik. 3. durchgesehene Aufl. - Kassel, Basel: Bärenreiter 1952. 60 S. - Heinrich Schütz. A short account of the life and works of the first German classical composer. Translated and edited by Derek McCulloch. - London: Faber & Faber, New York: St. Martin's Press 1967. 121 S. Bespr. : (1) *Music in Education*. 31 (1967), S. 639. (2) *Music Teacher and Piano Student*. 46 (1967), S. 21. (3) *The Musical Times*. 108 (1967), S. 1010 (Denis Stevens). (4) *The American Organist*. 51 (1968), S. 51. (5) *The Choral Journal*. 9 (1968), S. 31-32. (6) *Church Music*. 2 (1968), S. 19 (Bill Tamblyn). (7) *Music Educators Journal*. 54 (1968), S. 74-76. (8) *Music Journal*. 26 (1968), S. 101. (9) *Music and Letters*. 49 (1968), S. 71-72 (Jack A. Westrup). (10) *Musical Opinion*. 91 (1968), S. 437. (11) *Österreichische Musikzeitschrift*. 23 (1968), S. 108. (12) *Notes*. 25 (1968/69), S. 239-240 (Richard T. Gore). (13) *The Strad*. 79 (1968), S. 54 (A. D.).
71. MOSER, Hans Joachim: *Heinrich Schütz. Sein Leben und sein Werk*. 2. Aufl. - Kassel, Basel: Bärenreiter 1954. XVI, 654 S. Bespr. : (1) *Notes*. 12 (1954), S. 97-98 (Carl F. Pfatteicher). - Heinrich Schütz. His life and work. Translated from the second revised edition by Carl F. Pfatteicher. - Saint Louis: Concordia Publishing House 1959. XXVI, 740 S. Bespr. : (1) *The American Record Guide*. 26 (1960), S. 879-880. (2) *Pan Pipes of Sigma Alpha Jota*. 53 (1960), S. 25.

- (3) Notes. 18 (1961), S. 579 (Donald L. Mintz), (4) Die Musikforschung. 16 (1963), S. 196-197 (Ludwig Finscher).
72. MOSER, Hans Joachim: Heinrich Schütz. - In: Musikgeschichte in hundert Lebensbildern. Durch einen Nachtrag vermehrte 2. Aufl. - Stuttgart: Reclam 1958, S. 181 bis 192. = Reclams Universal-Bibliothek. 7762-7773.
73. PERNYE, Andras: Heinrich Schütz (1585 bis 1672). - In: Muzsika. 15 (1972), S. 1-3.
74. PIRRO, André: Heinrich Schütz. [Nachdruck der Ausgabe von 1924.] - Paris: Ed. d'aujourd'hui 1975. 237 S. = Les introuvables. 50.
75. PISK, Paul A.: The life and works of Heinrich Schütz. - In: Concordia Theological Monthly. 43 (1972), S. 376-388.
76. RACKWITZ, Werner: Festansprache. - In: Heinrich Schütz und seine Zeit. Hrsg. von Siegfried Köhler. Berlin: Kulturbund der DDR 1974, S. 13-17. [Vgl. Nr. 67.]
77. R. [IEDEL], F. [riedrich] W. [ilhelm]: Schuetz (Schütz), Heinrich. - In: Encyclopédie de la musique. Bd. 3. Paris: Fasquelle 1961, S. 678-679.
78. RUFENER, Rudolf: Einiges zu Heinrich Schütz. 1585-1672. - In: Du. 25 (1965), S. 144-148.
79. SCHÜTZ, Heinrich: - In: Riemann Musiklexikon. 12. neubearbeitete Aufl. in drei Bänden. Personenteil. Bd. 2. Mainz: Schott 1961, S. 644-647.
80. SCHÜTZ, Heinrich: - In: Riemann Musiklexikon. Personenteil. Ergänzungsband. 2. Mainz: Schott 1975, S. 611-612 (W[erner] Br[eig]).
81. SØRENSEN, Søren: Heinrich Schütz. (Efter et foredrag ved Dansk Kirkesange sommermoede i Reg 1949.) - In: Dansk Kirkesangs arsskrift 1950/51. - [Sonderdruck:] København 1952. 28 S. Bespr.: Dansk Musiktidskrift. 27 (1952), S. 83.
82. SPITTA, [Philipp]: Schütz, Heinrich. - In: Allgemeine deutsche Biographie. Bd. 33. 2. unveränderte Aufl. Berlin: Duncker & Humboldt 1971, S. 753-779.
83. SPITTA, Philipp: Heinrich Schütz' Leben und Werke. - In: Ph. Spitta, Musikgeschichtliche Aufsätze. [Nachdruck der Ausgabe von 1894.] Hildesheim: Olms 1975, S. 3-60.
84. SPITTA, Philipp: Händel, Bach und Schütz (1885) - In: Ph. Spitta, Zur Musik. Sechzehn Aufsätze. [Nachdruck der Ausgabe von 1892.] Hildesheim: Olms 1975, S. 59-92.
85. STEGLICH, Rudolf: Schütz, Heinrich, 1585-1672. - In: Biographisches Wörterbuch zur deutschen Geschichte. Von Hellmut Rössler, G. Franz u. a. München 1953, S. 765-766.



86. TELLART, Roger: Heinrich Schütz, l'homme et son oeuvre. Catalogue des oeuvres, discographie. - Paris: Seghers 1968. 192 S. = Musiciens de tous les temps. 38.  
Bespr.: (1) Le Courier musical de France. 24 (1968), S. 261 (Claude Chamfray). (2) Journal musical français. 174 (1968), S. 43 (Norbert Dufourcq).
87. VÁRNAI, P.: Heinrich Schütz. - Budapest 1959. = Kis zenei könyvtár. 8.
88. WESSELY, Othmar: Zur ars inveniendi im Zeitalter des Barock. - In: Orbis musicae. Studies in musicology. 1 (1972), S. 113-140.
89. McCULLOGH, Derek: Heinrich Schütz (1585-1672) and Venice. - In: Church Music. 2 (1967), Nr. 20, S. 8-13; Nr. 21, S. 4-9.
90. OSTHOFF, Wolfgang: Heinrich Schütz: l'incontro storico fra lingua tedesca e poetica musicale italiana nel Seicento. - Venezia: Stamperia di Venezia 1974. 24 S. = Centro tedesco di studi veneziani. Quaderni. 1.
91. TELLART, Roger: Schütz et l'Italie. - In: Musique de tous les temps. 17 (1962), S. 23-25.

#### B. Schütz und Italien

#### C. Geisteswissenschaftliche Betrachtungen, Schütz-Bild

89. ADRIO, Adam: Schütz und Italien. - In: Bekenntnis zu Heinrich Schütz. Kassel, Basel: Bärenreiter 1954, S. 55-64. [Vgl. Nr. 50.]
90. ARNOLD, Denis: Schütz in Venice. - In: Music and Musicians. 21 (1972), S. 30-35.
91. FELLERER, Karl Gustav: Claudio Monteverdi e la musica del suo tempo. [Zu Schütz: S. 278-281.] - In: Rivista italiana di musicologia. 2 (1967), S. 270-281.
92. KÖHLER, Siegfried: Heinrich Schütz in Venedig - Die Bedeutung der musikalischen Renaissance für sein Werk. - In: Heinrich Schütz und seine Zeit. Hrsg. von Siegfried Köhler. Berlin: Kulturbund der DDR 1974, S. 26-37. [Vgl. Nr. 67.]
93. ALLIHN, Ingeborg: Heinrich Schütz 1585-1672. Leben und Werk, Zeit und Persönlichkeit. - In: Musik und Gesellschaft. 22 (1972), S. 659-665.
94. BLANKENBURG, Walter: Schütz und Bach. - In: Musik und Kirche. 42 (1972), S. 219-226.
95. BRAUN, Werner: Musikalische Inspiration - zwischen systematischer und historischer Forschung. - In: Die Musikforschung. 23 (1970), S. 4-22. [Betr. SWV 495.]
96. BRIDGMAN, Frédéric: Schütz et l'esthétique du Temple. - In: Musique de tous les temps. 17 (1962), S. 16-19.

100. BRODDE, Otto: Cantabiles mihi erant justificationes tuae in loco peregrationis meae. Gedanken zur Aktualität von Heinrich Schütz. - In: Württembergische Blätter für Kirchenmusik. 39 (1972), S. 167 bis 172.
101. BRODDE, Otto: Heinrich Schütz und wir. [Auszug aus: O. Brodde: Heinrich Schütz, S. 303 ff.] - In: Gottesdienst und Kirchenmusik. (1972), S. 198-200. [Vgl. Nr. 54.]
102. BRODDE, Otto: Heinrich Schütz heute. - In: Sagittarius. 4 (1973), S. 71-84.
103. DILTHEY, Wilhelm: Heinrich Schütz. - In: W. Dilthey, Von deutscher Dichtung und Musik, 2. Aufl. Stuttgart: Teubner - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1957, S. 200-204.
104. EGGBRECHT, Hans Heinrich: Barock als musikgeschichtliche Epoche. - In: Aus der Welt des Barock. Stuttgart: Metzler 1957, S. 168-191.
105. EGGBRECHT, Hans Heinrich: Heinrich Schütz - Rede 1972. - In: Musik und Kirche. 43 (1973), S. 58-62.
106. EHMANN, Wilhelm: Heinrich Schütz und die Ökumene. [Auch engl. und franz.] - In: Acta Sagittariana. (1969), S. 28-33. - Heinrich Schütz en de Oecumene. - In: Musica Sacra. 20 (Hilversum 1969/70).
107. FLÄMIG, Martin: Die Aktualität der Musik von Heinrich Schütz. - In: Musik und Gottesdienst. 14 (1960), S. 63-68.
108. GEORGIADIS, Thrasybulos G.: Heinrich Schütz zum 300. Todestag. - In: Sagittarius. 4 (1973), S. 57-70.
109. GERSTENBERG, Walter: Heinrich Schütz im Konzert der europäischen Nationen. - In: Sagittarius. 3 (1970), S. 9-16.
110. GUDEWILL, Kurt: Heinrich Schütz und Michael Praetorius - Gegensatz und Ergänzung. - In: Acta Sagittariana. (1964), S. 45-56. [Als Beilage, in:] Musik und Kirche. S. 253-268.
111. GUDEWILL, Kurt: Michael Praetorius' Lebenswerk als Spiegelbild der Persönlichkeit. - In: Michael Praetorius Creutzbergensis. 1571(?) - 1621. Zwei Beiträge zu seinem und seiner Kapelle Jubiläumsjahr. Hrsg. von der Evangelisch-Lutherischen Landeskirche in Braunschweig. Wolfenbüttel, Zürich: Mösel 1971, S. 7-29.
112. GURLITT, Wilibald: Aus dem Barmer Schütz-Vortrag 1932. - In: Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968. Hrsg. von Richard Baum und Wolfgang Rehm. Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1968, S. 306 bis 308.
113. HECKER, Joachim von: Heinrich Schütz. Sein Bild in unserer Zeit. - In: Der evangelische Kirchenchor. 68 (1963), S. 2-4.



114. KÖHLER, Siegfried: Heinrich Schütz und der frühbürgerliche Realismus im deutschen Musikschaffen - Anmerkungen zum Persönlichkeitsbild des Komponisten und zur Entwicklung seines Gesamtschaffens.-Habil.-Schrift. Halle (Saale) 1974. 126 S. [Maschinenschr. vervielf.]
115. KROLZIG, Günter: Heinrich Schütz. Wurzeln und Wirkung. - In: *Musica Sacra*. 92 (1972), S. 141-152.
116. LAUX, Karl: Schützsche Züge in der Musik der Gegenwart. - In: *Heinrich Schütz und seine Zeit*. Hrsg. von Siegfried Köhler. Berlin: Kulturbund der DDR 1974, S. 88-97. [Vgl. Nr. 67.]
117. MERSMANN, Hans: Heinrich Schütz - Eine Synthese der Kräfte. - In: *Musikhandel*. 23 (1972), S. 283-284.
118. MEYER, Ernst Hermann: Gedanken zu Heinrich Schütz' musikgeschichtlicher Rolle. Vortrag auf der Wissenschaftlichen Konferenz über Heinrich Schütz und seine Zeit am 6. November 1972 in Dresden. - In: *Bulletin. Musikrat der Deutschen Demokratischen Republik*. 9 (1972), S. 197-203. - In: *Heinrich Schütz und seine Zeit*. Hrsg. von Siegfried Köhler. Berlin: Kulturbund der DDR 1974, S. 18-25. [Vgl. Nr. 67.]
119. MOSER, Hans Joachim: Heinrich Schützens religiöse Aussage. - In: *Der Kirchenmusiker*. 4 (1953), S. 113-115.
120. MOSER, Hans Joachim: Heinrich Schütz, eine Lichtgestalt in dunkler Zeit. Vortrag in der Dresdner Kreuzkirche am 2. Juli 1955. - In: *Walcker-Hausmitteilung*. 16 (1956), S. 15-27.
121. PETZOLDT, Richard: *Seculi sui musicus excellentissimus*. Zum 300. Todestag von Heinrich Schütz (1585-1672). - In: *Musik in der Schule*. 23 (1972), S. 395-397.
122. PIERSIG, Johannes: *Das Weltbild des Heinrich Schütz*. - Kassel, Basel: Bärenreiter 1949. 90 S. Bespr.: (1) *Musik und Kirche*. 21 (1951), S. 31-32 (Walter Blankenburg). (2) *Das Musikleben*. 4 (1951), S. 27 (Otto Riemer). (3) *Die Musikforschung*. 5 (1952), S. 233-234 (Anna Amalie Abert).
123. SIEGMUND-SCHULTZE, Walther: Heinrich Schütz - erster Klassiker der deutschen Musik. - In: *Heinrich Schütz 1585 bis 1672. Festtage 1972*. Hrsg. von Walther Siegmund-Schultze. Gera: Rat der Stadt 1972, S. 20-23. [Vgl. Nr. 66.]
124. SIEGMUND-SCHULTZE, Walther: Heinrich Schütz (1585-1672). Gedanken zur historischen Bedeutung und Wirksamkeit des ersten Klassikers der deutschen Musik. - In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle*. 23 (1974). H. 6, S. 5-9. = *Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe*.

125. SÖHNGEN, Oskar: Heinrich Schütz und die zeitgenössische Musik. - In: *Sagittarius*. 1 (1966), S. 15-29.
126. STEUDE, Wolfram: Wegweiser in die Zukunft? Heinrich Schütz (1585-1672). - In: *Credo musicale*. Komponistenportraits aus der Arbeit des Dresdener Kreuzchors. Festgabe zum 80. Geburtstag des Nationalpreisträgers Kreuzkantor Professor D. Dr. h. c. Rudolf Mauersberger. Hrsg. von Ulrich von Brück. Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1969, S. 21-32.
- D. Ortsgeschichtliche Darstellungen
127. BLUME, Friedrich: Geistliche Musik am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen. - In: *Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde*. 68 (1957), S. 131-140.
128. BRAUN, Werner: Theodor Schuchardt und die Eisenacher Musikkultur. - In: *Archiv für Musikwissenschaft*. 15 (1958), S. 291 bis 306.
129. CHRYSANDER, Friedrich: Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle. [Zu Schütz: S. 159-172.] - In: *Jahrbücher für musikalische Wissenschaften*. 1 (1863), S. 147-286. [Nachdruck.] Hildesheim: Olms 1966.
130. ENGELBRECHT, Christiane: Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek. - Dissertation. Marburg 1956. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1958. 192 S. = *Musikwissenschaftliche Arbeiten*. 14. Bespr.: (1) *Die Musikforschung*. 13 (1960), S. 81-84 (Hans Heinrich Eggebrecht).
131. FÜRSTENAU, Moritz: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. [Nachdruck der zweibändigen Ausgabe von 1861-1862 in einem Band.] - Hildesheim: Olms 1971. XIV, 328, 384 S. - Mit einem Nachwort, Berichtigungen, Registern und einem Verzeichnis der von Fürstenuau verwendeten Literatur hrsg. von Wolfgang Reich. - Leipzig: Peters 1971. XIV, 328, 384, LII S.
132. NOACK, Elisabeth: Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit. [Schütz betr.: S. 57-59, 73-75.] - Mainz: Schott 1967, 320 S. = *Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte*. 8.
133. SCHMIDT, Eberhard: Der Gottesdienst am kurfürstlichen Hofe zu Dresden. Ein Beitrag zur liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis Heinrich Schütz. - Dissertation. Halle-Wittenberg 1956. - Berlin: Evangelische Verlagsanstalt; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1961. 216 S. = *Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung*. 12. Bespr.: (1) *Die Musikforschung*. 13 (1966), S. 214-216 (Walter Blankenburg). Siehe auch unter V. B., Nr. 139 ff.



## V. Das Leben

### A. Gesamtdarstellungen

134. GURLITT, Wilibald: Heinrich Schütz. 1585-1672. - In: Die großen Deutschen. Deutsche Biographie. Hrsg. von Hermann Heimpel, Theodor Heuss, Benno Reifenberg. Berlin: Propyläen 1957, S. 109-117.
135. KLOSTERMAIER, Doris: Heinrich Schütz 1585-1672. - In: The Canada Music Book - Les Cahiers Canadiens de Musique. 5 (1972), S. 167-177.
136. PETZOLDT, Richard: Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern. - Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1972; (Mit einer Einführung von Dietrich Berke.) Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1972. 96 S. [Dt., engl. Text. Engl. Übers. von Robert Falck.]  
Bespr.: (1) *Musica*. 26 (1972), S. 67 (Günter Haußwald). (2) *Musik und Bildung*. 4 (1972), S. 150. (3) *Musik und Gesellschaft*. 22 (1972), S. 684-685 (Ingeborg Allihn). (4) *Musik und Kirche*. 42 (1972), S. 28-29. (5) *Musik in der Schule*. 23 (1972), S. 457 bis 458. (6) *Österreichische Musikzeitschrift*. 27 (1972), S. 683-684 (Rolf Klein). (7) *Nuova Rivista Musicale Italiana*. 6 (1972), S. 619 (Gino Stefani). (8) *Der Kirchenmusiker*. 23 (1972), S. 106-107. (9) *Württembergische Blätter für Kirchenmusik*. 39 (1972), S. 73.
137. WEIZSÄCKER, Gertrud: Heinrich Schütz. Lobgesang eines Lebens. - Stuttgart: Calwer 1952, 2. Aufl. 1956, 79 S.

138. WORBS, Hans Christoph: Heinrich Schütz. Lebensbild eines Musikers. - Leipzig: Reclam 1956, 81 S. = Reclams Universalbibliothek. 8162.

### B. Monographien

139. BIBA, Otto: Heinrich Schütz und Österreich. Einige Gedanken zum 300. Todestag des Meisters. - In: *Singende Kirche*. 20 (1972), S. 73-76.
140. KRETZSCHMER, Ernst Paul: Schütz und Gera. - In: *Festschrift zur Ehrung von Heinrich Schütz (1585-1672)*. Hrsg. von Günther Kraft. Weimar: 1954, S. 57-61. [Vgl. Nr. 60.]
141. LARSEN, Jens Peter: Schütz und Dänemark. - In: *Sagittarius*. 2 (1969), S. 9-16. - In: *Beiträge zur Musikwissenschaft*. 14 (1972), S. 215-220.
142. LEAVER, Robin A.: The funeral sermon for Heinrich Schütz. I, II, III. - In: *Bach. Quarterly journal of the Riemenschneider Bach Institute USA*. 4 (1973), H. 4, S. 3 bis 17; 5 (1974), H. 1, S. 9-22; H. 2, S. 22-35.
143. MAHRENHOLZ, Christhard: Heinrich Schütz und das erste Reformationsjubiläum 1617. [Neudruck.] - In: *Chr. Mahrenholz, Musicologica et Liturgica. Gesammelte Aufsätze*. Hrsg. von Karl Ferd. Müller. Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1960, S. 196-204.

144. MANICKE, Dietrich: Heinrich Schütz als Lehrer. - In: *Sagittarius*. 2 (1969), S. 17 bis 28.
145. PIERSIG, Johannes: Heinrich Schütz und die Musikerziehung. - In: *Musica*. 10 (1956), S. 663-670.
146. SALMEN, Walter: Johann Grabbe, ein lippischer Jugendgefährte von Heinrich Schütz. - In: *Musik und Verlag*. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag am 12. April 1968. Hrsg. von Richard Baum und Wolfgang Rehm. Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1968, S. 518-527.
147. SCHMIDT, Jost Harro: Heinrich Schützens Beziehungen zu Celle. Ein Beitrag zur Schütz-Biographie. - In: *Archiv für Musikwissenschaft*. 23 (1966), S. 274-276. - In: *Sagittarius*. 2 (1969), S. 36-38.
148. SCHMIEDECKE, Adolf: Die Familie Schütz in Weißenfels. - In: *Die Musikforschung*. 12 (1959), S. 180-184.
149. SCHMIEDECKE, Adolf: Heinrich Schütz' Beziehungen zu Köstritz, Gera, Weißenfels und Zeitz. - In: *Heinrich Schütz 1585 bis 1672*. Festtage 1972. Hrsg. von Walther Siegmund-Schultze. Gera: Rat der Stadt 1972, S. 24-28. [Vgl. Nr. 66.]
150. SCHÜTZ in eigener Sache. Altersgrenze und Generationskonflikt. [Auszug aus dem Memorial von 1656.] - In: *Der Kirchenmusiker*. 23 (1972), S. 181-182.
151. THIELE, Alfred: Heinrich Schütz und Weimar. - In: *Festschrift zur Ehrung von Heinrich Schütz (1585-1672)*. Hrsg. von Günther Kraft. Weimar: 1954, S. 62 bis 82. [Vgl. Nr. 60.]
152. WESSELY, Othmar: Zur Frage nach dem Geburtstag von Heinrich Schütz. - In: *Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse*. 90 (1953), S. 231-238.
- C. Briefe und Dokumente
153. JUNG, Hans Rudolf: Ein neu aufgefundenes Gutachten von Heinrich Schütz aus dem Jahre 1617. - In: *Archiv für Musikwissenschaft*. 18 (1961), S. 241 bis 247.
154. JUNG, Hans Rudolf: Ein unbekanntes Gutachten von Heinrich Schütz über die Neuordnung der Hof-, Schul- und Stadtmusik in Gera. - In: *Beiträge zur Musikwissenschaft*. 4 (1962), S. 17-36.
155. JUNG, Hans Rudolf: Zwei unbekannte Briefe von Heinrich Schütz aus den Jahren 1653/54. - In: *Beiträge zur Musikwissenschaft*. 14 (1972), S. 231 bis 236.
156. POHLMANN, Hansjörg: Die kursächsischen Komponistenprivilegien. [Heinrich Schütz: S. 164]. - In: *Archiv für Musikwissenschaft*. 18 (1961), S. 155 bis 165.



157. WALTER, Horst: Ein unbekanntes Schütz-Autograph in Wolfenbüttel. - In: *Musicae Scientiae Collectanea*. Festschrift Karl Gustav Fellerer zum siebzigsten Geburtstag am 7. Juli 1972. Hrsg. von Heinrich Hüschen. - Köln: Volk 1973, S. 621-625.
158. WESSELY, Othmar: Zwei unveröffentlichte Heinrich-Schütz-Dokumente [Druckprivilegien]. - In: *Musikerziehung*. 7 (1953/54), S. 7-10.
159. WESSELY, Othmar: Ein unbekanntes Huldigungsgedicht auf Heinrich Schütz. - In: *Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Anzeiger*. 98 (1961), S. 132-138. = *Mitteilungen der Kommission für Musikforschung*. 12.
- [Neudruck.] - Schütz and Rembrandt. - In: O. Benesch, *Collected writings*, Bd. I: Rembrandt. London: Phaidon 1970, S. 228-234.
162. SASS, Else Kai: Comments on Rembrandt's passion paintings and Constantijn Huygens's iconography. [Schütz betr.: S. 39-61.] - København: Munksgaard 1971. 98 S. = *Det Kongelige Videnskabernes Selskab, Historisk-Filosofiske Skrifter*. 5, 3.
163. SCHÜTZ UND REMBRANDT. - In: *Acta Sagittariana*. (1965), S. 11-12. [Als Beilage, in:] *Musik und Kirche*. 34 (1964), S. 51-52.

#### E. Sonstiges

- D. Ikonographie
160. BACH, Ingo: Die Bildnisse des Heinrich Schütz. - In: *Sächsische Heimatblätter*. 18 (1972). S. 205-210. - [Mit geringen Abweichungen.] In: *Heinrich Schütz 1585 bis 1672. Festtage 1972*. Hrsg. von Walther Siegmund-Schultze. Gera: Rat der Stadt 1972, S. 29-33. [Vgl. Nr. 66.]
161. BENESCH, Otto: Schütz und Rembrandt. - In: *Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag*. Hrsg. von Walter Gerstenberg, Jan La Rue und Wolfgang Rehm. Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1963, S. 12 bis 19. - In: *Sagittarius*. 3 (1970), S. 49-55.
164. HELMS, Siegmund: Reformationsjubiläen in alter Zeit. [Schütz betr.: S. 235.] - In: *Gottesdienst und Kirchenmusik*. (1967), S. 234-240.
165. MÜLLER, Heinz: Reiseberichte über Italien als musikgeschichtliche Quellen für die Zeit Heinrich Schütz. - In: *Festschrift zur Ehrung von Heinrich Schütz (1585-1672)*. Hrsg. von Günther Kraft. Weimar: 1954, S. 36-40. [Vgl. Nr. 60.]
166. PETZOLDT, Klaus: Das Schicksal des Grabes von Heinrich Schütz. - In: *Sagittarius*. 4 (1973), S. 34-43.

167. PETZOLDT, Richard: Zur sozialen Lage des Musikers der Schütz-Zeit. - In: Festschrift zur Ehrung von Heinrich Schütz (1585-1672). Hrsg. von Günther Kraft. Weimar: 1954, S. 20-35. [Vgl. Nr. 60.]
168. PETZOLDT, Richard: Zur sozialen Stellung des Musikers im 17. Jahrhundert. - In: Bericht über den 7. Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Köln 1958. Hrsg. von Gerald Abraham, Susanne Clerx-Lejeune, Hellmut Federhofer, Wilhelm Pfannkuch. Kassel, Basel: Bärenreiter 1959, S. 210-212.
169. PETZOLDT, Richard: Heinrich Schütz in seiner Zeit. - In: Heinrich Schütz 1585 bis 1672. Festtage 1972. Gera: Rat der Stadt 1972, S. 8-19. [Vgl. Nr. 66.] - [Neudruck ohne Einleitungstext als:] Heinrich Schütz in seiner Zeit. Eine vergleichende Zeittafel. - In: Sagittarius. 4 (1973), S. 21-33.
170. SCHNEIDER-KLEMENT, Albrecht: Orgeln um Heinrich Schütz. - In: Ars Organi. 20 (1973), S. 1711-1720.
171. SCHWARZ, Vera: Das Cembalo der Schütz-Zeit. - In: Österreichische Musikzeitschrift. 21 (1966), S. 177-181.
172. THIELE, Alfred: Thüringer Meister im Umkreis von Heinrich Schütz und Heinrich Albert. - In: Festschrift zur Ehrung von Heinrich Albert. Hrsg. von Günther Kraft. Weimar 1954, S. 65-98.
173. ZEITGENOSSEN über Heinrich Schütz. - In: Musik und Gesellschaft. 22 (1972), S. 666-667.
- VI. Die Werke
- A. Allgemeines
174. ABRAVANEL, Claude: The bible in the works of Heinrich Schütz. - In: Tatslil. 9 (1969), S. 164-169.
175. ANDREEV, A.: O Genriche Šjutce i teori doklassič. muzyki. [Heinrich Schütz und die Theorie der vorklassischen Musik.] - In: Sovetskaja muzyka. 36 (1972), S. 95-103.
176. ARNOLD, Denis: Gli allievi di Giovanni Gabrieli. - In: Nuova Rivista Musicale Italiana. 5 (1971), S. 943-972.
177. BLANKENBURG, Walter: Vom Verhältnis von Musik und Sprache bei Heinrich Schütz. - In: Österreichische Musikzeitschrift. 21 (1966), S. 163-166.
178. BLANKENBURG, Walter: Heinrich Schütz 1672-1972. - In: Musik und Kirche. 42 (1972), S. 3-11.
179. BLUME, Friedrich: Das Zeitalter des Konfessionalismus. [Zu Schütz: S. 139 bis 147.] - In: Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik. Zweite, neubearbeitete Auflage. Hrsg. unter Mitarbeit von Ludwig Finscher, Georg Feder, Adam Adrio und Walter Blankenburg



- von Friedrich Blume, Kassel, Basel usw. :  
Bärenreiter 1965, S. 79-213.
180. BREIG, Werner: Zum Parodieverfahren bei Heinrich Schütz. - In: *Musica*. 26 (1972), S. 17-20.
181. BRINER, Andres: Vom rhythmischen Leben in Schützens Chormusik. - In: *Musik und Gottesdienst*. 11 (1957), S. 97-102.
182. EGGBRECHT, Hans Heinrich: Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert. - In: *Archiv für Musikwissenschaft*. 14 (1957), S. 61-82.
183. EGGBRECHT, Hans Heinrich: Zum Figurbegriff der *Musica poetica*. - In: *Archiv für Musikwissenschaft*. 16 (1959), S. 57-69.
184. EGGBRECHT, Hans Heinrich: Ordnung und Ausdruck im Werk von Heinrich Schütz. Vortrag im Rahmen des 13. Heinrich-Schütz-Festes in Stuttgart 1960. - In: *Musik und Kirche*. 31 (1961), S. 1-19. - Kassel, Basel usw. : Bärenreiter 1961. 29 S.
185. EGGBRECHT, Hans Heinrich: Musikalische Analyse (Heinrich Schütz). [Betr. SWV 279-281.] - In: *Musikološki Zbornik - Musicological Annual*. 8 (1972), S. 17-39.
186. FEDERHOFER, Hellmut: Die Figurenlehre nach Christoph Bernhard und die Dissonanzenbehandlung in Werken von Heinrich Schütz. - In: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bamberg 1953. Hrsg. von Wilfried Brennecke, Willi Kahl und Rudolf Steglich. - Kassel, Basel: Bärenreiter 1954, S. 132-135.
187. FLOROS, Constantin: Zur Antithese Brahms-Bruckner. [Betr. Brahms' Verhältnis zu Schütz.] - In: *Brahms-Studien*. 1 (1974), S. 59-90.
188. GECK, Martin: Ein textbedingter Archaismus im Werke von Heinrich Schütz. [Betr. SWV 270 und 364.] - In: *Acta Musicologica*. 34 (1962), S. 161-163.
189. GEORGIADIS, Thrasybolos G.: Schubert. Musik und Lyrik. [Darin: Schubert und Schütz. S. 183-192.] 2 Bde. - Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1967. 396, [Notenbeil. :] 87 S.
190. GUDEWILL, Kurt: Die textlichen Grundlagen der geistlichen Vokalmusik bei Heinrich Schütz. - In: *Sagittarius*. 1 (1966), S. 52-65.
191. HERMELINK, Siegfried: Rhythmische Struktur in der Musik von Heinrich Schütz. - In: *Archiv für Musikwissenschaft*. 16 (1959), S. 378-390. - In: *Ruperto-Carola*. 26 (11) (1959), S. 44 bis 52.
192. HOFMANN, Klaus: Das Werk Heinrich Schützens im Überblick. - In: *Intervalle*. (1972), S. 45-50.
193. HUBER, Walter Simon: Motivsymbolik bei Heinrich Schütz. - In: *Festschrift zur Ehrung von Heinrich Schütz (1585 bis 1672)*. Hrsg. von Günther Kraft. Weimar: 1954, S. 96-101. [Vgl. Nr. 60.]

194. HUBER, Walter Simon: Motivsymbolik bei Heinrich Schütz. Versuch einer morphologischen Systematik der Schützschen Melodik. - Dissertation. Zürich 1958. - Basel: Bärenreiter 1958, 80 S. [Teildruck.] - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1961. 141 S.  
Bespr.: (1) Musik und Kirche. 32 (1962), S. 27. (2) Notes. 19 (1962), S. 621-622 (Donald Mintz). (3) Svensk Tidkrift för Musikforskning. 45 (1963), S. 198-199. (4) Mens en Melodie. 20 (1965), S. 353 (G. V.). (5) Der Kirchenmusiker. 17 (1966), S. 180-181 (Friedhelm Krummacher) (6) Die Musikforschung. 19 (1966), S. 224-225 (Günter Massenkeil).
195. KATUNYAN, Margarita: Kompozitsionnie printsipi gynyeral-basu u G. Šyutsa. [Der Generalbaß als Kompositionsprinzip bei Heinrich Schütz.] - Moskva: Moskovskaja Konservatorija 1973. 13 S.
196. KIRCHNER, Gerhard: Der Generalbaß bei Heinrich Schütz. - Dissertation. Freiburg i. Br. 1957. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1960. 111 S. = Musikwissenschaftliche Arbeiten. 18.  
Bespr.: (1) Musik und Kirche. 31 (1961), S. 79 (Walter Blankenburg). (2) Musica. 15 (1961), S. 402-403 (Joseph Müller-Blattau). (3) Neue Zeitschrift für Musik. 122 (1961), S. 332 (G. A. Trumpf). (4) Notes. 19 (1961/62), S. 621-622 (Donald Mintz). (5) Svensk Tidkrift för Musikforskning. 44 (1962), S. 105-107 (Ingmar Bengtsson). (6) Quaderni della Rassegna Musicale. 3 (1965), S. 272-273.
197. KÖHLER, Siegfried: Heinrich Schütz. 1585-1672. - Berlin: Deutscher Kulturbund 1972. 65 S.
198. LEAVER, Robin A.: Heinrich Schütz as a Biblical Interpreter. [Mit:] List of the settings of Bible texts in the works of Heinrich Schütz. - In: Bach. Quarterly journal of the Riemenschneider Bach Institute. 4 (1973), S. 3-12.
199. MENDEL, Arthur: A brief note on triple proportion in Schuetz. - In: The Musical Quarterly. 46 (1960). S. 67-70.
200. MOSER, Hans Joachim: Schütz und das evangelische Kirchenlied. [Neudruck.] - In: H. J. Moser, Musik in Zeit und Raum. Ausgewählte Abhandlungen. Berlin: Merseburger 1960, S. 75-93.
201. MUDDE, Willem: Heinrich Schütz, Composer of the Bible. - In: The Musical Heritage of the Lutheran Church. V. Hrsg. von Theodore Hoelty-Nickel. St. Louis: Concordia Publishing House 1959, 177 S.
202. MÜLLER-BLATTAU, Joseph: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. 2. Aufl. - Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1963. 156 S.  
Bespr.: (1) Revue de Musicologie. 50 (1964), S. 135-136 (D. Launay). (2) Die Musikforschung. 18 (1965), S. 452



- (Peter Benary). (3) Quaderni della Rassegna musicale. 3 (1965), S. 269-270. (4) Musik und Kirche. 36 (1966), S. 31.
203. NEWTON, George: Heinrich Schütz. - In: National Association of Teachers Singing Bulletin. 26 (1970), S. 2-6.
204. PALISCA, Claude V.: Baroque Music. [Schütz betr.: S. 93-102.] Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc. 1968. 230 S. = Prentice-Hall History of Music Series. [3].
205. RIFKIN, Joshua: Schütz and musical logic. - In: The Musical Times. 113 (1972), S. 1067-1070.
206. ROCHE, Jerome: What Schütz learnt from Grandi in 1629. - In: The Musical Times. 113 (1972), S. 1074-1075.
207. SAMUEL, Harold E.: Michael Praetorius on concertato style. - In: Cantors at the crossroads. Essays on church music in honor of Walter E. Buszin. Hrsg. von Johannes Riedel. St. Louis (Missouri): Concordia Publ. House 1967, S. 95-109.
208. SIEGMUND-SCHULTZE, Walther: Monteverdi und Schütz. - In: 16. Händelfestspiele Halle (Saale). (1967), S. 37-44.
209. SIEGMUND-SCHULTZE, Walther: Das Spätschaffen von Heinrich Schütz. - In: Heinrich Schütz und seine Zeit. Hrsg. von Siegfried Köhler. Berlin: Kulturbund der DDR 1974, S. 50-61. [Vgl. Nr. 67.]
210. STEINITZ, Paul: German church music. - In: Opera and church music 1630-1750. Ed. by Anthony Lewis and Nigel Fortune. London usw.: Oxford University Press 1975, S. 557-776. = The New Oxford History of Music. V.
211. ŠTEJNGARD, Vladimir: Genrij Šjutc. - Moskva: Moskovskaja Konservatorija 1973. 25 S.
212. WHITWELL, David Elbert: Heinrich Schütz - his music for winds. - In: The Instrumentalist. 22 (1967), S. 63 bis 68.
213. WICHMANN-ZEMKE, Helga: Untersuchungen zur Harmonik in den Werken von Heinrich Schütz. - Dissertation. Kiel 1967. 235 S. [Maschinenschr.]
214. WINTER, Paul: Der mehrchörige Stil. Historische Hinweise für die heutige Praxis. - Frankfurt, London, New York: C. F. Peters 1964. 114 S. Bespr.: (1) Die Musikforschung. 19 (1966), S. 219-220 (Arno Forchert).
215. WINTERFELD, Carl von: Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Zur Geschichte der Blüte heiligen Gesanges im 16. und der ersten Entwicklung der Hauptformen unserer heutigen Tonkunst in diesem und dem folgenden Jahrhundert ..., enthaltend eine Sammlung geistlicher und anderer Tonwerke vorzügl. Meister des 16. und 17. Jahrhun-

- derts. Bd. II [Darin Kap. 5: Johannes Gabriellis Schüler, Heinrich Schütz.] (Nachdruck der Ausgabe von 1834.) - Hildesheim: Olms 1965. 228 S.
216. ZAHAROVA, Olga: K voprosu o muzikal'noj ritorike v tvorčestve Genriha Šjutca. [Die musikalische Figurenlehre in der Musik von Heinrich Schütz.] - Moskva: Moskovskaja Konservatorija 1973. 10 S.
- B. Einzelne Werke und Werkgruppen
1. Geistliche Werke
- a) Großwerke (Historien, Musikalische Exequien, 119. Psalm)
217. ABRAHAM, Gerald: Passion music from Schütz to Bach. - In: Monthly Musical Record. 84 (1954), S. 115-119, 152-156, 175-178.
218. BELINDOW, Martin: Schallplattenaufnahmen der Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz. - In: Schallplatte und Kirche. (1967). S. 52-54.
219. BERKE, Dietrich: Der Fürst und der Tod. [Betr. SWV 279-281.] [Auch engl. und franz.] - In: Acta Sagittariana. (1975), S. 4-6.
220. CRANKSHAW, Geoffrey: Schütz' "John-Passion". - In: Music and Musicians. 16 (1968), S. 50.
221. GUDEWILL, Kurt und EHMANN, Wilhelm: Musikalische Exequien, Heinrich Schütz. [Werkerläuterung.] - In: XXI. Internationales Heinrich Schütz-Fest. Herford 28. Mai bis 2. Juni 1969. [Programmheft.] Kassel: Bärenreiter 1969, S. 79 [Vgl. Nr. 406.]
222. EHMANN, Wilhelm: "Die musikalischen Exequien" von Heinrich Schütz. [Werk-einführung.] - In: Zeitschrift für Musik. 114 (1953), S. 357-358.
223. FISCHER, Kurt von: Die Passionshistorien von Heinrich Schütz und ihre geschichtlichen Voraussetzungen. - In: Musik und Gottesdienst. 20 (1966), S. 48-59.
224. GERBER, Rudolf: Das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz und seine stilgeschichtlichen Grundlagen. [Nachdruck der Erstausgabe von 1929.] - Hildesheim: Olms 1973. 218 S.
225. HENNING, Rudolf: Zur Textfrage der "Musikalischen Exequien" von Heinrich Schütz. - In: Sagittarius. 4 (1973), S. 44-56.
226. HOFMANN, Klaus: Zwei Abhandlungen zur Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz. I.: Die konzertierenden Instrumente im 4. Intermedium. II.: Introduction und Beschluß - Zur Besetzung des Instrumentalchors. - In: Musik und Kirche. 40 (1970), S. 325-330; 41 (1971), S. 15-20.
227. KRAUSE, Joachim: Pilatus und das Credo. Zu einem Zitat in der Johannes-Passion von Heinrich Schütz. - In: Musik und Kirche. 31 (1961), S. 51-55.



228. KRAUSE-GRAUMNITZ, Heinz: Heinrich Schütz' schöpferische Gestaltung der zyklischen Großform - dargestellt an seinen "Musikalischen Exequien" des Jahres 1636. - In: Heinrich Schütz und seine Zeit. Hrsg. von Siegfried Köhler. Berlin: Kulturbund der DDR 1974, S. 38-49. [Vgl. Nr. 67.]
229. MENDEL, Arthur: Review of records. [Betr. SWV 478.] [Werkeinführung.] - In: The Musical Quarterly. 56 (1970), S. 133-142.
230. MIES, Paul: Trauermusiken von Heinrich Schütz bis Benjamin Britten. Probleme und Gestaltungen. - In: Musica Sacra. 93 (1973), S. 206-214.
231. MITTRING, Gerhard: Totendienst und Christuspredigt. Zum Text der Musikalischen Exequien von Heinrich Schütz. - In: Musik als Lobgesang. Festschrift für Wilhelm Ehmman. Hrsg. von Gerhard Mittring und Gerhard Rödding. Darmstadt: Merseburger 1964, S. 43-63.
232. MOSER, Hans Joachim: Zum Weihnachtsoratorium von Heinrich Schütz. - In: Musik und Kirche. 25 (1955), S. 292-293.
233. MOSER, Hans Joachim: Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums. I: Geschichtliche Darstellung. [Darin: 4. Interludium: Die Evangelienhistorie bei Heinrich Schütz.] [Nachdruck der Ausgabe von 1931.] - Hildesheim: Olms; Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1968. 76 S. = Veröffentlichung der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik. II.
234. PFATTEICHER, Carl F.: Heinrich Schütz: The Christmas story (Historie von der Geburt Jesu Christi). - In: American-German review. 21 (1954/55), Nr. 2, S. 35.
235. RAHNER, Hugo Ernst: Die sieben Worte Christi am Kreuz in den Vertonungen von Heinrich Schütz und Joseph Haydn. Eine Studie zum Verhältnis zwischen Wort und Ton. - In: Musica Sacra. 93 (1973), S. 77-84.
236. REICH, Herbert: Händels Trauer-Hymne und die Musikalischen Exequien von Schütz. - In: Musik und Kirche. 36 (1966), S. 74-78.
237. SCHMOLZI, Herbert: Zum Wort-Ton-Verhältnis in den Weihnachtsgeschichten von Heinrich Schütz und Hugo Distler. - In: Musik im Unterricht. Ausgabe B. 52 (1961), S. 369-373.
238. SCHÜTZ, Heinrich: Musikalische Exequien. Textheft mit einer Einführung von Klaus Hofmann. - Neuhausen-Stuttgart: Hänssler o. J. 16 S.
239. SCHÜTZ, Heinrich: Weihnachtshistorie. SWV 435. Textheft mit einer Einführung von Klaus Hofmann. - Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1973. 22 S.
240. SPITTA, Heinrich: Das Opus ultimum von Heinrich Schütz. - In: Hänssler Edition. 6. Stuttgart 1969, S. 30.

241. STEUDE, Wolfram: Die Markuspassion in der Leipziger Passionen-Handschrift des Johann Zacharias Grundig. - In: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft. 14 (1969), S. 96-116.
242. TRUMPF, Gustav Adolf: Die "Musikalischen Exequien" von Heinrich Schütz. - In: Neue Zeitschrift für Musik. 123 (1962), S. 120-123.
243. VACCARO, Jean-Michel: Metrical Symbolism in Schütz' Historia der Geburt Jesu Christi. - In: Yale French studies. 47 (1972), S. 218-231.
244. WESSELY, Othmar: Der Fürst und der Tod. [Betr. SWV 279-281.] - In: Beiträge 1974/75 (Hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik). S. 60 bis 71.
245. WIENAND, Karl Dickson: Heinrich Schütz's Christmas Oratorio. - In: The Diapason. 60 (1968), S. 4.
- b) Werksammlungen und Einzelwerke
246. ABRAHAM, Lars Ulrich und DAHLHAUS, Carl: Melodielehre. [Zu H. Schütz S. 44 bis 52: SWV 307 (C. Dahlhaus).] - Köln: Gerig 1972, 177 S. = Musik-Taschenbücher. Theoretica. 13.  
Bespr.: (1) Revue de Musicologie. 60 (1974), S. 217-218 (Jean-Jaques Nattiez). (2) Musik und Kirche. 44 (1974), S. 133 (Karlheinz Schlager). (3) Musica Sacra. 92 (1972), S. 189-190 (Siegmond Helms). (4) Die Musikforschung. 27 (1974), S. 254-256 (Friedrich Neumann).
247. AGEY, Calvin Buell: A study of the Kleine Geistliche Concerte and Geistliche Chormusik of Heinrich Schütz. - Dissertation. Florida State University 1955. 422 S. - In: Dissertation Abstracts. 15 (1955), S. 429-430.
248. ARNOLD, Denis: Schütz's "Venetian" Psalms. - In: The Musical Times. 113 (1972), S. 1071-1073.
249. BLANKENBURG, Walter: Die Dialogkompositionen von Heinrich Schütz. - In: Musik und Kirche. 42 (1972), S. 121 bis 130.
250. BRAY, Roger: The "Cantiones Sacrae" of Heinrich Schütz re-examined. - In: Music and Letters. 52 (1971), S. 299 bis 305.
251. EHMANN, Wilhelm: Die "Kleinen geistlichen Konzerte" von Heinrich Schütz und unsere musikalische Praxis. - In: Musik und Kirche. 33 (1963), S. 9-13.
252. EHMANN, Wilhelm: Psalmen Davids, Heinrich Schütz. [Werkerläuterung.] - In: XXI. Internationales Heinrich-Schütz-Fest. Herford 28. Mai bis 2. Juni 1969. [Programmheft.] Kassel: Bärenreiter 1969, S. 79. [Vgl. Nr. 406.]
253. GANZ, Clemens: Der Beckerpsalter von Heinrich Schütz. - In: Musica Sacra. 87 (1967), S. 46-52, 71-74.



254. GEORGIADIS, Thrasybolos G.: Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe. [Darin besonders Kap. 9: Schütz. S. 62-70 (Betr. SWV 422).] - Berlin usw.: Springer 1954, 2. Aufl. 1974. 142 S.
255. GERLACH, Reinhard: Lateinische und deutsche Komposition bei Heinrich Schütz. Eine vergleichende Interpretation zweier Psalmvertonungen. [Betr. SWV 257, 341.] - In: Convivium Musicorum. Festschrift Wolfgang Boetticher zum sechzigsten Geburtstag am 19. August 1974. Hrsg. von Heinrich Hüsch und Dietz-Rüdiger Moser. Berlin: Merseburger 1974. S. 83-105.
256. GÜNTHER, Renate: Motette und geistliches Konzert im Schaffen von Alessandro Grandi (ca. 1577-1630). Eine Studie zur Motettenkomposition in Italien im Anfang des 17. Jahrhunderts. - Dissertation. Berlin 1958. 154 S. [Dissertationsdruck.]
257. HAACK, Helmut: Anfänge des Generalbaßsatzes: die "Cento concerti ecclesiastici" (1602) von Lodovico Viadana. 2 Bde. [Zu SWV 287: S. 54-59, Bd. 1.] - Dissertation. München 1964. - Tutzing: Schneider 1974. 281, 93 S. = Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 22.
258. HAACK, Helmut: Heinrich Schütz und Lodovico Viadana. [Betr. SWV 456.] - In: Die Musikforschung. 19 (1966), S. 28-29.
259. HEINRICH, Johannes: Stilkritische Untersuchungen zur "Geistlichen Chormusik" von Heinrich Schütz. - Dissertation. Göttingen 1956, 213, II S. [Maschinenschr.]
260. ISHIDA, Chizuru: Schütz no Symphoniae sacrae I, II, III no gakkkyoku kenkyū. [Eine Studie über die Symphoniae sacrae I, II, III von Schütz.] - In: Ongaku gaku. 19 (1973), S. 13-38. [Jap., dt. Zusammenfassung.]
261. LEICHTENTRITT, Hugo: Geschichte der Motette. [Darin Kap. X: Die Motette von Heinrich Schütz bis J. S. Bach.] [Nachdruck der Ausgabe von 1908.] - Hildesheim: Olms 1967. 453 S. = Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. 2.
262. MITTRING, Johannes: Der Dreiertakt - Ausdruck der Freude? Zu Heinrich Schützens "Geistlicher Chormusik" von 1648. - In: Musik und Kirche. 34 (1964), S. 271-284.
263. MUDDE, Willem: Heinrich Schütz: "Heilige Gezange". - In: Adem. 8 (1972), S. 146-148.
264. ROESELER, Albrecht: Studium zum Instrumentarium in den Vokalwerken von Heinrich Schütz. Die obligaten Instrumente in den Psalmen Davids und in den Symphoniae sacrae I. - Dissertation. Berlin 1958. 103 S. [Dissertationsdruck.]
265. SCHERING, Arnold: Zur Metrik der "Psalmen Davids" von Heinrich Schütz. -

- In: Festschrift Peter Wagner zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Karl Weinmann. [Nachdruck der Ausgabe von 1926.] Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1969, S. 176 bis 180.
266. SEELKOPF, Martin: Italienische Elemente in den Kleinen geistlichen Konzerten von Heinrich Schütz. - In: Die Musikforschung. 25 (1972), S. 452-464.
267. SEELKOPF, Martin: Das geistliche Schaffen von Alessandro Grandi. [Betr. SWV 406: S. 231-233.] - Dissertation. Würzburg 1973. 2 Bde. 329, 365 [Notenteil.] S. - In: Die Musikforschung. 27 (1974), S. 356-357. [Autoreferat.]
2. Weltliche Werke
268. DUBROVSKAJA, Tatjana: Rol' madrigala v tvorčestve G. Šjutca. [Die Rolle des Madrigals in der Musik von Heinrich Schütz.] - Moskva: Moskovskaja Konservatorija 1973. 30 S.
269. GIRAUD, Yves F.A.: La fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. [Darin Kap. IV: La Dafne de M. Opitz et H. Schütz, premier opéra allemand.] - Genève: Droz 1968, 574 S.  
Bespr.: (1) Revue de Musicologie. 55 (1969), S. 233-234 (Francois Lesure).
270. MOSER, Hans Joachim: Corydon. Geschichte des mehrstimmigen Generalbaßliedes und des Quodlibets im deutschen Barock. Bd. 1 [Darin Kap. I: Heinrich Schütz als Liedmeister und seine Schule.] 2. verbesserte Aufl. - Hildesheim: Olms 1966, 103 S.
271. SCHMALZRIEDT, Siegfried: Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis. Studien zu ihren Madrigalen. - Dissertation. Tübingen 1969. - Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1972. 199 S. = Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. 1. - In: Die Musikforschung. 23 (1970), S. 337-338. [Autoreferat.]  
Bespr.: (1) Musik und Kirche. 46 (1976), S. 78-79 (Christiane Bernsdorff-Engelbrecht). (2) Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 19 (1975), S. 285.
- VII. Aufführungspraxis
272. BERNER, Alfred: Bildzeugnisse zur Aufführungspraxis der Schütz-Zeit. - In: Sagittarius. 3 (1970), S. 56-65.
273. BRAUN, Werner: Zwischen Kantorei-manier und adäquater Nachgestaltung - Bemerkungen zu zwei Aufnahmen der "Matthäuspasion" von Heinrich Schütz. - In: Schallplatte und Kirche. (1968), S. 7-8.



274. EHMANN, Wilhelm: Besetzungsfragen bei Heinrich Schütz. - In: Musik und Gottesdienst. 6 (1952), S. 97-109.
275. EHMANN, Wilhelm: Heinrich Schütz in unserer musikalischen Praxis. - In: Bekanntheit zu Heinrich Schütz. Kassel, Basel: Bärenreiter 1954, S. 9-39. [Vgl. Nr. 50.]
276. EHMANN, Wilhelm: Heinrich Schütz: Die Psalmen Davids, 1619, in der Aufführungspraxis. (Vortrag beim IX. Internationalen Heinrich-Schütz-Fest in Dresden.) - In: Musik und Kirche. 26 (1956), S. 145-171. - [Davon als Sonderdruck:] Kassel, Basel: Bärenreiter 1956. 29 S.
277. EHMANN, Wilhelm: Die "Geistliche Chormusik" von Heinrich Schütz in ihrer musikalischen Darstellung. - In: Kirchenmusik. Vermächtnis und Aufgabe. 1948-1958. Festschrift zum zehnjährigen Bestehen der Westfälischen Landeskirchenmusikschule in Herford. Hrsg. von Wilhelm Ehmman. Darmstadt-Eberstadt: Merseburger 1958, S. 75-83. - In: Musik und Gottesdienst. 13 (1959), S. 46-57.
278. EHMANN, Wilhelm: Zur Gesamtaufnahme von "Heinrich Schütz, Kleine Geistliche Konzerte 1636 bis 1639". [Auch engl. und franz.] - In: Acta Sagittariana. (1967), S. 13-16.
279. EHMANN, Wilhelm: Die Himmel erzählen die Ehre Gottes [SWV 368], Heinrich Schütz (Zur Aufführungspraxis.). - In: XXI. Internationales Heinrich Schütz-Fest. Herford 28. Mai bis 2. Juni 1969. [Programmheft.] Kassel: Bärenreiter 1969. S. 87-88. [Vgl. Nr. 406.]
280. FISCHER-DIESKAU, Klaus: The employment of dynamics in the interpreting the music of Heinrich Schütz and Hugo Distler. - In: The Choral Journal. 14 (1973), Nr. 1, S. 5-8; Nr. 2, S. 14-15; Nr. 4, S. 13-15.
281. GRISCHKAT, Hans: Wie studiere ich mit meinem Chor eine einfache Schütz-Motette ein? [Betr. SWV 420.] - In: Musica Sacra. 92 (1972), S. 164-170.
282. GÜMMER, Paul: Der Gesangsstil in den "Kleinen geistlichen Konzerten" von Heinrich Schütz. - In: Kirchenmusik. Vermächtnis und Aufgabe. 1948 bis 1958. Festschrift zum zehnjährigen Bestehen der Westfälischen Landeskirchenmusikschule in Herford. Hrsg. von Wilhelm Ehmman. Darmstadt-Eberstadt: Merseburger 1958, S. 84-85.
283. LEVIN, Semen Y.: Duhovye instrumenty v istorii muzykalnoj kultury. [Blasinstrumente in der Geschichte der Musikkultur.] - Leningrad: Muzyka 1973, 263 S.
284. MERTIN, Josef: Zur Aufführungspraxis in der Musik von Heinrich Schütz. - In: Österreichische Musikzeitschrift. 21 (1966), S. 166-176.

285. NORRINGTON, Roger: Schütz in space. - In: Music and Musicians. 16 (1967), S. 26.
286. RICHTER, Clifford: The music of Heinrich Schütz; some observations from performances. - In: American Choral Review. 5 (1962), S. 1.
287. STRELLER, Friedbert: Anmerkungen zur werkgerechten Interpretation Schütz'scher Musik. - In: Heinrich Schütz und seine Zeit. Hrsg. von Siegfried Köhler. Berlin: Kulturbund der DDR 1974, S. 103-112. [Vgl. Nr. 67.]
288. WIENKE, Gerhard: Heinrich Schütz im Klangbewußtsein unserer Zeit. - In: Phonoprisma. 8 (1965), S. 34-37.
- VIII. Schütz' Werke im Gottesdienst
289. BILL, Oswald: Die Kleinen geistlichen Konzerte von Heinrich Schütz - Gesamtaufnahme im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft. - In: Schallplatte und Kirche. (1967), S. 20-25.
290. BLANKENBURG, Walter: Der mehrstimmige Gesang und die konzertierende Musik im evangelischen Gottesdienst. [Zu Schütz: S. 674-676, 694-695.] - In: Die Musik des Evangelischen Gottesdienstes. Kassel: Stauda 1961, S. 661-718. = Leiturgia. Handbuch des Evangelischen Gottesdienstes. IV.
291. BLANKENBURG, Walter: Zum Verständnis von Heinrich Schütz. Gedanken zu einer Neuerscheinung. - In: Musik und Kirche. 31 (1961), S. 226-231. [Vgl. Nr. 133.]
292. BRODDE, Otto: Die "Schütz-Psalmen" für den Kirchenchor. - In: Gottesdienst und Kirchenmusik. (1974), S. 154-159.
293. BRODDE, Otto: Choral in der Volkssprache (zugleich: Gedanken zum Thema Heinrich Schütz in der Volkssprache). - In: Sagittarius. 3 (1970), S. 66-76.
294. DRUDE, Hartwig: Heinrich Schütz als Musiker der evangelischen Kirche. - Dissertation. Göttingen 1969. 242 S. [Maschinenschr.]
295. EGGBRECHT, Hans Heinrich: Schütz und Gottesdienst. Versuch über das Selbstverständliche. - Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft 1969, 43 S. = Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung. 3. Bespr.: (1) Gottesdienst und Kirchenmusik. (1970), S. 27 (Joachim Widmann). (2) Musik und Kirche. 40 (1970), S. 39-40 (Heinz Werner Zimmermann.) [Vgl. Nr. 299, 332.]
296. GEBAUER, Victor E.: Passion settings for the parish. - In: Church Music. (St. Louis 1973), S. 8-16.
297. GÖLLNER, Theodor: Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen. I: Edition. II: Studie: Untersuchungen zur Lektions-



- vertonung von der frühen Mehrstimmigkeit bis zu Heinrich Schütz. [In Bd. II, S. 150-183: Falsobordone und Generalbaß-Rezitativ bei Heinrich Schütz. Betr.: SWV 50, 435, 478.] - Habilitationsschr. München 1969. - Tutzing: Schneider 1969. XXX, 359, 200 S. = Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. 5.  
Bespr.: (1) Musikhandel. 21 (1970), S. 86  
(2) Notes. 27 (1970), S. 333-334 (Laurence Gushee). (3) Die Musikforschung. 25 (1972), S. 531-533.
298. HODES, Karl Heinrich: Möglichkeiten gottesdienstlicher Gestaltung mit Werken von Heinrich Schütz. - In: Musica Sacra. 92 (1972), S. 153-163.
299. INDERMÜHLE, Fritz: Bemerkungen und Fragen zum Vortrag "Heinrich Schütz und der Gottesdienst" von H. H. Eggebrecht. - In: Musik und Gottesdienst. 24 (1970), S. 80-87.
300. LONNENDONKER, Hans: Modell für die musikalische Gestaltung von Eucharistiefeiern mit Werken von Heinrich Schütz. - In: Musica Sacra. 92 (1972), S. 170-172.
301. MOSER, Hans Joachim: Heinrich Schütz in unserem Gottesdienst. - In: Bekenntnis zu Heinrich Schütz. Kassel, Basel: Bärenreiter 1954, S. 40-54. [Vgl. Nr. 50.]
302. MOSER, Hans Joachim: Heinrich Schütz als Lehrer, Prediger und Prophet. [Neudruck. Vorher als: Heinrich Schütz in unserem Gottesdienst.] - In: H. J. Moser, Musik in Zeit und Raum. Ausgewählte Abhandlungen. Berlin: Merseburger 1960, S. 93-106.
303. NIEVERGELT, Edwin: Schütz im Kirchenchor. - In: Der evangelische Kirchenchor. 77 (1972), S. 72-76.
304. SCHRADE, Leo: Heinrich Schütz y J. S. Bach en la liturgia protestante. - In: Revista de estudios musicales. 2 (1950/51), Nr. 5/6. S. 534-559. - [Sonderdruck.] - Mendoza: Ed. de Musicologia, Escuela Sup. de Musica. Univ. Nacional de Cuyo 1953. 29 S. - Heinrich Schütz and Johann Sebastian Bach in the protestant liturgy. - In: The Musical Heritage of the Church. IV und VII. Hrsg. von Theodore Hoelty-Nickel. St. Louis 1954, S. 43-63 und 1970. - [Neudruck.] - In: L. Schrade, De scientia musicae studia atque orationes. Posthum hrsg. von Ernst Liechtenhahn. Bern: Paul Haupt 1967, S. 396-423.
305. SCHRADE, Leo: Das musikalische Werk von Heinrich Schütz in der protestantischen Liturgie. Vortrag. - Basel: Helbing und Lichthahn 1961, 18 S. = Schriften der "Freunde der Universität Basel". 10.
306. SÖHNGEN, Oskar: Theologische Grundlagen der Kirchenmusik. [Zu Schütz: S. 101-105.] - In: Die Musik des Evangelischen Gottesdienstes. Kassel: Stauda 1961, S. 1-266. = Liturgia.

- Handbuch des Evangelischen Gottesdienstes. IV.
- IX. Renaissance und Pflege des Schütz'schen Werkes
307. AERTS, Karel: Heinrich Schütz - herdenking, 1672-1972. Festival van Vlaanderen. - Leuven: 1972. 101 S.
308. ALLIHN, Ingeborg: Schütz-Pflege und -Forschung in der DDR. - In: Bulletin. Musikrat der Deutschen Demokratischen Republik. 9 (1972), S. 63-69.
309. ALLIHN, Ingeborg: Bericht: Schütz-Konferenz. - In: Beiträge zur Musikwissenschaft. 15 (1973), S. 277-279.
310. BEGEGNUNG MIT HEINRICH SCHÜTZ. Erzählungen über Leben und Werk des Henricus Sagittarius. Hrsg. von Rolf Grunow. - Berlin: Evangelische Verlagsanstalt 1974. 224 S.  
Bespr.: Musik und Kirche. 46 (1976), S. 78-79 (Christiane Bernsdorff-Engelbrecht).
311. BERKE, Dietrich: Heinrich Schütz 1972. Zu seinem 300. Todestag am 6. November. - In: Musica. 26 (1972), S. 47-48.
312. BERKE, Dietrich: Erinnerungen an das Gedenkjahr 1972 zum 300. Todestag von Heinrich Schütz. - In: Sagittarius. 4 (1973), S. 9-19.
313. BLANKENBURG, Walter: Heinrich Schütz und das 20. Jahrhundert. - In Musik und Kirche. 27 (1957), S. 1-9.
314. BLUM, Klaus: 45 Jahre Schütz-Werke auf Schallplatten. - In: fono forum. 17 (1972), S. 798-800.
315. BLYTH, Alan: The breath of Schütz. - In: Music and Musicians. 15 (1966), S. 41-42.
316. BÖHM, Hans: Heinrich Schütz - "Rufer aus der Tiefe". - In: Musica. 9 (1955), S. 410-411.
317. BÖHM, Hans, FELT, Gerhard und BLANKENBURG, Walter: Rückblick auf das Heinrich-Schütz-Jahr. - In: Musik und Kirche. 43 (1973), S. 89-93.
318. BORREL, Eugène: Schütz und Frankreich. - In: Festschrift zur Ehrung von Heinrich Schütz (1585-1672). Hrsg. von Günter Kraft. Weimar 1954, S. 43-47. [Vgl. Nr. 60.]
319. BRODDE, Otto: Heinrich Schütz in der Kirchenchor-Arbeit. - In: Der Kirchenchor. 32 (1972), S. 22-27, 41-43.
320. CARSON, L.: Heinrich Schütz - past and present. - In: Musical Courier. 149 (New York 1954), S. 42.
321. CLOUGH, Loren A.: Schütz's Christmas oratorio: perhaps an answer to your Christmas prayers. - In: Music Educators Journal. 56 (1969), S. 42-43.
322. CRANKSHAW, Geoffrey: Schütz under the dome. - In: Music and Musicians. 17 (1969), S. 58.



323. Die WEIHNACHTSHISTORIE von Heinrich Schütz. [Aufführung als Volksschauspiel.] - In: Musik und Kirche. 27 (1957), S. 50-51.
324. FELDNER, Hans: International Heinrich Schütz. [Auch franz. und deutsch.] - In: The World of Music. 7 (1965), S. 7-8.
325. GOODWIN, Noel: Out of the shadows. - In: Music and Musicians. 11 (1963), S. 14-15.
326. GUDEWILL, Kurt: Heinrich Schütz und die Gegenwart. - In: Bekenntnis zu Heinrich Schütz. Kassel, Basel: Bärenreiter 1954, S. 65-78. [Vgl. Nr. 50.]
327. HEMPEL, Irene: Literatur zu Ehren von Heinrich Schütz. - In: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel. 139 (1972), S. 669 bis 670.
328. HENNING-SUPPER, Uta: Choralmusic by Heinrich Schütz. - In: Dolmetsch Bulletin. 18 (1971), S. 10-11.
329. HEUGHEBAERT, Hugo: Heinrich Schütz in de aktualiteit. - In: Adem. 6 (1970), S. 168-171.
330. INDERMÜHLE, Fritz: Begegnungen mit Heinrich Schütz. Ein Rückblick. - In: Musik und Gottesdienst. 26 (1972), S. 117 bis 123.
331. JENNY, Markus: Ein kritisches Wort zu den Schützfesten. - In: Musik und Gottesdienst. 18 (1964), S. 130-132.
332. KAMLAH, Wilhelm: Der Anfang der Schützbewegung und der musikalische Progressismus. Historisches und Kritisches zu Hans Heinrich Eggebrechts Herforder Schütz-Vortrag. - In: Musik und Kirche. 39 (1969), S. 207-213.
333. KAMLAH, Wilhelm: "Schützbewegung" und "Schützgesellschaft". Kritische Anmerkungen zu Otto Broddes Darstellung. - In: Neue Zeitschrift für Musik. 134 (1973), S. 782-783. [Vgl. Nr. 54.]
334. KATTENSTEDT, Heyno: Die Stellung des Einzelsängers im evangelischen Gottesdienst. Fragmentarische Betrachtungen an Hand eines Artikels von Wilhelm Ehmman. - In: Musik und Kirche. 33 (1963), S. 156-164. [Vgl. Nr. 251.]
335. KIRCHENMUSIK von Schütz und Mozart. - In: Musica. 8 (1954), S. 156 bis 157.
336. KÖHLER, Siegfried: Heinrich Schütz heute. - In: Heinrich Schütz 1585-1672. Festtage 1972. Hrsg. von Walther Siegmund-Schultze. Gera: Rat der Stadt 1972, S. 5-7. [Vgl. Nr. 66.]
337. KRAFT, Günther: Zur Heinrich-Schütze-Ehrung 1954. - In: Festschrift zur Ehrung von Heinrich Schütz (1585-1672). Hrsg. von G. Kraft. Weimar: 1954, S. 11-13. [Vgl. Nr. 60.]
338. KRAFT, Günther: Zur Neugestaltung der Heinrich-Schütz-Gedenkstätte in

- Bad Köstritz. - In: Festschrift zur Eh-  
rung von Heinrich Schütz (1585-1672).  
Hrsg. von G. Kraft. Weimar: 1954,  
S. 48-56. [Vgl. Nr. 60.]
339. KRAFT, Günther: Schütz-Gedenkstätten  
in Thüringen. - In: Kirchenmusik heute.  
Gedanken über Aufgaben und Rolle der  
musica sacra. Hrsg. von Hans Böhm. Ber-  
lin: Union 1959, S. 84-92.
340. KRÖKEL, Erika: Die ETERNA-Edition  
Heinrich Schütz' im VEB Deutsche Schall-  
platten. - In: Heinrich Schütz und seine  
Zeit. Hrsg. von Siegfried Köhler. Berlin:  
Kulturbund der DDR 1974, S. 98-102.  
[Vgl. Nr. 67.]
341. KROLZIG, Günter: Zum 300. Todestag  
von Heinrich Schütz. - In: Musica Sacra.  
92 (1972), S. 126-127.
342. KYNASS, Hans-Joachim: Musikalisches  
Erbe in guten Händen. Veranstaltungen  
des Deutschen Kulturbundes zu Ehren von  
Heinrich Schütz und Felix Mendelssohn-  
Bartholdy: Heinrich Schütz - Vorbote der  
Aufklärung/Klassischen Helte - Felix  
Mendelssohn-Bartholdy. - In: Musik und  
Gesellschaft, 22 (1972), S. 385-394.
343. LAUX, Karl: Die dresdner "Teutsche  
Nachtegall". - In: IX. Internationales  
Heinrich-Schütz-Fest in Dresden, 13.-18.  
Juni 1956. Programmheft. Dresden:  
Union 1956, S. 3. [Vgl. Nr. 385.]
344. LONITZ, Werner: Die Heinrich-Schütz-  
Gedenkstätte in Bad Köstritz. - In: Deut-  
sche Architektur. 6 (1957), S. 152-153.
345. McCULLOGH, Derek G.: Heinrich  
Schütz im Musikleben Londons. [Auch  
engl. und franz.] - In: Acta Sagitta-  
riana. (1966), S. 28-30.
346. MARTIN, Bernhard: Heinrich-Schütz -  
kein "Großer Deutscher" mehr? - In:  
Musica, 10 (1956), S. 704-705.
347. MAUERSBERGER, Rudolf: Die Schütz-  
Pflege des Dresdener Kreuzchores. -  
In: Schallplatte und Kirche. (1968),  
S. 3-5.
348. MOBERG, Carl-Allan: Schütz und der  
Norden. - In: Festschrift zur Ehrung  
von Heinrich Schütz (1585-1672). Hrsg.  
von Günther Kraft. Weimar 1954, S. 41  
bis 42. [Vgl. Nr. 60.]
349. MONTEVERDI - SCHÜTZ - PURCELL.  
Gelegenheitswerke des 17. Jahrhunderts.  
[Auch engl. und franz.] - In: Acta  
Sagittariana. (1966), S. 9-13.
350. MUDDE, Willem: Dij het Heinrich  
Schütz Herdenkingsjaar 1972. - In:  
Musica Sacra (Den Haag 1972).
351. NORRINGTON, Roger: Christmas in  
Dresden. [Weihnachts-Historie.] - In:  
Music and Musicians. 13 (1964), S. 23.
352. ORGA, Ates: As Schütz intended. - In:  
Music and Musicians. 19 (1970), S. 61  
bis 62.
353. PAYNE, Anthony: Riveting resurrection.  
- In: Music and Musicians. 11 (1963),  
S. 8.



354. REYNOLDS, Michael: Schütz in Smithfield. - In: Music and Musicians. 10 (1962) S. 41.
355. ROGGE, Wolfgang: Weltmensch, Hofmann, Komponist - Zum 300. Todestag von Heinrich Schütz. - In: fono forum. 17 (1972), S. 796-797.
356. SCHEUBER, Karl: Zur Aktualität der Musik von Schütz für die heutige Chorpraxis. - In: Musik und Gottesdienst. 26 (1972), S. 123-126.
357. SCHNECK, Ekkehard: Die Ravensburger Kirchenmusiktage 1956. [Zur Aufführung der Geistlichen Konzerte und der Weihnachtshistorie.] - In: Musik und Kirche. 27 (1957), S. 49-50.
358. SCHNOOR, Hans: Der "eisgraue Senior der deutschen Komponisten". Heinrich Schütz (1585-1672) - Vorwort zu einer Discographie. - In: Phono. 9 (1963), S. 100 bis 103.
359. The SCHÜTZ-REVIVAL. - In: Musical Opinion. 86 (1963), S. 453-454.
360. SIEGMUND-SCHULTZE, Walther: Zur Schütz-Ehrung der DDR 1972. - In: Musikforum. 17 (1972), S. 1-2.
361. SITTNER, Hans: Heinrich Schütz - Brücke zwischen Süd und Nord. - In: Österreichische Musikzeitschrift. 21 (1966), S. 156 bis 162.
362. SZMOLYAN, Walter: Schütz-Pflege in Österreich. - In: Österreichische Musikzeitschrift. 21 (1966), S. 189.
363. Till fragen om "SCHÜTZ och Norden" - In: Svensk Tidskrift för Musikforskning. 32 (1954), S. 102-103.
364. TÖRNKVIST, Sören: Heinrich Schütz återupptäckt. - In: Sångens. 45 (1965), S. 4-5.
365. VÖTTERLE, Karl: Was bedeutet Heinrich Schütz für unsere Zeit? - In: Festschrift zur Ehrung von Heinrich Schütz (1585-1672). Hrsg. von Günther Kraft. Weimar: 1954, S. 92-95. [Vgl. Nr. 60.]
366. VÖTTERLE, Karl: Aus der Ansprache zur Eröffnung des 6. Heinrich-Schütz-Festes. - In: Bekenntnis zu Heinrich Schütz. Kassel, Basel: Bärenreiter 1954, S. 5-8. [Vgl. Nr. 50.]
367. VÖTTERLE, Karl: Das erste Heinrich Schütz-Fest fand nicht statt. - In: Acta Sagittariana. (1965) S. 41-42. [Als Beilage, in:] Musik und Kirche. 35 (1965), S. 273-274.
368. VÖTTERLE, Karl: Die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V. Kassel. - In: Zeitschrift für Kulturaustausch. 16 (1966), S. 273-275.
369. VÖTTERLE, Karl: Die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft. - In: Österreichische Musikzeitschrift. 21 (1966), S. 188-189.
370. VÖTTERLE, Karl: Begegnung über Grenzen. Ansprache zur Eröffnung des [XVIII. Internationalen Heinrich-]

- Schütz-Festes in Berlin [1965]. - In: Sagittarius. 1 (1966), S. 13-14.
371. VÖTTERLE, Karl: Bij de 300e sterftag von Heinrich Schütz de Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft. Outstaan en betekenis. - In: Adem. 8 (1972), S. 113 bis 114.
372. VÖTTERLE, Karl: "Schützbewegung" und "Schützgesellschaft". Bemerkungen zu Wilhelm Kamlahs "kritischen Anmerkungen". - In: Neue Zeitschrift für Musik. 135 (1974), S. 448-450. [Vgl. Nr. 333.]
373. VÖTTERLE, Karl: Begegnungen der Singbewegung mit der Kirchenmusik. [Betr. u. a. Schützrenaissance.] - In: Traditionen und Reformen in der Kirchenmusik. Festschrift für Konrad Ameln zum 75. Geburtstag am 6. Juli 1974. Hrsg. von Gerhard Schumacher. Kassel, Basel usw.: Bärenreiter 1974, S. 49-66.
374. WEBER, Rainer: Heinrich Schütz und seine Wiederentdeckung. - In: Börsenblatt für den deutschen Buchhandel. 139 (1972), S. 914-916.
375. WERNER, Arno: Begegnungen mit Heinrich Schütz. - In: Festschrift zur Ehrung von Heinrich Schütz (1585-1672). Hrsg. von Günther Kraft. Weimar 1954, S. 86-88. [Vgl. Nr. 60.]
376. WIENKE, Gerhard: Historismus - eine Bedingung echter Schütz-Pflege? Kritisches zur neuen Cantate-Kassette. - In: fonoforum. (1966), S. 34-35.
377. ZADOW, Reimar von: Mehrhörige Werke zum Schütz-Gedächtnis. - In: Musik und Kirche. 42 (1972), S. 302-304.
378. ZELTNER, Hermann: Anfang und Ausgang der Schütz-Bewegung. Wilhelm Kamlah zu Ehren. - In: Gottesdienst und Kirchenmusik. (1973), S. 117-123.

#### X. Schützfeste

379. 6. Heinrich Schütz-Fest der Neuen Schütz-Gesellschaft 1953 in HERFORD. Berichte: (1) Das Musikleben. 6 (1953), S. 358 (Elfriede Adrian). (2) Musica. 7 (1953), S. 402-403 (Wilfried Brennecke). (3) Hausmusik. 17 (1953), S. 140-142 (Wilfried Brennecke). (4) Musik und Kirche. 23 (1953), S. 209-212 (Otto Brodde). (5) Musik und Kirche. 24 (1954), S. 65-77 (Wilhelm Ehmman). (6) Mens en Melodie. 8 (1953), S. 298-299 (Rom Kalma). (7) Der Kirchenmusiker. 4 (1953), S. 130-131 (Oswald Schrader).
380. Neue Schütz-Gesellschaft. Sechstes Heinrich Schütz-Fest vom 30. Juli bis 2. August 1953 in HERFORD. Programmheft. - Kassel: Bärenreiter 1953. 69 S.
381. 7. Heinrich Schütz-Fest der Neuen Schütz-Gesellschaft 1954 in UPPSALA. Berichte: (1) Zeitschrift für Musik. 115 (1954), S. 112-115 (Konrad Ameln). (2) Das Musikleben. 8 (1955), S. 72 (Kurt Gudewill). (3) Musik und Kirche. 24 (1954), S. 269-272 (Kurt Gudewill).



- (4) Musik und Kirche. 25 (1955), S. 265 bis 266 (Eva-Juliane Meschke). (5) Junge Musik. (1954), S. 199-200 (Dieter Schütz). (6) Musica. 8 (1954), S. 497-498 (Wolfgang Timaeus). (7) Hausmusik. 18 (1954), S. 229-230 (Ulrich Wulffhorst).
382. 8. Heinrich Schütz-Fest der Neuen Schütz-Gesellschaft 1955 in AMSTERDAM.  
Berichte: (1) Musica. 9 (1955), S. 553-555 (Christoph Borges). (2) Musik und Kirche. 26 (1956), S. 32-33 (Nico Dekker). (3) Mens en Melodie. 10 (1955), S. 322-323. (4) Neue Zeitschrift für Musik. 117 (1956), S. 32-33.
383. Nederlandse Christelijke Radio-Vereniging Hilversum. Neue Schütz-Gesellschaft Kassel. VIII. Heinrich-Schütz-Fest. AMSTERDAM. 19. bis 22. September 1955 [Programmheft.] [Kassel: Neue Schütz-Gesellschaft 1955.] 61 S.
384. 9. Internationales Heinrich Schütz-Fest der Neuen Schütz-Gesellschaft 1956 in DRESDEN.  
Berichte: (1) Der Kirchenmusiker. 7 (1956), S. 117-118 (Otto Abel). (2) Hausmusik. 20 (1956), S. 129-131 (Karl Bernhard). (3) Musica. 10 (1956), S. 507-509 (Hans Böhm). (4) Gottesdienst und Kirchenmusik. (1956), S. 152-154 (Heinz Hebbel). (5) Musik und Kirche. 26 (1956), S. 198-200 (Karl Ferdinand Müller). (6) Musik und Gottesdienst. 10 (1956), S. 170-172 (Walter Tappolet). (7) Neue Zeitschrift für Musik. 117 (1956), S. 701-702.
385. IX. Internationales Heinrich-Schütz-Fest in DRESDEN. 13.-18. Juni 1956. Programmheft. [Hrsg.:] Neue Schütz-Gesellschaft, Rat der Stadt Dresden, Ev.-Luth. Landeskirche Sachsens. - Dresden: Union 1956. 47 S. [Beiträge s. Nr. 38, 343.]
386. 10. Heinrich Schütz-Fest der Neuen Schütz-Gesellschaft 1956 in DÜSSELDORF.  
Berichte: (1) Der Kirchenmusiker. 8 (1957), S. 12-14 (Gerhard Bosinski). (2) Musik und Kirche. 26 (1956), S. 290 bis 293 (Christiane Engelbrecht). (3) Hausmusik. 20 (1956), S. 191-192 (Anna Martina Gottschick). (4) Musica. 10 (1956), S. 842-843 (Heinrich von Lüttwitz). (5) The Diapason. 47 (1956), S. 6. (6) Melos. 24 (1957), S. 53-54. (7) Neue Zeitschrift für Musik. 117 (1956), S. 701 (G. Sch.)
387. 11. Internationales Heinrich Schütz-Fest der Neuen Schütz-Gesellschaft 1957 in BERN.  
Berichte: (1) Musica. 11 (1957), S. 728 bis 730 (Konrad Ameln und Hans Böhm). (2) Neue Zeitschrift für Musik. 118 (1957), S. 713 (Hans Ehinger). (3) Schweizerische Musikzeitung. 97 (1957), S. 453-454 (Max Favre). (4) Musik und Gottesdienst. 11 (1957), S. 180-184 (E. [dwin] N. [ievergelt]). (5) Musik und Kirche. 27 (1957), S. 295-296 (Hannes Reimann).

388. Schütz-Tage des DRESDENER Kreuzchores (1957).  
 Berichte: (1) *Musica*. 11 (1957), S. 730 bis 731 (Hans Böhm).
389. Schütz-Tage des DRESDENER Kreuzchores (1958).  
 Berichte: (1) *Musik und Kirche*. 28 (1958), S. 33-34 (Hans Böhm). (2) *Neue Zeitschrift für Musik*. 119 (1958), S. 31-32 (Hans Böhm).
390. 12. Heinrich Schütz-Fest der Neuen Schütz-Gesellschaft 1959 in UTRECHT.  
 Berichte: (1) *Musica*. 13 (1959), S. 707 bis 708 (Karl Berger). (2) *Musik und Kirche*. 29 (1959), S. 296-297 (Walter Blankenburg). (3) *Gottesdienst und Kirchenmusik*. (1960), S. 10-12 (Reinhard Göttl). (4) *Mens en Melodie*. 14 (1959), S. 305 bis 308 (Gerard Werker).
391. 10. Heinrich-Schütz-Woche [der Neuen Schütz-Gesellschaft] in Bethel (1959).  
 Berichte: (1) *Musik und Kirche*. 29 (1959), S. 300-301 (Otto Brodde). (2) *Hausmusik*. 23 (1959), S. 178-179 (Otto Brodde). (3) *Musik im Unterricht*. 50 (1959), S. 345 (Irmgard Grabmann).
392. Schütz-Tage des DRESDENER Kreuzchores. 1959.  
 Berichte: (1) *Musica*. 14 (1960), S. 97 (Hans Böhm). (2) *Musik und Kirche*. 30 (1960), S. 61-62.
393. 13. Heinrich Schütz-Fest der Neuen Schütz-Gesellschaft 1960 in STUTTGART.  
 Berichte: (1) *Musik und Gesellschaft*. 11 (1961), S. 121-122 (Hans Böhm). (2) *Musica*. 14 (1960), S. 791-793 (Otto Brodde). (3) *Evangelisch-lutherische Kirchenzeitung*. 15 (1961), S. 11 (Otto Brodde). (4) *Hausmusik*. 25 (1961), S. 24-27 (Otto Brodde). (5) *Der Kirchenmusiker*. 12 (1961), S. 18-19 (Otto Brodde). (6) *Musik und Kirche*. 31 (1961), S. 28-30 (Otto Brodde). (7) *Gottesdienst und Kirchenmusik*. (1961), S. 26-29 (Ruth Engelhardt). (8) *Württembergische Blätter für Kirchenmusik*. 27 (1960), S. 126-128 (Herbert Nitsche). (9) *Musik und Kirche*. 31 (1961), S. 198 bis 199 (Walter Schindler).
394. Schütz-Tage des DRESDENER Kreuzchores 1960.  
 Berichte: (1) *Musik und Gesellschaft*. 10 (1960), S. 502 (Hans Böhm). (2) *Musica*. 14 (1960), S. 578-579 (Hans Böhm).
395. 14. Heinrich Schütz-Fest der Neuen Schütz-Gesellschaft 1961 in HAMBURG (Zugleich: "Hamburger Kirchenmusik-tage").  
 Berichte: (1) *Musik und Kirche*. 32 (1962), S. 31-34 (Otto Brodde). (2) *Der Kirchenmusiker*. 13 (1962), S. 12-15 (Otto Brodde). (3) *Musica*. 16 (1962), S. 23-24 (Otto Brodde).
396. 15. Internationales Heinrich Schütz-Fest der Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft 1963 in ZÜRICH.



- Berichte: (1) Musik und Kirche. 33 (1963), S. 133-134 (Berend Bergner). (2) Schweizerische Musikzeitung. 103 (1963), S. 155 bis 156 (Bernhard Billeter). (3) Neue Zeitschrift für Musik. 124 (1963), S. 241-242 (Hans Ehinger). (4) Musica. 17 (1963), S. 163 (Hermann Peter Gericke). (5) Musik und Gottesdienst. 17 (1963), S. 74-76 (Fritz Muggler). (6) Acta Sagittariana. (1963), Nr. 1, S. 3. (7) Musik und Gottesdienst. 17 (1963), S. 17.
397. 16. Internationales Heinrich-Schütz-Fest der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft 1963 in COVENTRY-LONDON. Berichte: (1) The Musical Times. 104 (1963), S. 491 (Jeremy Noble). (2) Musica. 17 (1963), S. 163-164 (Hilde Spiel). (3) Acta Sagittariana. (1963), Nr. 1, S. 3-4.
398. 17. Internationales Heinrich Schütz-Fest der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft 1964 in LEMGO. Berichte: (1) Musica. 18 (1964), S. 210 bis 211 (Manfred Böhmer). (2) Heimatland Lippe. 57 (1964), S. 97-99 (Joachim Huppelsberg). (3) Musik und Kirche. 34 (1964), S. 195-196 (Hans Schnoor). (4) Mens en Melodie. 19 (1964), S. 210-211 (Piet Visser). (5) Acta Sagittariana. (1964), S. 9. [Als Beilage, in:] Musik und Kirche. 34 (1964), S. 49. (6) Acta Sagittariana. (1964), S. 37-39. [Als Beilage, in:] Musik und Kirche. 34 (1964), S. 207-210.
399. 18. Internationales Heinrich Schütz-Fest der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft 1965 in BERLIN. Berichte: (1) Der Kirchenmusiker. 16 (1965), S. 110-113 (Hans-Reinhard Auk-schun). (2) Musica. 19 (1965), S. 198-200 (Werner Bollert). (3) Gottesdienst und Kirchenmusik. 16 (1965), S. 228-231 (Friedrich Hofmann). (4) Musik und Gottesdienst. 19 (1965), S. 100-104 (Edwin Nievergelt). (5) Musik und Kirche. 35 (1965), S. 206-208 (Werner Schmied). (6) Melos. 32 (1965), S. 211 bis 212 (Hans Heinz Stuckenschmidt). (7) Hudebni Rozhledy. 18 (1965), S. 523 (Hans Heinz Stuckenschmidt). [Tschech.] (8) American Choral Review. 7 (1965), S. 1-2.
400. Schütz-Tage des DRESDENER Kreuz-chores 1965. Berichte: (1) Musica. 20 (1966), S. 20 bis 21 (Hans Böhm). (2) Acta Sagittariana. (1966), S. 7-8.
401. Schütz-Tage des DRESDENER Kreuz-chores 1966. Berichte: (1) Musik und Gesellschaft. 17 (1967), S. 40-41 (Hans Böhm). (2) Acta Sagittariana. (1967), S. 11-12.
402. 19. Internationales Heinrich Schütz-Fest der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft 1966 in OBER-SCHÜTZEN. Berichte: (1) Musik und Kirche. 36 (1966), S. 189-191 (Walter Blankenburg). (2) Österreichische Musikzeitschrift. 21 (1966), S. 153-155 (Erich Marckl).

- (3) Österreichische Musikzeitschrift. 21 (1966), S. 185 (Adolf Schäffer). (4) Österreichische Musikzeitschrift. 21 (1966), S. 186-197 (Eduard Melkus), (5) Österreichische Musikzeitschrift. 21 (1966), S. 355 (Rudolf Klein). (6) Acta Sagittariana (1966), S. 50-51 (Hermann Kronsteiner).
403. 20. Internationales Heinrich Schütz-Fest der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft 1968 in KOPENHAGEN.  
Berichte: (1) Musica. 22 (1968), S. 267 bis 268 (Dietrich Manicke). (2) Musik und Kirche. 38 (1968), S. 190-192 (Rainer Schmitt). (3) American Choral Review. 11 (1969), S. 42-44 (Svend Ravnkilde).
404. Schütz-Tage des DRESDENER Kreuzchores 1967.  
Berichte: (1) Musica. 22 (1968), S. 14-15 (Hans Böhm).
405. 21. Internationales Heinrich Schütz-Fest der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft 1969 in HERFORD.  
Berichte: (1) Musica. 23 (1969), S. 368 bis 370 (Christiane Bernsdorff-Engelbrecht). (2) Neue Musikzeitung. 18 (1969), S. 14 (Christoph Borges). (4) American Choral Review. 12 (1970), S. 124 (Christoph Borges). (5) Württembergische Blätter für Kirchenmusik. 36 (1969), S. 105 bis 108 (Ernst Leuze). (6) Musik und Gottesdienst. 23 (1969), S. 97-103, 121-125 (Edwin Nievergelt). (7) Musik und Kirche. 39 (1969), S. 189-190 (Gerhard Schumacher). (8) Der Kirchenchor. 29 (1969), S. 73-75 (Annegret Trunk). (9) Acta Sagittariana. (1969), S. 1-4. (10) Acta Sagittariana. (1969) S. 73-75.
406. XXI. Internationales Heinrich Schütz-Fest der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft e.V. Kassel. HERFORD 28. Mai bis 2. Juni 1969. [Programmheft.] - Kassel: Bärenreiter 1969. 91 S. [Beiträge s. Nr. 221, 252, 279.]
407. 22. Internationales Heinrich Schütz-Fest der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft 1970 in BREDÁ.  
Berichte: (1) Musik und Kirche. 40 (1970), S. 293-294 (Otto Brodde). (2) Württembergische Blätter für Kirchenmusik. 37 (1970), S. 95-97 (Edgar Rabich). (3) Musica. 24 (1970), S. 453-455 (Gerhard Schumacher). (4) Mens en Melodie. 25 (1970), S. 153-156 (Gerard Werker). (5) Mens en Melodie. 25 (1970), S. 244-246 (Willem Retze Talsma).
408. 2. Schützwoche der Südafrikanischen Sektion der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft 1970 in SÜDAFRIKA (Bloemfontein).  
Bericht: (1) Musik und Kirche. 40 (1970), S. 436-437 (Klaus von Delft).
409. 23. Internationales Heinrich Schütz-Fest der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft 1972 in KASSEL und MARIENBURG (Zugleich: Kasseler Musiktage).  
Berichte: (1) Acta Sagittariana. (1972), S. 3-8 (Dietrich Berke). (2) Neue Musikzeitung. 21 (1972), S. 2 (K. Schumann).



- (3) Neue Musikzeitung. 21 (1972), S. 4 (Dietrich Berke). (4) Musik und Kirche. 42 (1972), S. 300-302 (Walter Blankenburg). (5) Church Music. (1973), S. 48 bis 49 (Victor Hildner). (6) Gottesdienst und Kirchenmusik. (1972), S. 208-209 (Friedrich Hofmann). (7) Musik und Gottesdienst. 27 (1973), S. 19-20 (Walter Simon Huber). (8) Der Kirchenmusiker. 23 (1972), S. 203-204 (Uta Kobabe). (9) Schweizerische Musikzeitung. 112 (1972), S. 362-364 (Wolf-Eberhard Lewinski). (10) Neue Zeitschrift für Musik. 133 (1972), S. 727-728 (Bernd Müllmann). (11) Österreichische Musikzeitschrift. 27 (1972), S. 674 (Gottfried Schweizer). (12) Die Musikforschung. 26 (1972), S. 53 bis 54 (Joachim Stalman). (13) Mens en Melodie. 27 (1972), S. 324-326 (Gerard Werker). (14) Württembergische Blätter für Kirchenmusik. 39 (1972), S. 83-85. (15) The Diapason. 63 (1972), S. 8. (16) Der Kirchenmusiker. 23 (1972), S. 134 bis 135. (17) Musica. 26 (1972), S. 565 bis 568 (Gerhard Schumacher). (18) Hudebni Rozhledy. 26 (1973), S. 70 (Vladimir Hudec).
410. Schütz-Festtage der DDR 1972 in Dresden.  
Berichte: (1) Musica. 27 (1973), S. 43 bis 44 (Hans Böhm). (2) Musik und Gesellschaft. 23 (1973), S. 41-46 (Hans Böhm). (3) Musik und Gottesdienst. 27 (1973), S. 44-46 (Hans Böhm). (4) Musik und Gesellschaft. 22 (1972), S. 635-636.
411. Heinrich-Schütz-Tage der PFALZ. (1972).  
Bericht: Musik und Kirche. 42 (1972), S. 190-191 (Walter Blankenburg).
412. 5. Heinrich Schütz-Woche der südafrikanischen Sektion der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft 1973 in SÜDAFRIKA (Bloemfontein).  
Berichte: (1) Musik und Kirche. 44 (1974), S. 91-92 (Klaus von Delft). (2) Musik und Kirche. 44 (1974), S. 300-301 (Hans Bodenstern).
413. 25. Internationales Heinrich Schütz-Fest der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft 1974 in ESSEN.  
Berichte: (1) Musica. 29 (1975), S. 46 bis 48 (Klaus Kirchberg). (2) Musik und Kirche. 45 (1975), S. 40 (Alfred Wolf).
- Nachtrag  
(zu V. E. :)
414. BERNER, Alfred: Die Musikinstrumente zur Zeit Heinrich Schützens. - In: Sagittarius. 1 (1966), S. 30-42  
(zu VI. A. :)
415. ADRIO, Adam: Tradition und Modernität im Schaffen der Schütz-Zeit. - In: Sagittarius. 1 (1966), S. 43-51.

Autorenregister

- ABEL, Otto 384
- ABERT, Anna Amalie 122
- ABRAHAM, Gerald 217
- ABRAHAM, Lars Ulrich 246
- ABRAVANEL, Claude 174
- ADRIAN, Elfriede 379
- ADRIO, Adam 89, 415
- AERTS, Karel 307
- AGEY, Calvin Buell 247
- ALBRECHT, Christoph 48
- ALLIHN, Ingeborg 46, 96, 136, 308, 309
- AMELN, Konrad 381, 387
- ANDREAE, Horst 49
- ANDREEV, A. 175
- ARNOLD, Denis 90, 176, 248
- AUKSCHUN, Hans-Reinhard 399
- BACH, Ingo 160
- BELINDOW, Martin 218
- BENARY, Peter 202
- BENESCH, Otto 161
- BENGTSSON, Ingmar 1, 196
- BERGER, Karl 390
- BERGNER, Berend 396
- BERKE, Dietrich 13, 136, 219, 311, 312,  
409
- BERNER, Alfred 272, 414
- BERNHARD, Karl 384
- BERNSDORFF-ENGELBRECHT, Christiane  
58, 271, 310, 405
- BIBA, Otto 139
- BILL, Oswald 289
- BILLETTER, Bernhard 396
- BITTINGER, Werner 1, 15, 17, 63
- BLANKENBURG, Walter 13, 17, 18, 19, 20,  
23, 46, 51, 54, 97, 122, 133, 177, 178,  
196, 249, 290, 291, 313, 317, 390, 402,  
409, 411
- BLOMBERG, Göran 58
- BLUM, Klaus 2, 3, 314
- BLUME, Friedrich 52, 127, 179
- BLYTH, Alan 315
- BODENSTEIN, Hans 412
- BÖHM, Hans 316, 317, 384, 387, 388, 389,  
392, 393, 394, 400, 401, 404, 410
- BÖHMER, Manfred 398
- BOLLERT, Werner 1, 399
- BORGES, Christoph 382, 405
- BORK, Gerhard 46
- BORREL, Eugène 318
- BOSINSKI, Gerhard 386
- BRAUN, Werner 4, 98, 128, 273
- BRAY, Roger 250
- BREIG, Werner 17, 19, 20, 21, 22, 23,  
36, 37, 80, 180
- BRENNECKE, Wilfried 379
- BRIDGMAN, Frédéric 99
- BRIDGMAN, Nanie 53
- BRINER, Andres 181
- BRODDE, Otto 54, 58, 65, 100, 101, 102,  
292, 293, 319, 379, 391, 393, 395, 407
- CARSON, L. 320
- CHAMFRAY, Claude 86
- CHRYSANDER, Friedrich 129
- CLOUGH, Loren A. 321
- CRANKSHAW, Geoffrey 220, 322



- DAHLHAUS, Carl 56, 58, 246  
 DEKKER, Nico 382  
 DELALANDE, Jacques 55  
 DELFT, Klaus von 408, 412  
 DILTHEY, Wilhelm 103  
 DRUDE, Hartwig 294  
 DUBROVSKAJA, Tatjana 268  
 DUFORQ, Norbert 86  
  
 EGGBRECHT, Hans Heinrich 56, 65, 104,  
 105, 130, 182, 183, 184, 185, 295  
 EHINGER, Hans 387, 396  
 EHMANN, Wilhelm 17, 106, 221, 222, 251,  
 252, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 379  
 EINSTEIN, Alfred 57  
 ELSTE, Martin 2  
 ENGEL, Hans 26  
 ENGELBRECHT, Christiane 1, 38, 130, 386  
  
 ENGELHARDT, Ruth 393  
 EPPSTEIN, Hans 58  
 ERB, Jörg 59  
 EUNULAT, Egbert M. 18  
  
 FAVRE, Max 387  
 FEDERHOFER, Hellmut 186  
 FELDNER, Hans 324  
 FELLERER, Karl Gustav 91  
 FELT, Gerhard 317  
 FINSCHER, Ludwig 71  
 FISCHER, Kurt von 223  
 FISCHER-DIESKAU, Klaus 280  
 FLÄMIG, Martin 107  
 FLOROS, Constantin 187  
 FORCHERT, Arno 214  
 FÜRSTENAU, Moritz 131  
  
 GABLE, Frederick K. 17  
 GADSCH, Herbert 61  
 GANZ, Clemens 23, 253  
 GECK, Martin 188  
 GEBAUER, Victor E. 296  
 GEIER, Martin 13  
 GEORGIADES, Thrasybolos G. 108, 189,  
 254  
 GERBER, Rudolf 17, 224  
 GERICKE, Hermann Peter 396  
 GERLACH, Reinhard 255  
 GERSTENBERG, Walter 109  
 GIRAUD, Yves F. A. 269  
 GLAHN, Henrik 11  
 GÖLLNER, Theodor 297  
 GÖLTL, Reinhard 390  
 GOODWIN, Noel 325  
 GORE, Richard T. 62, 70  
 GOTTSCHICK, Anna Martina 386  
 GRABMANN, Irmgard 391  
 GRAULICH, Günter 18, 24, 25, 28, 29,  
 30, 31, 32, 33, 34  
 GRAY, Michael H. 2  
 GREBE, Karl 58  
 GRISCHKAT, Hans 281  
 GROTE, Gottfried 17  
 GRUNOW, Rudolf 310  
 GRUSNICK, Bruno 7, 17, 30, 32, 39  
 GUDEWILL, Kurt 40, 63, 110, 111, 190,  
 221, 326, 381  
 GÜMMER, Paul 282  
 GÜNTHER, Renate 256  
 GURLITT, Wilibald 64, 112, 134,  
 GUSHEE, Laurence 297  
  
 HAACK, Helmut 257, 258

- HAACKE, Walter 65  
HAASE, Hans 8, 9  
HAUSSWALD, Günter 17, 136  
HEBBEL, Heinz 384  
HECKER, Joachim von 113  
HEINRICH, Johannes 259  
HELMS, Marianne 17  
HELMS, Siegmund 46, 164, 246  
HEMPEL, Irene 327  
HENKING, Arwed 18  
HENNING, Rudolf 225  
HENNING-SUPPER, Uta 328  
HERMELINK, Siegfried 41, 191  
HEUGHEBAERT, Hugo 329  
HILDNER, Victor 409  
HODES, Karl Heinrich 298  
HOFFMANN, Hans 17  
HOFFMANN-ERBRECHT, Lothar 11  
HOFMANN, Friedrich 399, 409  
HOFMANN, Klaus 192, 226, 238, 239  
HORN, Paul 13, 31, 32  
HUBER, Walter Simon 17, 193, 194, 409  
HUDEC, Vladimir 409  
HUGHES, David G. 17  
HUPPELSBERG, Joachim 398  
  
INDERMÜHLE, Fritz 299, 330  
ISHIDA, Chizuru 260  
  
JENNY, Markus 331  
JUNG, Hans Rudolf 153, 154, 155  
JUST, Martin 54  
  
KALB, Friedrich 13, 54  
KALMA, Rom 379  
  
KAMLAH, Wilhelm 17, 332, 333  
KATTENSTEDT, Heyno 334  
KATUNYAN, Margarita 195  
KELLER, Jörg Neithardt 17  
KIEFER, Walter 54  
KIRCHBERG, Klaus 413  
KIRCHNER, Gerhard 17, 196  
KIRSCH, Winfrid 17  
KLEIN, Rolf 136  
KLEIN, Rudolf 402  
KLEIN, Ursula 17  
KLOSTERMAIER, Doris 135  
KOBABE, Uta 409  
KÖHLER, Siegfried 67, 92, 114, 197, 336  
KRAFT, Günther 60, 337, 338, 339  
KRAUSE, Joachim 227  
KRAUSE-GRAUMNITZ, Heinz 14, 228  
KRETZSCHMER, Ernst Paul 140  
KRÖKEL, Erika 340  
KROLZIG, Günter 115, 341  
KRONSTEINER, Hermann 402  
KRUMMACHER, Friedhelm 194  
KYNASS, Hans-Joachim 342  
  
LARSEN, Jens Peter 141  
LAUNAY, D. 1, 202  
LAUX, Karl 116, 343  
LEAVER, Robin A. 142, 198  
LEICHTENTRITT, Hugo 261  
LESURE, Francois 269  
LEUZE, Ernst 405  
LEVIN, Semen Y. 283  
LEWINSKI, Wolf-Eberhard 409  
LEWIS, Anthony C. 68  
LONITZ, Werner 344



- LONNENDONKER, Hans 300  
 LÜTTWITZ, Heinrich von 386  
 McCREDIE, Andrew D. 46  
 McCULLOGH, Derek 70, 93, 345  
 MÄKINEN, Timo 58  
 MAHRENHOLZ, Christhard 143  
 MANICKE, Dietrich 144, 403  
 MARCKL, Erich 402  
 MARTIN, Bernhard 346  
 MASSENKEIL, Günter 194  
 MAUERSBERGER, Rudolf 347  
 MELKUS, Eduard 402  
 MENDEL, Arthur 199, 229  
 MERSMANN, Hans 117  
 MERTIN, Josef 284  
 MESCHKE, Eva-Juliane 381  
 MEYER, Ernst Hermann 118  
 MIES, Paul 230  
 MIGNON, Jacques 69  
 MINTZ, Donald 1, 71, 194, 196  
 MISCHIATI, Oscar 1  
 MITTRING, Gerhard 231  
 MITTRING, Johannes 262  
 MOBERG, Carl-Allan 348  
 MOSER, Hans Joachim 17, 28, 31, 42, 56,  
 70, 71, 72, 119, 120, 200, 232, 233, 270,  
 301, 302  
 MUDDE, Willem 201, 263, 350  
 MÜLLER, Heinz 165  
 MÜLLER, Karl Ferdinand 384  
 MÜLLER-BLATTAU, Joseph 196, 202  
 MÜLLMANN, Bernd 409  
 MUGGLER, Fritz 396  
 NATTIEZ, Jean-Jacques 246  
 NEUMANN, Friedrich 246  
 NEWTON, George 203  
 NICKEL, Ekkehart 46, 58  
 NIEVERGELT, Edwin 303, 387, 399, 405  
 NITSCHKE, Herbert 393  
 NOACK, Elisabeth 132  
 NOBLE, Jeremy 397  
 NOBLE, Joel 43  
 NORRINGTON, Roger 285, 351  
 ORGA, Ates 352  
 OSTHOFF, Wolfgang 44, 94  
 PALISCA, Claude V. 204  
 PATRICK, Robert Lee 12  
 PAULY, Reinhard G. 17  
 PAYNE, Anthony 353  
 PETZOLDT, Klaus 166  
 PETZOLDT, Richard 121, 136, 167, 168,  
 169  
 PERNYE, Andras 73  
 PETERSON, F. Ellsworth 17  
 PFATTEICHER, Carl F. 71, 234  
 PIERSIG, Johannes 58, 122, 145  
 PIRRO, André 74  
 PISK, Paul A. 75  
 POHLMANN, Hansjörg 156  
 PRINZ, Ulrich 45  
 RABICH, Edgar 407  
 RACKWITZ, Werner 76  
 RAHNER, Hugo Ernst 235  
 RAVNKILDE, Svend 403  
 REICH, Herbert 236  
 REIMANN, Hannes 387  
 REYNOLDS, Michael 354

- RICHTER, Clifford 286  
 RIEDEL, Friedrich Wilhelm 77  
 RIEMER, Otto 50, 122  
 RIFKIN, Joshua 205  
 ROCHE, Jerome 206  
 ROESELER, Albrecht 264  
 ROGGE, Wolfgang 355  
 RUFENER, Rudolf 78  
  
 SALMEN, Walter 146  
 SAMUEL, Harold E. 207  
 SASS, Else Kai 162  
 SCHÄFFER, Adolf 402  
 SCHERING, Arnold 16, 265  
 SCHEUBER, Karl 356  
 SCHINDLER, Walter 393  
 SCHLAGER, Karlheinz 246  
 SCHLOSSER, Hans-Dieter 17  
 SCHMALZRIEDT, Siegfried 271  
 SCHMIDT, Eberhard 133  
 SCHMIDT, Fritz 17  
 SCHMIDT, Hans 21  
 SCHMIDT, Jost Harro 147  
 SCHMIED, Werner 399  
 SCHMIEDECKE, Adolf 148, 149  
 SCHMITT, Rainer 403  
 SCHMOLZI, Herbert 237  
 SCHNECK, Ekkehard 357  
 SCHNEIDER-KLEMENT, Albrecht 170  
 SCHNOOR, Hans 358, 398  
 SCHÖNEICH, Friedrich 17  
 SCHRADER, Leo 304, 305  
 SCHRADER, Oswald 379  
 SCHÜTZ, Dieter 381  
 SCHUMACHER, Gerhard 54, 405, 407, 409  
 SCHUMANN, K. 409  
  
 SCHWARZ, Vera 171  
 SCHWEIZER, Gottfried 409  
 SCHWERMER, Johannes 46, 54  
 SEELKOPF, Martin 266, 267  
 SIEGMUND-SCHULTZE, Walther 66, 123,  
 124, 208, 209, 360  
 SITTNER, Hans 361  
 SPIEL, Hilde 397  
 SPITTA, Heinrich 16, 240  
 SPITTA, Philipp 16, 82, 83, 84  
 SÖHNGEN, Oskar 125, 306  
 SØRENSEN, Søren 11, 81  
 STALMANN, Joachim 409  
 STEFANI, Gino 136  
 STEGLICH, Rudolf 85  
 STEINITZ, Paul 210  
 STEJNGARD, Vladimir 211  
 STEUDE, Wolfram 10, 27, 47, 126, 241  
 STEVENS, Denis 70  
 STRELLER, Friedberg 287  
 STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz 399  
 SZYMOLYAN, Walter 362  
  
 TALSMA, Willem Retze 407  
 TAMBLYN, Bill 70  
 TAPPOLET, Walter 384  
 TELLART, Roger 86, 95  
 THIELE, Alfred 151, 172  
 TIMAEUS, Wolfgang 381  
 TÖRNKVIST, Sören 364  
 TRUMPF, Gustav Adolf 1, 196, 242  
 TRUNK, Annegret 405  
  
 VACCARO, Jean-Michel 243  
 VÁRNAI, P. 87  
 VISSER, Piet 398



- VÖTTERLE, Karl 365, 366, 367, 368, 369,  
370, 371, 372, 373
- WALTER, Horst 157
- WEBER, Rainer 374
- WEIZSÄCKER, Gertrud 137
- WERKER, Gerard 390, 407, 409
- WERNER, Arno 375
- WESSELY, Othmar 88, 152, 158, 159, 244
- WESTRUP, Jack A. 70
- WHITWELL, David Elbert 212
- WICHMANN-ZEMKE, Helga 213
- WIDMANN, Joachim 295
- WIENAND, Karl Dickson 245
- WIENKE, Gerhard 288, 376
- WINTER, Paul 214
- WINTERFELD, Carl von 215
- WOLF, Alfred 413
- WORBS, Hans Christoph 138
- WULFHORST, Ulrich 381
- ZADOW, Reimar von 377
- ZAHAROVA, Olga 216
- ZELTNER, Hermann 378
- ZIMMERMANN, Heinz Werner 295

## ANHANG

### Resümees der Beiträge

#### Englische Resümees

##### Stefan Kunze: Instrumental Style and Text Setting in the Music of Heinrich Schütz

The setting of texts received new, decisive impulse in the 16th century from a number of directions; at the same time, and seemingly unrelated, instrumental music achieved independence as a genre. Taking these facts as a point of departure, the author attempts in the first two sections of his article to point out the interrelationship between text setting and instrumental style. These reciprocal relations can be observed above all in Venetian music an even in monody: they mainly affect rhythmic relations and sonority. The music under consideration includes pieces by Monteverdi (*Lamento d'Arianna*), A. Gabrieli (*Penitential Psalms* and choruses from *Oedipus*) as well as O. di Lasso (*Penitential Psalms*). Moreover, the theories of the monodists are confronted with traditional musical theory (Zarlino, Vicentino) as to their views on the relation of music and language.

##### Paolo Emilio Carapezza: Schütz' Italian Madrigals: The Choice of Text and Stylistic Relationships

The texts Schütz chose for his Italian Madrigals (1611) fall into two distinct groups, each homogeneous in itself: 6 texts are taken from 'Il pastor fido' by G. B. Guarini and 10 from the 'Rime' by G. B. Marino, with three more in the same style. Distinct musical styles correspond to this dichotomy Guarini/Marino. The basic models for Schütz were provided by L. Marenzio (for nos. 1-3 from 'Il pastor fido') and Monteverdi (for the remaining five-part madrigals, especially nos. 5, 11 and 15). With one exception, the madrigals on texts by Marino follow Neapolitan models that can be found in the collections published by P. Nenna, A. Mayone, G. D. Montella, G. De Puente, S. Dentice, D. Roccia and A. Scialla between 1603 and 1610. - In his opus 1, Schütz combines the lexical elements and rhetorical principles of the highly developed polyphonic madrigal with the large form of Giovanni Gabrieli, which at the time constituted one of the most progressive developments. The result of this fusion appears both unusual and revolutionary.



Werner Breig: Schütz Discoveries and Attributions since 1960: On the Way towards the Large Edition of the 'Schütz-Werke-Verzeichnis'

The main part of the article is a supplement to the Short Edition of the Schütz-Werke-Verzeichnis edited by Werner Bittinger (1960). This supplement includes 12 variants of known works, 4 independent authentic works and 10 doubtful or spurious works. - The article begins with a discussion of certain problems in the lay-out of the Large Edition of the 'Schütz-Werke-Verzeichnis' that arise from the discoveries made since 1960.

(Übersetzung: Traute Marshall)

#### Französische Resümees

Stefan Kunze: Instrumentalité et traduction figuraliste dans la musique de Heinrich Schütz (Première partie)

Partant du fait que la traduction musicale figuraliste du XVI<sup>e</sup> siècle a reçu, de diverses manières, une impulsion nouvelle et décisive, et qu'en outre - sans doute indépendamment - l'indépendance de la musique instrumentale s'est réalisée, dans la première des deux parties de son étude, l'auteur tente d'attirer l'attention sur l'influence réciproque de la mise en musique du texte et de l'instrumentalité. On peut vérifier ces corrélations avant tout dans la musique vénitienne et même dans la monodie, et elles concernent essentiellement les rapports rythmiques et sonores. La musique de Monteverdi ("Lamento d'Ariane"), de A. Gabrieli ("Psaumes de la Pénitence, chœur d'Oedipe") ainsi que de Roland de Lassus ("Psaumes de la Pénitence") y est traitée, et, en outre, en fonction des rapports du texte et de la musique, la théorie des monodistes est confrontée à la théorie musicale traditionnelle (Zarlino, Vicentino).

Paolo Emilio Carapezza: Madrigaux italiens de Schutz: choix des textes et rapports stylistiques

Les textes choisis par Schutz pour ses madrigaux italiens (1611) forment deux groupes nettement différenciés et, entre eux, homogènes: 6 textes proviennent du "Pastor Fido" de G. B. Guarini, 10 du recueil "Rime" de G. B. Marino, dont le style est associé à trois autres textes. A cette division en deux, Guarini/Marino, correspond celle du style musical. Les modèles fondamentaux ont été donnés par L. Marenzio (pour les numéros 1 à 3, textes du "Pastor Fido") et par Monteverdi (pour tous les autres madrigaux à 5 voix, mais en particulier

pour les numéros 5, 11, et 15). Les madrigaux sur des textes de Marino ont (à une exception près) les modèles napolitains que l'on trouve dans les collections, parues entre 1603 et 1610, de P. Nenna, A. Mayone, G. D. Montella, G. De Puente, S. Dentice, D. Roccia et A. Scialla. Dans son opus 1, Schutz associe les éléments lexicaux et les principes rhétoriques du madrigal symphonique très développé, à la grande forme de Giovanni Gabrieli, qui, à l'époque dans ce domaine, appartenait à la forme la plus évoluée; le résultat de cette fusion apparaît comme inhabituel et révolutionnaire.

Werner Breig: Découvertes et attributions d'oeuvres de Schütz depuis 1960. Vers la grande édition du catalogue des oeuvres de Schutz

Un supplément à la petite édition du catalogue Schutz élaboré par Werner Bittinger (1960) constitue la partie principale de cette contribution; il contient 12 variantes correspondant à des oeuvres déjà connues, 4 oeuvres indépendantes et authentiques et 10 oeuvres douteuses ou non authentiques. En guise d'introduction, sont discutées quelques questions relatives aux nouvelles découvertes depuis 1960, pour l'établissement de la grande édition du catalogue des oeuvres de Schutz.

(Übersetzung: Édith Weber)

#### Schwedische Resümees

Stefan Kunze: Instrumentalitet och språkets tonsättning i musiken av Heinrich Schütz (Första delen)

Språkets tonsättning får i musiken från 1500-talet på olika sätt betydande impulser och till synes oberoende av detta gör sig dessutom instrumentalmusiken självständig. Utgående därifrån försöker författaren i de båda första delarna av sin uppsats att fästa uppmärksamheten på växelverkan mellan språkets tonsättning och instrumentaliteten. Växelförhållandena kan framförallt påvisas i den venetianska musiken och t. o. m. i monodin och det gäller först och främst rytmiska och klangmässiga sammanhang. Det behandlas musik av Monteverdi (Lamento d'Arianna), A. Gabrieli (botpsalmer och Oedipuskörer) och O. di Lasso (botpsalmer). Dessutom konfronteras med hänsyn till förhållandet mellan musik och språk monodisternas teori med den traditionella musikteorin (Zarlino, Vicentino).



Paolo Emilio Carapezza: De italienska madrigalerna av Schütz - textval och stilistiska relationer

Texterna som Schütz valde för sina italienska madrigaler (1611) bildar två tydligt skilda och i sig homogena grupper: 6 texter härstammar från "Pastor fido" av G. B. Guarini, 10 från "Rime" av G. B. Marino, till vars stil tre ytterligare texter ansluter sig. Denna uppdelning mellan Guarino och Marino motsvarar ett liknande förhållande i den musikaliska stilen. Modellerna för Schütz gav L. Marenzio (för Nr. 1-3 ur "Pastor fido") och Monteverdi (för alla andra femstämmiga madrigaler, speciellt för Nr. 5, 11 och 15). Madrigalerna med texter av Marino har (med ett undantag) neapolitanska förebilder, som finns i de mellan 1603 och 1610 publicerade samlingarna av P. Nenna, A. Mayone, G. D. Montella, G. De Puente, S. Dentice, D. Roccia och A. Scialla. - Schütz förbinder i sitt Opus 1 de lexikaliska elementen och de retoriska principerna i den högt utvecklade polyfona madrigalen med Giovanni Gabrielis stora form, som tillhörde dätidens mest framskridna former. Resultatet av denna sammansmältning verkar lika ovanligt som revolutionärt.

Werner Breig: Schützfynd och - tillskrivningar sedan 1960 - På väg mot den stora utgåvan av Schütz-Werke-Verzeichnis

Huvuddelen av bidraget bildar ett supplement till den av Werner Bittinger bearbetade lilla utgåvan av Schütz-Werke-Verzeichnis (1960); det innehåller 12 varianter av redan kända verk, 4 självständiga autentiska verk och 10 tvivelaktiga eller oäkta verk. - Inledande diskuteras några frågor som föranleds genom de nya upptäckterna sedan 1960 och berör dispositionen till stora utgåvan av Schütz-Werke-Verzeichnis.

(Übersetzung: Aina Maria Krummacher)

# Heinrich Schütz

## Geistliche Chormusik 1648

herausgegeben von Kurt Thomas

- |  |         |
|--|---------|
| 1. Es wird das Szepter von Juda                |         |
| 2. Er wird sein Kleid in Wein waschen          |         |
| PB 3351/2 Chorpartituren à DM 1.—              | SATTB   |
| 3. Es ist erschienen die heilsame Gnade Gottes |         |
| PB 3353 Chorpartitur DM 1.20                   | SSATB   |
| 4. Verleih uns Frieden gnädiglich              |         |
| 5. Gib unsern Fürsten                          | SSATB   |
| 6. Unser keiner leben ihm selber               |         |
| PB 3354/6 Chorpartitur à DM 1.—                |         |
| 9. Herr, auf dich traue ich                    |         |
| PB 3359 Chorpartitur DM 1.—                    | SSATB   |
| 10. Die mit Tränen säen                        |         |
| PB 3360 Chorpartitur DM 1.20                   | SSATB   |
| 11. So fahr ich hin zu Jesu Christ             |         |
| 12. Also hat Gott die Welt geliebt             | SSATB   |
| PB 3361/2 Chorpartituren à DM 1.—              |         |
| 13. O lieber Herre Gott                        |         |
| PB 3363 Chorpartitur DM 1.20                   | SSATTB  |
| 14. Tröstet mein Volk                          |         |
| PB 3364 Chorpartitur DM 1.20                   | SSATTB  |
| 15. Ich bin eine rufende Stimme                |         |
| PB 3365 Chorpartitur DM 1.20                   | SSATTB  |
| 16. Ein Kind ist uns geboren                   |         |
| PB 3366 Chorpartitur DM 1.20                   | SSATTB  |
| 17. Das Wort ward Fleisch                      |         |
| PB 3367 Chorpartitur DM 1.20                   | SSATTB  |
| 18. Die Himmel erzählen die Ehre Gottes        |         |
| PB 3368 Chorpartitur DM 1.20                   | SSATTB  |
| 19. Herzlich lieb hab ich dich, o Herr         |         |
| PB 3369 Chorpartitur DM 1.80                   | SSATTB  |
| 20. Das ist je gewißlich wahr                  |         |
| PB 3370 Chorpartitur DM 1.50                   | SSATTB  |
| 21. Ich bin ein rechter Weinstock              |         |
| PB 3371 Chorpartitur DM 1.20                   | SSATTB  |
| 22. Unser Wandel ist im Himmel                 |         |
| PB 3372 Chorpartitur DM 1.20                   | SSATTB  |
| 23. Selig sind die Toten                       |         |
| PB 3373 Chorpartitur DM 1.—                    | SSATTB  |
| 24. Was mein Gott will (mit Instrumenten)      | AT      |
| PB 3374 Sing- und Spielpartitur DM 1.20        |         |
| 25. Ich weiß, daß mein Erlöser lebt            |         |
| PB 3375 Chorpartitur DM 1.20                   | SSAATBB |
| 26. Sehet an den Feigenbaum (mit Instrumenten) | ST      |
| PB 3376 Sing- und Spielpartitur DM 1.50        |         |



Breitkopf & Härtel  
Wiesbaden



---

# Heinrich Schütz bei musica**ph**on

# SDG

---

## **Kleine geistliche Konzerte**

SWV 282–337. Erste Gesamtaufnahme. Veröffentlichung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft ◊ Westfälische Kantorei, Leitung Wilhelm Ehmann

6 LP in Kassette (BM 30 SK 1011/16); auch einzeln lieferbar (BM 30 SL 1311 bis 1316)

## **Cantiones sacrae**

Erste Folge: Zwölf Motetten SWV 53, 54, 56–60, 73–77 ◊ Gächinger Kantorei, Leitung Helmuth Rilling  
BM 30 SL 1310

## **Cantiones sacrae**

Zweite Folge: Dreizehn Motetten SWV 61–66, 68, 69, 78–81, 83 ◊ Gächinger Kantorei, Leitung Helmuth Rilling  
BM 30 SL 1320

## **Italienische Madrigale**

Auswahl: SWV 1–3, 7, 8, 13–17, 19 ◊ Gächinger Kantorei, Leitung Helmuth Rilling  
BM 30 SL 1318

## **Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz**

SWV 478 ◊ London Bach Society Choir, Leitung Paul Steinitz

## **Vier Dialoge**

Es gingen zweene Menschen hinauf  
SWV 444 / Weib, was weinest du? SWV

443 / Ich beschwöre euch, ihr Töchter zu Jerusalem SWV 339 / Mein Sohn, warum hast du uns das getan? SWV 401 ◊ Monteverdi-Chor London, Leitung John Eliot Gardiner  
BM 30 SL 1946

## **Zehn Kleine geistliche Konzerte**

SWV 285, 294, 298, 311, 317, 320, 325, 329, 330, 335 ◊ Leitung Wilhelm Ehmann  
SDG 610308

## **Lukas-Passion**

Historia des Leidens und Sterbens unsers Herrn und Heilandes Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Lukas SWV 480 ◊ Zürcher Kreis der Engadiner Kantorei St. Moritz, Leitung Hannes Reimann  
SDG 610305

## **Symphoniae sacrae**

Erste Folge: Neun Konzerte des I. Teiles  
SWV 259, 261, 263–266, 269, 275, 276  
◊ Leitung Helmuth Rilling  
SDG 610306

## **Symphoniae sacrae**

Zweite Folge: Acht Konzerte des II. Teiles  
SWV 342, 344, 346–348, 350, 359, 367  
◊ Leitung Helmuth Rilling  
SDG 610307

---

# CANTATE

## Weihnachtsmotetten aus der Geistlichen Chormusik

SWV 371, 380–386, 388 ◊ Spandauer Kantorei, Leitung Helmuth Rilling  
SDG 610906

## Geistliche Chormusik 1648

SWV 369–397. Gesamtaufnahme. Herausgegeben von der Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft ◊ Westfälische Kantorei, Leitung Wilhelm Ehmann  
3 LP in Steckkassette (CAN 660 503/505); auch einzeln lieferbar (CAN 657 611 bis 657 613)

## Zwölf Kleine geistliche Konzerte

SWV 284, 303, 308, 310, 314, 316, 318, 319, 321, 324, 327, 331 ◊ Leitung Wilhelm Ehmann  
CAN 658 210

## Matthäus-Passion

Historia des Leidens und Sterbens unsers Herrn und Heilandes Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Matthäus SWV 479 ◊ Gächinger Kantorei, Leitung Helmuth Rilling  
CAN 658 232

## Mehrchörige Werke

Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir SWV 25 / Magnificat SWV 468 / Wie lieblich

sind deine Wohnungen SWV 29 / Ich hebe meine Augen auf SWV 31 ◊ Westfälische Kantorei, Leitung Wilhelm Ehmann  
CAN 657 602

## Musikalische Exequien

Concert in Form einer teutschen Begräbniß-Missa SWV 279 / Herr, wenn ich nur dich habe. Motette SWV 280 / Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren. Canticum B. Simeonis SWV 281 ◊ Westfälische Kantorei, Leitung Wilhelm Ehmann  
CAN 650 205

## Psalmen Davids

Auswahl: Danket dem Herren, denn er ist freundlich SWV 45 / Ach Herr, straf mich nicht in deinem Zorn SWV 24 / Der Herr ist mein Hirt SWV 33 / Wohl dem, der den Herren fürchtet SWV 30 / Nun lob, mein Seel, den Herren SWV 41 ◊ Westfälische Kantorei, Leitung Wilhelm Ehmann  
CAN 658 215

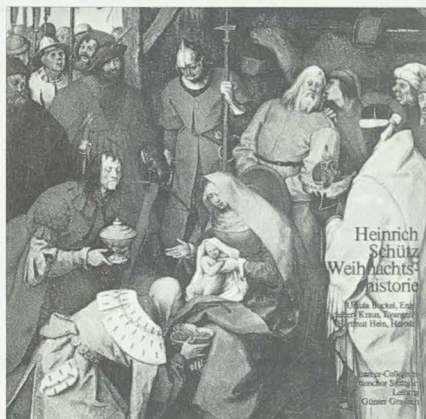
Stereo-Langspielplatten (30 cm ⌀; 33 UpM; auch mono abspielbar)

Erhältlich im Fachhandel





Heinrich  
Schütz  
Musikalische  
Exequien



Heinrich  
Schütz  
Weihnachts-  
historie

Klein, Vogel, Fock  
Kraus, Neugebauer  
Horn, Henrich  
Ulsamer Collegium  
Musiker der Stadt  
Lauten  
Günter Graulich

2 Schütz-Werke mit Günter Graulich, dem Herausgeber der Stuttgarter Schütz-Ausgabe  
Heinrich Schütz, *Musikalische Exequien* Heinrich Schütz, *Weihnachtshistorie*

Helga Hein, Hildegard Laurich, Friedreich Melzer  
Hartmut Hein, Wilhelm Pommerien · Collegium  
Musica Rara Stuttgart (Blockflöten, Zinken,  
Krummhörner, Rankett, Gamba, Posaunen)  
Motettenchor Stuttgart · Leitung Günter Graulich  
FSM 63101 Carus DM 25,—

Ursula Buckel, Adalbert Kraus, Hartmut Hein  
Ulsamer Collegium (Blockflöten, Laute, Theorbe,  
Zink, Trompeten, Hörner, Posaunen, Dulzian)  
Motettenchor Stuttgart · Leitung Günter Graulich  
Beide Platten mit bibliophil ausgestattetem Beiheft  
FSM 63102 Carus DM 25,—

Das obige Schützbild Rembrandts ist auch als Poster (32x4 cm) erhältlich. CV 40.399 DM 14,50

Carus-Verlag Stuttgart, Wannenstraße 45 · Schallplatten, Poster, Noten

## Literatur Faksimiles

**Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern.** Herausgegeben von der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft. Mit einer Einführung von Dietrich Berke. Zusammengestellt und erläutert von Richard Petzoldt (deutsch und englisch). 96 Seiten Kunstdruckpapier, 97 Abbildungen, davon 3 farbig.

**Otto Brodde: Heinrich Schütz. Weg und Werk.** Taschenbuch, Originalausgabe (Bärenreiter/dtv). 334 Seiten, 20 Notenbeispiele, 12 Faksimiles, Werkübersicht nach der Systematik der Neuen Schütz-Ausgabe.

**Hans-Joachim Moser: Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk.** XVI und 654 Seiten, 36 Tafeln, 1 Farbtafel, 3 Faksimiles, Stammtafel, Tabellen, Notenbeispiele im Text, 1 Notenbeilage.

**Martin Geier: Kurtze Beschreibung Des (Tit.) Herrn Heinrich Schützens / Chur-Fürstl. Sächs. ältern Capellmeisters / geführten müheseligen Lebens-Lauff.** Faksimile-Druck der Ausgabe Dresden. Mit einem Nachwort von Dietrich Berke. 16 Seiten.

**Heinrich Schütz: Dialogo per la Pascua.** Osterdialog SWV 443. Faksimile-Lichtdruck des Autographs. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Werner Bittinger. 3 Blatt, 1 Faltblatt.



## Bärenreiter

# STUTTGARTER SCHÜTZAUSGABE

*Eine wissenschaftlich-praktische Ausgabe.*

Bisher liegen **140 Werke** in Einzelausgaben mit Aufführungsmaterial vor.  
Davon sind 8 Werke

## Erstdrucke:

Der Herr ist mein Hirte. SWV 398. Favoritchor SAT, 2 Obligat-Instrumente, Bc, Complementchor (SATB und/oder 4 Instrumente) ad lib. Partitur (20.398/01) DM 7,10, Favoritchor (20.398/05) DM 2,50\*, Complement-Chorpartitur (20.398/06) DM 1,00, Instrumentalstimmensatz (7) (20.398/09) DM 11,40

Cantate Domino canticum novum. SWV 463 (Bearbeitung einer Motette von Giovanni Gabrieli). SATB/SATB und/oder 8 Instrumente ad lib., Bc ad lib. Partitur (20.463/01) DM 2,70, Partitur ohne Umschlag (20.463/02) DM 2,10\*, Instrumentalstimmensatz (9) (20.463/09) DM 11,50

Wohl denen, die ohne Tadel leben. 1. Motette des 119. Psalms, SWV 482. SATB/SATB und/oder 8 Instrumente ad lib. und Bc ad lib. Partitur (enthält auch SWV 492/1) (20.482/92) DM 5,80, Partitur ohne Umschlag (20.482/02) DM 3,20, Instrumentalstimmensatz (9) (20.482/09) DM 16,10

Ehre sei dem Vater. Doxologie der 11. Motette des 119. Psalms, (aus SWV 492). SATB/SATB und/oder 8 beliebige Instrumente ad lib. und Bc. Partitur (enthält auch SWV 482) DM 5,80, Partitur ohne Umschlag (20.492/02) DM 1,00, Instrumentalstimmensatz (9) (20.492/09) DM 11,50

Litania "Kyrie eleison". SWV deest. SSSATB oder SS/SATB oder Soli SS und Chor SATB und Bc. Partitur ohne Umschlag (20.602/02) DM 3,80, Basso continuo (20.602/11) DM 3,80

Domine Deus, Deus virtutum. SWV deest. Favoritchor SSATB, 5 Obligat-Instrumente (2 Violinen, 3 Posaunen oder 3 Gamben), Fagott oder Großbaßgambe und Bc, Capellchor SATB und/oder 4 Instrumente ad lib. Partitur (20.603/01) DM 7,90, Capell-Chorpartitur (20.603/05) DM 1,70, Instrumentalstimmensatz (11) (20.603/09) DM 19,40

Der Gott Abrahams. SWV Anhang 3. Soli ATB, 5 Obligat-Instrumente und Bc, Capellchor SATB (duplierend zu Instrument 2-5) ad lib. Partitur (20.703/01) DM 3,80, Capell-Chorpartitur (20.703/05) DM 0,60, Instrumentalstimmensatz (6) (20.703/09) DM 10,10

Stehe auf, meine Freundin. SWV Anhang 4. SSAT/ATTB und/oder 8 Instrumente ad lib. und Bc ad lib. Partitur ohne Umschlag (20.704) DM 3,40\*

\* = Mengenpreis

**HÄNSSLER-VERLAG · POSTFACH 1220**  
**D-7303 NEUHAUSEN-STUTTGART**





# Heinrich Schütz

## Neue Ausgabe sämtlicher Werke

(„Neue Schütz-Ausgabe“)

Herausgegeben im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft.

Die „Neue Schütz-Ausgabe“, eine quellenkritische Ausgabe für den praktischen Gebrauch, wird unter Beachtung wissenschaftlicher Editionsgrundsätze herausgegeben und bietet den Notentext in moderner Schlüsselung und heute geläufiger Notation. Sie umfaßt sämtliche überlieferten Werke von Heinrich Schütz in folgender Aufteilung:

Historiae und Passionen (3 Bände)	Italienische Madrigale (1 Band)
Musikalische Exequien (1 Band)	Psalmen Davids (4 Bände) Einzelne Psalmen (2 Bände)
Geistliche Chormusik 1648 (1 Band)	Hochzeitskonzerte, Dialoge, Trauermusiken (3 Bände)
Der Psalter nach C. Beckers Dichtungen (1 Band)	Choralkonzerte und Choral- sätze (1 Band)
Cantiones sacrae (2 Bände)	Kirchenkonzerte (4 Bände)
Kleine geistliche Konzerte (3 Bände)	Weltliche Lieder und Konzerte (2 Bände)
Symphoniae sacrae (9 Bände)	Supplement (ca. 5 Bände)

Die Reihenfolge der Werke innerhalb der Bände und Werkgruppen wird jeweils von immanenten Gesichtspunkten, also nicht von einer gleichbleibenden Systematik bestimmt, lehnt sich indessen weitgehend an die Ordnungsprinzipien des „Schütz-Werke-Verzeichnisses“ an, dessen Zählung durchgehend übernommen wird. Jeder Band enthält ein ausführliches Vorwort des Herausgebers in Deutsch und Englisch, das über die Stellung der vorgelegten Kompositionen innerhalb des Gesamtwerkes und die Quellenlage orientiert, ferner faksimilierte Ausschnitte aus den Vorlagen, den Kritischen Bericht (in Deutsch) und fallweise Register. Die Bände erscheinen im Format 20 x 28 cm in Leinen.

### Bärenreiter

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

20. Juli 1981

2. Feb. 1982

22. Juni 1984 *fi*

17. Aug. 1984

27. Okt. 1984  
*mit line*

3. Jan. 1985

18. 4. 97

21. 7. 97

05. 5. 99

26. 5. 99

29. 6. 99

21. 8. 99

6. 6. 00

SÄCHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK



2 0570190





# Schütz-Jahrbuch

Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft  
herausgegeben von

WERNER BREIG

in Verbindung mit

HANS MICHAEL BEUERLE, FRIEDHELM KRUMMACHER,  
STEFAN KUNZE

1. JAHRGANG 1979



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON 1979



# Schütz-Jahrbuch

in Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft  
herausgegeben von  
WILHELM BRUNS  
in Verbindung mit  
HANS MICHAEL BEWERT, FRIEDRICH KUNZMANN  
STEFAN KUPPE

1. JAHRGANG 1979

Sächsische  
Landesbibliothek  
13 JUNI 1980  
Dresden

Gedruckt mit Unterstützung der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

© by Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel · Tours · London  
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany  
Bärenreiter-Druck Kassel  
ISBN 3-7618-0652-3







# INTERNATIONALE HEINRICH-SCHÜTZ- GESELLSCHAFT E.V.

Heinrich Schütz wird heute als der größte deutsche Komponist des 17. Jahrhunderts verehrt. Sein Werk besteht zum überwiegenden Teil aus geistlicher Vokalmusik über biblische Texte, die Schütz nach eigenem Zeugnis „in die Musik übersetzt“ hat. Damit hat er angedeutet, daß die in der vorangehenden Musikgeschichte in diesem Maße noch nicht gekannte Ausdruckskraft und Eindringlichkeit seiner Musik vor allem durch ihre enge Bindung an den Sprachrhythmus der Bibelprosa und deren textlichen Gehalt bewirkt wird.

Von dieser Wirkung ist eine ständig wachsende Zahl von gläubigen, aber auch zweifelnden Menschen aller Altersschichten über die Grenzen der Konfessionen und Nationen hinaus erfaßt worden. Viele haben sich der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft angeschlossen, um die Pflege und Verbreitung von Schützens Musik zu fördern und an ihr teilzuhaben. In ihrer fast fünfzigjährigen Tätigkeit hat die Gesellschaft vieles erreicht, aber eine Fülle von Aufgaben liegt noch vor ihr.

Die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft ist eine wissenschaftlich-künstlerische Gesellschaft. Sie ist eine wissenschaftliche Gesellschaft, weil sie sich zum Ziel gesetzt hat, die Musik von Heinrich Schütz und seinen Zeitgenossen zu erforschen und in neuen wissenschaftlichen Editionen zu erschließen. Sie ist eine künstlerische Gesellschaft, weil sie bestrebt ist, diese Musik zu pflegen und zu verbreiten. Außerdem ist die Internationale Heinrich Schütz-Gesellschaft darauf bedacht, die Entfaltung der mit Schützens Werk verbundenen Thematik in der Musikgeschichte und besonders in der Gegenwart zu erforschen und zu verdeutlichen.

Im einzelnen verfolgt die Gesellschaft ihre Ziele durch

- wissenschaftliche und praktische Ausgaben der Werke von Heinrich Schütz und von Komponisten seines musikgeschichtlichen Umkreises
- die Verbreitung dieser Ausgaben sowie durch Förderung oder Anregung von Aufführungen der in ihnen enthaltenen Werke
- die Veranstaltung von nationalen und internationalen Arbeitswochen und Musikfesten, insbesondere von Schützfesten
- die Herausgabe eines Schütz-Jahrbuches mit Forschungsbeiträgen sowie Berichten über die Tätigkeit der Gesellschaft und ihrer Sektionen
- die Herausgabe, Förderung und Anregung von thematisch verwandten wissenschaftlicher Publikationen.



## Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft e. V.

### Schirmherr:

S. Kgl. H. Landgraf Philipp von Hessen

### Vorstand:

Präsident: Professor Dr. Kurt Gudewill, Karolinenweg 15, D-2300 Kiel

Vizepräsident: Professor Dr. Otto Brodde, Rehagenring 12c,  
D-2071 Bünningstedt

Schatzmeister: Dr. Eva-Juliane Meschke, Djurholmsvägen 109,  
S-183 63 Täby

Schriftführer: Dr. Dietrich Berke, Heinrich Schütz-Allee 35,  
D-3500 Kassel

### Beirat:

Dr. Johannes Aengenvoort, Essen; Professor Dr. Werner Breig, Karlsruhe;  
Professor Wolfgang Gönnerwein, Stuttgart; Professor Helmut Kahlhöfer,  
Wuppertal; Kantor Walther Schmidt, Lemgo, sowie ein Vertreter jeder  
Sektion.

### Ehrenmitglieder:

Direktor Dr. M. Geerink Bakker, Hilversum; Professor Jan Cikker, Bratislava;  
Professor Dr. Wilhelm Ehmann, Herford; Vladimir Fedorov, Paris;  
Professor Dr. Edith Gerson-Kiwi, Jerusalem; Dr. Olav Gorset, Lillestrøm;  
Professor Ján Hanuš, Prag; Gertrud Hueck, Lüdenscheid; Dr. h. c. Fritz  
Indermühle, Liebefeld/Bern; Kan. Jos Joris, Leuven; Rolf Karlsen, Oslo;  
Dr. Karl Klasen, Hamburg; Bischof D. Hermann Kunst, D.D., Bonn;  
Professor Dr. Paul Henry Lang, Washington; Abt D Dr. Christhard Mahrenholz,  
Hannover; Bischof D Gerhard May, Wien; Professor Josef Mer-  
tin, Wien; Dr. h. c. Willem Mudde, Den Haag; Professor Emilia Petrescu,  
Bukarest; Professor Dr. Hannes Reimann, St. Moritz; Elisabeth Stern,  
Maoz Haim; Se. Exzellenz Weihbischof Dr. Jakob Weinbacher, Wien; Dr.  
Henry Weman, Uppsala.



## Sektionen

### Belgien

Professor  
Ignace de Sutter  
Kasteelstraat 8  
B 2700 Sint Niklaas

### Brasilien

Melita Bona  
Caixa Postal 119  
Rua Hans Lorenz 111  
89100 Blumenau – SC

### Bundesrepublik Deutschland

Sieglinde Fröhlich  
Baumgartenstraße 92a  
D 3500 Kassel

### Dänemark

Engstrøm & Sødning  
Direktor Kurt Manscher  
Palaegade 6  
DK 1261 Kopenhagen

### England

Elfrida Pap  
17-18 Bucklersbury  
Hitchin, Herts. SG5 1BB

### Frankreich

Professor Dr. Édith Weber  
10-16, rue Thibaud  
F 75014 Paris

### Irland

Dr. Hans-Waldemar Rosen  
55 Strand Road,  
Sandymount  
Dublin 4

### Israel

Yakow Snir  
The Central Library  
for Music and Dance  
P.O. Box 4882  
Tel Aviv

### Italien

Dr. Giancarlo Rostirolla  
ERI  
Via del Babuino 51  
Roma

### Japan

Professor  
Dr. Kozo Hattori  
336 Urawa-Shi  
Omaki 15  
Saitama

### Jugoslawien

Professor  
Dr. Dragotin Cvetko  
Gregorciceva 15  
61000 Ljubljana

### Kanada

Professor Yves Chartier  
Dept. of Music  
Université d'Ottawa  
180, rue Waller  
Ottawa/Ontario K1N  
6N5

### Niederlande

D.P. den Os  
Narcislaan 25  
2241 Wassenaar

### Norwegen

Arne Holen  
Blaklihogda 1 A  
N 7000 Trondheim

### Österreich

Professor  
Dr. Harald Goertz  
Hanuschgasse 3  
A 1010 Wien

### Portugal

Bach-Chor  
Eglise Evangelique Alle-  
mande  
Av. Columbano Bordalo  
Pinheiro, 48  
Lisbonne I

### Schweden

Dr. Eva-Juliane Meschke  
Djurholmsvägen 109  
S 18363 Täby

### Schweiz

Dr. h. c. Fritz Indermühle  
Gartenstadtstraße 33  
CH 3097 Liebefeld/Bern

### Spanien

Gunnar C. H. Christensen  
Avda. Menendez  
Pelayo 45  
Madrid 9

### Südliches Afrika

Professor  
Dr. Klaus von Delft  
Webbstraat 5  
9301 Bloemfontein

### USA

Edward W. Klammer  
9543 Radio Drive  
St. Louis, Missouri 63123

### Zypern

Erini P. Symeonidou  
National Conservatoire  
of Music  
Aphroditi St. No. 1  
Nicosia

## Veranstaltungen

### Die internationalen Heinrich-Schütz-Feste

- |                               |                          |
|-------------------------------|--------------------------|
| 1. Berlin-Charlottenburg 1930 | 14. Hamburg 1961         |
| 2. Flensburg 1932             | 15. Zürich 1963          |
| 3. Wuppertal-Barmen 1933      | 16. Coventry-London 1963 |
| 4. Dresden 1935               | 17. Lemgo 1964           |
| 5. Frankfurt/Main 1938        | 18. Berlin 1965          |
| 6. Herford 1953               | 19. Oberschützen 1966    |
| 7. Uppsala 1954               | 20. Kopenhagen 1968      |
| 8. Amsterdam 1955             | 21. Herford 1969         |
| 9. Dresden 1956               | 22. Breda 1970           |
| 10. Düsseldorf 1956           | 23. Kassel/Marburg 1972  |
| 11. Bern 1957                 | 24. Eugene/Oregon 1973   |
| 12. Utrecht 1959              | 25. Essen 1974           |
| 13. Stuttgart 1960            | 26. Linköping 1977       |

Bei Schütz-Festen erhalten Mitglieder wesentlich ermäßigte Eintrittspreise.

### Werkwochen (Lehrgänge) zur Pflege der Aufführungspraxis

finden in Zusammenarbeit mit dem Internationalen Arbeitskreis für Musik e. V. Kassel statt. Die Heinrich-Schütz-Wochen wurden von Professor Paul Gümmer und Professor Dr. Hans Hoffmann begründet.

---

### INTERNATIONALE HEINRICH-SCHÜTZ-GESELLSCHAFT

35 Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 35

Ich trete hiermit der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft bei:

Einzelmitgliedschaft (Jahresbeitrag DM 20.–)\* Korporativmitgliedschaft (Jahresbeitrag nach Selbsteinschätzung – mindestens DM 50.–)\*

Besteht in meinem Land eine Sektion oder wird in meinem Land eine Sektion gegründet, so wünsche ich über die Sektion Mitglied zu werden. Die Sektionen erheben zur Deckung ihrer Unkosten im allgemeinen einen Aufschlag in Höhe von etwa DM 3.–.

Name: \_\_\_\_\_

Anschrift: \_\_\_\_\_

Datum: \_\_\_\_\_ Unterschrift: \_\_\_\_\_

\*) Nichtzutreffendes streichen

Bitte Rückseite beachten!



## Schütz-Schallplatten

Kleine Geistliche Konzerte I 1636 und II 1639. Gesamtaufnahme. Künstlerische Gesamtleitung Wilhelm Ehmann. Kassette mit Schütz-Bildband „Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern“. Musicaphon BM 30 SL 1011–1016. Auch in sechs Einzelplatten (BM 30 SL 1311–1316).

Geistliche Chormusik 1648. Gesamtaufnahme. Leitung Wilhelm Ehmann. Kassette CAN 660 503/505. Auch in drei Einzelplatten (CAN 657 611–657 613).

Heinrich Schütz: Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz, Vier Dialoge (SWV 339, 406, 443, 444). Leitung Paul Steinitz und John Eliot Gardiner. Musicaphon BM 30 SL 1946.

### Symphoniae Sacrae

1. Folge: 9 Konzerte des I. Teiles 1629 (SWV 259, 261, 263, 264, 265, 266, 269, 275, 276). – 2. Folge: 8 Konzerte des II. Teiles 1647 (SWV 342, 344, 346, 347, 348, 350, 359, 367).

Künstlerische Gesamtleitung Helmuth Rilling. SDG 610 306 und 610 307.

### Die drei Passionen

Matthäus-Passion, Gächinger Kantorei, Leitung Helmuth Rilling. CAN 658 232. – Lukas-Passion, Engadiner Kantorei, Leitung Hannes Reimann. SDG 610 305. – Johannes-Passion, Westfälische Kantorei, Leitung Wilhelm Ehmann. CAN 650 222.

---

Ich erbitte unverbindlich nähere Auskunft über

- Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke
  - Leonhard Lechner, Werke
  - Johann Hermann Schein, Neue Ausgabe sämtlicher Werke
  - Heinrich Schütz Schallplatten
  - Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern
  - Heinrich Schütz, Weg und Werk von Otto Brodde
- 

Gewünschtes bitte ankreuzen

## Die Publikationen der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft

Heinrich Schütz. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Schütz-Ausgabe). Herausgegeben im Auftrag der Internationalen Heinrich Schütz-Gesellschaft. Editionsleitung: Kurt Gudewill

Vorwort deutsch/englisch, Kritischer Bericht deutsch.

Die Ausgabe wird etwa 40 Bände umfassen und erscheint im Format 20 x 28 cm in Leineneinband.

Leonhard Lechner. Werke. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft herausgegeben von Konrad Ameln. Wissenschaftlicher Apparat deutsch.

Die Ausgabe wird etwa 15 Bände umfassen und erscheint im Format 20 x 28 cm in Leineneinband.

Johann Hermann Schein. Neue Ausgabe sämtlicher Werke (Neue Schein-Ausgabe). Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft herausgegeben von Adam Adrio (†), fortgeführt von Arno Forchert. Wissenschaftlicher Apparat deutsch.

Die Ausgabe wird etwa 10 Bände umfassen und erscheint im Format 18 x 20 cm in Leineneinband.

Schütz-Jahrbuch. Herausgegeben im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft von Werner Breig in Verbindung mit Hans Michael Beuerle, Friedhelm Krummacher und Stefan Kunze. Das Schütz-Jahrbuch erscheint erstmals 1979 und wird die Schriftenreihe „Sagittarius“ und die „Acta Sagittariana“ in sich vereinen.

Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern. Mit einer Einführung von Dietrich Berke. Zusammengestellt und erläutert von Richard Petzoldt. Einleitung und Kommentare dieser ersten Bild-Biographie über Heinrich Schütz und seine Zeit deutsch/englisch.

Otto Brodde, Heinrich Schütz Weg und Werk, Bärenreiter-Taschenbuch 1972, 2. Auflage Bärenreiter/Deutscher Taschenbuch Verlag München 1979.



INHALT

ABKÜRZUNGEN . . . . .	4
GELEITWORT . . . . .	5
STEFAN KUNZE (Bern), Instrumentalität und Sprachvertongung in der Musik von Heinrich Schütz (Erster Teil) . . . . .	9
PAOLO EMLIO CARAPEZZA (Palermo), Schützens Italienische Madrigale: Text- wahl und stilistische Beziehungen . . . . .	44
WERNER BREIG (Karlsruhe), Schützfunde und -zuschreibungen seit 1960 - Auf dem Wege zur Großen Ausgabe des Schütz-Werke-Verzeichnisses . . . . .	63
RENATE BRUNNER (Düsseldorf), Bibliographie des Schütz-Schrifttums 1951 - 1975	93
ANHANG. Resümees der Beiträge (englisch, französische, schwedisch) . . . . .	143



## ABKÜRZUNGEN

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
Bd., Bde.	Band, Bände
CMM	Corpus Mensurabilis Musicae
DJbMw	Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft
GroveD	Grove's Dictionary of Music and Musicians
Hrsg., hrsg.	Herausgeber, herausgegeben
IMAMI	Istituzioni e monumenti dell' arte musicale italiana
Mf	Die Musikforschung
mschr.	maschinenschriftlich
NSA	Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hrsg. im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel 1955 ff.
Schütz GBr	Heinrich Schütz, Gesammelte Briefe und Schriften hrsg. von Erich H. Müller, = Deutsche Musikbücherei, Bd. 45, Regensburg 1931
SGA	Heinrich Schütz, Sämtliche Werke, Bd. 1-16, hrsg. von Arnold Schering bzw. Heinrich Spitta, Leipzig 1885-1894, 1909, 1927
SJb	Schütz-Jahrbuch
SSA	Heinrich Schütz, Sämtliche Werke nach den Quellen, neu hrsg. von Günter Graulich unter Mitarbeit von Paul Horn (Stuttgarter Schütz-Ausgabe), Bandausgaben Neuhausen-Stuttgart 1971 ff.
SWV	Schütz-Werke-Verzeichnis - Kleine Ausgabe, im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel 1960.
STMf	Svensk Tidskrift för Musikforskning