

# Stuttgarter Schütz-Ausgabe

Heinrich Schütz  
Sämtliche Werke

Nach den Quellen neu herausgegeben  
in Zusammenarbeit mit dem  
Heinrich-Schütz-Archiv  
der Hochschule für Musik Dresden

Band 11

Symphoniae sacrae II 1647  
Opus 10

# Heinrich Schütz Symphoniae sacrae II

Opus 10

Siebenundzwanzig geistliche Konzerte  
für 1 bis 3 Singstimmen,  
2 obligate Instrumente und Generalbaß  
herausgegeben von Konrad Küster

Twenty-seven sacred concerti for  
1 to 3 voices, 2 obbligato instruments  
and basso continuo  
edited by Konrad Küster

An den Editionsarbeiten haben mitgewirkt:

Alexander Bergel	Nr. 8, 8a
Daniel Beyer	Nr. 10
Urszula Cykowska-Stollbrink	Nr. 4
Stefan Häussler	Nr. 27
Eva Lichtenberger	Nr. 12
Katharina Löthe	Nr. 6–7, 6a
Verena Monnier	Nr. 21, 21a
Arne Muus	Nr. 5, 24
Lydia Naumann	Nr. 26
Yuri Preiter	Nr. 13
Maria Richter	Nr. 16, 23
Gunnar Ritter	Nr. 25
Christian Schaper	Nr. 11, 20
Franziska Schnoor	Nr. 3, 18
Holger Stodtmeister	Nr. 22
Markus Zepf	Nr. 14–15

© 2012 by Carus-Verlag Stuttgart – CV 20.911  
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.  
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.  
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved.  
Printed in Germany

Gesetzt in der Times  
Notensatz: Carus-Verlag mit Score  
Druck: Roth Offset Owen OHG  
Buchbinderei: E. Riethmüller, Tübingen  
ISBN 978-3-89948-179-2  
ISMN M-007-09488-1

*Die Symphoniae sacrae II*  
sind auch in Einzelausgaben erschienen:  
CV 20.341–CV 20.367

The *Symphoniae sacrae II* are also available  
in separate editions:  
CV 20.341–CV 20.367

# Inhalt/Contents

Vorwort	VI		
Editorische Vorüberlegungen	XXI		
Aufführungspraktische Anmerkungen	XXIII		
Textnachweise und liturgische Stellung	XXVI		
Foreword (abridged)	XXVIII		
Preliminary editorial considerations	XXXVI		
Remarks on performance practice	XXXVIII		
Identification of texts and liturgical contexts	XL		
Die vertonten Texte / Singing Texts	XLII		
Facsimilia	XLVIII		
1. Mein Herz ist bereit (Sopran oder Tenor) SWV 341	1	17. Wie ein Rubin (SA) SWV 357	107
2. Singet dem Herren ein neues Lied (S o T) SWV 342	6	18. Iß dein Brot mit Freuden (SB) SWV 358	112
3. Herr, unser Herrscher (S o T) SWV 343	12	19. Der Herr ist mein Licht (TT) SWV 359	120
4. Meine Seele erhebt den Herren (S) SWV 344	19	20. Zweierlei bitte ich, Herr, von dir (TT) SWV 360	131
5. Der Herr ist meine Stärke (S o T) SWV 345	27	21. Herr, neige deine Himmel (BB) SWV 361	140
6. Ich werde nicht sterben (Erster Teil) SWV 346	32	22. Von Aufgang der Sonnen (BB) SWV 362	148
7. Ich danke dir, Herr (Anderer Teil) SWV 347	38	23. Lobet den Herrn, alle Heiden (ATB) SWV 363	157
(S o T)		24. Die, so ihr den Herren fürchtet (ATB) SWV 364	164
8. Herzlich lieb hab ich dich, o Herr (Alt) SWV 348	44	25. Drei schöne Dinge seind (TTB) SWV 365	172
9. Frohlocket mit Händen (T) SWV 349	49	26. Von Gott will ich nicht lassen (SSB) SWV 366	185
10. Lobet den Herrn in seinem Heiligtum (T) SWV 350	54	27. Freuet euch des Herren (ATB) SWV 367	200
11. Hütet euch, daß eure Herzen (Baß) SWV 351	62		
12. Herr, nun lässest du deinen Diener (B) SWV 352	68	Anhang (Frühfassungen)	
13. Was betrübst du dich, meine Seele		6a. Ich werde nicht sterben (S o T) SWV 346a	214
(SS o TT) SWV 353	73	8a. Herzlich lieb hab ich dich, o Herr (A) SWV 348a	220
14. Verleih uns Frieden (Erster Teil) SWV 354	82	21a. Herr, neige deine Himmel (BB) SWV 361a	226
15. Gib unsern Fürsten (Anderer Teil) SWV 355	88		
(SS o TT)		Kritischer Bericht	236
16. Es steh Gott auf (SS o TT) SWV 356	93		

# Vorwort

Die Sammlung der *Symphoniae sacrae II*, 1647 erstmals im Druck erschienen, umfasst 27 Konzerte für eine bis drei Singstimmen, zwei Instrumente (zwei Violinen, mit Ausnahme von Nr. 4) sowie Generalbass, für den je eine Stimme „Organum“ und „Violone“ hergestellt worden ist. Schütz betrachtete dieses Werk als Fortsetzung der 18 Jahre älteren, in Venedig gedruckten *Symphoniae sacrae I*; gewidmet wurde es dem dänischen Kronprinzen Christian, der seit 1634 mit einer sächsischen Prinzessin, Magdalena Sibylla, verheiratet war. Der Kronprinz, der zur Unterscheidung von seinem Vater, Christian IV., zu Lebzeiten bereits als „Christian V.“ titulierte wurde, kam nie als König auf den Thron<sup>1</sup>; er starb im Juni 1647 (kurz vor seinem Vater) auf einer Reise nahe Dresden. Die Widmung der *Symphoniae sacrae II* wird ihn noch erreicht haben.

Wie Schütz im Vorwort des Erstdrucks ausführt, hatten die *Symphoniae sacrae II* eine handschriftliche Vorläuferversion, die wenige Jahre zuvor entstanden und gleichfalls dem Kronprinzen zugeeignet worden war; rechnet man die *Kleinen geistlichen Konzerte II*, die Schütz 1639 dem jüngeren Bruder des Kronprinzen, Frederik, widmete, und die „Gesang der Venuskinder“ hinzu, so sind damit die Werke genannt, die von der Nachwelt auf Schütz' Wirken für den dänischen Hof – in zwei Perioden der 1630er- und 1640er-Jahre – bezogen werden können. Allerdings sind nicht sämtliche Werke der Sammlung direkt für den dänischen Hof entstanden, wie sich anhand einer Reihe von handschriftlichen Quellen belegen lässt.

Mit diesen Bemerkungen sind in knapper Form Aspekte umrissen, die im Zusammenhang einer Edition der *Symphoniae sacrae II* zu diskutieren sind. Sie umfassen zugleich Fragen des Textrepertoires und werden ergänzt durch Überlegungen zur Aufführungspraxis.

## 1. Sachsen und Dänemark

Die Vorstellung, die Schütz im Geschichtsbild vermittelt, wird beherrscht von seinem Wirken für den kursächsischen Hof in Dresden. Dies wirkt verständlich, weil er den dortigen Kapellmeisterposten vier Jahrzehnte lang offiziell innehatte: von 1617 bis zu seiner faktisch „pensionierenden“ Beförderung zum Oberkapellmeister 1657. Daher erscheinen seine auswärtigen Aktivitäten als eine Art Nebensache. Dänemark wirkt darüber hinaus wie ein Ausweichquartier für Schütz, das er – angesichts eingeschränkter Wirkungsmöglichkeiten im vom Krieg erschütterten Sachsen – nur kurzzeitig bezogen habe, um es wieder zu verlassen, sobald die politischen Zustände dies zuließen.

Diese Sicht suggeriert, Schütz sei in der Wahl seines Wirkungsortes frei gewesen. Eine solche Freiheit aber hätte ihm sein sächsischer Dienstherr, Kurfürst Johann Georg I., unter keinen Umständen zugestanden. Schütz wusste vielmehr, „wie gar schwerlichen der Vrlaub bey vnsern gnedigsten H.[ern] zu erlangen stehet“<sup>2</sup> – dieser hatte ihm eine zweite Italienreise über fast ein ganzes Jahrzehnt hinweg verweigert und ließ spä-

ter Schütz' Bitte um Versetzung in den Ruhestand jahrelang ungehört. In jedem Fall aber gibt jene Sicht den sächsischen Aspekten in Schütz' Wirken den Vorrang vor anderen; dass damit Schütz' Arbeitseinstellung umschrieben werden könne, ist nicht gesagt.

Auch die dänische Seite muss somit im Schütz-Bild angemessen umschrieben werden. Die wesentlichen Anstöße hierzu haben Wolfram Steude und Mara R. Wade gegeben.<sup>3</sup> Die Ergebnisse ihrer Arbeiten sind hier – um einige Details erweitert – in ihrer Bedeutung für die *Symphoniae sacrae II* ausführlicher darzustellen, denn die Sammlung als solche, ihr Zustandekommen und ihre Zusammensetzung kann vor dem Hintergrund dieser Aspekte in besonderer Weise verständlich werden. Einen Einstieg bietet die Frage danach, wie Schütz' dänisches Engagement einerseits und die Entwicklung des Kriegsgeschehens auf sächsischem Gebiet andererseits miteinander verflochten sind.

Als Schlüsseldatum hierfür kann das Restitutionsedikt vom 6. März 1629 gelten, mit dem Kaiser Ferdinand II. forderte, alle Konfessionsverschiebungen seit dem Augsburger Religionsfrieden von 1552 rückgängig zu machen. Unter den Gebieten, die von dieser Regelung betroffen waren, hatten die Erzbistümer Bremen und Magdeburg politisch den höchsten Rang. Im Erzstift Magdeburg, das seit Jahrzehnten zwischen Katholiken und Protestanten umstritten war, waren sächsische Interessen direkt betroffen. Und sowohl Magdeburg als auch Bremen gehörten zum „Niedersächsischen Reichskreis“; dessen mächtigster Fürst war der dänische König. Dieser wiederum war im Erzbistum Bremen direkt angegriffen, weil das zugehörige Territorium, der Elbe-Weser-Raum, zu den Gebieten der dänischen Krone gehörte: Der zweite Sohn des Königs, Frederik, hatte hier die Anwartschaft auf die Administratorenfunktion (im Bischofsrang) inne, ebenso in den Bistümern Verden und Halberstadt, zeitweilig auch Osnabrück. In der Folge der Geschehnisse, die das Restitutionsedikt auslöste, wurde Sachsen vom Krieg direkt erfasst; zugleich kam es zu einer Erneuerung der alten Partnerschaft zwischen Sachsen und Dänemark.

Dänemark war um 1630 entscheidend geschwächt: König Christian IV. war zunächst 1626 bei Lutter am Barenberge durch Tilly, dann 1628 bei Wolgast durch Wallenstein vernich-

<sup>1</sup> Der dänische König Christian V. (Regierungszeit 1670–1699) ist der 1646 geborene, älteste Neffe des Kronprinzen „Christian V.“.

<sup>2</sup> Erich H. Müller, *Heinrich Schütz: Gesammelte Briefe u. Schriften*, Regensburg 1931 (zit. „Schütz GBr“), S. 124 (6./16.02.1633). Bestätigt wird Schütz' Bemerkung zudem durch seine Eingabe vom 9. Februar 1633 an den Kurfürsten (Schütz GBr S. 119–121); ihr müssen weitere vorausgegangen sein.

<sup>3</sup> Wolfram Steude, „Auskünfte Dresdner Quellen zu Heinrich Schütz' Dänemarkreisen“, in: Anne Ørbæk Jensen und Ole Kongsted (Hrsg.), *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV.*: Bericht über die wissenschaftliche Konferenz in Kopenhagen 10.–14. November 1985, Kopenhagen 1989, S. 43–56. Mara R. Wade, „Prinz Christian von Dänemark und seine sächsische Braut Magdalena Sibylla als Mäzene von Heinrich Schütz“, in: *Schütz-Jahrbuch* 1999, S. 49–61.

tend geschlagen worden. Seit Anfang 1629 liefen daraufhin Verhandlungen zwischen kaiserlichen und dänischen Gesandten, die am 7. Juni 1629 im Frieden von Lübeck ihren Abschluss fanden und Dänemark den Zwang auferlegten, sich aus der Reichspolitik herauszuhalten. Von vornherein war dies politisch undenkbar, da der dänische König für das Heilige Römische Reich Deutscher Nation keine auswärtige Macht war; mit seinen Territorialanteilen am Herzogtum Holstein hatte er den Rang eines deutschen Reichsfürsten inne.

Zeitgleich mit den Vorbereitungen des Lübecker Friedensschlusses verhandelten die Könige von Dänemark und Schweden, Christian IV. und Gustav II. Adolf, darüber, wie den kaiserlichen Machtansprüchen im Ostseeraum begegnet werden könne; die beiden Könige trafen sich am 23. Februar 1629 in Ulvsbäck (Südwestschweden) – auf Initiative Gustav Adolfs, denn seit Christians Niederlagen beanspruchte Schweden die Vormachtstellung im Ostseeraum, die Jahrhunderte lang bei Dänemark gelegen hatte, und ebenso eine Führungsrolle im Protestantismus. Diese Machtverschiebung wiederum betraf Sachsen direkt: Weil die lutherische Reformation einst von seinem Territorium ausgegangen war, verstand es sich als Hüter reformatorischen Gedankenguts – und dieser Anspruch war stets auch eine Wurzel der Partnerschaft mit Dänemark gewesen. Fortan konnten folglich auch Beziehungen zu Schweden Bedeutung erlangen; doch Dänemark durfte nicht düpiert werden.

Zur Durchsetzung des Restitutionsedikts belagerte Tilly seit 1630 Magdeburg; am 20. Mai 1631 wurde es durch die kaiserlichen Truppen verwüstet. Die Stadt hatte ein Schutzbündnis mit Gustav Adolf abgeschlossen, der daher mit seinem Tross den Kaiserlichen nachsetzte. Diese wichen in südlicher Richtung aus; am 5. September nahm Tilly Merseburg ein. Damit hatte das direkte Kriegsgeschehen sächsisches Territorium erreicht – zuvor hatten sich die Schlachten außerhalb der Landesgrenzen abgespielt, und das Land war (Problem genug) vom Truppendurchzug berührt worden. Sechs Tage später nun schloss Kurfürst Johann Georg ein Bündnis mit Gustav Adolf, und nach weiteren sechs Tagen, am 17. September, bekam Tilly bei Breitenfeld durch die eben vereinigte schwedisch-sächsische Militärmasse die erste schwere Niederlage seines Lebens zugefügt; seine Truppen wurden zerstreut. Auch die siegreichen Heere trennten sich wieder: Damit war die eigentliche Kriegsmaschinerie aus Sachsen wieder verschwunden. Doch auf lange Sicht war das Land tief in das Kriegsgeschehen verwickelt worden, und die Ereignisse des Sommers 1631 wurden durch die des Folgejahres noch weit übertroffen, als im Vorfeld der furchtbaren Lützener Schlacht (16. November 1632) der Krieg nach Sachsen zurückkehrte.

Parallel zu diesen Vorgängen liefen die Heiratsvorbereitungen des dänischen Kronprinzen an; 1630 war erstmals eine Heirat mit Magdalena Sibylla von Sachsen ins Gespräch gebracht worden. Der Kronprinz, mittlerweile 27 Jahre alt und entgegen dem Üblichen noch immer nicht verheiratet (dafür aber in unzählige Liebesabenteuer verstrickt), reiste Anfang 1631 zur Brautschau nach Sachsen. Für Hochzeitsvorbereitungen war es keine glückliche Zeit: Der Krieg leerte die Kassen, und die Mitgift durfte nicht zu schmal ausfallen. Doch das war nicht die einzige Frage, die sich stellte.

Es war noch in der Zeit vor dem sächsisch-schwedischen Bündnis; insofern konnten beide Seiten im Sinne der Traditionen argumentieren: Eine Heiratsverbindung zwischen beiden Ländern konnte die alte protestantische Allianz der Vorkriegszeit bekräftigen – so war die jüngste Schwester Christians IV., Hedevig (in Sachsen: Hedwig), die Mutter des sächsischen Kurfürsten.<sup>4</sup> Und das politische „Programm“ der Heirat konnte alle Beteiligten zufrieden stellen: Es richtete sich ohnehin gegen die kaiserlich-katholische Politik, bot Sachsen zudem neue Möglichkeiten zur Profilierung als protestantische Führungsmacht im Reich, und das dänische Königshaus konnte in der deutschen Reichspolitik neue Relevanz gewinnen; schließlich aber würde der schwedische Einfluss im protestantischen Lager begrenzt werden.

Dieser letzte Aspekt wurde nach dem schwedisch-sächsischen Bündnis im Herbst 1631 plötzlich hochaktuell und brisant zugleich. Denn das erneute schwedische Engagement in Mitteldeutschland im Herbst 1632 (und damit die Rückkehr des Krieges nach Sachsen) hatte seinen Grund darin, dass die Position Sachsens unsicher erschien: Dessen Truppen waren aus Böhmen zurückgedrängt worden; der schwedische König musste befürchten, von den Kaiserlichen weiträumig eingekesselt zu werden. Zudem aber konnte ihm nicht verborgen bleiben, dass Sachsen wieder mit Dänemark paktierte: Beide Ostseemächte buhlten gleichzeitig um die Gunst Sachsens. Nicht nur Gustav Adolf war sich der Bündnistreue Sachsens nicht sicher; ähnlich hatte auch der dänische König Vorbehalte gegenüber den Sachsen, denn den Sekretär Friedrich Günther, der die Heiratsverhandlungen abwickelte, warnte er vor ihnen als „forslagne og listige folk“<sup>5</sup>.

Kronprinz Christian nahm während seiner Sachsen-Reise 1631 auch an einem Treffen der protestantischen Reichsfürsten teil, das zur Abwehr des Restitutionsedikts zwischen Februar und April 1631 in Leipzig abgehalten wurde. Schütz war – als Mitglied des sächsischen Gefolges – ebenfalls in Leipzig; eine Begegnung mit dem dänischen Kronprinzen ist zwar nicht nachweisbar, aber wahrscheinlich.<sup>6</sup> Da der Kronprinz seit dem 7. Januar 1633 Schütz ausdrücklich in die Planungen seiner Hochzeit einbezog, muss er zuvor Gelegenheit gehabt haben, sich von dessen Qualitäten ein Bild zu machen. Gegen ein Engagement in Dänemark hatte Schütz nichts einzuwenden – eher im Gegenteil.

Denn seit der Jahresmitte 1632 hatte Schütz seinerseits den Plan geschmiedet, „etwa auf ein Jahr“ eine Studienreise nach „Niedersachsen (welche örter ich niemals gesehen) oder wo sonst es mir gefallen würde“ zu unternehmen – so schrieb er es an den kursächsischen Geheimen Kammerdiener Friedrich Lebzelter in Hamburg.<sup>7</sup> Der Hintergrund dieser Pläne ist angesichts der Datenfolge klar ersichtlich: Weder kann er zu diesem Zeitpunkt schon von den Aufgaben gewusst haben, für die er von dänischer Seite ausersehen war, noch war ein unmittelbares Kriegsgeschehen der Anlass, sondern die Initiative lag

<sup>4</sup> Sie ist Widmungsempfängerin des *Becker-Psalters* von Schütz (1627).

<sup>5</sup> „Verschlagene und listige Leute“; Benito Scocozza, *Christian IV.*, Kopenhagen 1987, S. 217.

<sup>6</sup> Wade (wie Anm. 3), S. 51f.

<sup>7</sup> Schütz GBr (wie Anm. 2), S. 123: Ein „drei Viertel Jahr [...] fast“ vor dem Brief vom 6./16. Februar 1633.

allein bei Schütz und war nur in seiner subjektiven (und durchaus verständlichen) Einschätzung begründet, dass seine Arbeitsmöglichkeiten durch den Krieg eingeschränkt seien – er konnte nicht wissen, dass alles noch schlimmer kommen werde. Doch die allgemeine Lage macht auch verständlich, weshalb Kurfürst Johann Georg dem Reisege such – wieder einmal – zunächst nicht stattgab. Schütz' Reisepläne waren also anfangs eine Sache für sich, und sie richteten sich auf den niedersächsischen Reichskreis, also prinzipiell den gesamten norddeutschen Raum.<sup>8</sup> Mit der Einladung des dänischen Prinzen, die musikalische Ausgestaltung der Hochzeitsfeierlichkeiten zu übernehmen, erhielten sie eine unerwartete (und auch: unerwartet hohe) Unterstützung.

Die organisatorischen Vorbereitungen des Dänemarkaufenthaltes gestalteten sich unproblematisch; der dänische Pass für Schütz wurde schon nach zwei Monaten ausgefertigt (2. März); dass Schütz erst ein halbes Jahr danach die Reise antrat,<sup>9</sup> mag auch darin seine Erklärung finden, dass zunächst der Ehevertrag zwischen dem Kronprinzen und dessen Braut ausgehandelt werden musste (unterzeichnet wurde er am 26. September 1633<sup>10</sup>). Schütz reiste somit zum frühestmöglichen Zeitpunkt – noch ehe in Dänemark die innenpolitischen Vorbereitungen der Hochzeit abgeschlossen waren (so machte der Reichsrat die Zustimmung zur Hochzeit von einem sichtbaren sittlichen Wandel des Thronfolgers abhängig und war erst am 19. August 1634 bereit, ihn als vollzogen anzuerkennen<sup>11</sup>).

Schütz war fortan „Ser[enissi]mi Daniae et Norwegiae regis, alias Ser[enissi]mi El[ecto]ris Sax[on]ij Capellae Magister“, wie er Anfang 1634 schrieb.<sup>12</sup> Dass er die dänische Funktion als erste nennt, hat seinen Grund darin, dass ein König höher steht als ein Kurfürst; in der Formulierung zeigt sich also nichts, das mit Schütz' Selbstverständnis zusammenhinge. Die Doppelfunktion als solche spiegelt jedoch ein Ringen um seine Person. Denn einerseits wollte Kurfürst Johann Georg ihn nicht dauerhaft aus seinen Diensten entlassen; andererseits standen Schütz' dänische Auftraggeber einem unbefristeten Engagement keineswegs ablehnend gegenüber. Die Schlüssel-funktion hierbei lag nicht beim König, sondern beim Kronprinzen: Er hatte Schütz ausgewählt, als es um die Bestimmung des verantwortlichen Musikers für die Hochzeitsfeierlichkeiten ging; er hatte den Pass ausgefertigt und nahm Schütz auf dessen Reise schließlich in Haderslev (Hadersleben) in Empfang.<sup>13</sup>

Nach den Hochzeitsfeierlichkeiten im Oktober 1634 kehrte Schütz nicht umgehend nach Dresden zurück. Erst Ende Mai 1635 – die Abreise aus Kopenhagen lag schon einige Wochen zurück – verabschiedeten sich der Kronprinz und seine Gemahlin in ihrer Residenz Nykøbing (Falster) von Schütz; dieser erreichte Dresden wieder am 14. Juni. Besonders dieses letzte Datum ist für die Frühgeschichte der *Symphoniae sacrae II* von Bedeutung; dem Werkzyklus insgesamt kommt man mit Schütz' zweiter Dänemarkreise jedoch noch näher.

1633 hatte der Kronprinz erkunden lassen, „ob Ihr Churf[ürstliche] Durchl[aucht] zu Sachßens [...] Capellmeister Heinrich Schütz sich in deroselben [des Prinzen] wirkliche Dienste einzulassen“ beabsichtige oder bei ihm „doch wenigst [...] ein Jahrlang sich vnderthenigst aufzuhalten“. <sup>14</sup> Die

erste Variante war 1633 nicht erreichbar, die zweite ließ sich – für einen fast zweijährigen Aufenthalt – weitherzig auslegen und der Sache nach wiederholen. Schon 1637 (Schütz hatte im vom Krieg gebeutelten Sachsen gerade einmal wieder zwei Jahre zugebracht) wurde ein erster Versuch hierin unternommen, dem der sächsische Kurfürst aber die Zustimmung verweigerte; erst nach sieben Jahren hatte das Drängen Erfolg.

Die Bindungen wurden immer enger geknüpft. Nachdem sich Schütz zwischen September/Okttober 1642 und April 1644 ein zweites Mal in Dänemark aufgehalten hatte, war mit ihm, wie er am 21. Mai 1645 seinem Dresdner Dienstherrn schrieb, ein weiteres Wirken für den dänischen Hof verabredet worden. Schütz wollte (und musste) die Realisierung aber von „unser Gn[ä]d[i]gstes Churfürsten notification“ abhängig machen. „Die Königliche May[estät]t zu Dennemarck“ hatte „Eine Hausbestallung Von zweihundert th[a]ll[e]rn auffrichten lassen“;<sup>15</sup> folglich sollte Schütz eine reich besoldete Funktion als führender Musiker, der nicht vor Ort anwesend zu sein brauchte (sondern sie nur „von Haus aus“ versah), ausüben. Die Initiative der „Königlichen Mayestätt“ ist wiederum eher bei dem Kronprinzen als bei dessen Vater zu sehen. Dieser war – mittlerweile 68 Jahre alt – sowohl körperlich als auch politisch geschwächt: Bei der Seeschlacht gegen Schweden und die Niederlande vor der Kieler Förde 1644 hatte er die Vormachtstellung im Ostseeraum endgültig dem östlichen Nachbarn überlassen und ihm weite Gebiete abtreten müssen; zudem hatte er selbst sich eine schwere Verwundung zugezogen. Die Angebote, die Schütz unterbreitet wurden, muten daher wie weit reichende Zukunftsplanungen des Kronprinzen an – für eine bevorstehende eigene Regierungszeit. Schütz' Position bleibt unentschieden; er beendete seinen Brief an den Kurfürsten zwar mit der Bemerkung, dass er sich „in Dennenmarck [...] doch entlich [= dauerhaft] nicht aufhalten lassen, Sondern allezeit wieder nacher Haus Eilen würde“. Doch das mag auch Teil der „political correctness“ gegenüber seinem Dienstherrn sein. Denn Schütz leistete durchaus auch einen Beitrag dazu, die Beziehungen zwischen ihm und dem Kronprinzen weiter zu fördern: mit der Widmung des Drucks der *Symphoniae sacrae II*.

Kurz nachdem Schütz Dänemark im Frühjahr 1644 dann zum zweiten Mal verlassen hatte, begann Kronprinz Christian mit den Planungen einer Kurreise; um Weihnachten 1645 waren diese schon so weit fortgeschritten, dass Details (etwa der Finanzierung) geklärt werden konnten. Das Ziel wird zunächst scheinbar nur indirekt umschrieben: einmal mit „til Sauerbrunnen og Vildbad“ („nach Sauerbrunnen und Wildbad“),<sup>16</sup> wenig später wird der erste Begriff selbst dänisch gefasst („surbrønden“) und der zweite durch „det varme bad“ („das

<sup>8</sup> Zwischen dem Harz im Süden, der Weser im Westen, der Eider im Norden und der mecklenburgisch-pommerschen Grenze an der Recknitz im Nordosten; das südöstlichste Gebiet war das Erzstift Magdeburg.

<sup>9</sup> Im November 1633 berichtet Lebzelter, Schütz erwarte seit zwei Monaten in Hamburg den Befehl, zum Hofstaat Prinz Christians zu stoßen; folglich hielt er sich etwa seit September dort auf. Vgl. Wade (wie Anm. 3), S. 56.

<sup>10</sup> Datenangabe nach: E. Marquard (Hrsg.), *Prins Christian (V).s breve*, 2 Bde., Kopenhagen 1952/56, Bd. 2, S. 596.

<sup>11</sup> Scocozza (wie Anm. 5), S. 217.

<sup>12</sup> Schütz GBr (wie Anm. 2), S. 127 (Stamm bucheintrag vom 21.01.1634).

<sup>13</sup> Wade (wie Anm. 3), S. 56.

<sup>14</sup> Zit. nach Wade (wie Anm. 3), S. 55.

<sup>15</sup> Schütz GBr (wie Anm. 2), S. 158.

<sup>16</sup> *Prins Christian (V).s breve* (wie Anm. 10), Bd. 2, S. 478 (26.12.1645).

warme Bad“) ersetzt<sup>17</sup>. Erschließen lässt sich aber, dass die Reise in den Badeort Sauerbrunn-Gießhübl (heute Stružná in Tschechien, wenige Kilometer östlich von Karlovy Vary/Karlsbad) gehen sollte. Doch die Vorbereitungen wurden immer wieder aufgehalten; und noch am 5. März 1647, als Christian in Nykøbing den Fourierzettel für den auf 225 Personen disponierten Tross ausstellte, mit dem der genaue Reiseverlauf festgelegt wurde,<sup>18</sup> lag das tatsächliche Abreisedatum noch in weiter Ferne. Erst Anfang Mai 1647 stach der Prinz in Richtung Warnemünde in See.<sup>19</sup> Die Reise erfolgte unter erschwerten Bedingungen: Es hieß, der Prinz könne aufgrund einer Erkrankung nicht lange stehen, müsse getragen werden und häufig Betruhe halten. Daher wurde ein Zwischenstopp beim Herzog von Mecklenburg abgesagt. Die sächsische Etappe jedoch wurde angesteuert,<sup>20</sup> und sie war zugleich das Ende der Reise: Am 5. Juni 1647 starb Christian nahe Dresden auf dem Vorwerk Gorbitz.<sup>21</sup> In der Thronfolge rückte sein Bruder Frederik nach.

Wie weit die wechselseitigen Interessen des dänischen Kronprinzen und des sächsischen Kapellmeisters gereicht hatten, bleibt damit weitgehend verborgen; die Ambitionen fanden ein jähes Ende, so dass sie in der Rückschau nicht nur als erfolglos, sondern auch als eine nebensächliche Arabeske erscheinen. Doch diese Einschätzung beschreibt nur die langfristigen Folgen, nicht die Aktivitäten beider Seiten selbst. Will man also verstehen, unter welchen Bedingungen sie sich entwickelten, ist nicht danach zu fragen, welche Wirkungen sie etwa in den 1650er-Jahren entfalteten, sondern danach, wie sich das Geschehen bis 1647 entwickelte. Dieses lässt sich nur so verstehen, dass die *Symphoniae sacrae II* nicht als Schlusspunkt der Beziehungen zwischen dem dänischen Thronfolger und Schütz gedacht waren, sondern als neue Etappe einer sich immer weiter verfestigenden Beziehung.

Aus Schütz' Perspektive müssen die Entwicklungen folglich so gelesen werden: Seine beiden Schaffensjahrzehnte zwischen 1609 und 1629 werden von den beiden Italienreisen nicht nur flankiert; sie werden auch von den Folgen der ersten und den jahrelangen Bemühungen um die zweite geprägt – und solange ihm die Erlaubnis zu dieser verwehrt blieb, hatte er immerhin die Möglichkeit, Schüler dorthin zu entsenden. Fast unmittelbar im Anschluss an diese Zeit hat sich Schütz über anderthalb Jahrzehnte hinweg nahezu permanent mit den Perspektiven auseinandergesetzt, die sich ihm in Dänemark boten. Zweifellos lagen sie auf einer anderen Ebene als die italienischen; hier ging es weniger darum, neue musikalische Potentiale zu ergründen, sondern eher darum, sie eigenständig auszufüllen. Eine Freistellung erhielt er in Dresden nur dann, wenn die dänische Königsfamilie Hochzeitsfeiern plante; insofern sind seine Dänemarkaufenthalte sogar von der Kriegssituation in Sachsen unabhängig. Doch das innere Engagement ging weiter: auf dänischer Seite damit, dass 1638 eine neue Einladung an Schütz ausgesprochen und ihm 1644 eine Hoffunktion geboten wurde, auf Schütz' Seite wiederum damit, dass er Schüler nun nach Dänemark vermittelte – gleichsam an seiner Stelle, ebenso wie im Hinblick auf Italien in den 1620er-Jahren. Weitere Informationen ergeben sich um den königlichen Kapellmeister Agostino Fontana, der den Kronprinzen schon in der frühesten Planungsphase der Reise persönlich darum bat, ihn begleiten zu dürfen, und für den sich Schütz, als Christian gestorben war, in

Dresden einsetzte:<sup>22</sup> Schütz' dänische Ambitionen müssen auf eine Kooperation mit Fontana ausgelegt gewesen sein – nach dem Tod des Kronprinzen wollte er diese offensichtlich nach Sachsen „herüberretten“. Folglich muss es eine sehr weit gehende künstlerische Übereinstimmung zwischen beiden gegeben haben. Diese hätte demnach wohl auch die Regelungen eingeschlossen, die Schütz gleich nach 1650 in Dresden zu gewinnen versuchte: Er war kein junger Musiker mehr und strebte nach einer Verringerung seiner Arbeitslasten.

Letztlich sind die *Symphoniae sacrae II* das einzige umfangreichere künstlerische Dokument, das Einblicke in diese „dänische“ Phase geben kann; sie nehmen folglich eine Sonderstellung in Schütz' künstlerischer Entwicklung ein. In diesem Zusammenhang wird der Blick auch auf die überraschend große Zahl an Soprankonzerten gelenkt, die sich in den *Symphoniae sacrae II* finden; im Vergleich zu allen anderen Schütz-Drucken, in denen geringstimmig besetzte Vokalwerke enthalten sind, liegt sie extrem hoch. Dieser Umstand mag etwas mit Fontana zu tun haben: Er diente dem dänischen Hof zunächst als Falsettist.<sup>23</sup> Zwar gibt es keine direkten Belege dafür, dass hierin die Erklärung für die „Sopranlastigkeit“ der Sammlung zu suchen ist. Doch sie erhält durch ein Detail des Druckexemplars Vorschub: Schütz konnte offensichtlich nicht damit rechnen, dass den Käufern seines Druckes mehrheitlich eine Zusammenarbeit mit (männlichen!) Sopranisten möglich war, die diese Stücke darbieten konnten, und er schlug deshalb (so weit es ging) für Soprankonzerte eine alternative Tenorbesetzung vor; bezeichnenderweise verzichtete er jedoch darauf, umgekehrt eine alternative Sopranbesetzung für Tenorfunktionen zu erwähnen.<sup>24</sup>

Mitte 1647 jedoch war Schütz wieder ganz da, wo er um 1629/33 gewesen war: Das Dresdner Wirken beherrscht den Eindruck seines Schaffens wieder nahezu unumschränkt. Und fast genau ein Jahr nach der Widmung dieses Druckes unterzeichnete Schütz die des nächsten, der *Geistlichen Chormusik* (21. April 1648). Mit den traditionsorientierten Intentionen, die er in dessen Vorwort zum Ausdruck kommen lässt, hat sich dieses Werk für die Nachwelt vor den Eindruck der *Symphoniae sacrae II* geschoben.

<sup>17</sup> Ebd., Bd. 2, S. 595 (18.10.1646).

<sup>18</sup> Steude (wie Anm. 3), S. 56. In anderen Quellen ist von mehr als 300 Personen die Rede – Anlass für seinen Vater, die finanzielle Unterstützung der Reise in Frage zu stellen (vgl. Scoozza [vgl. Anm. 5], S. 213).

<sup>19</sup> *Prins Christian (V.)'s breve* (wie Anm. 10), Bd. 2, S. 706 (29.04.1647): Geplant war der 3. Mai; doch noch am 5. Mai fertigt die Kanzlei des Kronprinzen in Nykøbing ein Dokument aus (ebd., S. 721). Da am 29.04.1647 davon die Rede ist, die Überfahrt nach Warnemünde werde einen Tag in Anspruch nehmen, und der Prinz dort am 10. Mai nachweisbar ist (ebd., S. 722f.), können nochmals Tage ins Land gegangen sein. Insofern kann das Abreisedatum kaum der 1. Mai 1647 gewesen sein (so bei Steffen Heiberg [L. Laursen], Artikel „Christian“, in: *Dansk Biografisk Leksikon*, Bd. 3, Kopenhagen 1979, S. 336–338, hier S. 337).

<sup>20</sup> Möglicherweise auch wegen der noch offenen Nachtragsverhandlungen zum Ehevertrag (Versorgung Magdalena Sibyllas mit Lolland und Falster als Wittum); vgl. *Prins Christian (V.)'s breve* (wie Anm. 10), Bd. 2, S. 596.

<sup>21</sup> Die dänische Lesart „Körbitz“ (vgl. Heiberg [wie Anm. 19], S. 336) ergibt sich offenkundig aus der Vermischung mit dem Namen des kronprinzlichen Hofmarschalls, Johan Christof von Körbitz zu Schmiedeberg.

<sup>22</sup> *Prins Christian (V.)'s breve* (wie Anm. 10), Bd. 2, S. 479 (26.12.1645); Schütz GBr (wie Anm. 2), S. 183–185 (21.9.1647).

<sup>23</sup> Vgl. *Prins Christian (V.)'s breve* (wie Anm. 10), Bd. 1, S. 574; dass mit „Falsettist“ nicht „Altist“ gemeint ist, ergibt sich aus der Bezeichnung etwa für den Musiker Johan Hasselt (ebd., S. 359).

<sup>24</sup> Vgl. hierzu unten, Angaben zur Vokalbesetzung.

## 2. Politik und Modernität

Die Vorstellung, dass Schütz ein Traditionalist gewesen sei, beherrscht das Bild, das die Nachwelt von ihm hat, auf ganzer Linie. Im Unterricht in Venedig steht er im Einfluss Giovanni Gabrielis als eines Meisters groß besetzter Motetten und Concerti, nicht generalbassgestützter oder gar opernnaher Musik mit geringstimmiger Besetzung. Zu diesen Unterrichtsvorgaben wird die Vorrede der *Geistlichen Chormusik* stets in Beziehung gesetzt; Schütz betont hier einen Vorrang der alten kontrapunktischen Schulung vor den weitaus freieren Möglichkeiten, die der Generalbasssatz bietet. Implizit erscheint dies als Abwertung derjenigen Interessen Schütz', die sich in den ein Jahr zuvor publizierten geringstimmigen Generalbasskonzerten der *Symphoniae sacrae II* erkennen lassen. Doch es ginge zu weit, allein wegen der stilistischen Äußerungen in der Vorrede der *Geistlichen Chormusik* dem andersartigen Druck des Vorjahrs den Charakter der Nebensache zuzumessen, die für Schütz damit überwunden gewesen sei; allein durch das Erscheinen des dritten Teils der *Symphoniae sacrae* 1650 würde diese Sicht ad absurdum geführt.

Doch nicht nur dies: Das Bild des Traditionalisten trifft sich nicht mit Schütz' Selbstverständnis. Denn während all seiner Dresdner Jahre bis in die Jahrhundertmitte hat er sich stets als Vorreiter des Fortschritts begriffen – auch im Umfeld der Kopenhagener Hochzeit, für die er vorschlägt, das Prinzip der zeitgenössischen italienischen Oper, das „in Teutschland noch ganz ohnbekandt“ sei,<sup>25</sup> auf deutschsprachige Verhältnisse zu übertragen. Nach den *Symphoniae sacrae II*, in deren Vorrede er für moderne italienische Stilelemente nochmals eine Schlüsselkompetenz beansprucht, endet jedoch nun die Folge der Werkdrucke, mit denen er sich als Vorreiter musikalischer Entwicklungen im protestantischen Raum präsentiert. Doch tatsächlich müssen die *Symphoniae sacrae II* als Schlüsselwerk auch in der Entwicklung des protestantischen Geistlichen Konzerts gesehen werden: nicht nur allgemein in der Gestaltung des geringstimmig konzertierenden Satzes aus Sing- und Instrumentalstimmen, sondern in der konkreten Ausgestaltung dieses Satzprinzips (s. u., Abschnitt 9).

Verbunden mit diesem Fortschrittsanspruch ist ein weiteres Feld: In weitaus stärkerem Maße, als es Kunstvorstellungen des Geniezeitalters (dem Schütz nicht angehörte, in dem aber sein Werk wiederentdeckt wurde) widerspiegeln können, war er jahrzehntelang ein politischer Komponist, und zwar als Person ebenso wie mit seinem Werk. Dies lässt sich zunächst nur in Umrissen erahnen, als Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen ihn vom Kasseler Hof nach Dresden abwirbt. Welche tieferen Hintergründe dies hatte, wird in der unmittelbaren Folgezeit deutlich: Der Druck der *Psalmen Davids* 1619 dokumentiert einen Führungsanspruch der sächsischen Hofkultur gegenüber sächsischen Landständen und auswärtigen Verbündeten.<sup>26</sup> Sechs Jahre später widmet Schütz die *Cantiones sacrae* zwar dem katholischen Fürsten Hans Ulrich von Eggenburg, doch lässt sich als eigentlicher Adressat der Kaiser selbst ausmachen. Und da das in ihnen erkennbare Textkonzept wesentlich auf den sächsischen Oberhofprediger Matthias Hoë von Hoënegg zurückgeführt werden kann,<sup>27</sup> muss auch schon Schütz' frühere Dresdner Tätigkeit in diesem Licht gesehen werden – besonders im Umfeld des Reformationsjubiläums 1617.<sup>28</sup>

Die Reihe der politischen Funktionen, die Schütz übernahm, setzt sich dann auf dem Kurfürstenkolleg in Mühlhausen/Thüringen 1627 fort, dessen Anliegen in der Komposition „Da pacem, Domine, in diebus nostris“ SWV 465 in Musik gefasst erscheint. Inwieweit Schütz' Reise nach Venedig, die ihn auf dem Hinweg über die Kaiserstadt Wien geführt haben muss,<sup>29</sup> nur als rein musikalisch motiviert zu bezeichnen ist, muss offen bleiben; wieder klarer wird Schütz' Einbindung in die Politik des sächsischen Kurfürstentums zunächst im Frühjahr 1631 im Umfeld des Treffens evangelischer Reichsstände in Leipzig, ebenso in den geschilderten Rahmenbedingungen der dänisch-sächsischen Hochzeit 1634, dem vorläufigen Höhepunkt in Schütz' Wirken als politischer Komponist.

Wenig später, 1639, erfolgte die Widmung der *Kleinen geistlichen Konzerte II* an Frederik, den Bruder des Kronprinzen. Auch zu ihm muss Schütz Beziehungen unterhalten haben, denn er war damals gerade „von Haus aus“ als Kapellmeister des Herzogs Georg von Braunschweig-Lüneburg tätig – Sophie Amalie, mit der sich Frederik 1640 (also während der örtlichen Wirkungszeit Schütz') verlobte, war Georgs Tochter.<sup>30</sup> Auch wenn Schütz' Beziehung zu Frederik nicht mit der zu Kronprinz Christian zu vergleichen ist, war auch die Widmung an ihn ein politischer Akt: Die Zukunft, die sein Vater, König Christian IV., Frederik zgedacht hatte, war die eines Erzbischofs von Bremen. Das zugehörige Gebiet hatte für Dänemark eine herausragende Bedeutung: Es war das Zwischenstück zwischen dem Kern-Staatsgebiet und den dänischen Anteilen des Herzogtums Holstein einerseits sowie der Grafschaft Oldenburg-Delmenhorst andererseits, aus deren Familie das dänische Königsgeschlecht stammt und das somit dauernd zur dänischen Interessenssphäre gehörte. Die dänische Herrschaft über das bremische Territorium war nicht nur durch das Restitutionsedikt des Kaisers bedroht, sondern langfristig ebenso durch schwedische Interessen – 1645 fiel es als „Herzogtum Bremen-Verden“ an Schweden. So lässt sich die Widmung des Druckes durch den sächsischen Kapellmeister als offizielle Parteinahme nicht nur für den Widmungsempfänger persönlich, sondern auch für dessen Wirken und für die auf ihn gerichteten staatspolitischen Ziele verstehen: als sächsische Unterstützung sowohl für die dänische Idee einer protestantischen Sekundogenitur in Deutschland als auch für das Interesse an einer zusammenhängenden Ländermasse unter dänischer Kontrolle, das sich gegen den Kaiser und gegen Schweden richtete. Die Heiratsverbindung zwischen Frederik und Sophie Amalie ihrerseits war in politischer Hinsicht als Grundlage guter Beziehungen zwischen dem Erzstift Bremen und dessen östlichem Nachbarn angelegt.

<sup>25</sup> Schütz GBr (wie Anm. 2), S. 126.

<sup>26</sup> Konrad Küster, „Musik an der Schwelle des Dreißigjährigen Krieges: Perspektiven der ‚Psalmen Davids‘ von Schütz“, in: *Schütz-Jahrbuch* 1996, S. 39–51.

<sup>27</sup> Jürgen Heidrich, „Die ‚Cantiones sacrae‘ von Heinrich Schütz vor dem Hintergrund reichspolitischer und konfessioneller Auseinandersetzungen“, in: ebd., S. 53–64.

<sup>28</sup> Wolfgang Herbst, „Das religiöse und das politische Gewissen. Bemerkungen zu den Festpredigten anlässlich der Einhundertjahrfeier der Reformation im Kurfürstentum Sachsen“, in: ebenda, S. 25–37. Zu den beiden letzteren Angaben vgl. zudem: Othmar Wessely, „Schütz und das Haus Habsburg“, in: *Jahrbuch Peters* 1985, S. 112–116.

<sup>29</sup> Konrad Küster, *Opus primum in Venedig*, Laaber 1995, S. 259: Die Reise führte über Kärnten nach Venedig; Wien war auf dieser Route kaum zu umgehen.

<sup>30</sup> Wade (wie Anm. 3), S. 58.

Die Widmung der *Symphoniae sacrae II* setzt diese Linie des Politischen bruchlos fort; es ist ein Dokument der seit Generationen fruchtbaren Verbindungen zwischen den Höfen in Dresden und Kopenhagen. Nach dem frühen Tod des Kronprinzen schlofen diese nicht ein; doch in den Beziehungen Sachsens zu Frederik spielte Schütz keine Rolle mehr. So endete mit dem Tod des Kronprinzen Christian und mit dem Friedensschluss von 1648 auch die Phase, in der Schütz' Wirken mit politischen Zielen gekoppelt war. Schütz erscheint in Dresden fortan als aus dem Bereich des „auch Politischen“ in den des „rein Musikalischen“ versetzt, ebenso wie der Charakter des Vorbildhaften, der sich mit seinem Werk verbunden hatte, allenfalls noch mit traditionellen Ideen, nicht aber mit einem Innovationsanspruch verknüpft erscheint.

### 3. Die Rezeption

Insofern nehmen die *Symphoniae sacrae II* eine Schlüsselstellung in Schütz' Biographie ein. Dennoch stehen sie nicht auf einem der vorderen Plätze im Interesse an Schütz' Werk. Ausgesprochene „Chorwerke“ wie die *Psalmen Davids* von 1619, die *Cantiones sacrae* von 1625 oder vor allem die *Geistliche Chormusik* von 1648 haben das Bild Schütz' viel stärker bestimmt. Ursache hierfür sind zweifellos die Interessen des 19. Jahrhunderts an Schütz: Philipp Spitta's Einschätzung, dass nur ausgewählte der Schütz'schen Werksammlungen für die musikalische Praxis seiner Zeit taugten,<sup>31</sup> mag berechtigt gewesen sein; doch mit dem Generalzugang, den Spitta wählte, wurde auch die Schütz-Sicht grundlegend geprägt.

Dass die Nachbarschaft der *Symphoniae sacrae II* zur Geistlichen Chormusik sich in dem damit gegebenen Rahmen als problematisch erweisen konnte, wirkt plausibel. Doch auch im Bereich der modernen musikalischen Konzepte stehen die *Symphoniae sacrae II* eher im Hintergrund. Seit Siegfried Schmalzriedts richtungweisender Edition der *Italienischen Madrigale* (*Stuttgarter Schütz-Ausgabe* Bd. 1) ist ein neues Bewusstsein für die Beziehungen Schütz' nach Italien entstanden; dieses schließt die *Symphoniae sacrae I* (Venedig 1629) ein, gibt ihnen aber zugleich eine höhere Priorität als der 18 Jahre später gedruckten zweiten „Serie“. Mit der Neuedition der *Symphoniae sacrae II* soll auch ein neuer Blick auf diese ermöglicht werden. Grundlegend hierfür ist ein gewandeltes historisches Bewusstsein teils für geringstimmige konzertierende Musik; ebenso muss ein eigenes Editionsverfahren für Kompositionen entwickelt werden, die im Stimmendruck überliefert sind. Für diese gilt es traditionell als ausreichend, ein Einzelexemplar heranzuziehen; gerade für die *Symphoniae sacrae II* ist jedoch erforderlich, die Quellenbasis zu verbreitern, weil der frisch gedruckte Notentext der Exemplare noch in der Druckerei weiterbearbeitet wurde – allerdings nicht in sämtlichen Exemplaren auf identische Weise. Und schließlich gibt es für die *Symphoniae sacrae II* einen überdurchschnittlich großen Anteil an Informationen darüber, wie sich die Geschichte der Einzelwerke vor deren Drucklegung gestaltete. Dies alles erfordert daher zusätzlichen Kommentarbedarf.

### 4. Werkentstehung I: Die beiden dem Kronprinzen gewidmeten Sammlungen

Einige Details, die für die Entstehungsgeschichte der *Symphoniae sacrae II* relevant sind, erwähnt Schütz selbst in der Widmung der Sammlung, die im Stimmbuch der „Prima Vox“ abgedruckt ist (vgl. Abb. 3). Der Erstdruck hatte demnach einen handschriftlichen Vorläufer, möglicherweise in anderer Werkzusammenstellung (siehe unten). Schütz verweist darauf, dass er dem Kronprinzen „vor zweyen Jahren nunmehr, und bey meiner, dero Zeit in Coppenhagen abgelegten persönlichen Auffwartung, gegenwärtiges von mir aufgesetztes, und damahls nur mit der Feder abgeschriebenes geringes musicalisches Wercklein“ überreicht habe. Daraufhin habe er dieses „nach vorher von mir gehaltenen fleissigen Revision, in etwas vermehret und verbessert“ und datiert die Widmung auf den 1. Mai 1647. Gründe für die Überarbeitung nennt er in der Vorrede „Ad Benevolum Lectorem“, die der Organum-Stimme vorangestellt ist: Das im Stimmbuch „Prima Vox“ Ausgeführte wiederholt er zunächst mit nahezu gleichlautenden Formulierungen und setzt hinzu, er habe „hierauff erfahren, wieviel Stücken solcher meiner Composition (wie dann zu geschehen pfeget) unfleissig und mangelhafft abgeschrieben, hinn und wieder ausgestreuet, und fürnehmen Musicis auch in die Hände gerathen weren“.

Zunächst ist zu überlegen, wie die chronologischen Angaben, die Schütz leistet, zu verstehen sind. Schütz datiert die Widmung mit dem 1. Mai 1647; keineswegs kann aber angenommen werden, dass der Druck erst danach begonnen wurde, dass also die Datierung der Widmung den Setzerarbeiten vorausgegangen sei. Ohnehin muss Schütz – ebenso wie der sächsische Hof – monatelang im Voraus über die Reisepläne des Kronprinzen informiert gewesen sein. Schütz kann die Drucklegung also schon deutlich vor dem so lange aufgeschobenen Aufbruch des Kronprinzen in Auftrag gegeben haben; andernfalls wäre riskiert worden, dass der Kronprinz durch Dresden reiste, ohne dass der Druck fertig war. Da in Christians Kanzlei am 29. April der Auftrag bearbeitet wurde, die Höfe von Mecklenburg, Brandenburg und Kursachsen von der nun endlich dicht bevorstehenden Abreise des Kronprinzen zu unterrichten, mag das „runde“ Datum, das unter Schütz' Widmung steht, mit der Übermittlung dieser Nachricht zusammenhängen.

Auch der Druck selbst zeigt, dass seine Vorbereitungen sich über längere Zeit erstreckt haben müssen. Denn die Arbeiten gestalteten sich vergleichsweise aufwendig. Grundsätzlich umfasst jeder Bogen acht Druckseiten.<sup>32</sup> Für jeweils eine charakteristische Vier-Seiten-Gruppe müssen dann die Abzüge in der erforderlichen Anzahl hergestellt worden sein; doch zweifellos waren die Lettern, die diesen Druckstock gebildet hatten, bereits wieder auseinandergenommen, als die Noten der zugehörigen Rückseite gesetzt wurden.

<sup>31</sup> Zit. nach Werner Breig, „Die Editions-geschichte der Geistlichen Chormusik von Heinrich Schütz“, in: Helga Lühhing (Hrsg.), *Musikedition: Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis* (Beihefte zu editio 17), Tübingen 2002, S. 237–276, hier S. 238.

<sup>32</sup> Beispiel: Jeder eröffnende Druckbogen zeigt auf seiner Vorderseite die S. 1 (rechts unten), S. 4 und 5 (oben, auf dem Kopf stehend) und S. 8 (links neben S. 1); auf der Rückseite stehen unten die Seiten 2 und 7, oben die Seiten 3 und 6 (auf dem Kopf stehend). Durch das zweifache Falten des Blattes werden die Seiten in ihre korrekte Position gebracht.

Diese inkohärente Entstehungsgeschichte der Druckbögen ist an einigen besonderen Lettern ablesbar, die beim Notensatz benutzt wurden: leere Notensysteme von der Länge einer ganzen Zeile, mit denen nach Ende eines Stückes die jeweilige Seite aufgefüllt worden sind, um das jeweils nächste Stück auf einer neuen Seite beginnen lassen zu können. Im ersten Druckbogen der Stimme „Violinum primum“ stehen auf S. 2 (Rückseite des Druckbogens) drei solche Lettern übereinander (vgl. Abb. 6): unten eine einigermaßen regelmäßige, die aber am linken Linienansatz abgeschrägt ist, darüber in der Mitte eine, deren unterste Notenlinie durchbrochen ist und deren zweitunterste rechts „ausgefranst“ wirkt, schließlich als oberste eine Letter mit unten rechts durchbrochener Notenlinie. Die beiden erstgenannten „Platzhalter“ finden sich ebenso auf S. 8, die zur Vorderseite des Druckbogens gehört. Beide Lettern können also nur neuerlich verwendet worden sein, nachdem die andere Blattseite bedruckt worden und der Druckstock auseinandergenommen war.<sup>33</sup>

Der Notensatz konnte deshalb jeweils nur abschnittsweise überprüft werden – oder anders: Für Schütz gab es die Möglichkeit, den Druck zu überwachen, jeweils nur in größeren Zeitabständen, nur für kurze Zeiträume und meistens nicht einmal für zusammenhängende Abschnitte der Kompositionen – sofern die Korrekturen, die sich auf Schütz' Drucküberwachung beziehen lassen, sich nicht sämtlich nur in den nachträglichen Veränderungen der gedruckten Substanz spiegeln. Zum Teil so sauber ausgeführt, dass auch der aufmerksame Betrachter sie kaum zu entdecken vermag, sind Rasuren vorgenommen worden (Ersatzeintragungen erfolgten mit Tinte oder mit Lettern, die als Stempel benutzt wurden); für Stellen, an denen mehrere Töne zu korrigieren waren, wurden kleine Zettelchen neu bedruckt, mit denen die Ursprungsgestalt verdeckt wurde (Tekturen). Diese Korrekturen erfassten nur das Nötigste; eine Fülle von Ungenauigkeiten oder kleineren Druckfehlern blieb unverändert – ein indirekter Beleg dafür, dass es eine eigentliche „Drucküberwachung“ durch Schütz wohl gar nicht gegeben hat.

Zugleich bedeutet dies, dass in der Regel wohl jeweils nur an den Druckseiten einer einzigen Stimme gearbeitet wurde. Einschränkungen begegnen nur in den Stimmen Vox I (Bogen Aaa bis Ggg: bis S. 56, in Nr. 26) und Organo/Violone (alle Bögen außer F... und G...): In ihnen wurden die erforderlichen Leerzeilen jeweils aus mehreren einzelnen Lettern zusammengesetzt. Diese völlig andere Gestaltung könnte ein Indiz dafür sein, dass zwei parallele Setzervorgänge stattfanden. Doch insgesamt steht außer Zweifel, dass die Arbeit an dem Druck, 380 Notenseiten umfassend (zuzüglich Textanteile), sich über längere Zeit erstreckt haben muss, als dass sie nach dem 1. Mai 1647, innerhalb weniger Tage, hätte geleistet werden können. So jedoch konnte die Titelei mit der Widmung (auf einer separaten Papierlage gedruckt) als letzte zu dem Druck hinzugefügt werden.

Damit ist allerdings nicht gesagt, dass Schütz den Widmungstext erst damals formulierte; vielmehr brauchte nur noch ein geeignetes Datum in den Druckstock eingesetzt und die Titelei gedruckt zu werden. Dass die Titelei tatsächlich erst spät abgeschlossen wurde, wird auch durch eine Angabe des Titelblattes bestätigt: Dort wird der Bautzener Organist Alexander Hering

als einer der beiden Verleger genannt; Hering hatte erst im April 1647 die Probe für diesen Posten abgelegt,<sup>34</sup> benennt also mit diesem Verlagshinweis eine brandneue Situation.

Dies alles bestimmt die Verständniszugänge zu den Detailformulierungen der Widmungsvorrede. Denn Schütz spricht in ihr davon, das handschriftliche „Vorläuferexemplar“ zwei Jahre zuvor dem Kronprinzen überreicht zu haben. Doch zum Zeitpunkt der Widmung waren seit der letzten dänischen Gehaltszahlung an Schütz exakt drei Jahre verstrichen; sie datiert vom 30. April 1644.<sup>35</sup> Das Problem wiegt nicht schwer, wenn man die Zeitdifferenz zwischen Druckbeginn (zugleich Formulierung der Vorreden) und Datierung der Widmung in Betracht zieht; zudem lässt sich die Zeitangabe „vor zweyen Jahren nunmehr, und bey meiner, dero Zeit in Coppenhagen abgelegten persönlichen Auffwartung“ als „zwei plus x, aber kleiner als drei“ verstehen.

Damit lässt sich für die *Symphoniae sacrae II* die Entstehungsgeschichte in deren Schlussphase folgendermaßen fassen: Gegen Ende des zweiten dänischen Aufenthaltes hat Schütz das handschriftliche Exemplar der Sammlung seinem dänischen Gönner überreicht; im Abstand von etwas mehr als zwei Jahren, also etwa im Herbst 1646, ist ein Werkbestand in Druck gegangen, der von der handschriftlichen Sammlung ausgeht, diese aber erweitert. Die Datierung der Widmung fällt fast genau auf den Tag, an dem der Kronprinz endlich seine Reise antrat. Ob dieses Zusammentreffen Zufall war oder ganz gezielt erfolgte, kann nicht mit Gewissheit bestimmt werden; von Bedeutung könnte auch sein, dass Schütz selbst, aus Weißenfels kommend, am 26. April 1647 Dresden erreichte und daraufhin die Datierung vorgenommen hätte.<sup>36</sup>

Die Beschaffenheit des handschriftlichen Exemplars und sein Inhalt sind nicht zu rekonstruieren; ebenso wie das eigentliche Dedikationsexemplar des Druckes, das sich von den überlieferten Normal Exemplaren zweifellos durch eine besondere Ausstattung (Papierqualität, Einband) unterschied, muss auch dieser handschriftliche Vorläufer bei einem der Brände, von denen dänische Königsschlösser heimgesucht wurden, vernichtet worden sein. Nur verstreute Anhaltspunkte für weitere Details der Werkgeschichte lassen sich aus anderen Quellen entnehmen, die vor der Drucklegung entstanden sein müssen und Frühfassungen von Werken der Sammlung enthalten.

Zunächst ist eine weitere Mitteilung von Belang: Kronprinz Christian habe, so schreibt Schütz in der Widmung, die Werke in Dänemark musizieren lassen. Entsprechende Aufführungen können auch noch nach seiner Abreise (Frühjahr 1644) stattge-

<sup>33</sup> Der Nachweis der „Druckgeschwindigkeit“ lässt sich nur für diejenigen Druckbögen führen, auf denen unten auf den Seiten zwar Leerraum entstand, dieser aber nicht groß genug war, um gleich das nachfolgende Stück anzuschließen. Analoge Verhältnisse entstehen für weitere Stimm-Exemplare auf Bogen Ff (Violino II, S. 41/44), Vox I, Bogen Hhh (S. 58/62), Vox II, Bogen Aaaa (S. 2/4) und Vox III, Bogen Ccccc (S. 20/22). Zur Nomenklatur der Bögen vgl. den Kritischen Bericht.

<sup>34</sup> Schütz GBr (wie Anm. 2), S. 173.

<sup>35</sup> Angul Hammerich, *Musiken ved Christian den fjerdes hof*, Kopenhagen 1892, S. 128.

<sup>36</sup> Brief an den Rat zu Bautzen, vgl. Schütz GBr (wie Anm. 2), S. 174f.

funden haben; von ihnen hätte er durch seine früheren Schüler Philipp Stolle, Friedrich Werner und Matthias Weckmann (Musiker im Dienst des Kronprinzen auch nach 1644) erfahren. Ebenso ist denkbar, dass das handschriftliche Dedikationsexemplar einige „Lieblingsstücke“ Christians enthielt, die bereits in der Zeit zuvor erklingen waren. Diese Stücke allerdings gezielt mit einzelnen Aufführungsanlässen in Verbindung zu bringen, etwa mit der Doppelhochzeit zweier Halbschwestern der königlichen Prinzen 1642 oder mit der Hochzeit Frederiks und Sophie Amalies in Glückstadt 1643,<sup>37</sup> geht über das dokumentarisch Vertretbare hinaus; für Vokalmusik (auch mit geistlichem Text) kann es deutlich mehr Aufführungsanlässe gegeben haben als nur diesen einen, primär die normale geistliche Kammermusik der kurprinzlichen Kapelle in Nykøbing. Zudem sagt Schütz nicht, dass diese Aufführungen vor 1644 stattgefunden hätten – also aus Quellen, die älter als das handschriftliche Widmungsexemplar waren.

Die Vorgeschichte des Druckes zeichnet Schütz in der 1647 publizierten Widmung nur so weit nach, wie sie für seine Kommunikation mit dem Kronprinzen von Belang ist: Die neue, gedruckte Version unterscheidet sich von der älteren, handschriftlichen durch Revision, Erweiterung und Verbesserung. Welche Intentionen Schütz mit diesen Maßnahmen verfolgte, ist, da die handschriftliche Vorversion nicht erhalten ist, nicht näher zu bestimmen. Unklar bleibt also auch, ob Schütz die ganze Wahrheit darstellt – oder nur die halbe.

## 5. Werkentstehung II: Kasseler Manuskripte

Seit Philipp Spittas Edition der *Symphoniae sacrae II* von 1888 ist bekannt, dass nicht alle der im Druck vereinigten Stücke unmittelbar für Christian entstanden sein können; zu manchen von ihnen sind in Kassel handschriftliche Frühfassungen überliefert (vgl. Kritischer Bericht, Quelle A1 und A2: SWV 348a und 361a sowie SWV 341a und 352a). Unklar ist aber, welche Stellung die „Kasseler“ Frühfassungen in der Werkgeschichte haben. Auf die Ausführungen in Schütz' Vorwort lassen sie sich in vielfältiger Weise beziehen:

1. Die Stücke können auch in Schütz' handschriftlichem Widmungsexemplar von 1644 enthalten gewesen sein. Die in Kassel überlieferten Werkgestalten zeigten demnach den Zustand der Werke, den sie vor den von Schütz im Vorwort angesprochenen Revision hatten.
2. Schütz kann diese Kompositionen erst nachträglich – für den Druck von 1647 – in den Werkbestand aufgenommen haben. Dann zählen sie zu den Erweiterungen, die er im Vorwort des Druckes erwähnt. Darüber hinaus können Revisionen dem Zweck gedient haben, diese Werke dem Charakter der übrigen Kompositionen anzupassen.
3. Auch wenn diese älteren Kompositionen schon im Widmungsexemplar von 1644 enthalten waren, ist damit nichts über ihre konkrete Gestalt gesagt: Die Unterschiede zwischen den „Kasseler“ Versionen und denen des Originaldrucks können sowohl vor 1644 als auch danach zustande gekommen sein – und zwar auch von Stück zu Stück in unterschiedlicher Weise.

Dies zeigt, dass der Rolle, die die „Kasseler“ Versionen in der Werkgeschichte haben, besondere Beachtung gelten muss.

Schließlich spricht Schütz in der Vorrede „Ad Benevolum Lectorem“ (vgl. Abb. 4) davon, dass zu einzelnen Stücken fehlerhafte Abschriften in Umlauf gekommen seien und er mit dem Druck die entstandene Situation bereinigen wolle. Die Formulierungen, die er wählt, sind ein Stück weit unverständlich (sofern sie nicht einfach als Topos des Vorwort-Schreibens zu werten sind): Da er sich nur über die Entwicklungen äußert, die die Sammlung seit dem Entstehen des handschriftlichen Widmungsexemplars an den Kronprinzen genommen hatte, wirkt seine Darstellung so, als gingen die fehlerhaften Abschriften auf die dänische Sammlung zurück. Schütz hätte in Sachsen also von dieser Verbreitung Kenntnis bekommen, und zwar wiederum am ehesten durch Mitteilungen seiner drei Schüler, die beim Kronprinzen als Kapellmitglieder im Sold standen. Doch kaum vorstellbar ist, dass sich dieser Prozess im Zeitraum von nur zwei Jahren so merklich ergeben hätte, wie Schütz es darstellt – und dazu noch ausgehend von einem zweifellos luxuriös ausgestatteten Dedikationsexemplar in fürstlichem Besitz, das nicht für jedermann zugänglich war. Gemeint ist wohl eher, dass Schütz selbst im mitteldeutschen Raum Kopien der Werke (auch solcher, die schon vor 1644 entstanden waren) in Umlauf gebracht und der Umgang mit diesen die von ihm erwähnten Verschleißerscheinungen hervorgerufen habe.

Zu diesen verderbten Werkfassungen gehören die „Kasseler“ Versionen jedoch gerade nicht: Es handelt sich um teilautographe Manuskripte; sie gehören zu dem Quellenbestand, den Schütz selbst über Jahrzehnte hinweg anwachsen ließ, indem er dem Kasseler Hof, der einst seine Ausbildung bezahlt hatte (und der auf diese Weise für dessen Abwerbung nach Dresden teilweise entschädigt werden sollte), Kompositionen übersandte. Diese Quellen dokumentieren also lediglich Schütz' Umgang mit eigenen Werken; doch gerade deshalb lassen sich aus dieser Kasseler Separatüberlieferung weitere wichtige Einblicke in die Entstehungsgeschichte der Sammlung gewinnen.

Den klarsten Hinweis auf eine Vorgeschichte außerhalb der Sammlung liefert dabei die handschriftliche Quelle des zwölften Stücks („Herr, nun lässest du deinen Diener“) SWV 352a, das Schütz, wie er auf dem Titelblatt vermerkt, für seinen Freund Christoph Cornet schrieb, den langjährigen Kasseler Hofkapellmeister; der Text, das „Canticum Simeonis“, ist einer der typischen für Begräbniskompositionen. Cornet fiel kurz vor dem 2. August 1635 in Kassel einer Pestepidemie zum Opfer; doch offensichtlich handelt es sich nicht um eine Gedenkkomposition, sondern Cornet selbst hatte Schütz um die Komposition dieser Trauermusik gebeten. Schütz nämlich schreibt auf dem Titelblatt, dieses Werk bzw. Exemplar sei „in honore“ (zu Ehren) Cornets entstanden. Diese Angabe ist nicht mit „in memoria“ (zum Gedenken) gleichzusetzen, und indem nach der Nennung des Adressaten noch „per servirla“ hingezusetzen ist („ihm zu dienen“), wird unmissverständlich deutlich, dass Schütz das Stück schrieb, als er Cornet zumindest noch am Leben glaubte. Damit erschließt sich für die Quelle ein wichtiger Datierungshinweis: Nicht nur die Komposition selbst, sondern auch der handschriftliche Stimmensatz muss entstanden sein, noch ehe die Nachricht vom Ableben Cornets Schütz erreichte. Dieses Manuskript muss Schütz daher spätestens in den ersten Augusttagen 1635 aus den Händen gegeben haben.

<sup>37</sup> Wade (wie Anm. 3), S. 59.

Der Vergleich mit zahlreichen weiteren Kasseler Manuskripten Schütz' lässt sich die Datierung auch der weiteren Kasseler Manuskripte präzisieren. Denn die Cornet-Begräbnismusik hat vermutlich eine größere Werklieferung Schütz' an den Hof begleitet, als deren unmittelbarer Entstehungsanlass ein Brief des Landgrafen Wilhelm V. von Hessen-Kassel gelten kann:<sup>38</sup> Dieser hatte am 30. März 1635 Schütz – damals noch in Kopenhagen – gemahnt, die eine Zeitlang unterbrochene Lieferung von neuen Stücken wieder aufzunehmen.<sup>39</sup> Der Stimmensatz der Cornet-Begräbniskomposition ist auf sächsischem Papier geschrieben; also kann er (im Jahr 1635) erst nach dem 14. Juni entstanden sein, weil Schütz erst von diesem Tag an wieder in Dresden war.

Wie umfangreich diese Quellenlieferung des Frühsommers 1635 war, lässt sich nur näherungsweise bestimmen. Einer der beiden zentralen Anhaltspunkte ist zunächst ein Kapellinventar von Anfang 1638, erstellt durch den neu ernannten Kasseler Kapellverantwortlichen Michael Hartmann<sup>40</sup>; diejenigen alten Kasseler Quellen, die dort noch nicht genannt sind, können erst entstanden sein, nachdem dieses Inventar angelegt wurde. Von den Stücken der späteren *Symphoniae sacrae II* trifft dies auf die Frühfassung von „Ich werde nicht sterben“ SWV 346a zu.

Weitere Stücke müssen jedoch zwei verschiedenen Notensendungen der Zeit bis 1635 zugeordnet werden, und diese lassen sich mit Hilfe der Wasserzeichen unterscheiden, die in den verwendeten Papieren zu erkennen sind;<sup>41</sup> Werke, die Schütz in ihnen zusammenstellte, hat er später nicht nur in den *Symphoniae sacrae II* veröffentlicht, sondern auch in anderen Sammlungen. In einer Gruppe von Manuskripten findet sich als Wasserzeichen das alte Bergmannszeichen „gekreuzte Schlägel und Eisen“; ihr gehören aus den späteren *Symphoniae sacrae II* die Trauerkomposition für Cornet und „Mein Herz ist bereit“ SWV 341a an – sie lässt sich hypothetisch in das zweite Viertel des Jahres 1635 datieren. Die andere Gruppe, deren Manuskripte ein Wasserzeichen mit der sächsischen Ortsangabe „Ditersbach“ erkennen lassen, dürfte schon früher nach Kassel gelangt sein, vermutlich zwischen Schütz' Rückkehr von der zweiten Venedig-Reise (1629) und dem Beginn des ersten Dänemark-Aufenthaltes (1633); dieser Gruppe lassen sich „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“ SWV 348a und „Herr, neig deine Himmel“ SWV 361a zuordnen.

Schließlich ist in Hartmanns Inventar eine dreistimmige Vertonung des Textes „Frohlocket mit Händen“ genannt; er ist im 9. Stück der *Symphoniae sacrae II* vertont, und zwar tatsächlich für drei Stimmen (zwei Violinen, Tenor) zuzüglich Generalbass. Offenkundig ist die Quelle zu diesem Stück in Kassel schon lange verloren; dass es sich um eine Frühfassung von SWV 349 handelt, ist zwar wahrscheinlich, doch nicht zu klären ist, ob das Manuskript zur Gruppe der 1635er-Werke gehört oder schon früher nach Kassel gelangte.

Erst nach Anlage des Inventars 1638 ist somit „Ich werde nicht sterben“ SWV 346a nach Kassel gelangt; dort mag Hartmann ein Stimmenexemplar Schütz', das dieser ihm nur leihweise überlassen hatte, kopiert haben. Die Komposition nimmt also in der Werkgeschichte eine – eigens zu diskutierende – Sonderstellung ein. Zunächst ist jedoch zu ergründen, welche

Rückschlüsse die Datierungsüberlegungen für die anderen Stücke erlauben.

Nur für die Cornet-Begräbnismusik lassen sich die Entstehung der Komposition und die der Quelle als Ereignisse der gleichen Zeit sehen: Eher wurde die Funeralkomposition neu geschaffen, als dass Schütz für seinen Freund eine ihm bereits vorliegende auswählte und lediglich abschreiben ließ. Genau dieser Zusammenhang braucht aber für die übrigen Stücke nicht angenommen zu werden: Da für sie kein vergleichbar konkreter Entstehungsanlass erkennbar ist, handelt es sich um Stücke, deren Entstehung, als Schütz die Abschriften (en bloc) herstellen ließ, auch bereits einige Zeit zurückgelegen haben kann. Also erhält man keinerlei Anhaltspunkt dafür, wann genau die Kompositionen entstanden; nur die Quellen lassen sich einigermaßen datieren.

Alle weiteren Überlegungen sind strikt mit der Datierung über einen „Terminus ante quem“ verbunden: Die Entstehung der Werke liegt „irgendwann“ vor den Daten, die sich für die Quellenübersendung nach Kassel ermitteln lassen; nach vorn begrenzt ist dieser Raum nur dadurch, dass die Werke eher nach Schütz' zweiter Venedigreise 1628/29 entstanden sind als vor ihr. Denn gleich nach dieser, so Schütz in der gedruckten Vorrede der *Symphoniae sacrae II*, habe er Kompositionen geschrieben, in denen er die Werkkonzepte der *Symphoniae sacrae I* nun mit deutschen Texten verband.

Deutlich wird daher auch, weshalb er ebenfalls in der Vorrede einen so engen Zusammenhang zu der älteren, 1629 in Venedig gedruckten Sammlung herstellt, obgleich beide Sammlungen nur durch deren Besetzung (nicht aber durch die Sprachform des Bibeltextes) miteinander in Beziehung stehen. Damit wird in Schütz' Beschäftigung mit geringstimmiger, vokal und instrumental gemischter Besetzung zugleich eine bruchlose Entwicklung erkennbar: Nachdem schon weit vor der zweiten Venedigreise die Frühfassungen zu „Siehe, wie fein und lieblich ist's“ (SWV 48; später, als Teil der *Symphoniae sacrae III*, SWV 412) und zu „Anima mea liquefacta est“ (*Symphoniae sacrae I*, Nr. 8, SWV 263) entstanden waren, war diese Kompositionstechnik für Schütz nicht mehr neu, als er sich 1628/29 in Venedig aufhielt;<sup>42</sup> die Arbeit mit ihr setzte sich unmittelbar fort. Dies wird in der Betrachtung stilistischer Fragen von Bedeutung sein.

Nimmt man all diese Überlegungen für die Entstehung der in Frage stehenden Einzelwerke (nicht: Quellen) zusammen, lautet die Datierung für „Herr, nun lässtest du deinen Diener“ also „1635?“, für zwei weitere Werke pauschal „vor August 1635“:

<sup>38</sup> Ausgangspunkt der Datierungen, die Joshua Rifkin im Schütz-Artikel von *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London 1980: Bd. 17, S. 28f.) erstmals vorstellte.

<sup>39</sup> Wiedergabe bei: Christiane Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Handschriften aus der Kasseler Landesbibliothek*, Kassel etc. 1958, S. 127f.

<sup>40</sup> Abdruck bei: Ernst Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, Diss. Leipzig, Kassel 1902, S. 119–136.

<sup>41</sup> Zu Details des Folgenden vgl. Konrad Küster, „Die handschriftlichen Quellen zu Schütz' Kleinen geistlichen Konzerten und Symphoniae sacrae II in Kassel“, in: *Schütz-Jahrbuch* 2003, S. 71–83.

<sup>42</sup> Siehe unten, Anm. 55.

für „Mein Herz ist bereit“ und „Frohlocket mit Händen“, für die aber ein Kompositionsdatum vor 1633 nicht auszuschließen ist. In der Zeit „vor September 1633?“ wären demnach die Frühfassungen SWV 348a und SWV 361a entstanden.

Zu klären bleibt, wann die Kasseler Quelle zu „Ich werde nicht sterben“ SWV 346a entstand. Kopiert wurde sie von Michael Hartmann (also nach 1638), möglicherweise nach einem durch Schütz leihweise nach Kassel übersandten Stimmenexemplar. Joshua Rifkin schlägt für die Komposition als Datierung „1640–47“ vor.<sup>43</sup> Abgesehen davon, dass streng genommen wiederum nur die Quelle, nicht aber die Komposition datierbar ist, lässt sich diese Angabe noch präzisieren. Denn zwischen Komposition und Drucklegung muss einige Zeit verstrichen sein – wegen der massiven Unterschiede beider Werkgestalten: In der gedruckten Version entsteht eine zweiteilige Komposition; der zweite Teil („Ich danke dir, Herr“ SWV 347) ist in der handschriftlichen Version des Werks noch nicht vorgesehen, sondern die Frühfassung des späteren ersten enthält einen breiter formulierten Schluss. Also wird mit dessen Kürzung erreicht, dass jener zweite Teil folgen kann, und dieser wird auf den älteren Partner abgestimmt: Das Werkpaar endet mit der Musik, die den ersten Teil eröffnet hat. Damit nimmt Schütz auf ein weiteres Gestaltungsdetail des späteren ersten Teils Bezug: Diese war bereits als aufwendige Kompilation von Bibelworten angelegt; auch für den zweiten Teil wirkt sich dieses Prinzip nun aus.

Die Maßnahmen zur Umarbeitung waren hier also so differenziert wie in keinem anderen Fall; es ist nicht vorstellbar, dass Schütz binnen wenigen Wochen die Vertonung in zwei so grundlegend unterschiedlichen Gestalten geschaffen habe. Deshalb muss zwischen den beiden in ihrer Architektur so unterschiedlichen Versionen ein Entwicklungszeitraum angenommen werden; die Frühfassung des ersten Teils ist also zumindest „deutlich vor 1646/47“ anzusetzen (dem Zeitpunkt, zu dem die Drucklegung begann). Alles Übrige ist Spekulation – auch ob die Entstehung des Werkes erst nach 1640 anzunehmen sei: Schütz braucht um 1633/35 nicht sein gesamtes Quellenmaterial nach Kassel geschickt zu haben (es umfasste 1635 ja auch nicht sämtliche Stücke der *Kleinen geistlichen Konzerte I*, die bereits im Folgejahr gedruckt vorlagen!); denkbar ist ebenso eine Entstehung zwischen den beiden Dänemarkaufenthalten. Weil der Papiertyp des Stimmensatzes selbst auch in der Abschrift einer 1643 entstandenen Hochzeitskomposition von Johann Vierdanck nachweisbar ist,<sup>44</sup> liegt jedoch die Vermutung nahe, dass Hartmanns Vorlage nicht schon vor dem zweiten Dänemarkaufenthalt nach Kassel gelangt war, sondern erst danach, somit um 1644/45.

## 6. Werkentstehung III: Die im Weimarer Inventar genannten Stücke

1662 listet der Sachsen-Weimarer Kapellmeister Adam Drese in Verzeichnissen über die Repertoires der von ihm geleiteten Hofkapelle acht (vielleicht neun) Stücke der *Symphoniae sacrae II* auf.<sup>45</sup> Bisläng galt als selbstverständlich, dass den Aufführungen dieser Stücke – ebenso wie für die Bearbeitung von „Herr, nun lässtest du deinen Diener“ durch Gustav Düben erkennbar<sup>46</sup> – Quellen zugrunde lagen, die auf den Originaldruck zurückgingen. Doch es ist auch nicht auszuschließen,

dass die Quellen, die in dem Inventar genannt sind, oder die Versionen, die sie boten, älter waren als der Druck. Schütz hielt sich zwischen dem 7. und 15. Februar 1647 an Wilhelms Hof auf;<sup>47</sup> damals müssen die Druckvorbereitungen der *Symphoniae sacrae II* bereits in vollem Gang gewesen sein. Damit ist sogar eine konkrete Begebenheit benennbar, zu der Teile der späteren Drucksammlung nach Weimar gelangt sein kann, ehe der Druck erschien.

Werknennung	SWV	Nr.
a) Protokoll Adam Dreses über seine Aufführungstätigkeit (Nr. 1–92), darunter:		
23. Ich werde nicht Sterben: Canto solo. 2 Viol: H. Sag.	346	6
24. Hütet euch dz Eure hertzen. Basso solo 2. Violini. H. Sag.	351	11
27. Wie ein rubin à 3. H Sag	357?	17?
41. Iß Dein Brodt mit frieden [!]. à. 4. H. Sag	358	18
55. lobet den Herrn in seinem Heylighth. Sola Voce. 2. Violini H. Sag	350	10
57. Wz betrübstu dich: à 2 Voc. 2 Viol: H Schütz.	353	13
b) „Ein päcklein von 28 KirchenStücke“, darunter:		
6. Die [so?] Ihr den Herren fürchtet. H. S.	364?	24?
9. Frolokket dem herren. T. solo. 2 Viol: H Sag.	349	9
22. Herr Unser Herrscher. sola Voce. 2. Viol: H. Sag.	343	3

Tabelle 1: *Symphoniae sacrae II* in Weimarer Inventaren

Insgesamt sieben Werknennungen lassen sich aufgrund der Angaben zu Besetzungsumfang und Textbeginn auf Stücke der *Symphoniae sacrae II* beziehen (vgl. Tabelle 1); für ein weiteres stimmt die Besetzungsangabe nicht exakt mit dem entsprechenden Werk der Sammlung überein (SWV 357: nicht „à 3“, sondern vierstimmig), und in einem Fall gibt es weder Besetzungsangaben noch ein – im Sinne der *Symphoniae sacrae II* korrektes

Textincipit (SWV 364).<sup>48</sup> Die Angaben erscheinen somit nicht als völlig zuverlässig. Dennoch lassen sich sogar aus ihnen Anhaltspunkte dafür gewinnen, dass dies Quellen zu älteren Versionen gewesen sein könnten.

Dies gilt zunächst für die Angaben, die sich auf „Ich werde nicht sterben“ SWV 346 beziehen lassen. Genannt wird das Stück als einzelne Komposition – ohne Hinweise darauf, dass ihr ein zweiter Teil zugehöre. Also ist nicht auszuschließen, dass die hier genannte Komposition mit der Kasseler Frühfas-

<sup>43</sup> Vgl. Anm. 38.

<sup>44</sup> Clytus Gottwald, *Manuscripta musica*, Wiesbaden 1997 (Die Handschriften der Gesamthochschulbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Bd. 6), S. 37.

<sup>45</sup> Vgl. Adolf Aber, *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern: Von den Anfängen bis zur Auflösung der Weimarer Hofkapelle 1662*, Bückeburg und Leipzig 1921 (Veröffentlichungen des Fürstlichen Institutes für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg, IV/1), S. 151–160; Eberhard Möller, „Die Weimarer Noteninventare von 1662 und ihre Bedeutung als Schütz-Quellen“, in: *Schütz-Jahrbuch* 10 (1988), S. 62–85.

<sup>46</sup> Vgl. den Kritischen Bericht.

<sup>47</sup> Otto Brodhe, *Heinrich Schütz: Weg und Werk*, Kassel etc. und München 1979, S. 182.

<sup>48</sup> Für dieses teilt Möller (vgl. Anm. 45) keine Beziehung zu den *Symphoniae sacrae II* mit.

sung des Stückes (SWV 346a) weitgehend identisch war. Ferner: Im Originaldruck nennt Schütz für einige der Stücke die Besetzungsvariante **Sopran** –

Tenor; diese differenzierten Angaben spiegeln Dreses Werknennungen für die genannten Stücke exakt wider – auch dass für SWV 343 und 353 die Besetzungsangabe offen gelassen ist, widerspricht dem nicht. Ebenso offen ist jedoch Dreses Angabe zu SWV 350; für dieses Stück hat Schütz 1647 aber eindeutig eine Tenorbesetzung vorgesehen, also nicht auch eine Sopranvariante in Betracht gezogen wie in den Parallelfällen. Bereits dies macht es denkbar, in der hier genannten Quelle nicht nur eine auf lokale Praxis verweisende Werkinterpretation zu sehen, sondern eine andere Werkgestalt Schütz’.

Dass es sich um abweichende Fassungen handelte (in welchem Ausmaß der Unterschiede auch immer), könnte schließlich auch die Unterschiede zwischen der „Werksubstanz 1647“ und den Angaben Dreses für dessen Nr. 27 im Aufführungsverzeichnis erklären („Wie ein Rubin“): Die mit diesen beiden Wörtern beginnende Komposition der *Symphoniae sacrae II* ist nicht drei-, sondern vierstimmig (SWV 357); es ist zwar schwer vorstellbar, wie eine Grundfassung ausgesehen haben sollte, in der eine (instrumentale oder vokale) Stimme weniger als in der Version des Originaldruckes vorhanden war; doch dass Drese hier auf eine solche Version Bezug nimmt, sollte nicht völlig ausgeschlossen werden.

Die Angaben zu den einstigen Weimarer Quellen reichen nicht weit genug, um ihre Position ähnlich differenziert bestimmen zu können wie die Kasseler. Dennoch ist nicht auszuschließen, dass sich das mit Hilfe der Kasseler Quellen umschriebene Fundament von Frühfassungen anhand der Weimarer Hinweise erweitern lässt; in jedem Fall überschneiden sich beide Quellenbestände in SWV 346 und 349. In Überlegungen zur Struktur des Druckes und zur stilistischen Entwicklung, die sich in der Sammlung insgesamt spiegelt, muss auch dies Berücksichtigung finden.

## 7. Werkentstehung: Resümee

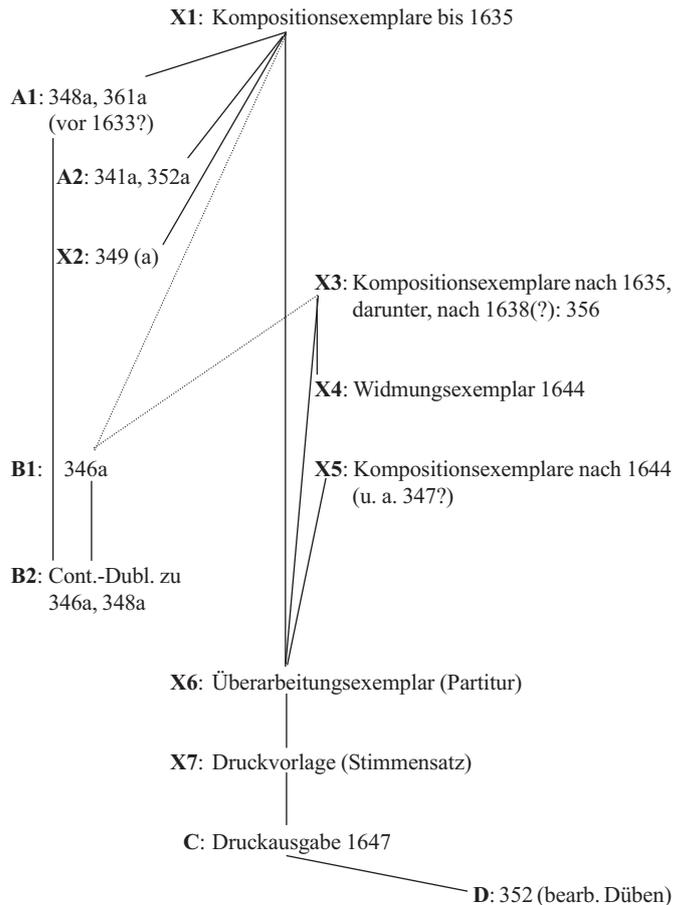


Tabelle 2: Stemma

**A:** teilautographe Stimmenabschriften; **B:** Stimmenabschriften; **C:** Erstdruck 1647; **D:** Bearbeitung durch Düben; **X:** verschollene Autographen (meist Partituren)

Damit lässt sich die Entstehungsgeschichte der vorliegenden und der verschollenen, aber historisch nachweisbaren Quellen in Details zusammenfassen. Erste Kompositionen des Druckes können schon vor 1633 entstanden sein, als Schütz zum ersten Mal nach Dänemark reiste; dies gilt vorrangig für SWV 348a und 361a (Quellen **A1**). Spätestens im Sommer 1635 lag dann neben der Funeralkomposition für Christoph Cornet (SWV 352a) auch SWV 341a als Frühfassung vor (Quellen **A2**), ferner – aus welcher Zeit auch immer – die neunte Komposition des späteren Drucks, „Frohloket mit Händen“ (SWV 349), die im Kasseler Inventar von 1638 genannt, aber nicht erhalten geblieben ist (Quelle **X2**). Vorlage für diese Werke sind Schütz’ frühe Kompositionsexemplare (Quellengruppe **X1**) gewesen.

Praktisch zwingend ist die Annahme einer Quellengruppe **X3**: Zwischen der Abreise nach Dänemark 1633 und der Überreichung des handschriftlichen Widmungsexemplars (Quelle **X4**) an den dänischen Kronprinzen 1644 wird der Werkbestand weiter angewachsen sein. Vor allem müsste sich unter ihnen auch „Es steh Gott auf“ SWV 356 befunden haben, die – sehr freie – Bearbeitung von „Armato il cor“ und „Zefiro torna“ aus Monteverdis *VIII. Madrigalbuch*; da Schütz 1647 auf die Vorrede des Druckes anspielt, muss dieser, erst 1638 erschienen,

ihm vorgelegen haben. So ist SWV 356 als einzige Komposition über einen „Terminus post quem“ datierbar.

Ähnlich wie für die Gruppe **X3** geschildert, steht es auch um die vermutete Quellengruppe **X5**: Wenn Schütz im Vorwort des Druckes davon spricht, den Werkbestand des handschriftlichen Widmungsexemplars (Quelle **X4**) nach 1644 erweitert zu haben, kann er ältere Kompositionen hinzugefügt haben, aber ebenso auch neu geschriebene. Welche dies waren, bleibt fast vollständig offen. Denn es gibt nur ein Stück, das sich mit einiger Gewissheit in die späteste Entwicklungsphase der *Symphoniae sacrae II* einreihen lässt: „Ich danke dir, Herr“ SWV 347. Als zweiter Teil trat es zu dem wohl um 1644/45 in Kassel abgeschriebenen „Ich werde sterben“ SWV 346a hinzu. So plausibel es zu sein scheint, dass diese Umarbeitung erst zwischen 1644 und 1646 stattfand, ist dies nicht mit letzter Sicherheit zu entscheiden: Auch SWV 347 könnte schon im handschriftlichen Dedikationsexemplar enthalten gewesen sein – denn die Frühfassung zu SWV 346a kann auch noch später kopiert und musiziert worden sein.

Auf welches Vorbild sich diese Kasseler Quelle zu SWV 346a (**B1**) bezieht, ist nicht zu klären; die Annahme ist zwar verlockend, dass das Stück nicht nur nach 1635, sondern vielleicht erst während des zweiten Dänemarkaufenthaltes (1642–44) entstanden sei, weil die Kasseler Abschrift kaum vor jener Zeit entstanden sein kann. Doch konstatieren lässt sich lediglich ein einzelnes Faktum: Die Vermutung, das Stück sei in der kurzen Zeit zwischen 1642/44 und 1647 sowohl komponiert als auch so grundlegend umgestaltet worden, ist, wie dargelegt, nicht plausibel.

Kaum der Erwähnung wert ist, dass die (Kasseler) Quelle dieses Stücks wohl noch vor der Drucklegung entstanden ist, denn andernfalls wäre das Stück wohl nach dem – von allem Anfang an in Kassel vorhandenen – Druck der Werksammlung musiziert worden. Und schließlich handelt es sich wohl auch nicht um eine Bearbeitung von Michael Hartmann; die eigenständigen Lesarten der Quelle stehen im gleichen Verhältnis zu denen des Originaldrucks, wie dies auch für die anderen Werke typisch ist (vgl. die Detailangaben im Kritischen Bericht) – lediglich die Besetzungsangabe auf der Continuodoublette (genannt wird nicht mehr die Sopran-Tenor-Alternative, sondern nur noch eine Tenorbesetzung), spiegelt einen Entwicklungsschritt, der über die auf Schütz zurückgehende Quellensituation hinausgeht. Die ungefähre Datierung der Quelle **B1** verweist schließlich auch auf die Datierung der nachgefertigten Kasseler Continuostimmen (**B2**): Auch sie müssen vor 1647 entstanden sein.

Wie Schütz im Vorwort berichtet, hat er auch die Stücke, die im handschriftlichen Widmungsexemplar an Christian enthalten waren, vor der Drucklegung umgestaltet. Dies setzt die Annahme einer Quellengruppe **X6** zwingend voraus: einer Sammlung von Partituren, in denen sich diese Änderungen äußern konnten – vielleicht handelte es sich aber auch nur um eine einheitliche „Korrekturschicht“ in den bereits älteren Quellen. In jedem Fall war diese Quelle/Quellenschicht in direkter Tradition aus denen der älteren Versionen hervorgegangen; dies zeigt sich besonders deutlich in Nr. 6 (in den Violinen, T. 124ff., spiegelt sich noch im Originaldruck die Pausenlänge der Frühfassung).

Die Drucklegung erfolgte offenkundig nach einem Stimmensatz – sonst wären vor allem die fehlerhaften bzw. falsch positionierten Textmarken in den Instrumentalstimmen unerklärlich (vgl. den Kritischen Bericht; besonders dicht z. B. Nr. 5). Daher ist auch dieser noch als Zwischenstufe (Quelle **X7**) vor dem 1647 erschienen Erstdruck (Quelle **C**) anzunehmen. Eines von dessen Exemplaren wiederum bot die Vorlage für die erweiternde Bearbeitung von SWV 352 durch Gustav Düben (Quelle **D**).

Unberücksichtigt bleibt bei alledem die Zahl der anzunehmenden Aufführungsexemplare. Ein entsprechender Fundus stand zweifellos Schütz selbst an seinen Wirkungsorten, an denen die Werksammlung anwuchs, zur Verfügung. Unklar ist, ob Quelle **X4** für Kronprinz Christian ein Stimmensatz (der Aufführungen ermöglichte) oder eine Partitur (die einen künstlerischen Überblick über die Werke erlaubte) war; in jedem Fall standen hier aber Stimmen zur Verfügung, weil Christian andernfalls die Stücke, wie Schütz in der Widmungsvorrede des Druckes berichtet, in Dänemark nicht hätte „mehrmals gebrauchen und musiciren [...] lassen“ können. Und ebenso lassen sich sowohl die verderbten Kopien, die Schütz in seinem Vorwort erwähnt, als auch all die weiteren Quellen nur pauschal erwähnen, die – Eintragungen in den Druckexemplaren zufolge – an deren Aufbewahrungsorten ähnlich entstanden, wie sich dies insbesondere anhand des Wolfenbütteler Exemplars nachweisen lässt (vgl. Quellenbeschreibung). Sie sind allesamt nicht erhalten und haben ihre Bedeutung zwar für die Verbreitungsgeschichte des Druckes, nicht aber für die Geschichte des Kompositionsprozesses. Auch Dübens Bearbeitung hat somit in dieser Übersicht eigentlich keinen Platz; da sie in den Werkübersichten des SWV eigens erwähnt ist, muss ihre Stellung in der Werkgeschichte – nach dem Druck von 1647 stehend – hier berücksichtigt werden.

1647 lag somit eine heterogene Sammlung vor: Sie enthielt teils Stücke, die mit dem handschriftlichen Widmungsexemplar von 1644 zu tun haben, teils solche, die in keiner direkten Beziehung zum Widmungsempfänger standen; manche Stücke waren ungefähr anderthalb Jahrzehnte alt, andere ganz jung – und nicht erkennbar ist obendrein, wie sich diese beiden Beschreibungen aufeinander beziehen lassen.

## 8. Die Texte

In einer Werksammlung, deren Druck ein Komponist einer hoch gestellten Person widmet, zudem in der Sammlung von Vokalwerken eines Musikers, der als Person ebenso wie in seinem Werk ein Politikum war, hat das „Prinzip Zufall“ keinen Platz. Stellten sie sich in der Textauswahl ein, hätten sie in Extremfällen sogar als Affront wirken können – individuell dem Widmungsempfänger gegenüber, noch gesteigert, wenn sie den politischen Rahmen sprengte. Wie sehr sich in Texten vielmehr ein Programm äußern kann, ist im Hinblick auf Schütz' *Musikalische Exequien* über jeden Zweifel erhaben;<sup>49</sup> eine

<sup>49</sup> Vgl. die Edition in: *Stuttgarter Schütz-Ausgabe* Bd. 8 (hrsg. von Günter Graulich), Neuhausen-Stuttgart 1973, S. XLIV.

ähnliche Rolle spielt die Frage in der Sicht der *Cantiones sacrae*<sup>50</sup>. Diese Kombination aus Persönlichem und Politischem beherrscht die *Symphoniae sacrae II* sogar noch mehr als die *Cantiones sacrae*, weil ihrer Druckausgabe eine rein persönliche, handschriftliche Auswahl vorausgegangen war. Darin unterscheiden sie sich von anderen Druckwerken Schütz'. Insofern ist zu fragen, worin sich das Spezifische dieser Textauswahl äußert – jenseits der normalen Musik-Typik etwa des gesungenen Gotteslobs.

Bemerkenswert groß ist der Anteil frei kompilierter Texte: Abgesehen von solchen, in denen Bibelverse geringfügig umgestellt (Nr. 22) oder einzelne lediglich übersprungen werden (Nr. 4, 19, 21), gilt dies für fünf der 27 Stücke: Nr. 5–7, 18 und 25. Für eines dieser Stücke gibt es eine Überlieferung bereits vor dem Erstdruck; doch es handelt sich dabei gerade um den Sonderfall der Nr. 6, des Stücks, das erst um 1644/45 in Kassel abgeschrieben worden ist. Es ist folglich nicht auszuschließen, dass diese Kompilationen besonderen Zwecken dienten; doch die Vorstellung, eine dieser Kompilationen sei subjektiv motiviert gewesen,<sup>51</sup> setzt voraus, dass sie sich zugleich völlig mit den Vorstellungen des Kronprinzen gedeckt haben. Denn hätten er und sein geistlicher Umkreis diese Kompilationen nicht akzeptiert, wäre es, wie beschrieben, zumindest ungeschickt gewesen, sie in diesen Druck aufzunehmen. Doch da diese Kompilationen ohnehin in den *Symphoniae sacrae II* eine bemerkenswerte Rolle innehaben, ist es näher liegend, sie von vornherein über die Beziehung zu Kronprinz Christian zu erklären. Vergleichbare Kompilationen gibt es in den *Symphoniae sacrae I* im Hinblick auf Hoheliedtexte (als somit klar erkennbarer Sonderfall); in den *Symphoniae sacrae III* findet sich dies in nur zwei Stücken (Nr. 4 und 10).

Auffällig groß ist die Gruppe der Kompositionen, deren Texte aus dem Psalter stammen (15 von 27, dazu in Nr. 16 eine Kompilation aus Mose- und Psalmtext); das Neue Testament prägt lediglich drei Vertonungen, denen allesamt Lukas-Texte zugrunde liegen (Nr. 4, 11 und 12, dazu Epistel-Anteile in Nr. 25). Als nahezu gleichwertig mit der Stellung des Lukas-Evangeliums erscheint der Anteil der Sirach-Texte (Nr. 17 und 24, dazu der Textrahmen zu Nr. 25). Nimmt man die drei Stücke hinzu, denen Liedtexte zugrunde liegen (Nr. 14, 15, 26); verbleiben nur zwei Texte aus anderen Quellen (Nr. 18: Prediger Salomo; Nr. 20: Sprüche Salomos; dazu, bereits erwähnt, der Mose-Anteil in Nr. 16). Will man diese Zusammenstellung nicht für zufallsbedingt halten (dies jedoch ist nicht wahrscheinlich), entsteht der Eindruck einer spezifisch profilierten Textauswahl.

Schließlich sind die Texte zu betrachten, für die Werner Bittinger<sup>52</sup> keine liturgische Zuordnung ermitteln konnte: Auch der Anteil dieser Stücke ist mit vier Stücken vergleichsweise hoch (Nr. 11, 17–18, 20). Außerhalb der *Symphoniae sacrae II* ergibt sich dieser Umstand in der Regel nur dann, wenn in eine Sammlung die Vertonung eines nichtbiblischen Textes (etwa eines Choral) Eingang fand. Doch diesen vier Stücken liegen nun gerade ausnahmslos biblische Texte zugrunde, und zwar dominant aus den „Randbereichen“ des Textrepertoires (Sprüche Salomos, Prediger Salomo, Sirach; dazu in Nr. 11 ein Lukas-Text). Ihre auffällige Gemeinsamkeit ist, dass sie vom Essen und Trinken handeln.

Dies aber ist ein sensibler Bereich. Denn das notorische Übergewicht des Kronprinzen war von diesen leiblichen Genüssen abhängig, und auch die Krankheit, der mit der Kurreise von 1647 abgeholfen werden sollte, war Folge dieser Maßlosigkeit.<sup>53</sup> Selbstverständlich ist es kaum denkbar, dass es sich um Ironisierungen des Kronprinzen handelte. Man kann aber sogar noch einen Schritt weiter gehen: Jede Betonung dieses Aspekts, die Christian nicht selbst akzeptiert hätte, wäre undenkbar gewesen. Insofern entsteht zwangsläufig zwischen den Vertonungen dieser Texte und dem Kronprinzen eine Verbindung – auch wenn sie in der Natur der (biblischen) Texte nicht begründet liegt. Betont wird folglich, wie heikel und zugleich wichtig dem Prinzen diese beiden Seiten waren: die Sorge darum, weder zu wenig noch zu viel zu essen zu haben (um sich „nicht an dem Namen meines Gottes [zu] vergreifen“; vgl. Nr. 20: „Zweierlei bitte ich, Herr, von dir“), über Essen und Trinken nicht alles weitere zu vergessen (Nr. 11: „Hütet euch, dass eure Herzen nicht beschweret werden mit Fressen und Saufen und mit Sorgen der Nahrung“) und in jedem Fall dank reichlichen Essens ein guter Mensch sein zu können (Nr. 18: „iß dein Brot mit Freuden und trinke deinen Wein mit gutem Mut“). So gelesen, erweist sich schließlich die Nr. 17 als biblisches Preislied auf die Kombination von Essen und Trinken in einer Tafelmusik: „Wie ein Rubin in feinem Golde leuchtet, also zieret ein Gesang das Mahl“.

Ausgehend von der Feststellung solch spezifischer Entscheidungen in der Textwahl lassen sich weitere Aspekte benennen, aus denen – dem Ordnungsprinzip der Stücke nach Stimmlage und Stimmenzahl untergeordnet – die textliche „Architektur“ der Sammlung erkennbar wird. Zu Beginn stehen vier Stücke, deren Texte aus unterschiedlicher Perspektive vom Lob Gottes in der Musik sprechen: In dieser Eröffnung ergeben sich zunächst zwei Präliminarstücke (nach „Mein Herz ist bereit, daß ich singe“ folgt der Imperativ „Singet dem Herrn ein neues Lied“), ehe ein alt- und ein neutestamentlicher Lobgesang aufeinander folgen. Den Schluss dieser Eröffnungsgruppe, in der sieben Stücke für Sopran, zwei Violinen (bzw. in Nr. 4: auch andere Instrumentenpaare) zusammengefasst sind, bilden drei freie Kompilationen: das erste als einzeln stehendes Stück, das in seinem Mose-Anteil auf die Situation des 30-jährigen Krieges bezogen werden kann (es handelt sich um Moses Lobgesang nach dem Untergang der Ägypter im Roten Meer), dann das Paar Nr. 6–7, das vermutlich erst relativ spät in der Entstehungsgeschichte des Zyklus diese Gestalt erhielt – als ein besonders weit ausladendes Schlusslied.

<sup>50</sup> Heidrich (vgl. Anm. 27).

<sup>51</sup> So die Vermutung Hans Joachim Mosers in *Heinrich Schütz, Sein Leben und Werk*, Kassel 1936, S. 152: Es handele sich bei Nr. 6 und 7 um „Schützens Genesungslobpreis an die Gottheit“ nach einer Erkrankung 1641. Bereits dass Nr. 6 zunächst die in Kassel dokumentierte Einzelstellung inne hatte, hat in dieser Überlegung keinen Platz.

<sup>52</sup> Werner Bittinger, *Schütz-Werke-Verzeichnis (SWV)*, Kleine Ausgabe, Kassel etc. 1960, S. 69f.

<sup>53</sup> Bodil Wamberg, *Christian IV – en mand under indflydelse*, Kopenhagen 1997, S. 315. Vgl. auch die Charakteristik durch Robert Sidney Earl of Leicester aus dem Jahr 1632, der die Leibesfülle des Kronprinzen detailliert beschreibt; dieser Eindruck wird bestätigt durch das Doppelporträt des Kronprinzen und seiner Gemahlin durch Karel van Mandern (zu beidem vgl. Scocozza [wie Anm. 5], S. 217 und 220).

Es folgt die Gruppe der Solokonzerte für Alt, Tenor oder Bass. Auffällig ist, dass keinem von ihnen eine jener freien Kompilationen zugrunde liegt; allerdings wird das Paar der Bassstücke, beide über Lukas-Texte, mit der Vertonung eines auf Essen und Trinken bezogenen Abschnitts eröffnet.

In der Gruppe der Konzerte für zwei hohe Stimmen (Soprane oder Tenöre) dominiert – nach einer inhaltlich allgemeinen Psalm-Einleitung (Nr. 13) – eine andere Thematik. Im historischen Kontext verwundert nicht, dass eine Reihe der Texte vorkommen, die zu den typischen politisch instrumentalisierten der Zeit zu rechnen sind: das Satzpaar „Verleih uns Frieden“/„Gib unsern Fürsten“ und „Es steh Gott auf“. Das erste von diesen dreien steht exakt im Zentrum des Druckes (als Nr. 14 von 27; wenn zwei Teile einer Komposition als ein Stück gerechnet werden, ist es ebenso das 13. von 25); der so hervorgehobenen Friedensbitte Luthers folgt allerdings ein Gesang der streitbaren Kirche (*ecclesia militans*). Diese Stücke erhalten in den Psalmkonzerten „Der Herr ist mein Licht und mein Heil“ und „Herr, neige deine Himmel“ (Nr. 19 und 21) zwei Nachfolger, nachdem mit den Nummern 17 und 18 sowie in Nr. 20 neuerlich die Fragen des Essens betont worden sind (unter Verwendung alttestamentlicher Texte).

In den verbleibenden sechs Stücken dominiert das allgemeine Lob Gottes – mit einer besonderen Ausnahme: „Drei schöne Dinge seind“, die gezielte Hochzeitskompilation von Textauschnitten aus je drei alt- und neutestamentlichen Textkomplexen, mag sich mit einem der Anlässe verbunden haben, die Schütz nach Dänemark gebracht hatte – sei es als Komposition zu Christians Hochzeit 1634, sei es als dessen Auftragswerk zu einer der Hochzeiten des zweiten Aufenthaltes.

Insofern erschließen sich aus den Texten weitere Details zur Geschichte dieses Druckes: Zumindest in den Stücken mit kompilierten bzw. eher außerliturgischen Texten mögen sich spezifische Beziehungen Schütz' zu dem dänischen Kronprinzen äußern; diese Stücke sind daher mit hoher Wahrscheinlichkeit auch in der handschriftlichen Sammlung von 1644 enthalten gewesen. Zu ihnen mag eine Anzahl vor allem der „kriegsbezogenen“ Texte getreten sein, dazu auch solcher, in deren biblischem Text von Musik die Rede ist; der erste dieser Ansätze lag für eine ins Kriegsgeschehen verwickelte Großmacht nahe, der andere entsprach dem Kunstinteresse des Kronprinzen. Denkbar ist aber auch, dass Schütz gerade in diesen Bereichen die Sammlung mit neuen Stücken erweiterte (oder mit älteren ausstaffierte), um die innere Programmatik anzureichern. Die Frage, wie viele dieser Stücke älter waren oder wie viele direkt für Christian neu komponiert wurden, ist dabei sekundär; wichtiger ist der innere Zusammenhang, der dabei gebildet wurde – nicht erst 1647, sondern zweifellos bereits 1644. Und entscheidend ist auch nicht, ob die Werkzusammenstellung von Anfang an so geplant war, wie sie gedruckt wurde; wichtiger war, dass sich auch aus einer Vielzahl vorliegender Kompositionen für den Druck von 1647 ein homogen wirkendes Ganzes formen ließ, das in der – lange Zeit so perspektivenreichen – Beziehung zwischen Schütz und dem Kronprinzen eine Funktion übernehmen konnte.

## 9. Stilistische Konzepte und ihre Tradition

Dass die Entstehung erster Stücke der späteren *Symphoniae sacrae II* nahezu bruchlos an den 18 Jahre älteren, in Venedig gedruckten ersten Teil anschließt, trägt zum Verständnis der kompositorischen Substanz bei: In mancher Hinsicht mag es den Anschein haben, als stehe zwischen beiden Drucken keine stilistische Entwicklung. Dieser Eindruck gilt ähnlich auch noch für die *Symphoniae sacrae III* von 1650 – so, dass sich etwa die Instrumentenverwendung Schütz' in diesen drei Drucken summarisch darstellen lässt.<sup>54</sup> Doch dies ist nur die eine Seite der Gesamtsituation; der Eindruck des Statischen resultiert auch aus einer eigentümlichen chronologischen Stellung der Einzelwerke und -drucke zueinander.

Grundsätzlich wirkt sich auch hier das Problem aus, dass die innere Chronologie der Einzelstücke, die in den drei Teilen der *Symphoniae sacrae* enthalten sind, nur in kleinsten Ausschnitten bestimmt werden kann. Obendrein ist die Chronologie der Einzelwerke mit der Abfolge der drei Drucke nicht zur Deckung zu bringen: Die Stücke des 3. Teils sind, weil sie erst 1650 im Druck erschienen, nicht automatisch jünger als die des 1629 gedruckten ersten Teils. Ebenso wie eine Komposition im venezianischen ersten Teil auf Vorformen der früheren 1620er-Jahre beruht („Anima mea liquefacta est“), konnte 1650 – in Umarbeitung – eine über 30 Jahre alte Komposition Eingang in den dritten Teil finden („Siehe, wie fein und lieblich ist's“ SWV 48 bzw. 412);<sup>55</sup> entsprechend erstreckte sich, wie geschildert, der Entstehungsprozess des gesamten zweiten Teils nachweislich über ungefähr 15 Jahre. Nur die Termini ante quem, die sich für die Entstehungsgeschichte der Stücke aus der Quellenüberlieferung ableiten lassen, erlauben es theoretisch, Schütz' Umgang mit der charakteristischen Mischbesetzung aus Instrumenten, wenigen Singstimmen und Generalbass in einzelnen Etappen nachzuzeichnen – wobei aber stets wiederum (und angesichts der Zeiträume gerade für die zweite und dritte Werksammlung) eine genauere Eingrenzung der tatsächlichen Entstehung unmöglich ist. Denn theoretisch können sogar manche Stücke auch der *Symphoniae sacrae II* schon vor der Venedigreise von 1628/29 konzipiert worden sein: in Satzstrukturen, die denen des „Versionenpaars“ SWV 48/412 vergleichbar sind.

Insofern ist eine summarische Würdigung stilistischer Aspekte nicht möglich, in denen sich das Spezifische der *Symphoniae sacrae II* – im Unterschied zu Stücken der *Symphoniae sacrae I* – zeigte. Außerdem gibt es musikalische Details, die in der gegebenen Besetzung so nahe liegen, dass sich auch an sie keine weiter gehende Argumentation anschließen kann: Es gibt rein instrumentale Abschnitte, ebenso auch rein vokale, nur vom Continuo begleitete, von denen sich manche als rezi-tativisch in dem für Schütz charakteristischen Sinn<sup>56</sup> verstehen

<sup>54</sup> Wolfram Steinbeck, „Der Instrumentalcharakter bei Schütz: Zur Bedeutung der Instrumente in den ‚Symphoniae sacrae‘“, in: *Schütz-Jahrbuch* 9 (1987), S. 22–43.

<sup>55</sup> Wolfram Steude, „Neue Schütz-Ermittlungen“, in: *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (1967), S. 40–74, besonders S. 41–50; Konrad Küster, „Gabrieli und Schütz: Zur Frage des Instrumentalen in Schütz' frühen Werken“, in: *Schütz-Jahrbuch* 19 (1997), S. 7–20, besonders S. 17.

<sup>56</sup> Hans Heinrich Eggebrecht, „Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 14 (1957), S. 61–82, hier besonders S. 80f.

lassen. Ferner: Für ihn als Musiker, der, aus Deutschland stammend, reiche Eindrücke der venezianischen Musik des frühen 17. Jahrhunderts verarbeitet, ist nahezu selbstverständlich, dass er Techniken einsetzt, die auf ein traditionelles Concerto-Verständnis zurückzuführen sind: dass sich etwa musikalische Prozesse – bis in die Formgestaltung hinein – als Zusammenführung der instrumentalen und vokalen Ensembleteile zur Vollstimmigkeit beschreiben lassen (abweichend also von der Sicht Michael Praetorius', „Concerto“ sei als Wettstreit zu verstehen). Und schließlich wäre es nur eine oberflächliche Feststellung, dass in den Stücken der drei Drucke von 1629, 1647 und 1650 die Texte auf ähnliche Weise gegliedert seien. Wer also in den Werken Entwicklung (oder gar, für Verhältnisse der Zeit, „Modernität“) sucht, muss sich von Schlagworten lösen und zu subtileren Methoden greifen.

In einer Edition, in der im besten Fall ein Notentext und die in ihm getroffenen editorischen Entscheidungen aus seiner historischen Stellung heraus beleuchtet werden können, ist zwar kein Raum für umfassende, detaillierte Analysen. Genannt seien dennoch einige Phänomene, die für die stilgeschichtliche Stellung dieser 27 Stücke charakteristisch sein können.

Schütz selbst spricht in der Vorrede „Ad Benevolum Lectorem“ die musikalische Linienführung an: einerseits die Verwendung der „schwarzen Noten“, andererseits ein instrumentales Klangideal, in dem der „stätte ausgedehnte musicalische Strich auff dem Violin“ erforderlich sei, nicht also das geräuschvollere, letztlich auch mit kürzeren Bögen erzielbare Klangbild der Tanzmusik. Tatsächlich liegt in der Verwendung der „schwarzen Noten“ – äußerlich betrachtet nur der Tendenz nach – ein Aspekt, in dem sich zahlreiche Stücke der *Symphoniae sacrae II* von denen der älteren ersten Sammlung unterscheiden. Diese „Tendenz“ festigt sich zum elementaren Unterschied, wenn die satztechnische Stellung der „schwarzen Noten“ berücksichtigt wird (Semiminima, Fusa, Semifusa als Viertel, Achtel und Sechzehntel): Es geht nicht um den Einsatz von Sechzehnteln als kurzzeitige Figurationselemente, sondern insgesamt um die Gestaltung charakteristischer Motive auf der Basis von Sechzehntelnoten. Annäherungen hieran finden sich im 1629er-Druck in Nr. 2 („Exultavit cor meum“) oder besonders in Nr. 4 („Cantabo Domino“) – und diese Stilelemente ließen sich bereits damals auf dem italienischen Musikmarkt placieren.<sup>57</sup> Doch auch diese Stücke sind von den herausragenden Beispielen in der 1647er-Sammlung noch deutlich entfernt: etwa von den Nummern 2–5, 10–12, 16, 20–21, 23, 26–27. Die Gestaltung, die in ihnen mit Hilfe von Sechzehntelfiguration erreicht wird, ergibt sich im 1629er-Druck somit viel eher auf Achtelbasis. Da jedoch zu diesen Stücken der 1647er-Sammlung mit den Nummern 12 und 21 auch zwei Stücke einreihen lassen, für deren Vorabfassungen bereits bis 1635 die entsprechenden Kasseler Manuskripte entstanden sein müssen, wird deutlich, wie früh Schütz diese neue Gestaltungspraxis auch mit deutschen Texten erprobt hat.

Nicht von diesen Beobachtungen erfasst werden zunächst – von den Stücken, für die sich frühe Manuskriptversionen erhalten haben – die Nummern 1 und 8; in ihnen findet sich keinerlei Sechzehntelfiguration. In der – ebenfalls schon vor 1647 überlieferten – Komposition Nr. 6 erfasst sie nur die Singstimme, nicht auch die Violinen. In allen übrigen hingegen bleibt

dieses Bewegungselement auf knappe Figurationen beschränkt, wie sie auch in weiteren Stücken der 1629er-Sammlung zu finden sind. Doch obgleich jener avancierte Einsatz von Sechzehnteln die Sammlung zu charakterisieren scheint, lässt sich aus ihm kein stilchronologisches Moment ableiten. Nicht nur, dass sich diese „schwarzen Noten“ schon in Kompositionen der Zeit vor 1635 finden; umgekehrt wirkt sich dieses Gestaltungselement gerade auf Nr. 7, unzweifelhaft eine der jüngeren Kompositionen, nicht aus.

Dieser veränderte Gebrauch der Figuration hat offenkundig die Bildung größerer musikalischer Sinneinheiten gefördert, als sie in den *Symphoniae sacrae I* ausgebildet erscheinen. Teilweise wirkt sich hier zwar auch ein textlicher Unterschied aus: Die knappen Formulierungen des lateinischen Texts in den *Symphoniae sacrae I* führen zu Bildung überschaubarer Motive – etwa nach dem Vorbild derer, die auch siebensilbige Madrigalverse aufnehmen können. Die deutschen Texte legen es dagegen nahe, größere Sinneinheiten zu bilden, und zwar ohne die Länge der ‚Abschnitte‘ zu sprengen, die etwa auch in älteren Motetten als gereiht erscheinen. In dieser Hinsicht wäre beispielsweise die Eröffnung von „Herr, unser Herrscher“ im Kontext der älteren, venezianischen Sammlung kaum zu erwarten: In ihr gibt es eher eine lange Kette von Textelementen (wie „Et exaltatum est cornu meum in Deo meo“ in „Exultavit cor meum“), nicht aber die Technik, sich schrittweise in den Text vorzutasten und dabei immer wieder auf Aussagen zurückzugreifen, die in der Textpräsentation bereits weiter zurückliegen.

Ein weiteres Detail macht jedoch deutlich, dass Schütz die Abschnittsbildung tatsächlich zunehmend unter veränderten Prämissen sehen konnte. Denn viel intensiver als noch 1629 kommt es vor, dass ein Textkomplex nicht in genau einen musikalischen Abschnitt überführt wird – vielmehr kann die Gestaltung (bei gleichbleibendem Text) auch wechseln. Abschnitte, die in Dreierbewegung gehalten sind, werden nicht mehr nur an Werkschlüssen geradtaktig abgeschlossen (wie schon 1629 in Nr. 1, 4, 17 und 20), sondern auch an Abschnittsenden im Inneren einer Komposition. Damit nähert sich Schütz in der musikalischen Linienführung – etwa in Nr. 6 – einer Vorform von Mehrsätzigkeit an, die gleichzeitig viel eher in der Instrumental- als in der Vokalmusik entwickelt wird (etwa als langsame Trennglieder von Sonatenabschnitten oder als Adagio-Schlüsse der Toccata).

Dies mag vor dem Hintergrund der Strenge, mit der Schütz 1648, ein Jahr später, in der Vorrede zur *Geistlichen Chormusik*, auf dem Regelwerk vokaler Satztraditionen beharrt, verwundern. Doch es gibt auch andere Stellen, an denen diese Strenge relativiert erscheint: in der Behandlung des Vokalbasses. In „Herr, nun lässest du deinen Diener“ (spätestens 1635 entstanden) teilt die Basstimme fast durchgängig die Bassfunktion mit dem Continuo; in „Hütet euch“ ist das Erscheinungsbild deutlich anders – und die beiden Bass-Duette (auch das früh entstandene „Herr, neige deine Himmel“) erscheinen geradezu als Lehrstücke über die Freiheit der Bassführung neben dem Continuo. Diese Gestaltung setzt sich ebenso in den

<sup>57</sup> Für den deutschen spricht Schütz in der Vorrede einen entsprechenden Kenntnisrückstand an.

Stücken für größere Besetzungen fort, obgleich hier die Kopplung der vokalen und instrumentalen Bassfunktion angesichts der Dichte des umgebenden Satzes besonders nahe läge.

Das klare Bewusstsein für weit reichende Abschnittsgliederungen, das sich in der zuvor angesprochenen Tempogestaltung zeigt, lässt Schütz' Druck auch in den Besetzungsangaben erkennen – die nicht nur als Informationen gedacht sind, aus denen sich Nutzern des Stimmensatzes die Werkgestalt erschließt. Vielmehr stehen Angaben wie „solus“ oder „à 2.“ auf derselben Stufe wie – für die Nachwelt leichter nachvollziehbar – der Begriff „Symphonia“. Deutlich wird also in nahezu jeder Hinsicht ein Bewusstsein für großräumige Werkgliederungen, das als plausible Reaktion auf die spezifisch weiter gespannten Melodiebögen und Textkomplexe erscheinen kann.

In diesem Rahmen entsteht eine bemerkenswerte Vielfalt von Werkansätzen. Zu differenzieren ist nicht nur zwischen Bibelwortvertonungen und den drei Choralbearbeitungen (Nr. 14–15 und 26); Techniken wie die der Ciaconna in Nr. 16 und die Besetzungsvielfalt der Magnificat-Komposition Nr. 4 werden jeweils nur einmal angewandt, Battaglia-Techniken für die „kriegerische“ Musik hingegen mehrfach (Nr. 4, 14, 16, 19)<sup>58</sup>. Und Vokalsätze, die so wirken, als seien sie für ein „chorisches“ Vokalensemble konzipiert (z. B. Nr. 23), stehen auch noch im Schlussbereich des Bandes neben Stücken, in denen dieser Eindruck ansonsten gezielt vermieden wird (Nr. 24–26). Auch diese Vielfalt lässt sich selbstverständlich nicht in eine Stilchronologie überführen; sie ist vielmehr ein Stück weit Prinzip der Sammlung – und in dieser Vielfalt können problemlos ältere und neuere Stücke nebeneinander stehen.

Mit all diesen Neuerungen verbunden ist zudem eine veränderte Auffassung „des Instrumentalen“. In den *Psalmen Davids* lässt sich davon sprechen, dass es Stimmen gibt, die unzweifelhaft neben dem Vokalsatz stehen: Sie haben zwar die gleiche Motivik wie die gesungenen Satzanteile, sprengen aber entweder in der Höhe oder in der Tiefe den normalen Ambitus von Singstimmenparts; nur dies lässt erkennen, dass es sich um Instrumentalstimmen handelt. Ein Stück weit passt diese Beschreibung auch auf Kompositionen der *Symphoniae sacrae I*, vor allem aber deshalb, weil hier viele der Instrumentalparts für zeitgenössische Blasinstrumente bestimmt sind, die in ihrer Linienführung besonders eng an diejenige typischer Singstimmen heranbewegt werden. In den Violinanteilen der *Symphoniae sacrae II* jedoch geht Schütz, von nur wenigen Ausnahmen abgesehen,<sup>59</sup> einen Schritt weiter: Zwar treffen sich instrumentale und vokale Anteile in der Motivik, doch diese wird unterschiedlich konkretisiert, je nachdem, ob sie einer Singstimme oder einem Instrument zufällt (besonders deutlich Nr. 10, T. 39ff. – mit einem eindeutigen Motiv der Singstimme und einem eigenen Begleittypus der Instrumente). Und immer wieder gibt es auch eigene Instrumentalabschnitte, die ohne Beziehung zu den benachbarten gesungenen Partien entwickelt sind (z. B. Nr. 1, T. 45ff.; Nr. 5, T. 15ff.; Nr. 9, Eröffnung bzw. T. 47ff.).

## Editorische Vorüberlegungen

Über den Detailumfang mit editorischen Fragen informieren das Kapitel „Prinzipien der Edition“ sowie die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht. Da dieser in der Regel keinen „Lesetext“ bietet, sollen einige prinzipielle Überlegungen hier zusammengefasst werden.

### Was ist ein „Originaldruck“?

In der Regel steht eine editorische Arbeit mit Werken, die nur im Originaldruck vorliegen und für die dieser die Quellengrundlage bietet, unter zwei klaren Prämissen: Der Druck wird als direkte Wiedergabe der Intentionen des Komponisten betrachtet, so dass „das Werk“ mit dem Druck gleichgesetzt wird; und als Repräsentant dieses „Werkes“ gilt jeweils ein beliebiges Exemplar des Druckes – etwa auch eines, das als einziges dank günstiger Umstände die Zeiten überdauert hat. Einschränkungen ergeben sich, falls dieses „Werk“ auch in (gleichfalls historischen) Nachdrucken vorliegt oder wenn – wie für einige Schütz-Drucke – ein Exemplar Einzeichnungen des Komponisten enthält. Beides ist hier nicht der Fall; dennoch zwingt die Quellenlage zu einer subtileren Vorgehensweise.

Der Originaldruck kann nicht als exakte Wiedergabe der Schütz'schen Intentionen verstanden werden, spiegelt keine „definitive Gestalt“ der Sammlung, sondern lediglich die Auffassung, zu der ein Notensetzer im Hinblick auf das jeweilige Werk gelangte: Die ihm im Einzelfall vorliegende Quelle (Stimme, vgl. oben) übertrug er zweifellos nicht exakt nach den Vorgaben des Komponisten in den gedruckten Notentext, sondern er wandte dafür Techniken an, die er selbst, in seiner spezifischen Arbeitsauffassung als Notensetzer, gewohnt war. Besonders deutlich wird diese Eigenständigkeit des Setzers gegenüber dem Komponisten an den Textierungen der Stücke; dass die Schreibweise des jeweils unterlegten Textes von einer Stimme zur anderen wechselt, kann kaum exakt aus Schütz' Quellen entnommen worden sein. Im gleichen Sinne sind Generalbassbezeichnungen (vor allem für Kadenzen) nicht immer in der Gestalt der jeweiligen Vorlage ausgeführt; dies legen nicht zuletzt die zwar in Details abweichenden, im Bereich des Grundsätzlichen jedoch direkt vergleichbaren handschriftlichen Quellen zu den Frühfassungen nahe. Diese sind im Bereich des musikalischen Texts ebenfalls keine Schütz-Autographe. Damit gilt für sie prinzipiell das gleiche wie für den Originaldruck: Für sie wirken sich neben kompositorischen Intentionen auch Entscheidungen des Kopisten aus. Belege dafür, dass Schütz die Manuskripte korrigierend durchsah, lassen sich nicht erbringen.

Somit ist es aber im vorliegenden Band für die Werkwiedergaben weder des Hauptteils noch des Anhangs möglich, sie mit den Vorstellungen Schütz' gleichzusetzen. Wie für alle anderen gedruckt überlieferten Werke Schütz' auch, erweist sich

<sup>58</sup> Nicht völlig deckungsgleich mit Monteverdis Intention des „Genere concitato“; vgl. Konrad Küster, „Monteverdis „Genere concitato“ und die Vollkommenheit der Musik“, in: Bernhard R. Appel u. a. (Hrsg.), *Musik und Szene: Festschrift für Werner Braun zum 70. Geburtstag*, Saarbrücken 2001, S. 41–55.

<sup>59</sup> Die Ausnahmestellung von „Lobet den Herrn, alle Heiden“ hat Moser (*Heinrich Schütz*, Kassel 1935, S. 484) damit umschrieben, dass er hinter dem Satz ursprünglich eine fünfstimmige Motette vermutete – in dieser Tragweite kaum akzeptabel, aber als Hinweis auf die Sonderstellung zweifellos sprechend.

die Arbeit der Setzer als eine undurchdringliche Trennschicht zwischen Interpreten und dem Komponisten; in Analogie gilt dies ebenso für die Überlieferung durch Kopisten. Doch das ist nicht das einzige Problem.

Sämtliche eingesehenen Druckexemplare der *Symphoniae sacrae II* haben handschriftliche Einzeichnungen. Teils sind sie Ergebnis der Setzerarbeit: Tripel- und manche Doppelgriffe, die Schütz in Nr. 27 fordert, und die Generalbassaussetzungen der Organum-Stimme zu Nr. 10 sind im Letternsatz der Zeit nicht darstellbar, so dass handschriftliche Zusätze erforderlich wurden – ein für zeitgenössische Verhältnisse gewaltiger Luxus.<sup>60</sup> Mit anderen Zusätzen wurden – vorrangig von den zeitgenössischen Interpreten – in den Exemplaren Druckfehler korrigiert und aufführungspraktische Angaben geleistet.

Erst im Vergleich mehrerer Exemplare erschließt sich, welche dieser weiter gehenden Zusätze aus der Offizin stammen (weil sie tendenziell in jedem Exemplar von gleicher Hand eingetragen und nur in einzelnen vergessen worden sind) und welche aus der Nutzung eines einzigen Exemplars resultieren. Für die Offizin-Eintragungen muss das Ausmaß auf doppelte Weise bestimmt werden: Um welche der Eintragungen handelt es sich konkret, und sind diese Zusätze im Referenz-Exemplar wirklich komplett vorgenommen worden? Somit wirken sich für diese Zusätze die gleichen Vorgaben aus wie in der Edition von Musik, die tatsächlich rein handschriftlich überliefert ist: Die Eintragungen können nicht wie ein gedruckter Text aufgefasst werden, sondern müssen klassifizierbar gemacht werden. Welche Probleme entstehen, wenn dieser quellenkritische Schritt unterbleibt, zeigt sogar Philipp Spittas Edition: Weil er sich einseitig auf das Wolfenbütteler Exemplar stützte, teilte er in den Doppelgriffen zu Nr. 27 einige Töne nicht mit, die in sämtlichen anderen Exemplaren enthalten sind – in diesem einen Exemplar wurde offenkundig vergessen, sie durch einen Setzereimitarbeiter eintragen zu lassen.

Eintragungen der Offizin sind für die Edition essentiell. Doch auch die späteren Nutzer-Korrekturen können editorisch relevant sein. Denn wenn man die Quellenbasis dadurch verbreitert, dass mehrere Exemplare eines Originaldruckes betrachtet werden, wird zugleich das unumgängliche Emendationsverfahren auf eine bessere Grundlage gestellt. Hier muss größtmögliche Vorsicht walten, denn jedem Notennutzer musste eine Stelle, die seinen individuellen Musiziererfahrungen zuwiderlief, als Fehler erscheinen, und dies ist editorisch kaum von Belang. Wenn aber mehrere Nutzer der Schütz-Zeit eine Lesart veränderten, ist zu überlegen, unter welchen Umständen die kritisierte Grundform als (durch den Setzer bedingter) Fehler aufgefasst werden kann und im Sinne jener Nutzer zu korrigieren ist; zumindest muss mitgeteilt werden, dass in historischen Aufführungen eine Lesart des Druckes häufig oder regelmäßig in Veränderung dargeboten wurde. Denn letztlich kommt einem Nutzer, der einen Druckfehler korrigiert, die gleiche Funktion wie einem Drucker zu, der in der Offizin einen Druckfehler korrigiert; und dem Setzer ist ebenso wenig wie dem Nutzer pauschal zuzubilligen, ausschließlich im Sinne des Autors gehandelt zu haben.

Die daraufhin ermittelte Werkversion wird in modernen Notensatz übertragen; Abweichungen von dem 1647 gedruckten

Notentext werden im Kritischen Bericht erläutert. Diesem wächst somit eine besondere Funktion zu: Das Lesartenverzeichnis muss auch über solche Details Auskunft geben, die für das Musizieren nebensächlich erscheinen, an denen sich aber die nicht unproblematische Stellung eines „Originaldrucks“ in der Werkgeschichte ablesen lässt. Als Beispiele ausdrücklich erwähnt seien Abteilungsstriche, deren Folge am Zeilenende unterbrochen wird (dies beruht allein auf der Layout-Entscheidung des Setzers), und Textmarken, die falsch formuliert oder gegenüber ihrer korrekten Partiturposition verschoben sind.

#### Partiturgestalt und Taktbegriff

Der Stimmendruck lässt sich – äußerlich gesehen – leicht in eine Partitur überführen, denn in den Fußzeilen der Einzelhefte wird die intendierte Reihenfolge der Stimmen deutlich. Die einzelnen Druckbogen wurden dem Alphabet folgend bezeichnet: mit A, B, [...] die Stimme der Violine I, mit Aa, Bb, [...] die der Violine II, so dass mit drei- bis fünffacher Buchstabenkennzeichnung die Singstimmenhefte folgen, mit sechsfacher die Violone-Stimme, mit siebenfacher der Bassus ad Organum. Insofern gibt die Partituranordnung auch die Intentionen zumindest der Drucker wieder.

Im Detail sind jedoch weiter gehende Probleme zu klären. Alle Informationen, die in den Stimmen über den reinen Notentext hinaus (einschließlich des Gesangstextes) enthalten sind, müssen für die Partituranlage hinterfragt werden. Dies gilt bereits für die Generalbassziffern, die im Originaldruck in geballter Form dem jeweiligen Ton zugeordnet erscheinen, die aber bei der Umformung der Stimmen in eine Partiturgestalt mit deren Satzbild koordiniert werden müssen. In Einzelfällen liefern die übrigen Stimmen hierfür keine ausreichenden Anhaltspunkte. Ferner müssen die verbalen Zusätze (Aufführungsanweisungen, Textmarken) auf ihre Bedeutung hinterfragt werden; manche von ihnen werden in der neu geschaffenen Partiturgestalt stärker hervorgehoben (z. B. Tempoangaben, die als Akkoladenvorschrift erscheinen) als andere (z. B. Textmarken, die nur im Kritischen Bericht erwähnt werden) – und auch hier ist eine Trennlinie nicht klar zu ziehen. Schließlich verbleibt die Gliederung der Einzelstimmen mit Strichen, deren Bedeutung in Schütz' Zeit zunehmend dem modernen Taktstrich angenähert wurde – da es sich um eine Entwicklung handelt, lässt sich die Aussagekraft nicht a priori auf die Gestaltung einer einzelnen Stimme beschränken. Allerdings spiegelt sich auch in diesen Gliederungsstrichen zunächst nur die Sicht der Setzer, die nicht automatisch mit derjenigen Schütz' gleichzusetzen ist.

Anders als es Spittas Ausgabe erkennen lässt, beschränken sich die Anhaltspunkte, die sich in dieser Hinsicht aus den Quellen gewinnen lassen, nicht allein auf die Setzung von Gliederungsstrichen in den Continuoarts; diese stehen in geradtaktigen Abschnitten häufig im Abstand einer Brevis (4/2). Vergleichbare Gliederungsstriche finden sich auch in den Parts für Melodiestimmen, allerdings in kürzeren Abständen; der Zweck, der mit ihnen verbunden ist, liegt offenkundig darin,

<sup>60</sup> Für Violinmusik des 17. Jahrhunderts ist viel eher typisch, dass auf die Doppelgriffe, wie sie in handschriftlichen Quellen häufiger zu finden sind, in den Drucken verzichtet wird; vgl. Walter Kolneder, *Das Buch der Violine*, Freiburg/Zürich 1972, <sup>3</sup>1984, S. 286f.

längere Abschnitte in „schwarzen Noten“ übersichtlich darzustellen. Für sie ist ein Semibrevis-Abstand (4/4) charakteristisch; in aller Regel wird jedoch am Zeilenende auf Gliederungsstriche verzichtet – und es gibt nur seltenste Ausnahmen, in denen die Gliederung der Continuo-parts nicht mit derjenigen harmoniert, die in den Melodiestimmen eingetragen ist.

Gliederungsstriche für die Melodiestimmen dienen aber nicht nur der Anschaulichkeit etwa bei der Darstellung von Sechzehntelketten, sie werden ebenso eingesetzt, um Betonungsverhältnisse deutlich zu machen (vgl. etwa Nr. 26, T. 94, Sopran II). Das verweist auf einen akzentuierten Taktbegriff: nicht in dem Sinn, dass die Gestaltung der Schwerpunkte bereits als normiert gelten könnte, durchaus aber in der Hinsicht, dass eine Tongruppe, die unmittelbar nach dem Gliederungsstrich steht, als etwas Betontes hervorgehoben würde – wie eine Takt-Eins. Den Einblick in diese Vorstellungswelt ermöglicht nur die möglichst weitgehende Mitteilung darüber, an welchen Stellen Abteilungsstriche stehen.

Die Vorstellung eines klaren Taktbegriffs spiegelt sich auch in den Pausenzählern der Stimmen: In geradtaktigen Abschnitten wird der Zählung nie ein Brevis-, sondern stets nur ein Semibrevis-takt zugrunde gelegt. Die Pausenzähler erweisen sich somit als zentrale Informationsquellen für die Behandlung des Taktbegriffs; ihnen zufolge wird – neben diesem modernen Semibrevis-takt in der Geradtaktigkeit – für Tripla-Abschnitte unterschieden zwischen einem 6/4-Takt und einem 3/1-Takt.<sup>61</sup>

Die Funktion jener Gliederungsstriche ist allerdings mit dem Hinweis, es handle sich um „Lesehilfen in wiederkehrenden Abständen“, noch nicht völlig umschrieben: Vergleichbare Striche werden auch an Binnenschlüssen gesetzt – nicht an allen und nicht immer auch in allen Stimmen. In einigen (unstrittigen) Fällen lässt sich anhand dieser Eintragungen ein wachsendes Bewusstsein für eine differenziertere Werkgliederung erkennen: Es gibt fortan nicht mehr nur die textbezogenen Werkelemente des „Abschnitts“ und des „Werkganzen“, sondern dazwischen eine weitere Ebene, in der mehrere Abschnitte zu einem größeren „Satz“ verbunden werden und erst deren Summe das Werkganze entstehen lässt. Insofern sind „Gliederungsstriche“ an Abschnittsenden nicht pauschal denen im Abschnittsinneren gleichzusetzen.

## Aufführungspraktische Anmerkungen

### Die Violinstimmen

Im Bereich der Instrumentalbesetzung herrschen klare Verhältnisse: Sieht man von der Offenheit ab, mit der die Besetzungsverhältnisse auf dem Titelblatt formuliert sind („mit [...] zweyen Instrumental-Stimmen, Alß Violinen, oder derogleichen“), ist in Überschriften zum Notentext und in den Inhaltsverzeichnissen ausschließlich von einer Besetzung mit zwei Violinen die Rede – mit Ausnahme des deutschen Magnificat (Nr. 4). Insofern lassen sich die Titelangaben nicht restlos mit den Werken zur Deckung bringen. Vielmehr erscheinen die kleinen „schwarzen Noten“ als Bestandteile eines spezifisch violinistischen Idioms – ebenso wie ohnehin der „stätte ausge-dehnete musicalische Strich auff dem Violin“, den Schütz

fordert. Diese spezifische Violin-Idiomatik lässt sich noch weiter konkretisieren: Sie schließt die Doppel- und Tripelgriffe in Nr. 27 ebenso ein wie die Ausschöpfung des typischen Violin-Tonvorrats sowohl in der Tiefe als auch in der Höhe – immerhin in einer größeren Anzahl der Stücke.

Lagenspiel wird in der Violine I fast prinzipiell gefordert: Der Ton  $c^3$  wird nur in sechs Stücken nicht erreicht (Nr. 4, 5, 7, 9, 19 und 21), bisweilen aber sogar  $d^3$  (Nr. 8, 13, 23, 24). In einigen Stücken (Nr. 3, 11, 13, 15, 22–26) ist Lagenspiel auch in der Violine II erforderlich, und zwar in Nr. 23 und 24 ebenfalls bis hinauf in die dritte Lage. Entsprechend ist zu untersuchen, inwiefern  $c^1$ , ein typischer tiefer Grenzton auch anderer Instrumente, unterschritten wird: Im Bereich der Stücke für nur eine Singstimme (Nr. 1–12) gilt dies nur einmal, für das elfte Konzert; in den größer besetzten Stücken hingegen lässt Schütz die Instrumente diesen Grenzton häufiger unterschreiten (in Nr. 13, 16, 20, 22, 26–27).

Damit kristallisiert sich anhand des Tonvorrats noch stärker heraus, dass Schütz sich von der Annahme einer allgemeinen, offenen, auch für andere Instrumente zugänglichen Gestaltung der Instrumentalstimmen löste. Die ältere, allgemeinere Technik kennzeichnet noch die Violinparts der *Symphoniae sacrae I*; und sie gilt ebenso für die Stücke, zu denen in Kassel handschriftliche Frühfassungen überliefert sind: In SWV 361a werden die „Violinstimmen“ lediglich als „Instrumentum primum [bzw. secundum]“ bezeichnet. Erstaunlicherweise wirkt dieser ältere, offenere Gestaltungsansatz also eher in den Stücken für eine Singstimme fort als in denen für mehrere – und zwar unabhängig davon, ob man die hohen oder die tiefen Grenztöne in den Blick nimmt. Somit sollten die Besetzungsangaben, die für das Instrumentarium im Bandinneren gegeben werden, ernster genommen werden als die des Titelblattes. Zwar ist denkbar, dass auch Schütz zeitweise – und vielleicht für einzelne Stücke mehr als für andere – stärker mit Alternativen rechnete, dann allerdings in ähnlicher Weise wie der, dass die Besetzung des Soloparts auch in manchen instrumentalen Solokonzerten des 18. Jahrhunderts noch nicht restlos als festgelegt gelten musste. Doch auch im Vergleich mit virtuosen Violinanforderungen des mittleren 17. Jahrhunderts drängt sich die Vermutung auf, dass Schütz die Instrumentalparts als Violinstimmen auffasste.

Dies letzte gilt demnach nur für das *deutsche Magnificat* (Nr. 4, SWV 344) nicht. Schütz bietet hier in Analogie zu den übrigen Stücken eine Notation ebenfalls nur in den zwei „Violin“-Stimmbüchern, obgleich er wohl auf jeden Fall mit Besetzungswechseln rechnete. Die Kombinationsmöglichkeiten, die in den gedruckten Besetzungsangaben formuliert sind, ergeben keine freie Auswahl, lassen sich aber auch nicht als ein völlig geschlossenes Konzept gezielter Vorgaben verstehen (vgl. Tabelle 3).

Takt (Schlüssel)	festgelegte Besetzung	variable Besetzung
T. 1 ( $g_2$ )	2 Violinen	
T. 40 ( $c_3$ )		2 Violinen oder 2 Posaunen
T. 64 ( $g_2$ )		2 Zinken oder 2 Trompeten
T. 88 ( $g_2$ )	2 Blockflöten	
T. 122 ( $g_2$ )	2 Violinen	
T. 142 ( $g_2$ )		2 Zinken oder 2 Violinen

Tabelle 3: Instrumentalbesetzung in SWV 344

<sup>61</sup> Zur Darstellung vgl. den Kritischen Bericht.

Besetzungsüberlegungen, wie Peter Thalheimer sie für die *Symphoniae sacrae* I angestellt hat,<sup>62</sup> gelten auch hier: Demzufolge bezeichnet „Cornettino“ einen kleinen Zink, „Trombeta“ eine Clarintrompete, „Flautino“ eine Blockflöte und „Trombone“ eine (hier Alt-) Posaune. Dies lässt sich nun mit den Besetzungsangaben verbinden.

Eine Beteiligung der Violinen ist unverzichtbar; für den 1. und 5. Abschnitt sieht Schütz keine Alternative zu dieser Besetzung vor. Somit muss im 6. Abschnitt die Besetzung mit Zinken (also: der Besetzungswechsel gegenüber dem 5. Abschnitt) für Schütz die Wunschvariante gewesen sein; nur dann, wenn Zinken nicht verfügbar sind, ergäbe sich hier ein größerer, zusammenhängender Violinabschnitt – und die Zinken wären dann naturgemäß auch für den 3. Abschnitt nicht verfügbar. Dann müssten deren Parts hier von Trompeten gespielt werden. So bliebe nur für den zweiten Abschnitt die Besetzung tatsächlich frei wählbar (mit einer Bevorzugung der Violon); für den dritten hingegen steht die Flautini-Mitwirkung nicht zur Disposition. Andererseits: Auch die möglichst farbige Aufführungsvariante ist denkbar, derzufolge nur der erste und fünfte Abschnitt von denselben Instrumenten gespielt würde – denn es ist denkbar, den dritten auf Trompeten, den letzten auf Zinken musizieren zu lassen.

Die zweistimmige Darstellung im Stimmendruck täuscht über die tatsächlich erforderliche Besetzung hinweg: Es ist nicht möglich, die Komposition mit nur zwei Spielern aufzuführen, von denen mehrere Instrumente gespielt würden, es sei denn, man nähme in Kauf, dass an den Abschnittsgrenzen größere Pausen entstehen. Denn in der Regel ist ein Instrumentenwechsel nicht „einkomponiert“: Es sind keine längeren instrumentalen Pausenstrecken vorgesehen, in denen das Musizieren von Singstimme und Continuo es ermöglichte, dass zwei Spieler in aller Ruhe das eine Instrument ablegten und zum nächsten umstiegen.

### Singstimmen

Anders als im Bereich der Instrumentalbesetzung ist in manchen Stücken nicht klargestellt, welche Singstimmen Schütz ihnen zuordnete. Allerdings sind wiederum Tendenzen erkennbar, die ernst genommen werden sollten – auch dies erschließen die Mitteilungen, die er macht.

Offen sind die Informationen in der Hinsicht, dass im Inhaltsverzeichnis der Stimmbücher (vgl. Abb. 5) übereinstimmend Alternativbesetzungen für Soprankonzerte gegeben werden, so dass sie auch mit einer Tenorbesetzung ausgeführt werden könnten – d. h. auch in Nr. 1, in der die Tenorvariante im Singstimmen-Stimmbuch nur in der Überschrift nicht genannt ist (aber im Inhaltsverzeichnis sowie im Continuo). Also ergibt sich nur für Nr. 4 keine Alternative für die Sopranbesetzung,<sup>63</sup> ebenso in allen Stücken, in denen die Vokalparts unterschiedlichen Stimmlagen zugewiesen sind. Diese Variantenbildung gilt nicht auch im Umkehrschluss: Für solistische Tenorwerke ist keine Sopran-Alternative vorgesehen.

Eine andere Sprache spricht die Anordnung der Werke in der Gesamtfolge der 27 Stücke und deren Schlüsselvorzeichnung: In ihr wird durchaus unterschieden zwischen Sopran- und

Tenorlage, indem die erstere jeweils am Anfang der Besetzungsgruppen steht, die letztere an der typischen Stelle zwischen Alt- und Bassstücken. Insofern liegt ein klarer Vorzug bei der Sopranbesetzung. Dies wird auch durch die Informationen bestätigt, die in der handschriftlichen Überlieferung geboten werden: Den Kasseler Manuskripten zu den Nummern 1 und 6 ist kein Hinweis auf eine potenzielle Tenorbesetzung zu entnehmen. Somit lässt die gesamte Gestaltung der Druckausgabe vermuten, dass Schütz lediglich im Sinne einer einzigen erweiterten Nutzungsmöglichkeit Konzessionen vorsah: für die Werke mit Sopranbesetzung der Vokalparts. Ohne diese Variante würde der Band wohl zu weitgehend von dem Zugschnitt auf die anspruchsvolle Sopranfunktion dominiert: mit 7 der 12 Konzerte für eine Singstimme und 4 der 10 Konzerte für zwei (bzw. mit 11 der 27 Konzerte überhaupt). Doch den Vorrang hat stets eine Sopranbesetzung.

### Der Generalbass

Für die Besetzung des Instrumentalbasses erscheint die Lage eindeutig. Der gedruckte Stimmensatz umfasst zwei Stimmen, „Den einen für den organisten, den andern für den Violon“, wie dies auf den Titelblättern ausgeführt ist. In den übrigen Aufführungsanweisungen wird dieses Begriffsmuster beibehalten: Wenn die Instrumentalbasstimme zur Sprache kommt, werden stets nur diese beiden Instrumente erwähnt; ebenso richtet sich Schütz gezielt an Organisten. „Organum“ lautet auch die Benennung der meisten Kasseler Manuskripte (in denen folglich keine Violone-Stimme enthalten ist); nur für die Kasseler Stimmen zu „Ich werde nicht sterben“ benennt der Schreiber Michael Hartmann die Stimme pauschaler als „Baßus Continuuus“ (auch abgekürzt). Somit ist von einer Besetzung mit Orgel und 16'-Streichbass auszugehen.

### Textzusätze zu den Noten

Tempoangaben, die im Druck gesetzt erscheinen, sind „Præsto“ und „Tarde“ (mit gelegentlichen orthographischen Varianten); Michael Praetorius<sup>64</sup> zufolge handelt es sich dabei um eine Vermischung, weil der italienische Begriffspartner zu Presto „Adagio“ lautet, entsprechend der lateinische zu Tarde „Velociter“. Doch nicht nur darin äußert sich ein Unterschied zu Praetorius' Erklärungen von 1619; auch das System, in dem er die Begriffe sieht, hat offenkundig für die Jahrhundertmitte keinen Bestand mehr. Denn an keiner Stelle ist erkennbar, dass die Tarde-Vorschrift ein Umschlagen der Musik vom Madrigalischen ins Motettische anzeige (die nach seinen Ausführungen durch eine Änderung der Taktvorschrift von  $\text{C}$  zu  $\text{C}$  deutlich gemacht werden müsse) oder – umgekehrt – die Presto-Vorschrift einen Wechsel vom Motettischen ( $\text{C}$ ) zum Madrigalischen ( $\text{C}$ ).

Typisch ist die Tarde-Vorschrift etwa in ihrer Verwendung in Nr. 2 (T. 80): Sie charakterisiert den  $\text{C}$ -Teil, der einen Tripla-Abschnitt beendet (vgl. ebenso Nr. 11, T. 78; ferner die Anfän-

<sup>62</sup> *Stuttgarter Schütz-Ausgabe*, Bd. 7, Stuttgart 1997, S. XII.

<sup>63</sup> Vgl. Kritischer Bericht: In den Noten des Stimmbuches Vox I sowie in den Inhaltsverzeichnissen von Vox I und Continuo ist keine Tenor-Variante genannt, sondern nur in den Noten des Continuo-Parts.

<sup>64</sup> Vgl. zum Folgenden: Michael Praetorius, *Syntagmatis musici* [...] *tomus tertius*, Wolfenbüttel 1619 (zahlreiche moderne Nachdrucke und Faksimilia), besonders S. 51.

ge von Nr. 14 und 15 sowie Nr. 16, T. 176). In vergleichbaren Situationen kann diese Vorschrift jedoch auch wegfallen, wie sich in Nr. 21 (T. 122) zeigt. Zudem ist diese Schlusswirkung nicht daran gebunden, dass ein Tripla-Abschnitt vorausgegangen ist; auch ein *c*-Abschnitt kann „Tarde“ schließen (Nr. 6, T. 122; Nr. 9, Ende).

Mit „Tarde“ können *c*-Abschnitte jedoch auch beginnen. Häufig handelt es sich um Abschnitte in Paralleldeklamation aller Stimmen (im Sinne eines Noema; vgl. Nr. 1, T. 99; Nr. 7, T. 43; Nr. 18, T. 123; Nr. 19, T. 30; in Nr. 10, T. 104, noch mit vorausgehender solistischer Einleitung). Allen diesen Beispielen ist gemeinsam, dass die Geltungsdauer der Vorschrift nicht angezeigt wird; so bleibt offen, ob mit der neuerlichen Auflockerung des Satzes auch das Normaltempo wiederhergestellt werden solle oder nicht – im Extremfall mag es sein, dass schon nach einem Takt ein anderes Zeitmaß gelten solle (wie in Nr. 6a, T. 114; denn in der jüngeren Fassung steht für den folgenden Takt – Nr. 6, T. 114 – die Vorschrift „Presto“, ohne dass hier „Tarde“ vorausgegangen wäre). Die Problematik der Geltungsdauer ergibt sich entsprechend auch in Nr. 11, T. 109.

Die Vorschrift „Presto“ kann ein ohnehin schnelles Dreiermetrum noch weiter beschleunigen (Nr. 1, T. 74; Nr. 11); die Wahl dieses noch geschwinderen Tempos ist allerdings nicht davon abhängig, dass ein schneller Dreier-Abschnitt vorausgegangen ist, sondern kann auch frei erfolgen (Nr. 2 und 14, Beginn; Nr. 20, T. 15, T. 120; Nr. 24, T. 70). Abschnitte, die in diesem „beschleunigten Dreier“ gehalten sind, können wiederum durch Tarde-*c*-Abschnitte aufgehoben werden (vgl. Nr. 27, Beginn).

Somit zeigt sich in den Tempovorschriften ein Stadium, das bereits abstrakter („moderner“) ist als das von Praetorius entwickelte System. Mit den Begriffen „Presto“ und „Tarde“ scheinen klare Tempospielarten und ebenso eindeutig benennbare musikalische Situationen verknüpft zu sein; klar ist ferner, dass eine Tarde-Tripla und ein geradtaktiger Presto-Abschnitt außerhalb des abstrakteren Systems liegen. Als Grundproblem der Interpretation verbleibt die Frage der Geltungsdauer insbesondere der Tarde-Vorschrift, wenn sie nicht zu Abschnittsenden gesetzt wird.

Unproblematisch sind hingegen die dynamischen Angaben „fortiter“ und „submisso“ bzw. „forte“ und „piano“: Wiederum handelt es sich um je ein lateinisches und italienisches Begriffspaar. Welches von beiden gewählt wird, ist offenkundig beliebig: Während in Nr. 13–15 die lateinischen für Instrumentalstimmen verwendet werden, die italienischen in Nr. 14 und 15 für Singstimmen, finden sich am Schluss von Nr. 24 für alle Stimmen die lateinischen.

Als Spielanweisung erscheint in Nr. 26 ferner zu Violin- und Generalbassstimmen der Begriff „Tremolant“ (auch „Tremulant“, „Tremulus“). In dieser Formulierung – und in seiner Verwendung in diesen beiden Instrumentengruppen – verweist er auf einen seiner terminologischen Bezugspunkte: den Tremulant der Orgel. In diesem Sinne versteht noch Johann Gottfried Walther diesen Terminus für Streichinstrumente: Er besage, dass „viele in einerley Tone vorkommende Noten, mit einem zitternden Striche absolvirt werden sollen, um den Orgel-Tremulanten zu imitiren“.<sup>65</sup>

Weitere Textzusätze in den Noten scheinen auf den ersten Blick trennbar in Abschnittangaben („Symphonia“) und Besetzungsbezeichnungen („Solus“; „à 2“ etc.). Auf den zweiten Blick erschließt sich, dass es sich um Angaben auf gleicher terminologischer Stufe handelt. Dies gilt nicht nur für die Stücke, die von einem Abwechseln dieser Begriffsfelder geprägt zu sein scheinen (besonders Nr. 6, 24 und 25). Vielmehr sind die Mitteilungen des Originaldruckes auch zu unzuverlässig, um aus ihnen eindeutig auf terminologische Hintergründe schließen zu können. Es kann etwa keine Rede davon sein, dass diese Bemerkungen nur für die jeweils musizierenden Stimmen eintreten – als Information darüber, dass sie fortan mit weniger musizierenden Partnern um sich herum zu rechnen haben. Vielmehr findet sich der Vermerk „Symphonia“ häufig auch in Parts für Singstimmen (z. B. Vox I, Nr. 8, T. 37; Eröffnung zu Nr. 16 und 26, jeweils alle Singstimmen); andererseits hat sogar der Vermerk „solus“ in eine Instrumentalstimme Eingang gefunden – als eine mit dem Pausenzähler verbundene Abschnittsbezeichnung (VI II, Nr. 16, T. 14).

Ein besonderer Fall schließlich ist Nr. 13: Hier findet sich einmal der Begriff „Solus“, der sonst auf die Besetzung mit nur einer Singstimme hindeutet, zu einem Abschnitt, an dem auch zwei Violinen mitwirken (T. 13); der Abschnitt wird durch den Vermerk „à 4“ beendet (ähnlich nochmals vor T. 112; beiden Stellen ist gemeinsam, dass die Streicherstimmen „submisso“ (gedämpft, leise) praktisch nichts anderes als eine Continuoaussetzung vortragen). Im Wechselspiel mit den Abschnitten, die die Überschrift „Symphonia“ tragen, wird hier das Begriffssystem vollends deutlich.

\* \* \*

Die Grundlagen des Notenteils wurden im Wintersemester 2000/01 in einem Hauptseminar am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg erarbeitet; den Teilnehmerinnen und Teilnehmern, im Vorspann des Bandes namentlich genannt, danke ich an dieser Stelle herzlich für ihre engagierte und sachkundige Arbeit, darüber hinaus Lydia Naumann und Jens Berger für ihre Mitarbeit beim Korrekturlesen der kompletten Ausgabe. Besonderer Dank gilt den Bibliotheken, die zu den in ihrem Besitz befindlichen Exemplaren der *Symphoniae sacrae II*, im Kritischen Bericht einzeln genannt, bereitwillig Auskunft erteilten oder direkt die Arbeit mit diesen Exemplaren ermöglichten (wiederum auch den Studierenden des Editionsseminars). Für einen lebendigen Gedankenaustausch danke ich schließlich Werner Breig und Wolfram Steude (†), für die umfassende Unterstützung bei der Druckvorbereitung dem Carus-Verlag.

Freiburg, im März 2003

Konrad Küster

<sup>65</sup> Johann Gottfried Walther, *Musicalisches LEXICON*, Leipzig 1732 (zahlreiche Faksimilia), S. 614.

## Textnachweise und liturgische Stellung

Schütz zog als Grundlage seiner Texte zwei Quellen heran: Die Bibelübersetzung Martin Luthers sowie (vermutlich) das Dresdner Gesangbuch (*Gesangbuch Christlicher Psalmen vnd Kirchenlieder*, 1622 u.ö.). Nach Überprüfung von Gottesdienstordnungen des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts lässt sich keine klare kirchenjahreszeitliche Zuordnung der einzelnen Stücke erkennen.

Die Textzuordnung wurden für den heutigen Gebrauch an der aktuellen Leseordnung der Vereinigten Evangelisch-Lutherischen Kirche in Deutschland (VELKD) sowie dem *Evangelischen Gottesdienstbuch* überprüft.

Christine Hausteil, Stefan Michel

Nr. SWV	Textanfang Zuordnung im 17. Jh.	Textgrundlage Zuordnung heute	Nr. SWV	Textanfang Zuordnung im 17. Jh.	Textgrundlage Zuordnung heute
1 341	Mein Herz ist bereit –	Ps 57,8–11 Hallelujavers (v. 8) am 5. So n. Epiphantias	9 349	Frohlocket mit Händen –	Ps 47,2–7 Psalm zu Himmelfahrt
2 342	Singet dem Herrn ein neues Lied 3. Advent, Weihnachten	Ps 96,1–4 Psalm zu Christvesper; Weihnachten I und II	10 350	Lobet den Herrn in seinem Heiligtum –	Ps 150 Hallelujavers zu Trinitatis (v. 2)
3 343	Herr unser Herrscher –	Ps 8,2–10 Psalm zu Neujahr	11 351	Hütet euch, daß eure Herzen –	Lk 21,34–36 –
4 344	Meine Seele erhebt den Herrn Canticum der Vesper	Lk 1,46–48.50–55 Evangelium am 4. Advent	12 352	Herr, nun lässest du deinen Diener –	Lk 2,29–32 1. So. n. Weihnachten Darstellung des Herrn/ Lichtmess Canticum der Complet
5 345	Der Herr ist meine Stärke –	2. Mos 15,2.11; Ps 104,33 Hallelujavers an Danktagen	13 353	Was betrübst du dich, meine Seele, –	Ps 42,12 Psalm am 4. So. n. Trinitatis
6 346	Ich werde nicht sterben (Erster Teil) –	Ps 118,17; Ps 116,3.4; Ps 34,7 [Psalm an Ostern – Ps 118] [Psalm an Quasimodo- geniti – Ps 116]	14 354	Verleih uns Frieden (Erster Teil) –	Martin Luther (1529), EG 421 Bittgottesdienst für Frieden
7 347	Ich danke dir, Herr (Anderer Teil) Christvesper	Ps 111,1; Ps 116,8.9; Ps 103,2–5; Ps 118,17 [Psalm an Gründonner- tag – Ps 111] [Psalm zu Quasimodo- geniti – Ps 116] [Danktage]	15 355	Gib unsern Fürsten (Anderer Teil) –	Johann Walter, „Verleih uns Frieden gnädiglich“ (1566), Strophe 2 Bittgottesdienst für Frieden
8 348	Herzlich lieb hab ich dich, o Herr –	Ps 18,2–7 Hallelujavers am 2. So. n. Trinitatis	16 356	Es steh Gott auf 1. Advent (Frühgottesdienst) 12. Sonntag nach Trinitatis	Ps 68,2–4 –
			17 357	Wie ein Rubin –	Jesus Sirach 32,7–9 –

18 358	Iß dein Brot mit Freuden –	Prediger Salomo 9,7; 3,12; 8,15; 3,13 –
19 359	Der Herr ist mein Licht –	Ps 27,1–3.5.6 –
20 360	Zweierlei bitte ich, von dir, Herr –	Sprüche Salomonis 30,7–9 [Erntedank]
21 361	Herr, neige deine Himmel –	Ps 144,5–7.9 –
22 362	Von Aufgang der Sonnen –	Ps 113,3.2.4.5.7.9 Psalm am 11. So. n. Trinitatis
23 363	Lobet den Herrn, alle Heiden –	Ps 117 Antiphon am 3. So. n. Epiphania
24 364	Die so ihr den Herren fürchtet –	Jesus Sirach 2,7–11 –
25 365	Drei schöne Dinge seind –	Jesus Sirach 25,1,2; Ps 133,1–3a; Sprüche Salomonis 27,10; Galater 5,14.15; Epheser 5,28.22; Hebräer 13,4; Epheser 5,32; Ps 133,3b [Trauung]
26 366	Von Gott will ich nicht lassen –	Ludwig Helmbold (1563), EG 365 Wochenlied zum 14. So. n. Trinitatis
27 367	Freuet euch des Herren, ihr Gerechten –	Ps 33,1–3 [Hallelujavers am 27.12., Tag des Evangelisten Johannes]

## Foreword (abridged)

The collection of *Symphoniae sacrae II* (1647) includes 27 concertos for one to three voices, two instruments (two violins, with the exception of no. 4) and basso continuo. Schütz regarded this work as the continuation of the eighteen-year-old-er *Symphoniae sacrae I*, published in Venice; it was dedicated to the Danish Crown Prince Christian, who had married Magdalena Sibylla of Saxony in 1634. The Crown Prince, who was called “Christian V” already during his lifetime to distinguish him from his father, Christian IV, never ascended the throne as king;<sup>1</sup> he died in June 1647 (shortly before his father) on a journey near Dresden. However, he would still have been made aware of the dedication of the *Symphoniae sacrae II*.

As Schütz explained in the foreword of the first printed edition, the *Symphoniae sacrae II* had been preceded by a manuscript which had been written a few years earlier and had likewise been dedicated to the Crown Prince. If we include the *Kleine geistliche Konzerte II*, which Schütz dedicated to the younger brother of the Crown Prince, Frederik, in 1639, and the “Gesang der Venuskinder,” these are the works which can be associated by posterity with Schütz’s activity at the Danish court – in two periods of the 1630s and 1640s. However, not all of the works in this collection were written directly for the Danish court, as is documented by a series of manuscript sources.

The present observations offer a brief overview of the aspects which need to be addressed in connection with an edition of the *Symphoniae sacrae II*. At the same time, they also include questions concerning the text repertoire and they will be expanded by a consideration of performance practice.

### 1. Saxony and Denmark

The perception of Schütz is dominated by his activity at the Dresden court. This is understandable, since he held the official position of Kapellmeister there for four decades (1617–1657). Hence his activities further afield appear as a kind of incidental activity. Moreover, Denmark seemed like a temporary station for Schütz, which, in the face of limited possibilities for activity in a war torn Saxony, he took up for a short period, only to leave again as soon as political conditions allowed. Yet he was not free to choose his place of employment, rather he was dependent on his Saxon employer.<sup>2</sup> In addition, that view gives precedence to Schütz’s tenure in Saxony as opposed to other places; the fact that thereby Schütz’s attitude towards his work could have been defined is not stated.

The Danish aspects in the overall appreciation of Schütz also need to be taken into consideration. The essential impetus for such an understanding has been provided by Wolfram Steude and Mara R. Wade.<sup>3</sup> The results of their work – expanded by a few details – are presented here in greater detail with regard to their significance for the *Symphoniae sacrae II*. An approach to this subject matter begs the question as to how, on the one hand, Schütz’s tenure in Denmark and, on the other hand the course of the war on Saxon territory are intertwined.

A key date for this was the Edict of Restitution of 6 March 1629, in which Emperor Ferdinand II demanded that all changes concerning the regional borders of confession since the Peace of Augsburg of 1555 were revoked. Amongst the regions affected by this settlement, the most important politically were the archdioceses of Bremen and Magdeburg. In the Magdeburg region Saxon interests were directly affected, and both Magdeburg as well as Bremen belonged to the “Nieder-sächsische Reichskreis” (Imperial Circle of Lower Saxony), whose most powerful prince was the Danish King. He, in turn, was directly attacked in the archdiocese of Bremen, because the area belonging to it, the Elbe-Weser area, belonged to the territories of the Danish crown: In the sequence of events which the Edict of Restitution triggered, Saxony was directly in the throes of war; at the same time there was a renewal of the old partnership between Saxony and Denmark.

Denmark was politically weak around 1630; King Christian IV had suffered a crushing defeat in 1626/28. As a result, from the beginning of 1629 there were negotiations between imperial and Danish envoys, which reached a conclusion in the Peace of Lübeck and imposed constraints on Denmark to stay out of imperial politics. From the outset this was politically inconceivable, as the Danish king was not a foreign power in relation to the Holy Roman Empire; with his territorial interests in the duchy of Holstein he held the rank of a German imperial prince.

At the same time as the preparations for the Peace of Lübeck were taking place, Christian IV and Gustavus II Adolphus of Sweden were negotiating over how the imperial claims to power in the Baltic region could be countered. The initiative lay with Gustavus Adolphus because, since Christian’s defeats, Sweden claimed both the position of supremacy in the Baltic region, which had been in the hands of Denmark for centuries, as well as a leading role in Protestantism. This shift of power also affected Saxony: since the Lutheran Reformation had originated there, it regarded itself as the custodian of reformational thought – and this claim had always been at the root of the partnership with Denmark. From now on, relationships with Sweden were potentially significant; yet Denmark could not be duped.

In order to enforce the Edict of Restitution Tilly besieged Magdeburg from 1630; on 20 May 1631 it was devastated by the imperial troops. The city had concluded a defensive al-

<sup>1</sup> The Danish King Christian V (reigned 1670–1699) was born in 1646, and was the oldest nephew of Crown Prince “Christian V.”

<sup>2</sup> Erich H. Müller, *Heinrich Schütz: Gesammelte Briefe u. Schriften*, Regensburg, 1931 (cited as “Schütz GBr”), p. 124 (6./16.02.1633).

<sup>3</sup> Wolfram Steude, “Auskünfte Dresdner Quellen zu Heinrich Schütz’ Dänemarkreisen,” in: Anne Ørbæk Jensen and Ole Kongsted (eds.), *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV.: report on the scholarly conference in Copenhagen 10–14 November 1985*, Copenhagen, 1989, pp. 43–56. Mara R. Wade, “Prinz Christian von Dänemark und seine sächsische Braut Magdalene Sibylle als Mäzene von Heinrich Schütz,” in: *Schütz-Jahrbuch* 1999, pp. 49–61.

liance with Gustavus Adolphus, who drove the imperial troops away. They took evasive action, moving in a southerly direction; on 5 September Tilly captured Merseburg. With this action, the course of war had reached Saxon territory – before this, the territory (which was enough of a problem) had only been affected by the movement of troops through it. Now the Elector Johann Georg concluded an alliance with Gustavus Adolphus, and after a few days, on 17 September, Tilly's troops were crushingly defeated by the Swedish-Saxon army. They separated again, and with that, the war disappeared from Saxony once more.

At the same time as these events, wedding preparations began for the Danish Crown Prince; in 1630 marriage to Magdalena Sibylla of Saxony was discussed for the first time. In connection with this the Crown Prince, by now 27 years old, travelled to Saxony at the beginning of 1631. Both sides were able to present arguments in line with tradition, and all parties could be satisfied with the political “program” of the marriage. In any case, it was aimed against imperial Catholic politics, it offered Saxony new possibilities for its image as a leading Protestant power in the empire, and the Danish royal house could gain new relevance in German imperial politics: finally, Swedish influence in the Protestant camp could be limited. This last aspect suddenly became explosive after the Swedish-Saxon alliance in autumn 1631, for the Swedish engagement in central Germany in the autumn of 1632 (and with it, the return of war to Saxony) was also due to the fact that on account of the Saxon defeats in Bohemia the position of Saxony seemed insecure.

During his journey to Saxony in 1631, Crown Prince Christian also took part in a meeting of the Protestant imperial princes, held in Leipzig to defend the Edict of Restitution. Schütz was there as well. It is likely there was a meeting with the Danish Crown Prince:<sup>4</sup> Since the Crown Prince had included Schütz in the plans for his wedding since January 1633, he must have had the opportunity to form an opinion of his qualities. Schütz could have had no objection to an engagement in Denmark. For since mid-1632, he had hatched a plan to go on a study trip to “Lower Saxony” (i. e., comprising the present Lower Saxony, Mecklenburg, Bremen and Holstein)<sup>5</sup> “for about a year.” The background to these plans is quite clear: he can neither have known of the challenges he would face in Denmark at this point, nor was an imminent act of war the cause; rather the initiative came from him alone. His plans were generally to head for the north German area; with the invitation from the Danish Prince to direct the music for the wedding celebrations, they received an unexpected boost.

Schütz set out on his travels at the earliest possible moment, even before the Danish preparations for the wedding were concluded. From now on he was “Ser[enissi]mi Daniae et Norwegiae regis, alias Ser[enissi]mi El[ecto]ris Sax[on]ij Capellae Magister,”<sup>6</sup> as he wrote at the beginning of 1634. The double function reflected a conflict over his position: for on the one hand Elector Johann Georg did not want to release him from his duties; on the other, Schütz's Danish client was not against an indefinite engagement. The Crown Prince held the key position: he had chosen Schütz.<sup>7</sup> After the end of the wedding celebrations (October 1634) Schütz did not return to Dresden immediately. Only in May 1635 did the Crown Prince and his

wife bid farewell to Schütz in their palace at Nykøbing (Falster); Schütz arrived back in Dresden on 14 June. This last date is particularly important for the history of the *Symphoniae sacrae II*; however, we can gain an even better understanding of the cycle of works as a whole by examining Schütz's second journey to Denmark.

After several unsuccessful attempts on the part of both the Danish Crown Prince as well as Schütz himself to arrange a further stay in Denmark, this only came to fruition between September/October 1642 and April 1644. And as Schütz wrote to his Dresden employer on 21 May 1645, a further period working for the Danish court had been arranged with him.<sup>8</sup> Schütz was to carry out the function of a leading musician, who did not need to be present. The initiative again lay with the Crown Prince. His father, by now 68 years old, was both physically and politically weak. The offers made to Schütz appear, therefore, to hint at the Crown Prince's far-reaching plans for the future – for his own imminent period of reign. Schütz's position ostensibly seemed to be undecided; however, that may have issued from his attempt to be “diplomatic” in dealing with his Saxon employer. For with the dedication of the printed *Symphoniae sacrae II*, Schütz was further contributing to promoting relations between himself and the Crown Prince.

Shortly after Schütz left for Denmark for the second time in spring 1644, Crown Prince Christian began planning a trip to a spa resort. Evidently<sup>9</sup> this was to be to the resort of Sauerbrunn-Gießhübl (now Stružná in the Czech Republic, a few kilometers east of Karlovy Vary/Karlsbad). But the preparations were delayed several times, and the Prince first put to sea at the beginning of May 1647.<sup>10</sup> The journey was affected by Christian's illness: that is to say, he could not stand for long, but had to be carried and required frequent periods of bed rest. The Saxon leg of the journey in fact turned out to be the last: Christian died near Dresden on 5 June 1647. His next-youngest brother Frederik succeeded him on the throne.

How far the mutual interests of the Danish Crown Prince and the Saxon Kapellmeister had developed thus remains largely unknown; looking back, they may seem unimportant. But this assumption does not describe the activities of the two parties themselves. If we want to understand the developments, we should not enquire into events that unfolded in the 1650s for example, but rather into events that occurred up to 1647. Evidently the *Symphoniae sacrae II* were intended as a stage in a relationship which was becoming firmly established between the Danish heir to the throne and Schütz.

From Schütz's perspective, the developments should therefore be interpreted thus: his two creative decades between 1609 and 1629 were shaped by the two journeys to Italy. Following

<sup>4</sup> Wade (as in note 3), p. 51f.

<sup>5</sup> Schütz GBr (as in note 2), p. 123: “Almost three quarters of a year” before the letter dated 6/16.02.1633.

<sup>6</sup> Schütz GBr (see note 2), p. 127 (entry from the family register dated 21.01.1634).

<sup>7</sup> Wade (as in note 3), p. 56.

<sup>8</sup> Schütz GBr (as in note 2), p. 158.

<sup>9</sup> E. Marquard (ed.), *Prins Christian (V)'s breve*, 2 vols., Copenhagen 1952/56, Vol. 2, p. 478 (26.12.1645).

<sup>10</sup> *Prins Christian (V)'s breve* (see note 9), Vol. 2, p. 706 (29.04.1647).

almost directly on this period, for a decade and a half Schütz frequently considered the opportunities offered him in Denmark. This had less to do with discovering new musical potential, but more with realizing it independently. He was only granted a leave of absence from Dresden when the Danish royal family was planning wedding celebrations; in this respect, his stays in Denmark were unrelated to the war situation in Saxony. But the mutual interest continued: from the Danish side due to the fact that a new invitation was issued to Schütz in 1638 and furthermore he was offered a position at court in 1644, and from Schütz's side that he introduced pupils to Denmark. Further aspects become clear with regard to the royal Kapellmeister Agostino Fontana; who in the earliest planning phases for the trip to the spa resort personally asked the Crown Prince to be allowed to accompany him; and when Christian died Schütz spoke up for Fontana in an attempt to get him employed at Dresden: Schütz's Danish ambitions must be interpreted as a wish to achieve a cooperation with Fontana. These would probably also have included arrangements which Schütz tried to implement in Dresden immediately after 1650: he tried to reduce his workload.

Ultimately, only one extensive document survives which can offer insights into this "Danish" phase: the *Symphoniae sacrae II*. Consequently they occupy a special position in Schütz's development. For this reason, attention has to be paid to the preponderance of soprano concertos found in the *Symphoniae sacrae II*. This may have something to do with Fontana: he first worked at the Danish court as a falsettist. Admittedly, there is no direct evidence for the predominant presence of the soprano voice in this collection. Nevertheless this is supported by a detail in the printed copy: Schütz evidently could not count on a majority of those who purchased his printed edition of working with (male!) sopranos who would perform these pieces. He therefore suggested (as far as possible) an alternative tenor scoring for the soprano concertos; characteristically, however, he refrained from mentioning an alternative soprano scoring for tenor parts.<sup>11</sup>

From mid-1647 Schütz's work in Dresden once again almost completely dominates the picture his output. And almost exactly a year following the dedication of this printed edition Schütz affixed his signature to that of the next, the *Geistliche Chormusik* (21 April 1648). With the traditionally oriented intentions, which he expressed in the foreword, this work secured its place in posterity, obscuring the impression made by the *Symphoniae sacrae II*.

## 2. Politics and modernity

The idea that Schütz was a traditionalist dominates the picture which posterity has of him in every respect. In Venice he was influenced by Giovanni Gabrieli, one of the masters of motets and concerti scored for large forces, rather than music for smaller forces with basso continuo accompaniment. The preface to the *Geistliche Chormusik* is always seen in relation to this teaching; here Schütz emphasizes the importance of a schooling in counterpoint in preference to the far freer possibilities which the basso continuo style offers. Implicitly, this appears to be a debasement of those interests of Schütz's which can be discerned in the *Symphoniae Sacrae II*. But it would be

going too far, on account of the remarks concerning style made in the *Geistliche Chormusik* to regard the publication of the *Symphoniae sacrae II* from the previous year as unimportant on stylistic grounds; the *Symphoniae sacrae III* (1650) alone would demonstrate the absurdity of this view.

In any case, the picture of a traditionalist does not match Schütz's image of himself. Until the middle of the century he had always regarded himself as a leading progressive – even in connection with the context of the Copenhagen wedding, for which he suggested applying the principles of contemporary Italian opera to the requirements of the German language.<sup>12</sup> After the *Symphoniae sacrae II*, in the preface to which he once again demonstrated his expertise in modern Italian stylistic elements, the sequence of editions in which he presented himself as the forerunner of musical developments ended.

There is another aspect to this claim of progress: for decades Schütz was a political composer. Only hints of this can be glimpsed at first, when Elector Johann Georg I of Saxony enticed him away from the court at Kassel to Dresden. The background to this became clear in the ensuing period: the publication of the *Psalmen Davids* in 1619 documents a claim to leadership from the Dresden court as opposed to the Saxon Assembly of the Estates and foreign allies.<sup>13</sup> Six years later Schütz did indeed dedicate the *Cantiones sacrae* to the Catholic Prince Hans Ulrich von Eggenburg, but it possible to recognize the Emperor as the real dedicatee. And since essentially this plan (i. e., the textual concept realized in the *Cantiones sacrae*) can be traced back to the Saxon chief court chaplain, Matthias Hoë von Hoënegg,<sup>14</sup> Schütz's earlier period of service in Dresden must also be viewed in this light.

The series of political functions which Schütz took on then continued at the conference of princely electors ("Kurfürstenkolleg") in Mühlhausen, Thuringia in 1627, whose guiding principles seem to be depicted in music in the composition "Da pacem, Domine, in diebus nostris" SWV 465. To what extent Schütz's journey to Venice – which en route must have taken him to the imperial city of Vienna<sup>15</sup> – can be described as motivated purely by music, must remain unanswered. Schütz's involvement in the politics of the Saxon electorate first became clearer with the meeting of Protestant Imperial Estates at Leipzig in 1631; likewise with the Danish-Saxon wedding in 1634, the high point in Schütz's work as a political composer to date.

A little later, in 1639, followed the dedication of the *Kleine geistliche Konzerte II* to Frederik, the brother of the Crown Prince. At that time Schütz had just obtained the title of a

<sup>11</sup> For further information, see below, the information on vocal scoring, see "Remarks on performance practice": The vocal parts.

<sup>12</sup> Schütz GBr (as in note 2), p. 126.

<sup>13</sup> Konrad Küster, "Musik an der Schwelle des Dreißigjährigen Krieges: Perspektiven der 'Psalmen Davids' von Schütz," in: *Schütz-Jahrbuch* 1996, pp. 39–51.

<sup>14</sup> Jürgen Heidrich, "Die 'Cantiones sacrae' von Heinrich Schütz vor dem Hintergrund reichspolitischer und konfessioneller Auseinandersetzungen," in: *ibid.*, pp. 53–64.

<sup>15</sup> Konrad Küster, *Opus primum in Venedig*, Laaber, 1995, p. 259: the journey led via Carinthia to Venice; on this route, Vienna could scarcely be avoided.

Kapellmeister “von Haus aus” to Duke Georg of Brunswick-Lüneburg (which means he saw to the musical activities without always having to be present). Sophie Amalie, who became engaged to Frederik in 1640, was Georg’s daughter.<sup>16</sup> Even the dedication to Frederik was a political gesture: the future which his father, Christian IV, had intended for him was as Archbishop of Bremen. The territory belonging to the archbishop was for Denmark the connecting piece between the main territory of the state and the Danish parts of the Duchy of Holstein on the one hand, and on the other hand the county of Oldenburg-Delmenhorst, from whose family the royal dynasty came. So Schütz’s dedication can be interpreted as an official taking of sides, not only personally in relation to the dedicatee, but also for his activities and for the political aims of state directed towards him.

The dedication of the *Symphoniae sacrae II* seamlessly continues this political tendency. After the early death of the Crown Prince, Schütz played no further role in the relations between Saxony and Frederik. And so, 1647/48 also marked the end of the phase in which Schütz’s work was linked with political aims. From then on, his role in Dresden essentially changed from the realm of the “partially political” to that of the “purely musical.” The exemplary character of his work appears from then on, at best, still linked with traditional ideas. In this respect the *Symphoniae sacrae II* stand at a turning point in Schütz’s life. Nevertheless they do not occupy a prominent place of the interest in Schütz’s output. Expressly “choral works,” such as the *Geistliche Chormusik* of 1648, in particular, have come to characterize much more strongly the view of Schütz.

### 3. The Genesis of the Works I: The dedication copies

It can in no way be assumed that the dating of the dedication (1 May 1647, see ill. 3) preceded the work of engraving the music. Schütz, like the Saxon court, must have known of the Crown Prince’s travel plans months in advance. It is more likely that Schütz’s edition had been ready for some time before the Crown Prince embarked, than running the risk of his travelling through Dresden before the edition was ready.

The process of publication was laborious. One printed sheet (comprising four pages of music) was produced, and undoubtedly the type which had formed this printing block was immediately disassembled when the music for the corresponding verso page was set.<sup>17</sup> Consequently there was a possibility of supervising or correcting the edition, albeit for Schütz only with considerable intervals of time, for short periods of time and almost never for sections of compositions belonging together. Corrections were made by hand, and sometimes carried out so cleanly that even the sharp-eyed observer can scarcely detect them. These were restricted to just the most essential; a large number of inaccuracies or misprints remained unchanged. All in all, the work on the edition, which ran to 380 pages of music (plus the printed texts), must have stretched over a longer period than the few days after 1 May 1647 would have allowed. So, however, the title and dedication were the last items to be added to the edition.

All of this should be kept in mind when considering the dedicatory preface. In this, Schütz mentions having presented the

Crown Prince with a manuscript “preliminary copy” two years before. However, by the time of the dedication exactly three years had elapsed since the last Danish payment of salary to Schütz.<sup>18</sup> The problem is not contentious if we take into account the time difference between the start of printing the edition (at the same time as the writing of the prefaces) and referring to these two years in the dedication; this can be understood as two years plus x (some amount of time), but fewer than three years.

Thus, the final phase in the history of the composition of the *Symphoniae sacrae II* can be summarized as follows: towards the end of his second stay in Denmark, Schütz presented the manuscript copy of the collection to the Crown Prince; after a little more than two years, in about autumn 1646, the printing of a body of works began which originated with the manuscript collection, but was expanded. The dating of the dedication was almost exactly the same day as the Crown Prince finally set out on his journey. The makeup of the manuscript copy and its contents cannot be reconstructed; nor has the original dedication copy of the edition, which undoubtedly differed from the surviving copies in its special form, survived. Only isolated clues to further details of the work’s history can be gathered from other sources.

In the dedication, Schütz wrote that Crown Prince Christian had had the works performed in Denmark. With this, Schütz might have been alluding to the period after spring 1644; then he would have heard about these performances from his former pupils Philipp Stolle, Friedrich Werner and Matthias Weckmann (musicians in the service of the Crown Prince after 1644 as well). It is also possible that the manuscript presentation copy contained a few “favorite pieces” of Christian’s which had already been performed. However, attempts to link these pieces with individual occasions for performance, such as with one of the royal weddings in those years,<sup>19</sup> goes far beyond what the documentary evidence supports. Moreover, Schütz does not say that these performances had taken place before 1644.

Schütz only traced the history of the edition in the dedication published in 1647 insofar as it was of importance for his communication with the Crown Prince: the new printed version differed from the older manuscript version due to revision, expansion and improvement. It is not known what intentions Schütz was pursuing with these measures, since the preceding manuscript version has not survived. It is also unclear whether Schütz presents the whole truth – or just half of it.

<sup>16</sup> Wade (see note 3), p. 58.

<sup>17</sup> The incoherent history of the origins of the printed sheets is shown by some special type characters which were used in setting the music: blank music staves the length of an entire line, with which the respective page was filled following the end of a piece so that the next piece could begin on a new page. See illustration 6.

<sup>18</sup> 30 April 1644. See Angul Hammerich, *Musiken ved Christian den fjerdes hof*, Copenhagen, 1892, p. 128.

<sup>19</sup> Wade (see note 3), p. 59.

#### 4. The Genesis of the Works II: The Kassel Manuscripts

Since Philipp Spitta's edition of the *Symphoniae sacrae II* of 1888 it has been known that not all of the pieces assembled in the printed edition were composed directly for Christian; for some of these, early manuscript versions survive in Kassel (see the Critical Report, sources A1 and A2: SWV 348a, 361a and SWV 341a, 352a). However, it is unclear what role they play in the history of the work:

1. The pieces may also have been contained in Schütz's manuscript dedication copy of 1644.
2. Schütz can only have included these compositions in the body of works from 1647.
3. Even if these older compositions were already included in the dedication copy of 1644, nothing is said there about their actual form: the differences between the 'Kassel' versions and those in the original printed edition may equally have originated before 1644 or afterwards.

This shows that special attention must be paid to the role which the "Kassel" versions have in the history of the work.

Finally, in the preface "Ad Benevolum Lectorem" (see ill. 4), Schütz writes that faulty copies of individual pieces are in circulation, and that he wishes to rectify the resulting situation. His description makes it seem that the defective copies originated from the Danish collection. However, it is scarcely conceivable that this process had come about within a period of just two years – and originating from a presentation copy owned by a prince, which was not in general circulation, at that. What is more likely is that Schütz himself had circulated copies of the works, resulting in signs of wear and tear. However, precisely the Kassel versions do not belong among the spoiled copies of the works. The former are partial autograph manuscripts and are among the sources which Schütz himself sent to Kassel.

The clearest indication of the background history outside of the collection comes from the manuscript source of the twelfth piece ("Herr, nun lässest du deinen Diener") SWV 352a, which Schütz wrote, as he noted on the title page, for his friend Christoph Cornet, the court Kapellmeister at Kassel for many years; the text, the "Canticum Simeonis," is a typical text used for funeral compositions. Cornet fell victim to a plague epidemic shortly before 2 August 1635 in Kassel; evidently Cornet himself had asked Schütz to write this funeral music. From Schütz's phraseology on the title page, it is clear that he wrote the piece believing, at least, that Cornet was still alive. He must therefore have supplied the set of parts by the beginning of August 1635, at the latest.

The dating can be established even more precisely. This piece could have accompanied the delivery of a larger quantity of works by Schütz to the Kassel court, since a letter from Landgrave Wilhelm V of Hesse-Kassel can be regarded as the direct impetus for the work's composition: the Landgrave had approached Schütz on 30 March 1635, while Schütz was still in Copenhagen and asked him to send some new pieces to Kassel again.<sup>20</sup> The set of parts for the Cornet funeral composition, written on paper of Saxon provenance, can, however (in 1635)

only have been prepared after 14 June, since Schütz was only in Dresden again from this date.

How extensive this consignment was can only be partly determined: sources which were not listed in the Kassel ensemble inventory, which was started at the beginning of 1638 by Michael Hartmann,<sup>21</sup> the newly appointed person responsible for the ensemble, must have been created later (of the pieces from the later *Symphoniae sacrae II* this is true for the early version of "Ich werde nicht sterben" SWV 346a). The remaining older works can be divided into two groups by examining the watermarks in the manuscripts.<sup>22</sup> Possibly 1635 is the date of both the source of the composition for Cornet, as well as the manuscript for the first piece in the later *Symphoniae sacrae II*. The other group includes the early versions of "Herzlich lieb hab ich dich, o Herr" SWV 348a and "Herr, neige deine Himmel" SWV 361a; these sources may also date from the period up to late summer 1633, before Schütz set out for Denmark.

Finally, in Hartmann's inventory, a three-part setting of the text "Frohloket mit Händen" is listed; this is found as the ninth piece in the *Symphoniae sacrae II*, and is actually scored for three parts and basso continuo. Obviously, the source for this piece was lost a long time ago in Kassel. Only after the inventory was begun in 1638 did the setting of "Ich werde nicht sterben" SWV 346a come to Kassel. This composition therefore occupies a special place in the history of the work.

Only in the case of the Cornet funeral music are the composition and the surviving source thought to date from the same time. Because for the other pieces no actual date of composition is known, they might even have been written some time earlier, when Schütz had the copies made. Only the sources can be dated to some extent.<sup>23</sup> If the dating for "Herr, nun lässest du deinen Diener" is therefore "1635?", then two further works, "Mein Herz ist bereit" and "Frohloket mit Händen" generally can be dated "before August 1635." On the other hand, any firm attribution of dates which seems plausible for the two remaining pieces (SWV 348a and SWV 361a) must, however, again be treated with caution – as being "before September 1633?"

It is therefore quite plausible, when Schütz indicates in the preface to the *Symphoniae sacrae II*, that he had composed works directly after his second journey to Venice, in which he combined the compositional concepts of the *Symphoniae sacrae I* with German texts. A seamless development can be discerned in Schütz's work on compositions for smaller vocal and mixed instrumental scoring: since the early versions of "Siehe, wie fein and lieblich ist's" (SWV 48/412) and "Anima mea liquefacta est" (SWV 263) were written before the second

<sup>20</sup> Reproduced in: Christiane Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Handschriften aus der Kasseler Landesbibliothek*, Kassel, etc., 1958, col. 127f.

<sup>21</sup> Reprinted in: Ernst Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, Diss. Leipzig, Kassel, 1902, pp. 119–136.

<sup>22</sup> For further details see Konrad Küster, "Die handschriftlichen Quellen zu Schütz' Kleinen geistlichen Konzerten und *Symphoniae sacrae II* in Kassel," in: *Schütz-Jahrbuch* 25 (2003), pp. 71–83.

<sup>23</sup> Information on dating refers to concepts which Joshua Rifkin presented for the first time in the Schütz article in the *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London, 1980: Vol. 17, pp. 28f.).

journey to Venice, this compositional technique was no longer completely new to him in 1628/29;<sup>24</sup> he then continued working in this style immediately afterwards.

In the case of the Kassel version of “Ich werde nicht sterben” SWV 346a, copied by Michael Hartmann, strictly speaking only the existing source, and not the composition, can be dated. Nevertheless, between the composition of this work and the printing of the collection, some time must have elapsed – because of the considerable differences between the two forms of the work: the printed version contains a two-part composition; the second part (SWV 347) was not envisaged in the manuscript source. The steps leading to reworking were much more complex here than in any other example; it is inconceivable that within the space of a few weeks Schütz could have produced the setting in two fundamentally different forms. The early version of the first part can therefore at least be dated to “clearly before 1646.” Anything else would be speculation; the only thing that is clear is that the source (and again, this alone) did not yet exist when the surviving inventory was prepared at the beginning of 1638, and, likewise, that Schütz’s compositional work must have included interruptions which resulted in altering the outward form of the work. Since the paper used for the set of parts has also been found in the copy of a wedding composition by Johann Vierdanck dating from 1643,<sup>25</sup> Schütz’s work might only have reached Kassel during this period.

## 5. The Genesis of the work III:

### The pieces listed in the Weimar inventory

In 1662 Adam Drese, the Kapellmeister of Saxony-Weimar, listed eight to nine pieces from the *Symphoniae sacrae II* in catalogs of the repertoire of the court ensemble.<sup>26</sup> Up to now it has been taken for granted that these sources were from the original printed edition. However, the possibility that the sources listed in the inventory, or the versions which they presented, were older than the printed edition cannot be excluded. Schütz stayed at Wilhelm’s court in February 1647;<sup>27</sup> at that point preparations for printing the *Symphoniae sacrae II* must have been well under way. Thus a particular event can even be identified in connection with which parts of the later printed collection may have reached Weimar before the printed edition appeared.

Name of the work	SWV	No.
a) Adam Dreses protocol concerning performances (Nr. 1–92), including:		
23. Ich werde nicht Sterben: Canto solo. 2 Viol: H. Sag.	346	6
24. Hütet euch dz Eure hertzen. Basso solo 2. Violini. H. Sag.	351	11
27. Wie ein rubin â 3. H Sag	357?	17?
41. Iß Dein Brodt mit frieden [!]. â. 4. H. Sag	358	18
55. lobet den Herrn in seinem Heyligh. Sola Voce. 2. Violini H. Sag	350	10
57. Wz betrübstu dich: â 2 Voc. 2 Viol: H Schütz.	353	13
b) „Ein päcklein von 28 KirchenStükke,” including:		
6. Die [so?] Ihr den Herren fürchtet. H. S.	364?	24?
9. Frolokket dem herren. T. solo. 2 Viol: H Sag.	349	9
22. Herr Unser Herrscher. sola Voce. 2. Viol: H. Sag.	343	3

Table 1: *Symphoniae sacrae II* in the Weimar inventory

Based on information concerning their scoring and text incipits, a total of seven works can be linked to pieces in the *Symphoniae sacrae II* (see Table 1); for one further work the details of scoring do not exactly match the corresponding work in the collection (SWV 357: not “â 3,” but for four parts), and in one case there are neither details of scoring nor – in accordance with the *Symphoniae sacrae II* – a correct text incipit (SWV 364).<sup>28</sup> However, this information also provides clues which suggest that these manuscripts could have been sources of older versions.

This applies, first of all, to the information which can be linked to “Ich werde nicht sterben” SWV 346. The piece is listed as an individual composition, without any reference to a second section. Consequently the composition listed here could have been identical with the early Kassel version of the piece to a large extent (SWV 346a). Furthermore, in the original printed edition Schütz indicates the alternative scoring of soprano – tenor for a few of the pieces; this differing information reflects exactly Drese’s work titles for the pieces listed. Equally unresolved, however, is Drese’s information for SWV 350; Schütz had clearly intended a tenor scoring for this piece in 1647. Perhaps these points indicate the previous existence of older material – as with Drese’s information for his No. 27 (“Wie ein Rubin”): the composition in the *Symphoniae sacrae II*, beginning with these words, is not scored for three parts, but rather for four (SWV 357); it is hard to imagine how such a reduced basic version might have looked, nevertheless Drese could have been referring to something similar. The information concerning the former Weimar sources is not sufficiently extensive to be able to differentiate between them, as in the case of the Kassel sources.

<sup>24</sup> See below, note 34.

<sup>25</sup> Clytus Gottwald, *Manuscripta musica*, Wiesbaden, 1997 (Die Handschriften der Gesamthochschulbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Vol. 6), p. 37.

<sup>26</sup> See Adolf Aber, *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern: Von den Anfängen bis zur Auflösung der Weimarer Hofkapelle 1662*, Bückeberg and Leipzig, 1921 (Veröffentlichungen des Fürstlichen Institutes für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeberg, IV/1), pp. 151–160; Eberhard Möller, “Die Weimarer Noteninventare von 1662 und ihre Bedeutung als Schütz-Quellen,” in: *Schütz-Jahrbuch* 10 (1988), pp. 62–85.

<sup>27</sup> Otto Brodde, *Heinrich Schütz: Weg und Werk*, Kassel, etc., and Munich 1979, p. 182.

<sup>28</sup> For this, Möller (see note 26) reports no connection with the *Symphoniae sacrae II*.

## 6. The Genesis of the work: Résumé

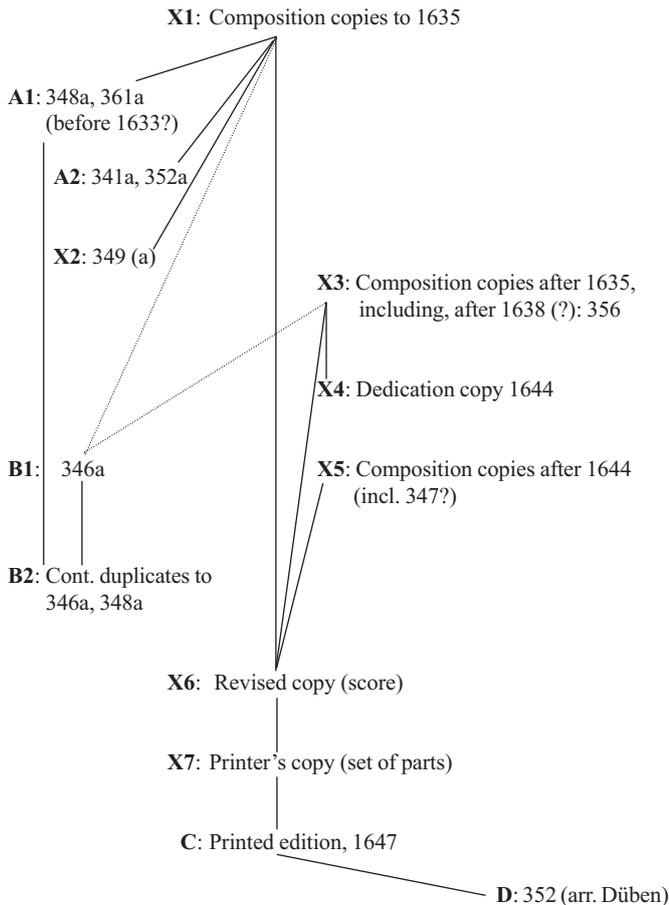


Table 2: Stemma

**A:** partial autograph copies of the parts; **B:** copies of the parts; **C:** first edition, 1647; **D:** arrangement of Düben; **X:** missing autographs (mostly scores)

This enables details of the composition history of the sources to be summarized. The first compositions in the edition could have been composed as early as 1633, when Schütz travelled to Denmark for the first time (Sources **A1**: SWV 348a and 361a). By the summer of 1635, at the latest, besides the piece for Cornet (SWV 352a), SWV 341a also existed in an early version (Sources **A2**), in addition to – whatever its date may be – the ninth composition of the later edition, “Frohlocket mit Händen” (SWV 349: Source **X2** listed in the Kassel inventory, now missing). The models for these works were Schütz’s early composition copies (Source group **X1**).

There is compelling practical evidence for the existence of a Source group **X3**: between the departure for Denmark in 1633 and the presentation of the manuscript dedication copy (**X4**) to the Danish Crown Prince in 1644, the body of works very likely increased further. In particular, it must have included “Es steh Gott auf” SWV 356, the arrangement of “Armato il cor” and “Zefiro torna” from Monteverdi’s *Eighth Book of Madrigals*; since Schütz alluded in 1647 to the preface of the edition, this work, first published in 1638, must have been available to him.

For the conjectural Source group **X5** there is a situation similar to that of Group **X3**: when Schütz wrote in the foreword of the printed edition that he had expanded the body of works of the manuscript dedication copy (see above **X4**) after 1644, he may have added older compositions, but he may equally well have added newly written ones. Once again there is just one piece which can be categorized as belonging to this latest phase of development: SWV 347. This was added as a second part to “Ich werde sterben” SWV 346a probably, copied in Kassel around 1644/45. We cannot be absolutely certain that this reworking first took place between 1644 and 1646: SWV 347 could also have already been contained in the manuscript dedication copy – for the early version of SWV 346a could also have been copied and performed later. It is not clear as to which model this Kassel source (**B1**) is related. The approximate dating of it points ultimately to the Kassel continuo parts (**B2**): these must also have been made before 1647.

As Schütz reported in the foreword, he also reworked the pieces which were contained in the manuscript dedication copy for Christian before they were printed. This provides compelling evidence for the existence of a Source group **X6**: a collection of scores in which these alterations could be made. This group of sources originated directly from the older versions; this is shown particularly clearly in No. 6 (violin, mm. 124ff.: the length of the rests in the early version are still found in the printed edition). The engraving was obviously produced from a set of parts, which would explain the mistakes in the textual markings in the instrumental parts in particular. Therefore this can also be assumed to be an intermediate stage (Source **X7**) before the first printed edition (Source **C**). A printed copy was ultimately the model for the arrangement of SWV 352 made by Gustav Düben (Source **D**).

The number of likely performance copies have not been taken into consideration. Undoubtedly a corresponding collection of material was available to Schütz himself. It is unclear whether Source **X4** was a set of parts or a score for Crown Prince Christian; in each case parts were available because Christian had the pieces performed in Denmark. And likewise, the spoiled copies which Schütz mentions in his foreword, as well as all of the additional sources can be mentioned only generally, which, according to markings in the printed copies, were produced in the places where they were preserved, as can be verified by referring especially to the Wolfenbüttel copy (see the description of the sources in the Critical Report).

As a result, the collection of 1647 appears to be heterogeneous: it contains some pieces which are related to the manuscript dedication copy of 1644, and some which bear no direct relationship to the dedicatee; a few pieces were about fifteen years old, and others quite new.

## 7. The texts

In a collection of works whose publication is dedicated by a composer to a person of high rank there is no room to leave anything to chance. This applies all the more if we are dealing with the vocal works by a musician who took a political stance both personally and in his work. In the choice of texts, this might even have seemed like an affront. The extent to which

texts can express a program is undisputed with regard to Schütz's *Musikalische Exequien*;<sup>29</sup> the question plays a similar role in view of the *Cantiones sacrae*.<sup>30</sup> The combination of the personal and the political dominates the *Symphoniae sacrae II* even more than the *Cantiones sacrae*, since a personal selection, notated by hand, preceded them. In this respect it should be asked what this specific choice of texts expresses.

The proportion of freely compiled texts is remarkably large. This applies particularly to five of the twenty-seven pieces – Nos. 5–7, 18 and 25. For one of these pieces a copy has survived which dates it from before the first printed edition; this concerns the special case of No. 6, the piece which was first copied around 1644/45 in Kassel. Consequently these compilations may have served particular purposes; nevertheless, the idea that one of these compilations was subjectively motivated<sup>31</sup> presupposes that it would have fully coincided with the Crown Prince's ideas. Since these compilations occupy such a prominent place in the *Symphoniae sacrae II* anyway, it suggests they can be explained from the outset by the connection with Crown Prince Christian.

The other detail concerns those texts for which Werner Bittinger was unable to establish any liturgical classification in the SWV (Schütz-Werke-Verzeichnis): With four works (Nos. 11, 17–18, 20), the number of these pieces is also relatively high. These pieces are all based on biblical texts; the striking thing they have in common is the fact that they are all concerned with eating and drinking. This, however, was a sensitive area. For the Crown Prince's notorious overweight was due to his excessive consumption; the illness, which the trip to the spa resort in 1647 was supposed to help, was its consequence.<sup>32</sup> Of course, the aim was not to embarrass the Crown Prince; any emphasis on this aspect which Christian himself would not have accepted would have been unthinkable. In this respect there was a link between the settings of these texts and the Crown Prince – beyond the biblical connections.

These specific decisions, and a few other equally clearly identifiable ones in the choice of text, appear – subsidiary to the principle of arrangement according to vocal register and number of voices – as the textual program of the edition. At the beginning are four pieces, the texts of which are concerned with the praise of God in music: after two preliminary pieces, an Old and a New Testament song of praise follow. This opening group, comprising seven pieces for soprano, is concluded with three free compilations before the solo concertos for alto, tenor or bass follow. None of these is based on any of the free compilations; however, the pair of bass pieces opens with a setting of the passage from St Luke 21 which refers to eating and drinking. Following a general introduction (No. 13), the group of concertos for two high voices (soprano or tenor) are dominated by pieces which can be classified under the politically instrumentalized type of text: the pair of movements “Verleih uns Frieden”/“Gib unsern Fürsten” and “Es steh Gott auf.” The first of these three occurs exactly at the center of the edition (as No. 14 of 27); however Luther's plea for peace, which is emphasized in this way, is followed by a hymn of the militant church (*ecclesia militans*). In Nos. 17, 18 and 20 the question of food is once again emphasized; Nos. 19 and 21, “Der Herr ist mein Licht und mein Heil” and “Herr, neige deine Him-

mel,” are psalm concertos. The remaining six pieces deal generally with the praise of God, except for “Drei schöne Dinge seind,” a wedding compilation based on groups of three Old and three New Testament texts.

In this respect further details about the history of the edition are revealed in the texts: the pieces with compiled, or rather extraliturgical texts may at least express specific connections between Schütz and the Danish Crown Prince; it is therefore highly likely that these pieces were also included in the manuscript collection of 1644. A number of texts, particularly “war related” and “specifically musical” texts, may have been added to these. The question of how many of these pieces were composed for Christian is a secondary consideration here; more important is the inner coherence which thus was created, already by 1644. It is also not important whether the compilation of works was planned from the outset as it was published; it was more important that a homogeneous whole was created for the 1647 edition which could play a role in the relationship between Schütz and the Crown Prince.

## 8. Stylistic concepts and their tradition

The fact that the composition of the later *Symphoniae sacrae II* followed on almost without a break from the first part printed in Venice contributes to our understanding of the compositional substance: in some respects it may give the impression that there was no stylistic development between the two publications. Similarly, this impression also applies to the *Symphoniae sacrae III* of 1650.<sup>33</sup> Yet the impression of a static situation also results from the particular chronological relationship between each of the individual works and printed editions.

Basically, the considerations treated here are influenced by the fact that the chronology of the individual pieces which are contained in the three parts of the *Symphoniae sacrae* can only be established to a very limited extent. Moreover, the chronology of the individual works and the sequence of the three editions do not correspond with each other: pieces in the third part, which was only published in 1650, are not automatically more recent than those of the first part published in 1629,<sup>34</sup> and the

<sup>29</sup> See the edition in: *Stuttgarter Schütz-Ausgabe*, Vol. 8 (ed. Günter Graulich), Neuhausen-Stuttgart, 1973, p. XLIV.

<sup>30</sup> Heidrich (see note 14).

<sup>31</sup> According to Hans Joachim Moser's conjecture (*Heinrich Schütz: Sein Leben und Werk*, Kassel, 1936, p. 152: this concerns nos. 6 and 7, “Schützens Genesungslobpreis an die Gottheit” (Schütz's praise of God), composed following recovery from an illness in 1641. The fact that No. 6 already occupied the sole position, as documented in Kassel, has no place in this consideration.

<sup>32</sup> Bodil Wamberg, *Christian IV – en mand under indflydelse*, Copenhagen, 21997, p. 315. See also the characterization by Robert Sidney Earl of Leicester from 1632, which describes the corpulence of the Crown Prince in detail; the impression is confirmed by the double portrait of the Crown Prince and his wife by Karel van Mandern (for information on both see Benito Scocozza, *Christian IV*, Copenhagen, 1987, pp. 217 and 220).

<sup>33</sup> Wolfram Steinbeck, “Der Instrumentalcharakter bei Schütz: Zur Bedeutung der Instrumente in den ‘Symphoniae sacrae’,” in: *Schütz-Jahrbuch* 9 (1987), pp. 22–43.

<sup>34</sup> Wolfram Steude, “Neue Schütz-Ermittlungen,” in: *Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft* 12 (1967), pp. 40–74, especially pp. 41–50; Konrad Küster, “Gabrieli und Schütz: Zur Frage des Instrumentalen in Schütz' frühen Werken,” in: *Schütz-Jahrbuch* 19 (1997), pp. 7–20, especially p. 17.

process of composition of the second part extended over about fifteen years. The impression of a consistent style therefore results from the inscrutability of the chronology. In this respect it is impossible to make a summary appraisal of stylistic aspects showing what is particular to the *Symphoniae sacrae II* in comparison with pieces from the *Symphoniae sacrae I*. In addition there are musical details in the given scoring which are clearly obvious, such as the mixture of sections for the whole ensemble, for instruments or for voice(s) alone (each with continuo). It is also almost self-evident that many musical processes can be described as a bringing together of the vocal and instrumental ensemble parts into fully scored passages. The techniques of musical structuring are also similar in the three editions of 1629, 1647 and 1650. Those who therefore look for development in the works must free themselves from such clichés and search for more subtle interpretations.

In the preface “Ad Benevolum Lectorem” Schütz himself mentioned the elaboration of the musical lines: on the one hand the use of “black notes,” and on the other an ideal of instrumental sound in which the “continuous, extended musical bowing on the violin” was required; not, in other words, the noisier sound of dance music with shorter bowing. In the use of the “black notes” numerous pieces in the *Symphoniae sacrae II* differ widely from those in the older, first collection: sixteenth notes were not used only as elements of figuration, but the motifs were shaped on the basis of sixteenth notes. The 1629 edition includes the first attempts at this; the prominent examples in the 1647 collection (Nos. 2–5, 10–12, 16, 20–21, 23, 26–27) are very different from this. Since numbers 12 and 21 were already published by 1635, it is clear how early Schütz also attempted this new style using German texts.

This altered use of the figuration and, associated with it, the awareness of correspondingly animated motifs evidently furthered the shaping of larger musical structures. Partly, differences in the use of text have an effect here: in contrast to Latin phrases, German encourages the formation of longer passages. In this respect the opening of “Herr, unser Herrscher,” for example, would hardly be expected in the context of the older Venetian collection: in it there is a rather long sequence of text elements (such as “Et exaltatum est cornu meum in Deo meo” in “Exultavit cor meum” [SWV 258]), but not, however, the technique to gradually feel one’s way forward in the text, step-by-step, and in the process, to refer back to statements which occur earlier in the text.

Furthermore, portions of text are set to music in more than one musical section more intensively than in 1629. Sections which are in triple meter are no longer ended in duple meter only at the conclusion of works (as was the case in 1629), but also at the end of sections within compositions. With this, in the musical elaboration of the voices, as, for example, in No. 6 Schütz came closer to an early form of a multi-movement piece which, at that time, was far more developed in instrumental than in vocal music (such as the Adagio endings of the toccata).

This may be surprising, set against the background of the rigor with which Schütz insisted on the rules of vocal composition in the preface to the *Geistliche Chormusik* in 1648. Nevertheless, there are also other places where this rigor seems to be quali-

fied, such as in the treatment of the bass vocal parts. The two bass duets (as well as “Herr, neige deine Himmel”) seem almost to be didactic pieces on the freedom of bass writing with continuo. This form continues similarly in the pieces scored for larger forces (although here, the linking of the vocal and instrumental bass functions would be an obvious solution in view of the density of the surrounding movement). And the clear awareness of wide-ranging divisions of sections is shown in the original printing of the *Symphoniae sacrae II*, even in the details of scoring. These are not only intended as information, making the form of the work accessible not only to users of the part books: information such as “solus” or “à 2.” is on the same level as “Symphonia.”

Within this framework there is a remarkable variety of compositional approaches. Beside settings of biblical texts, there are three chorale settings (Nos. 14–15 and 26). Techniques such as the Ciaccona in No. 16 and the varied scoring of the Magnificat composition (No. 4) are each only used once, whereas *battaglia* techniques are used several times for warlike music (Nos. 4, 14, 16, 19).<sup>35</sup> And vocal settings which seem as if they were conceived for a “choral” ensemble with more than one singer to a part (e. g., No. 23) are included even towards the end of the volume alongside pieces in which this impression was otherwise purposefully avoided (Nos. 24–26).

Associated with all of these innovations is also an altered perception “of the instrumental” character. In the *Psalmen Davids* there are parts which stand outside vocal writing; they exceed the boundaries of what could reasonably be expected of singers with respect exclusively to the range of the parts. To some extent this description also applies to the *Symphoniae sacrae I*, particularly because here, many of the instrumental parts are intended for wind instruments. In the violin parts of the *Symphoniae sacrae II*, however, with a few exceptions,<sup>36</sup> Schütz goes one step further: although the instrumental and vocal parts share motifs, these are realized differently, according to whether they are scored for a voice or an instrument (this is particularly clear in No. 10, mm. 39ff.). And repeatedly there are separate instrumental sections which are developed without relation to the neighboring sung parts (e. g., No. 1, mm. 45ff.; No. 5, mm. 15ff.; No. 9, the opening and mm. 47ff.).

## Preliminary editorial considerations

The chapter “Principles of the edition” and the detailed remarks (“Einzelanmerkungen”) in the Critical Report provide information about the detailed approach to editorial questions. Since, as a rule, these do not contain “prose texts” to be read, a few fundamental considerations have been summarized here.

<sup>35</sup> This does not fully correspond with Monteverdi’s intention for the “Genere concitato”; see Konrad Küster, “Monteverdis ‘Genere concitato’ und die Vollkommenheit der Musik,” in: Bernhard R. Appel et al (eds.), *Musik und Szene: Festschrift für Werner Braun zum 70. Geburtstag*, Saarbrücken, 2001, pp. 41–55.

<sup>36</sup> Moser described the special status of “Lobet den Herrn, alle Heiden” in (*Heinrich Schütz*, Kassel 1935, p. 484) by saying that he had originally suspected that it was a five-part motet – hardly acceptable in its significance, but undoubtedly meaningful as an indication of its special status.

What is an “original edition”?

As a rule, an edition of a work for which the original printing is the primary source has two clear premisses: firstly, that the original printing is regarded as a direct reproduction of the composer’s intentions, so that “the work” is the same as the printing; secondly, that any copy of the original printing is representative of this “work.” Reservations arise if this “work” also exists in historic reprints or if a copy contains annotations by the composer. Neither is the case here; nevertheless, the surviving source material demands a more subtle approach.

The original printing does not reflect a “definitive form” of the collection, but merely the version which one typesetter arrived at for this particular work: He undoubtedly did not transcribe the individual parts into the typeset music notation exactly according to the composer’s guidelines, but employed techniques for this which he himself was familiar with. This becomes particularly clear in the text underlay of the pieces; the fact that the spelling of the underlaid texts changes from one voice to another means it can hardly have been taken exactly from Schütz’s sources. By the same token, the basso continuo figurations (particularly for the cadences) are not always rendered in the same form as the respective model (the manuscripts of early versions suggest this). Similarly, the manuscript sources, as far as the music is concerned, are not Schütz autographs. As a result, in principle the same applies for these as for the original printing: in these, the individual decisions of the copyists also have an effect. Therefore, in this volume it has not been possible to equate any of the reproductions of the works with Schütz’s own intentions. The work of the typesetters proves to be an impenetrable layer between the performer and the composer.

The printed copies of the *Symphoniae sacrae II* contain manuscript annotations. These are partly the result of the typesetter’s work: triple and some double stopping which Schütz called for in No. 27, and the basso continuo realizations of the organ part for No. 10 could not be replicated in the typesetting of the time, so that handwritten additions were required. Misprints were corrected and practical performance information was included by other additions. Only a comparison with several copies reveals which of these far-reaching additions originated from the printer (because they were at best forgotten in the individual copies) and which result from the individual use of a single copy. The entries need to be classified: the first named are essential for the edition; however for later entries the same sources of errors are to be taken into consideration as for the handing down of manuscripts. However, corrections by later users can also acquire value as a source: misprints could only be corrected shortly before a performance. On the other hand, any performer would interpret everything which ran counter to his musical experiences as “misprints.” In this respect, the individual copies of the printing do not reflect a process of improvement of an individual musical text, but solely the conditions under which a performer held the musical text to be performable, and this resulted in a wealth of details which lie far from the intentions of the composer. But if an historically large number of performers uniformly decided against an interpretation which did not seem to be a misprint from a philological

standpoint, a new critical edition must at least provide the information that a part of the work was performed in Schütz’s time was frequently rendered in an altered version.

This is only at issue if a new critical edition is based on a wider set of primary sources than usual. In this case, problems generally reflect the approach to concepts of meter, and from time to time basso continuo figuring. In this respect Philipp Spitta made some errors: because he was basing his work on a single (Wolfenbüttel) copy, in the double stopping in No. 27 he omitted a few notes which are contained in all the other copies.

For philological reasons it is therefore impossible to create a single “authentic” musical text from a single secondary source (and even if this was an “original edition”). Instead, we have attempted to offer a version which reflects Schütz’s presumed intentions closely enough. This version is transcribed into modern notation; deviations from the musical text printed in 1647 are explained in the Critical Report. The list of variant readings therefore also has to include information on details of how the contentious position of an “original edition” can be deduced from the history of the work. Examples which are explicitly mentioned include section markings (with the identical shape as barlines, which are sometimes used for the same function but are not placed at regular intervals) whose sequence is interrupted at the end of a line (this based solely on the decisions of the typesetter concerning layout), and text markings (text incipits in the instrumental parts or in the vocal parts with abbreviations such as “ij” replacing the text in repetitions) which are shifted from their correct position in the score.

The form of the score and concepts of meter

Ostensibly, a full score can easily be compiled from the printed parts, as the sequence of the parts is clear from indications given at the bottom of the page. Thus the individual sheets are numbered alphabetically as follows: the violin I part with A, B, [...], that of violin II with Aa, Bb, [...], so that the vocal parts follow with three to five-letter designations, the violone part with six letters, and the bassus ad organum with seven. Therefore, at any rate, the order of the score also reflects the printer’s intentions.

All of the information contained in the parts beyond the pure musical text (including the vocal text) must, however, be analyzed for the layout of the full score. This applies to the basso continuo figuration, in which a series of figurations are assigned to a single note in compressed form in the original printing; in individual cases the other parts do not provide sufficient clues for a resolution of this compressed form of notation of the figuration for preparing of a score. Furthermore, verbal additions (performance instructions, text markings) have to be analyzed for their meaning; some are more emphasized in the form of the newly-created score (e. g., tempo indications which appear as an instruction before the brace) than others (e. g., text markings, which are only mentioned in the Critical Report). Finally, there remain the structuring elements of the individual parts, shown by section markings; the meaning of these in Schütz’s day was akin to the modern barline. Yet initially these also reflect only the typesetter’s point of view.

Unlike what Spitta's edition indicates, the section markings are not restricted only to the continuo part; there they occur in sections with an even-numbered meter, frequently at the distance of a breve (4/2). Comparable section markings are also found in the melody parts, but at more frequent intervals; their purpose is evidently to delineate clearly longer sections in "black notes." For these, the distance of a semibreve (4/4) is typical; except in the rarest of cases, the section markings in the continuo part match those in the melody parts. Section markings for the melody parts are also inserted to make the accentuation clear (see for example, No. 26, measure 94, soprano II). This refers to an accentuated concept of meter in that a group of notes which occurs directly after a section marking would be emphasized as something to be accentuated. In order to render this idea in the new edition, it is necessary to explore in detail the question of where section markings are to be placed.

The idea of a clear concept of meter is also reflected in the indications of groups of rests contained in the parts: for sections in duple meter the basic beat is never a breve, but always a semibreve. The indications of groups of rests prove to be crucial sources of information in analyzing the concept of meter; beside the semibreve meter, for sections in triple-time there is a differentiation between 6/4 meter and 3/1 meter.<sup>37</sup>

Section markings were also used at internal cadences – but not always, and not always in all of the parts. In a few cases, on the basis of these markings, an awareness of a differentiated structure of the work can be discerned: there are no longer only the text-related elements of organization, such as the "section" and the "complete work," but rather between these lies a further level in which several sections are combined to form a larger "movement": only their sum total allows the complete work to be perceived.

## Remarks on performance practice

### The violin parts

On the title page the instrumental scoring is described only in general terms: the term "violins" appears as one possible option among several. But the short "black notes" appear as part of a specifically violinistic idiom – as do the "continuous extended musical bow on the violin" and the double and triple stopping in No. 27. The range is also suited to the violin: in terms of range, playing up to third position is required (in Nos. 23 and 24, also in violin II); on the other hand, the range seldom descends lower than *c*<sup>1</sup>, typically the lowest note on other instruments. All in all this shows that Schütz was freeing himself from the idea of a general configuration for the scoring of the instrumental parts which allows different types of instruments to play them. Such a configuration is still characteristic for the violin parts of the *Symphoniae sacrae I*, and it applies equally to those pieces for which early manuscript versions survive in Kassel. This older, more open approach to scoring persists in pieces for one voice rather than in those for several. Schütz only exploits the lowest and higher registers of the violin in the same piece in a limited number of pieces (in Nos. 13, 22, 26–27 for both violins, and in Nos. 16 and 20 in violin I only). Therefore, the details of scoring given for the instruments in the individual works should be taken more seriously

than those on the title page. Although it is conceivable that Schütz might also have considered alternatives. Nevertheless, also, compared with the virtuoso demands for the violin in the mid-17th century, it could be presumed that he conceived the instrumental parts as violin parts.

As an exception, the latter does not apply to the German Magnificat (No. 4, SWV 344). Here, by analogy with the other pieces, Schütz offers a notation in only the two "violin" part books, although he probably reckoned with a change of scoring in any case. The possible combinations indicated in the printed details of scoring cannot be interpreted as either completely arbitrary or as a completely self-contained concept of the specifications he made (see table 3).

Measure (clef)	specified scoring	variable scoring
m. 1 (g <sub>2</sub> )	2 violins	
m. 40 (c <sub>3</sub> )		2 violas or 2 trombones
m. 64 (g <sub>2</sub> )		2 cornetts or 2 trumpets
m. 88 (g <sub>2</sub> )	2 recorders	
m. 122 (g <sub>2</sub> )	2 violins	
m. 142 (g <sub>2</sub> )		2 cornetts or 2 violins

Table 3: Instrumental scoring in SWV 344

Considerations of scoring, such as Peter Thalheimer listed for the *Symphoniae sacrae I*,<sup>38</sup> also apply here: therefore, "cornettino" indicates a small cornett, "trombetta" a clarino, "flautino" a recorder and "trombone" (here an alto) trombone. This can now be combined with the details of the scoring. Again, the participation of the violins (for the 1st and 5th sections) is essential. Therefore in the 6th section, the scoring with cornetts (and the change of scoring from the 5th section) must have been a variation desired by Schütz. Only when cornetts were not available would this have led to a longer section for violins – and the cornetts would naturally also have been unavailable for the 3rd section. In that case, their parts would have had to be played by trumpets. As result, the scoring only remained unresolved and open to choice for the second section (with a preference for violas); for the third section the flautini (recorders) were not available. However a colorful alternative form of performance is also conceivable, in which only the first and fifth sections were played by the same instruments – for the third can be played by trumpets, and the last on cornetts. The representation of two instruments in the printed parts is misleading with regard to the actual scoring which is required: it is not possible to perform the work with just two players who would both play several instruments, unless long pauses at the ends of sections are acceptable. For there are no instrumental rests provided which would make it possible for the voice and continuo to play continually, so that two instrumental players could put one instrument down and pick up the next.

### The vocal parts

In contrast to instrumental scoring, in some pieces it is not clear which voices Schütz allotted to them. However, on the other hand certain tendencies can again be discerned. This is left open, in as much that in the table of contents of the part

<sup>37</sup> For an account see the Critical Report.

<sup>38</sup> *Stuttgarter Schütz-Ausgabe*, Vol. 7, Stuttgart, 1997, p. XII.

books (see ill. 5), alternative scorings for soprano concertos (for tenor) are given. The only exception to this is the soprano scoring in No. 4, where no alternative is indicated, and similarly in all pieces in which the vocal parts are allotted to different registers. For solo tenor works, however, no provision is made for a soprano alternative.

#### The basso continuo

For the scoring of the instrumental bass, the situation seems unambiguous. The printed set of parts comprises two parts, “the one for the organist, the other for the violone,” as is explained on the title pages. In the other performance instructions this conceptual model is maintained: when the instrumental bass part is referred to, these two instruments are always mentioned; likewise Schütz specifically addresses himself to organists. Most of the Kassel manuscripts are designated for “Organum” (and therefore contain no violone part); only in the Kassel parts to “Ich werde nicht sterben” does the copyist Michael Hartmann designate the part more generally as “Baßus Continuus” (also abbreviated). Therefore a scoring for organ and 16’ string bass is assumed.

#### Textual additions to the music

Tempo indications which are typeset in the printed edition are “Præsto” and “Tarde.” A typical example of the “Tarde” instruction is its use in No. 2 (bar 80): it is typical of the  $\text{C}$  [= 4/4] passage which ends a section in triple time. In comparable situations, however, this instruction was sometimes omitted as in No. 21 (m. 122). Furthermore, these concluding sections do not have to be preceded by a section in triple time; a section in common time can also end with “Tarde” (No. 6, m. 122; No. 9, end). However, sections in common time can also begin with “Tarde.” This practice is frequently used in sections where all of the voices declaim in parallel (in the sense of a *noëma*; see No. 1, m. 99; No. 7, m. 43; No. 18, m. 123; No. 19, m. 30; in No. 10, m. 104 in addition still with a preceding solo introduction). All of these examples have in common the fact that the duration of the instruction is not indicated; as a result, it remains open whether or not with the of the movement to a more polyphonic character the normal tempo should be restored again – in extreme cases it may be that even after a measure, another tempo should apply.

The “Presto” indication can further accelerate a passage in triple meter which was already fast (No. 1, m. 74; No. 11); the choice of this even faster tempo is, however, not dependent upon a preceding section in fast triple time, but can also be employed independently (Nos. 2 and 14, beginning; No. 20, mm. 15, 120; No. 24, m. 70). Sections in this “accelerated triple time” can in turn be overridden by “Tarde” sections in common time (see No. 27, beginning).

Therefore the tempo indications contain a system which proves to be even more abstract (“more modern”) than that developed by Michael Praetorius in 1619 in the third volume of his *Syntagma musicum*. With the terms “Presto” and “Tarde,” there seems to be a link between clear tempo styles and clearly identifiable musical situations. A basic problem for interpretation remains the question of the duration of the “Tarde” indica-

tion in particular, when they are not placed at the end of sections.

On the other hand, the dynamic markings “fortiter” and “submissee” or “forte” and “piano” are unproblematic: then again, this concerns pairs of terms in Latin and Italian. The use of the terms is apparently arbitrary: while Latin is used for instrumental parts in Nos. 13–15, Italian in No. 14, and 15 for voices, Latin is used for all parts at the conclusion of No. 24.

In addition, the term “Tremolant” (also “Tremulant”) is found in the performance directions for the violin and basso continuo parts in No. 27. In this formulation – and in its use in these two instrumental groups – it refers to the tremulant on the organ. In this sense Johann Gottfried Walther later understood this term to apply to string instruments.<sup>39</sup>

At first glance, further textual additions in the music seem to be divided into instructions concerning the sections (“Symphonia”) and scoring indications (“Solus”; “à 2” etc.). At second glance it is evident that the information all has the same terminological status. This applies not only to pieces which appear to be characterized by an alternation of these types of terms (especially Nos. 6, 24 and 25). Rather, the information in the original printed edition is too unreliable to be able to draw clear conclusions from them about terminological backgrounds. There can be no question, that these annotations do not only occur in the particular part playing at a given time – as an indication that they apply to a smaller number of partners in the musical form. Rather, the marking “Symphonia” is frequently found in parts for voices; on the other hand, the marking “solus” – as an indication of a section associated with the summary indication of the number of rests – is found in an instrumental introduction (VI II, No. 16, m. 14).

Finally, No. 13 is a special case: here we find one occurrence of the term “Solus” in a section for one voice, two violins and continuo (m. 13); the section ends with the remark “à 4” (and similarly once more before m. 112; both passages have in common the fact that the string parts, marked “submissee,” play practically nothing more than a realization of the continuo). With regard to those sections bearing the heading “Symphonia,” a system of terms becomes clear which describes the course of the work.

Freiburg, March 2003

Konrad Küster

<sup>39</sup> Johann Gottfried Walther, *Musicalisches LEXICON*, Leipzig, 1732 (contains numerous facsimiles), p. 614.

## Identification of the texts and liturgical contexts

Schütz drew upon two sources as the basis for his texts: Martin Luther's translation of the Bible as well as (presumably) the *Dresdner Gesangbuch* (*Gesangbuch Christlicher Psalmen vnd Kirchenlieder*, 1622 and other years). Upon an examination of the order of services in the late 16th and early 17th century no clear allocation within the church year is recognizable for the individual pieces.

The allocation of texts for today's use has been verified by consulting the current ordering of liturgical readings in the *Vereinigte Evangelisch-Lutherische Kirche in Deutschland* (United Protestant Lutheran Church in Germany) as well as in the *Evangelische Gottesdienstbuch* (Book of German Protestant Worship Services).

Christine Hausteil, Stefan Michel

Nr. SWV	Opening words Place in the 17th cent. cal.	Text source Place in modern cal.	Nr. SWV	Opening words Place in the 17th cent. cal.	Text source Place in modern cal.
1 341	Mein Herz ist bereit –	Ps 57:8–11 Hallelujah verse (v. 8) 5th Sun. after Epiphany	9 349	Frohlocket mit Händen –	Ps 47:2–7 Psalm for Ascension Day
2 342	Singet dem Herrn ein neues Lied 3rd Sun. in Advent, Christmas	Ps 96:1–4 Psalm for Christmas vespers; 1st & 2nd day of Christmas	10 350	Lobet den Herrn in seinem Heiligtum –	Ps 150 Hallelujah verse for Trinity (v. 2)
3 343	Herr unser Herrscher –	Ps 8:2–10 Psalm for New Year	11 351	Hütet euch, daß eure Herzen –	Luke 21:34–36
4 344	Meine Seele erhebt den Herrn Canticum for Vespers	Luke 1:46–48, 50–55 The Gospel for the 4th Sun. in Advent	12 352	Herr, nun lässest du deinen Diener –	Luke 2:29–32 1st Sun. after Christmas Presentation of Jesus/ Candlemas Canticum for Compline
5 345	Der Herr ist meine Stärke –	Exod. 15:2, 11; Ps 104:33 Hallelujah verse for days of thanks	13 353	Was betrübst du dich, meine Seele, –	Ps 42:12 Psalm for the 4th Sun after Trinity
6 346 346a	Ich werde nicht sterben (first part) –	Ps 118:17; Ps 116:3.4; Ps 34:7 [Psalm for Easter – Ps 118] [Psalm for Quasimodo- geniti – Ps 116]	14 354	Verleih uns Frieden (first part) –	Martin Luther (1529), *EG 421 Rogation services for peace
7 347	Ich danke dir, Herr (second part) Christmas Vespers	Ps 111:1; Ps 116:8.9; Ps 103:2–5; Ps 118:17 [Psalm for Maundy Thursday – Ps 111] [Psalm zu Quasimodo- geniti – Ps 116] [days of thanks]	15 355	Gib unsern Fürsten (second part) –	Johann Walter, “Verleih uns Frieden gnädiglich” (1566), strophe 2
8 348	Herzlich lieb hab ich dich, o Herr –	Ps 18:2–7 Hallelujah verse 2nd Sun. after Trinity	16 356	Es steh Gott auf 1st Sun. in Advent (morning service) 12th Sun. after Trinity	Ps 68:2–4 –
			17 357	Wie ein Rubin –	Ecclesiasticus 32:7–9 –

\* EG = German Protestant Hymnbook

18 358	Iß dein Brot mit Freuden —	Ecclesiastes 9:7; 3:12; 8:15; 3:13 —
19 359	Der Herr ist mein Licht —	Ps 27:1–3, 5, 6 —
20 360	Zweierlei bitte ich, von dir, Herr —	Proverbs 30:7–9 [Thanksgiving]
21 361	Herr, neige deine Himmel —	Ps 144:5–7, 9 —
22 362	Von Aufgang der Sonnen —	Ps 113:3, 2, 4, 5, 7, 9 Psalm for the 11th Sun. after Trinity
23 363	Lobet den Herrn, alle Heiden —	Ps 117 Antiphon for the 3rd Sun. after Epiphany
24 364	Die so ihr den Herren fürchtet —	Ecclesiasticus 2:7–11 —
25 365	Drei schöne Dinge seind —	Jesu Sirach 25:1, 2; Ps 133:1–3a; Proverbs 27, 10; Galatians 5:14, 15; Ephesians 5:28, 22; Hebrews 13:4; Ephesians 5:32; Ps 133:3b [Marriage ceremony]
26 366	Von Gott will ich nicht lassen —	Ludwig Helmbold (1563), EG 365 Weekly hymn for the 14th Sunday after Trinity
27 367	Freuet euch des Herren, ihr Gerechten	Ps 33:1–3 [Hallelujah verse for 27.12., Day of St. John the Evangelist]

## Die vertonten Texte / Singing Texts

Nr. 1: Psalm 57,8–11

Mein Herz ist bereit, Gott, mein Herz ist bereit, daß ich singe und lobe. Wach auf, meine Ehre, wach auf, Psalter und Harfe; frühe will ich aufwachen. Herr, ich will dir danken unter den Völkern; ich will dir lobsingeln unter den Leuten. Denn deine Güte ist, so weit der Himmel ist, und deine Wahrheit, so weit die Wolken gehen.

Nr. 2: Psalm 96,1–4

Singet dem Herren ein neues Lied, singet dem Herren alle Welt. Singet dem Herrn und lobet seinen Nahmen; prediget einen Tag am andern sein Heil. Erzählet unter den Heiden seine Ehre, unter allen Völkern seine Wunder. Denn der Herr ist groß und hoch zu loben, wunderbarlich über alle Götter.

Nr. 3: Psalm 8,2–10

Herr, unser Herrscher, wie herrlich ist dein Nam in allen Landen, da man dir danket im Himmel. Aus dem Munde der jungen Kinder und Säuglingen hast du eine Macht zugerichtet um deiner Feinde willen, daß du vertilgest den Feind und den Rachgierigen. Denn ich werde sehen die Himmel, deiner Finger Werk; den Monden und die Sternen, die du bereitest [hast]. Was ist der Mensch, daß du sein gedenkest, was ist des Menschen Kind, daß du dich seiner annimmst? Du wirst ihn lassen eine kleine Zeit von Gott verlassen sein; aber mit Ehren und Schmuck wirst du ihn krönen. Du wirst ihn zum Herren machen über deiner Hände Werk; alles hast du unter seine Füße getan. Schafe und Ochsen allzumal, dazu auch die wilden Tier. Die Vogel unter den Himmel und die Fisch im Meer und was im Meer gehet. Herr, unser Herrscher, wie herrlich ist dein Nam in allen Landen!

Nr. 4: Lukas 1,46b–48,50–55

Meine Seele erhebet den Herren, und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilandes. Denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen. Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle Kindeskind. Und seine Barmherzigkeit währet immer für und für bei denen, die ihn fürchten. Er übet Gewalt mit seinem Arm, er zerstreuet, die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinn. Er stößet die Gewaltigen vom Stuhl und erhöhet die Elenden. Die Hungrigen füllet er mit Gütern und läßet die Reichen leer. Er denket der Barmherzigkeit und hilft seinen Diener Israel auf. Wie er geredet hat unsern Vätern, Abraham und seinen Samen ewiglich.

Nr. 5: Textkompilation

Der Herr ist meine Stärke und mein Lobgesang und mein Heil. Er ist mein Gott, ich will ihn preisen; er ist meines Vaters Gott, ich will ihn erheben. 2. *Mose 15,2* Herr, wer ist dir gleich unter den Göttern? Wer ist dir gleich, der so mächtig, so heilig, so schrecklich, so löblich, so wundertätig ist? 2. *Mose 15,11* Ich will dem Herrn singen mein Leben lang und meinen Gott loben, so lang ich hie bin. *Ps 104,33*

No. 1: Psalm 57:7–10

My heart is fixed, O God, my heart is fixed: I will sing and give praise. Awake up, my glory; awake, psaltery and harp: I myself will awake early. I will thank thee, O Lord, among the people: I will sing unto thee among the nations. For thy mercy is great unto the heavens, and thy truth unto the clouds.

No. 2: Psalm 96:1–4

O sing unto the Lord a new song: sing unto the Lord, all the earth. Sing unto the Lord, bless his name; shew forth his salvation from day to day. Declare his glory among the heathen, his wonders among all people. For the Lord is great, and greatly to be praised: he is to be feared above all gods.

No. 3: Psalm 8:1–9

O Lord, our Lord, how excellent is thy name in all the earth! for thanks be to God in heaven. Out of the mouth of babes and sucklings hast thou ordained strength because of thine enemies, that thou mightest still the enemy and the avenger. When I consider thy heavens, the work of thy fingers, the moon and the stars, which thou hast ordained; What is man, that thou art mindful of him? and the son of man, that thou visitest him? You will allow him to be separated from God a short time, but with glory and honour you will crown him. Thou makest him to have dominion over the works of thy hands; thou hast put all things under his feet: All sheep and oxen, yea, and the beasts of the field; The fowl of the air, and the fish of the sea, and whatsoever passeth through the paths of the seas. O Lord our Lord, how excellent is thy name in all the earth!

No. 4: Luke 1:46b–48, 50–55

My soul doth magnify the Lord, And my spirit hath rejoiced in God my Saviour. For he hath regarded the low estate of his handmaiden: for, behold, from henceforth all generations shall call me blessed. And his mercy is on them that fear him from generation to generation. He hath shewed strength with his arm; he hath scattered the proud in the imagination of their hearts. He hath put down the mighty from their seats, and exalted them of low degree. He hath filled the hungry with good things; and the rich he hath sent empty away. He hath helped his servant Israel, in remembrance of his mercy; as he spake to our fathers, to Abraham, and to his seed for ever.

No. 5: Text compilation

The Lord is my strength and song, and he is become my salvation: he is my God, and I will prepare him an habitation; my father's God, and I will exalt him. *Exodus 15:2, 11* Who is like unto thee, O Lord, among the gods? who is like thee, glorious in holiness, fearful in praises, doing wonders? I will sing unto the Lord as long as I live: I will sing praise to my God while I have my being. *Ps 104:33*

Nr. 6 (Erster Teil): Textkompilation

Ich werde nicht sterben, sondern leben und des Herren Lob verkündigen. *Ps 118,17* Stricke des Todes hatten mich umfassen, und Angst der Hellen hatten mich getroffen; ich kam in Jammer und Not, aber ich rief an den Namen des Herren. O Herr, errette meine Seele. *Ps 116,3–4* Und der Herr antwortet mir und half mir aus allen meinen Nöten. *Frei*

Nr. 7 (Zweiter Teil): Textkompilation

Ich danke dir, Herr, von ganzem Herzen. *Ps 111,1* Denn du hast meine Seele von dem Tode errettet, meine Füße vom Gleiten, daß ich wandeln mag für Gott im Licht der Lebendigen. *nach Ps 116,8–9* Lobe den Herrn, meine Seele, und vergiß nicht, was er dir Guts getan hat. Der dir alle deine Sünde vergibt und heilet alle deine Gebrechen. Der dein Leben vom Verderben erlöst, der dich krönet mit Gnad und Barmherzigkeit. Der deinen Mund fröhlich machet, daß du wieder jung wirst wie ein Adler. *Ps 103,2–5* Ich werde nicht sterben, sondern leben und des Herren Lob verkündigen. *Ps 118,17*

Nr. 8: Psalm 18,2–7

Herzlich lieb hab ich dich, o Herr, meine Stärke, mein Fels, meine Burg, mein Erretter, mein Gott, mein Hort, auf den ich traue, mein Schild und Horn meines Heils und mein Schutz. Ich will den Herren [loben] [stattdessen Druckfehler: singen] und anrufen, so werd ich von meinen Feinden erlöst. Denn es umfingen mich des Todes Bande, und die Bäche Belial erschrecketen mich. Der Hellen Bande umfingen mich, und des Todes Strick überwältiget mich. Wenn mir angst ist, so rufe ich den Herren an und schrei zu meinem Gott, so höret er meine Stimm von seinem Tempel, und mein Geschrei kömmt für ihn zu seinen Ohren.

Nr. 9: Psalm 47,2–7

Frohlocket mit Händen und jauchzet dem Herren mit fröhlichem Schalle, alle Völker. Denn der Herr, der allerhöchste, ist erschrecklich, ein großer König auf den ganzen Erdboden. Er wird die Völker unter uns zwingen und die Leute unter unsere Füße. Er erwählet uns zum Erbteil die Herrlichkeit Jacob, die er liebet; sela. Gott fährt auf mit Jauchzen und der Herr mit heller Posaunen. Lobsinget Gott, lobsinget unserm Könige.

Nr. 10: Psalm 150

Lobet den Herrn in seinem Heiligtum, lobet den Herrn in der Feste seiner Macht, lobt ihn in seinen Taten, lobet den Herrn, lobt ihn in seiner großen Herrlichkeit. Lobet den Herrn mit Posaunen, lobet ihn mit Psalter und Harfe. Lobet den Herren mit Pauken und Reigen; lobt ihn mit Saiten und Pfeifen. Lobt ihn mit hellen Cymbalen, lobt ihn mit wohlklingenden Cymbalen. Alles, was Odem hat, lobe den Herrn. Alleluja.

No. 6: (Part I) Text compilation

I shall not die, but live, and proclaim the praise of the Lord. *Ps 118:17* The sorrows of death compassed me, and the pains of hell gat hold upon me: I found trouble and sorrow. Then called I upon the name of the Lord; O Lord, I beseech thee, deliver my soul. *Ps 116:3–4* Then the Lord answered my pleas and delivered me from all of my misery, adversity. *Free*

No. 7: (Part II): Text compilation

I thank you, Lord, with my whole heart. *Ps 111:1* For thou hast delivered my soul from death, and my feet from falling. I will walk before the Lord in the land of the living. *after Ps 116:8–9* Bless the Lord, O my soul, and forget not all his benefits: who forgiveth all thine iniquities; who healeth all thy diseases; who redeemeth thy life from destruction; who crowneth thee with lovingkindness and tender mercies; who satisfieth thy mouth with good things; so that thy youth is renewed like the eagle's. *Ps 103:2–5* I shall not die, but live, and proclaim the praise of the Lord. *Ps 118:17*

No. 8: Psalm 18:1–6

I will love thee, O Lord, my strength. The Lord is my rock, and my fortress, and my deliverer; my God, my strength, in whom I will trust; my buckler, and the horn of my salvation, and my high tower. I will [praise] the Lord and call upon him: so shall I be saved from mine enemies. The sorrows of death compassed me, and the floods of ungodly men made me afraid. The sorrows of hell compassed me about: the snares of death prevented me. In my distress I called upon the Lord, and cried unto my God: he heard my voice out of his temple, and my cry came before him, even into his ears.

No. 9: Psalm 47:1–6

O clap your hands, all ye people; shout unto God with the voice of triumph. For the Lord most high is terrible; he is a great King over all the earth. He shall subdue the people under us, and the nations under our feet. He shall choose our inheritance for us, the excellency of Jacob whom he loved. Selah. God is gone up with a shout, the Lord with the sound of a trumpet. Sing praises to God, sing praises: sing praises unto our King, sing praises.

No. 10: Psalm 150

Praise God in his sanctuary: praise him in the firmament of his power. Praise him for his mighty acts: praise him according to his excellent greatness. Praise him with the sound of the trumpet: praise him with the psaltery and harp. Praise him with the timbrel and dance: praise him with stringed instruments and organs. Praise him upon the high sounding cymbals. Let every thing that hath breath praise the Lord. Alleluia.

Nr. 11: Lukas 21,34–36

Hütet euch, daß eure Herzen nicht beschweret werden mit Fressen und Saufen und mit Sorgen der Nahrung, und komme dieser Tag schnell über euch. Denn wie ein Fallstrick wird er kommen über alle, die auf Erden wohnen. So seid nun wacker allezeit und betet, daß ihr würdig werden möget, zu entfliehen diesem allen, das geschehen soll, und zu stehen für des Menschen Sohn.

Nr. 12: Lukas 2,29–32

Herr, nun lässest du deinen Diener im Friede fahren, wie du gesagt hast. Denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen; welchen du bereitet hast für allen Völkern, ein Licht zu erleuchten die Heiden, und zum Preis deines Volks Israel.

Nr. 13: Psalm 42,12

Was betrübst du dich, meine Seele, und bist so unruhig in mir? Harre auf Gott, denn ich werde ihm noch danken, daß er meines Angesichtes Hülfe und mein Gott ist.

Nr. 14: Martin Luther 1529 (Erster Teil)

Verleih uns Frieden gnädiglich,  
Herr Gott zu unsern Zeiten,  
es ist doch ja kein ander nicht,  
der für uns könnte streiten,  
denn du, unser Gott, alleine.

Nr. 15: Johann Walter 1566 (Zweiter Teil)

Gib unsern Fürsten und aller Obrigkeit  
Fried und gut Regiment,  
daß wir unter ihnen  
ein geruhig und stilles Leben führen mögen  
in aller Gottseligkeit und Ehrbarkeit. Amen.

Nr. 16: Psalm 68,2–4

Es steh Gott auf, daß seine Feind zerstreuet werden, und die ihn hassen für ihm fliehen. Vertreib sie, wie der Rauch vertrieben wird; wie das Wachs zerschmelzt vom Feuer, so müssen umkommen die Gottlosen für Gott. Aber die Gerechten müssen sich freuen und fröhlich sein für Gott, von Herzen freuen, für Gott sich freuen, von Herzen freuen.

Nr. 17: Sirach 32,7–9

Wie ein Rubin in feinem Golde leuchtet, also zieret ein Gesang das Mahl. Wie ein Smaragd in schönem Golde stehet, also zieren die Lieder beim guten Weine.

Nr. 18: Textkompilation aus Prediger Salomo

iß dein Brod mit Freuden und trinke deinen Wein mit gutem Mut. *Prediger 9,7* Es ist nichts Bessers denn fröhlich sein und ihm gütlich tun in seinem Leben. *Prediger 3,12* Ich lobe die Freude, daß der Mensch nichts Bessers hat unter der Sonnen. *Prediger 8,15* Denn ein jeglicher Mensch, der da isset und trinket und hat guten Mut in aller seiner Arbeit, das ist eine Gabe Gottes. *Prediger 3,13*

Nr. 19: Psalm 27,1–3.5–6

Der Herr ist mein Licht und mein Heil, für wem sollt ich mich fürchten? Der Herr ist meines Lebens Kraft, für wem sollt mir grauen? Darum wann die Bösen, meine Widersacher und Feinde an mich wollen, mein Fleisch zu fressen, müssen sie

No. 11: Luke 21:34–36

And take heed to yourselves, lest at any time your hearts be overcharged with surfeiting, and drunkenness, and cares of this life, and so that day come upon you unawares. For as a snare shall it come on all them that dwell on the face of the whole earth. Watch ye therefore, and pray always, that ye may be accounted worthy to escape all these things that shall come to pass, and to stand before the Son of man.

No. 12: Luke 2:29–32

Lord, now lettest thou thy servant depart in peace, according to thy word: For mine eyes have seen thy salvation, which thou hast prepared before the face of all people; a light to lighten the Gentiles, and the glory of thy people Israel.

No. 13: Psalm 42:12

Why art thou cast down, O my soul? and why art thou disquieted within me? hope thou in God: for I shall yet praise him, who is the health of my countenance, and my God.

No. 14: Martin Luther 1529 (Part one)

Grant us peace graciously,  
Lord God, in our time;  
there is indeed no other  
who could fight for us  
than You, our God, alone.

No. 15: Johann Walter 1566 (Part two)

Grant to our princes and all who govern us  
peace and good governance,  
that we may under them  
in all concord and peaceful spirit live  
in safety, in all truth and blessed. Amen

No. 16: Psalm 68:2–4

Let God arise, let his enemies be scattered: let them also that hate him flee before him. As smoke is driven away, so drive them away: as wax melteth before the fire, so let the wicked perish at the presence of God. But let the righteous be glad; let them rejoice before God: yea, let them exceedingly rejoice, rejoice from the heart before God.

No. 17: Ecclesiasticus 32, 5–6

As a ruby shines in a setting of gold, so a song adorns a banquet. As an emerald rests in beautiful gold, so do songs embellish good wine.

No. 18: text compilation from Ecclesiastes

Go thy way, eat thy bread with joy, and drink thy wine with a merry heart. *Eccles. 9:7* I know that there is no good in them, but for a man to rejoice, and to do good in his life. *Eccles. 3:12* Then I commended mirth, because a man hath no better thing under the sun. *Eccles. 8:15* And also that every man should eat and drink, and enjoy the good of all his labor, it is the gift of God. *Eccles. 3:13*

No. 19: Psalm 27:1–3, 5–6

The Lord is my light and my salvation; whom shall I fear? the Lord is the strength of my life; of whom shall I be afraid? When the wicked, even mine enemies and my foes, came upon me to eat up my flesh, they stumbled and fell. Though an

anlaufen und fallen. Wann sich schon ein Heer wider mich leget, so fürchtet sich dennoch mein Herz nicht; wann sich Krieg wider mich erhebet, so verlasse ich mich auf ihn. Denn er bedecket mich in seinen Hütten zur bösen Zeit, er verbirget mich heimlich in seinem Gezelt und erhöht mich auf einen Felsen. Und er wird mir mein Haupt erhöhen über meine Feinde, die um mich sind, so will ich in seiner Hütten Lob opfern, ich will singen und loben dem Herren.

Nr. 20: Sprüche Salomonis 30,7–9

Zweierlei bitte ich, Herr, von dir, die wollest du mir nicht wegern, ehe denn ich sterbe. Abgötterei und Lügen laß ferne von mir sein; Armut und Reichtum gib mir nicht; laß mich aber mein bescheiden Teil Speise dahinnehmen. Ich möchte sonst, wo ich zu satt würde, verleugnen und sagen: Wer ist der Herr? Oder wo ich zu arm würde, möchte ich stehlen und mich an dem Namen meines Gottes vergreifen.

Nr. 21: Psalm 144,5–7,9

Herr, neige deine Himmel und fahre herab; taste die Berge an, so rauchen sie. Laß blitzen und zerstreue sie; wirf deine Strahlen und schrecke sie. Sende deine Hand von der Höhe und erlöse mich von großen Wassern; und errette mich von der Hand der fremden Kinder. Gott, ich will dir ein neues Lied singen; ich will dir spielen auf dem Psalter von zehen Saiten.

Nr. 22: Psalm 113,3.2.4–9

Von Aufgang der Sonnen bis zu ihrem Niedergang sei gelobet der Name des Herren. Gelobet sei des Herrn Name von nun an bis in Ewigkeit. Der Herr ist hoch über alle Heiden, seine Ehre gehet, so weit der Himmel ist. Wer ist wie der Herr, unser Gott, der sich so hoch gesetzt hat und siehet auf das Niedrige im Himmel und auf Erden. Der den Geringen aufrichtet aus dem Staub und erhöht den Armen aus dem Kot, daß er ihn setze neben die Fürsten seines Volks. Der die Unfruchtbare im Hause wohnen machet, daß sie eine fröhliche Kindermutter wird. Alleluja.

Nr. 23: Psalm 117

Lobet den Herrn, alle Heiden, preiset ihn, alle Völker. Denn seine Gnad und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit. Alleluja.

Nr. 24: Sirach 2,7–13

Die, so ihr den Herren fürchtet, vertrauet ihm, denn es wird euch nicht fehlen. Die, so ihr den Herren fürchtet, hoffet das Beste von ihm, so wird euch Gnade und Trost allezeit widerfahren, harret seiner Gnade und weicht nicht, auf daß ihr nicht zu Grunde gehet. Sehet an die Exempel der Alten und merket sie: Wer ist jemals zu Schanden worden, der auf Gott gehoffet hat? Wer ist jemals verlassen, der in der Furcht Gottes geblieben ist? Wer ist jemals von ihm verschmähet, der ihn angerufen hat? Denn der Herr ist gnädig und barmherzig und vergibet Sünde und hilft in der Not.

Nr. 25: Textkompilation

Drei schöne Dinge sind, die beide Gott und Menschen, wohlgefallen: Wann Brüder eins sind. *Sirach 25,1–2a* Wie der köstliche Balsam ist, der vom Haupt Aaron herab fließt in seinen ganzen Bart, der herab fließt in sein Kleid. Wie

host should encamp against me, my heart shall not fear: though war should rise against me, in this will I be confident. For in the time of trouble he shall hide me in his pavilion: in the secret of his tabernacle shall he hide me; he shall set me up upon a rock. And now shall mine head be lifted up above mine enemies round about me: therefore will I offer in his tabernacle sacrifices of joy; I will sing, yea, I will sing praises unto the Lord.

No. 20: Proverbs 30:7–9

Two things have I required of thee; deny me them not before I die: Remove far from me vanity and lies: give me neither poverty nor riches; feed me with food convenient for me: Lest I be full, and deny thee, and say, Who is the Lord? or lest I be poor, and steal, and take the name of my God in vain.

No. 21 Psalm 144:5–7, 9

Bow thy heavens, O Lord, and come down: touch the mountains, and they shall smoke. Cast forth lightning, and scatter them: shoot out thine arrows, and destroy them. Send thine hand from above; rid me, and deliver me out of great waters, from the hand of strange children. I will sing a new song unto thee, O God: upon a psaltery and an instrument of ten strings will I sing praises unto thee.

No. 22: Psalm 116:3, 2, 4–9

From the rising of the sun unto the going down of the same the Lord's name is to be praised. Blessed be the name of the Lord from this time forth and for evermore. The Lord is high above all the heathen, and his glory above the heavens. Who is like unto the Lord our God, who dwelleth on high, who humbleth himself to behold the things that are in heaven, and in the earth! He raiseth up the poor out of the dust, and lifteth the needy out of the dunghill; that he may set him even with the princes of his people. He maketh the barren woman to keep house, and to be a joyful mother of children. Alleluia.

No. 23: Psalm 117

O praise the Lord, all ye heathen: praise him, all ye people. For his merciful kindness is great toward us: and the truth of the Lord endureth for ever. Alleluia.

No. 24: Ecclesiasticus 2:7–13

You who fear the Lord, trust in him, and your reward will not fail; you who fear the Lord, hope for good things: Thus will you experience grace and comfort, wait for his mercy; and turn not aside, lest you fall. Consider the ancient generations and see: who ever trusted in the Lord and was put to shame? Or who ever persevered in the fear of the Lord and was forsaken? Or who ever called upon him and was overlooked? For the Lord is compassionate and merciful; he forgives sins and saves in time of affliction.

No. 25: Text compilation

My soul takes pleasure in three things, and they are beautiful in the sight of the Lord and of men; agreement between brothers. *Ecclesiasticus 25:1a* It is like the precious ointment upon the head, that ran down upon Aaron's beard: that went down to

der Tau der von Hermon herab fällt auf die Berge Zion. *Ps 133,2–3a* Siehe, so fein und lieblich ist, daß Brüder einträchtig beieinander wohnen. *Ps 133,1* Drei schöne Dinge sind, die beide Gott und Menschen, wohlgefallen: Wenn Nachbarn sich lieb haben. *Sirach 25,1.2b* Wenn dir's übel gehet, so ist dir ein Nachbar besser in der Nähe als ein Bruder in der Ferne. *Sprüche 27,10b* Liebe deinen Nächsten als dich selbst. Denn so ihr euch untereinander beißt, so sehet zu, daß ihr nicht untereinander verzehret werdet. *Galater 5,14b–15* Drei schöne Dinge sind, die beide Gott und Menschen, wohlgefallen: Wenn Mann und Weib sich mit einander wohl begehnen. *Sirach 25,1.2c* Die Männer sollen ihre Weiber lieben als ihre eigene Leiber. Wenn jemand sein Weib liebet, der liebet sich selbst. *Epheser 5,28* Die Weiber seien untertan ihren Männern in allen Dingen als dem Herren. *Epheser 5,22* Die Ehe soll ehrlich gehalten werden bei allen und das Ehbett unbefleckt. *Hebräer 13,4* Es ist ein groß Geheimnis von Christo und der Gemeine. *Epheser 5,32* Drei schöne Dinge sind, die beide Gott und Menschen, wohlgefallen. *Sirach 25,1* Denn daselbst verheißt der Herr Segen und Leben immer und ewiglich. *Ps 133,3b*

Nr. 26: Ludwig Helmbold, 1571  
 [1.] Von Gott will ich nicht lassen,  
 denn er läßt nicht von mir,  
 führt mich auf rechter Straßen,  
 da ich sonst irret sehr.  
 Er reicht mir seine Hand,  
 den Abend als den Morgen  
 tut er mich wohl versorgen,  
 sei wo ich woll im Land.

[2.] Wenn sich der Menschen Hulde  
 und Wohltat all verkehrt,  
 so findt sich Gott gar balde,  
 sein Macht und Gnad bewährt.  
 Er hilft aus aller Not,  
 errett' von Sünd und Schanden,  
 von Ketten und von Banden,  
 und wenn's gleich wär der Tod.

[3.] Auf ihn will ich vertrauen  
 in meiner schweren Zeit,  
 es kann mich nicht gereuen,  
 er wendet alles Leid.  
 Ihm sei es heimgestellt;  
 mein Leib, mein Seel, mein Leben  
 sei Gott, dem Herrn, ergeben,  
 er mach's, wie's ihm gefällt.

[4.] Es tut ihm nichts gefallen,  
 denn was mir nützlich ist,  
 er meint's gut mit uns allen,  
 schenkt uns den Herren Christ,  
 sein allerliebsten Sohn;  
 durch ihn er uns bescheret,  
 was Leib und Seel ernähret,  
 lobt ihn ins Himmelsthron.

the skirts of his garments; as the dew of Hermon, and as the dew that descended upon the mountains of Zion. *Ps 133:2–3a* My soul takes pleasure in three things, and they are beautiful in the sight of the Lord and of men; friendship between neighbors. *Ecclesiasticus 25:1b* In the day of thy calamity: for better is a neighbour that is near than a brother far off. *Proverbs 27:10b* Thou shalt love thy neighbour as thyself. But if ye bite and devour one another, take heed that ye be not consumed one of another. *Galatians 5:14b* My soul takes pleasure in three things, and they are beautiful in the sight of the Lord and of men; a wife and a husband who live in harmony. *Ecclesiasticus 25:1c* So ought men to love their wives as their own bodies. He that loveth his wife loveth himself. *Ephesians 5:28* Wives, submit yourselves unto your own husbands, as unto the Lord. *Ephesians 5:22* Marriage is honourable in all, and the bed undefiled. *Hebrews 13:4* This is a great mystery: but I speak concerning Christ and the church. *Ephesians 5:32* My soul takes pleasure in three things, and they are beautiful in the sight of the Lord and of men. *Ecclesiasticus 25:1* For there the Lord commanded the blessing, even life for evermore. *Ps 133,3b*

No. 26 Ludwig Helmbold, 1571  
 1. From God shall naught divide me,  
 for he is true for aye,  
 and on my path will guide me,  
 who else should often stray;  
 his ever bounteous hand  
 by night and day is heedful,  
 and gives me what is needful,  
 wheree'er I go or stand.

2. When man's help and affection  
 shall unavailing prove,  
 God grants me his protection  
 and shows his pow'r and love.  
 He helps in ev'ry need,  
 from sin and shame redeems me,  
 from chains and bonds reclaims me,  
 yea, e'en from death I'm freed.

3. If sorrow comes, I'll bear it  
 in patience and in trust;  
 I never shall repent it,  
 for he is true and just,  
 and loves to bless us still;  
 my life and soul, I owe them  
 to him who doth bestow them,  
 let him do as he will.

4. Whate'er shall be his pleasure  
 is surely best for me;  
 he gave his dearest treasure,  
 that our weak hearts might see  
 how good his will toward us;  
 and in his Son he gave us  
 whate'er could bless and save us;  
 praise him who loveth thus!

[5.] Lobt ihn mit Herz und Munde,  
welchs er uns beides schenkt;  
das ist ein selig Stunde,  
darin man sein gedenkt,  
sonst verdirbt alle Zeit,  
die wir zubring'n auf Erden.  
Wir sollen selig werden  
und leb'n in Ewigkeit.

[6.] Auch wenn die Welt vergehet,  
mit ihrem stolzen Pracht,  
wed'r Ehr noch Gut besteht,  
welchs vor war groß geacht,  
wir werden nach dem Tod  
tief in die Erd begraben;  
wenn wir geschlafen haben,  
will uns erwecken Gott.

[7.] Die Seel bleibt unverloren,  
geführt in Abrams Schoß,  
der Leib wird neu geboren,  
von allen Sünden los,  
ganz heilig rein und zart,  
ein Kind und Erb des Herren,  
daran muß uns nicht irren  
des Teufels listig Art.

[8.] Darum ob ich schon dulde  
hier Widerwärtigkeit,  
wie ich auch wohl verschulde,  
kömmt doch die Ewigkeit,  
ist aller Freuden voll,  
dieselb ohne einigs Ende,  
dieweil ich Christum kenne,  
mir widerfahren soll.

[9.] Das ist des Vaters Wille,  
der uns geschaffen hat,  
sein Sohn hat Guts die Fülle  
erworben durch sein Gnad,  
auch Gott der Heilig Geist,  
im Glauben uns regieret,  
zum Reich der Himmel führet,  
ihm sei Lob Ehr und Preis. Amen.

Nr. 27: Psalm 33, 1–2a.3

Freuet euch des Herren, ihr Gerechten, die Frommen sollen  
ihn schon preisen. Danket dem Herrn mit Harfen. Singet dem  
Herrn ein neues Lied, macht es gut auf Saitenspiel mit Schalle.  
Alleluja.

5. O praise him, for he never  
forgets our daily need;  
O blest the hour whenever  
to him our thoughts can speed;  
yea, all the time we spend  
without him is but wasted,  
till we his joy have tasted,  
the joy that hath no end.

6. For when the world is passing  
with all its pomp and pride,  
all we were here amassing  
no longer may abide;  
nut in our earthly bed,  
where softly we are sleeping,  
God hath us in his keeping,  
to wake us from the dead.

7. Our soul shall never perish,  
but in yon paradise  
the joys of heaven shall cherish;  
our body shall arise  
pure, holy, new-born, free  
from ev'ry sin and evil;  
the tempting of the devil  
We then no more shall see.

8. Then, though on earth I suffer  
much trial, well I know  
I merit ways still rougher;  
yet 'tis to heav'n I go;  
for Christ I know and love,  
to him I now am hasting,  
and gladness everlasting  
with him my heart shall prove.

9. For such his will who made us;  
the Father seeks our good;  
the Son hath grace to aid us,  
and save through his Grace;  
his Spirit rules our ways,  
by faith in us abiding,  
to heaven our footsteps guiding;  
to him be thanks and praise. Amen.

No. 27: Psalm 33:1–2a.3

Rejoice in the Lord, O ye righteous: for praise is comely  
for the upright. Praise the Lord with harp. Sing unto  
the Lord a new song; play skilfully with a loud noise.  
Alleluia.

**SYMPHONIAM SACRARUM**  
 SECUNDA PARS  
 Worinnen zu befinden sind  
**Deutsche**  
**CONCERTEN**  
 Mit 3. 4. 5. Weimlich einer / zwo / dreyen  
 Vocal, und zweyen Instrumental- Stimmen /  
 Auf Violinen, oder dero gleichem  
**Sambt beygefügetem gedoppeltem BASSO CONTINUO**  
 Den einen für den Organisten, den andern  
 für den Violon  
 In die Music verfasst  
 Durch  
**Heinrich Schügen /**  
 Churfürstl. Sächsl. Capelmeyster.  
**BASSUS AD ORGANUM.**  
 Mit Nömischer Keyserl. Majest. Freyheit.  
  
**M. DC. XLVII.**  
 Opus Decimum.

**Verdruckt zu Dresden bey Gmel Bergens / Churfürstl. Sächsl.  
 Hof-Druckers / Sel. Erben / In Verlegung Johanni Klemmens  
 Hof-Organistens dafelbst / und Alexander Heringis  
 Organisten zu Budissin.**

Abb. 1: Heinrich Schütz, *Symphoniae sacrae II*, Erstdruck, bestehend aus sieben Stimmbüchern, Dresden 1647  
 Titelblatt des Originaldrucks  
 Verwendetes Exemplar: Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek,  
 Signatur *II.1 Musica fol. bis II.7 Musica fol*

In andacht Bekreuzet auf Got  
 tes Heil ruhhten  
 Der Geleypfeler Gebrech durch Ius  
 seu thein zuschlechten  
 Drey ist der Chrißten Zweck des der  
 das werck semacht  
 Sind des der Sarchen schenck aus  
 Chrißlichen bedacht

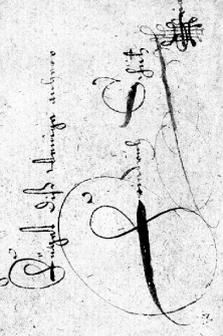
Gedruckt am Tage S. Johannis des Evangelii  
 Im Sächsl. Chrißte 1661  
 Von dem verordneten  
 Engel als Ammange anhero  


Abb. 2: Gedicht von Friedrich Schütz (Löbau) im Druckexemplar der Stimme Vox I aus der Ratsbücherei Löbau mit Anspielung auf sich selbst und den Komponisten des Werks  
 Quelle: Dresden, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung, Bestand Ratsbibliothek Löbau, Signatur *Mus. Löb. 7*

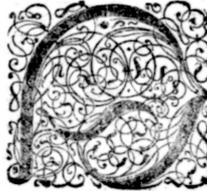


**Dem Ehrwürdigsten/ Großmächtigen/**  
Hochgebornen Fürsten und Herrn/

**Christian dem Fünften/**

**Zu Dänemarc/ Norwegen/ der Wenden/**  
und Gothen Fürsten/ Herzogen zu Schleswig/ Holstein/  
Stormarn und der Dänischen/ Grafen zu Didenburg  
und Oldenborff/ ꝛc.

Meinem gnädigsten Fürsten und Herrn.



**S**chuldiger Herr/ das E. Hochfürstl. Durchl. Fürst gnädigster Herr/ das E. Hochfürstl. Durchl. vor zweyen Jahren nummehr/ und bey meiner/ dero Zeit zu Coppenhagen abgetragten persönlichen unterthänigsten Aufschwörung/ gegenwärtiges von mir aufgeschicktes/ und demahls mit der vor abgeschriebenes geringes musicalisches Verklein/ mit sonderbarer Gnade auff/ und angenommen/ und daffelbige/ aus angebohrner Fürstlicher Inclination zu allen lobwürdigen Künsten/ und bevorab zu der edlen Musick/ mehrmahls gebrauchen und musiciren/ auch/ das Sie an solcher meiner unterthänigsten Dedication ein gnädigstes gefallen getragen/ mich würdlich und ansehnlich haben versichern lassen/ dessen erkinere ich mich/ mit fleiswerm den unterthänigsten Gedächtnis/ Und befunde mich daher/ aus mit obliegenden Dankbarkeit hingegen verbunden/ dero heroisches Gemüth und fürtreffliche Särftliche Tugenden/ nach möglichkeit allezeit zu rühmen/ und wie die mir ertheilte unverbiente große Gnade/ mit schuldiger Aufmerksamkeit nur in etwas zu erwidern/ auff alle und jede Gelegenheit zu trachten.

Dennach

Dennach aber/ aus allerschand/ und zum theil in der Erinnerung an die Vfer allhier angeführten Ursachen/ solch Verklein/ (noch vorher von mir gehaltenen fleißigen Revision/ in etwas vermehret und verbessert) durch den öffentlichen Druck tezo an das Tagelicht kommen sollen/ So habe ich in allergerne meine Schuldigkeit zu sein crachtet/ E. Hochfürstl. Durchl. vor diesem auch mit Entschlossenheit nicht vorbey gehen/ sondern mit dieser nummehr neuen und öffentlichen Edition/ meine vorige und erste unterthänigste Dedication zugleich mit verneuen und bevorab aber auch meine unaussprechliche schuldigste Devotion hierdurch abermahls erwiesen und betkräftigen wollen.

Eure Hochfürstl. Durchl. geruhen demnach/ mehrgedachtes mein unvürdiges Verklein/ (welches derofelbigen in tieffer Demuth ich hiermit wie derumb überreichen thue) mit denen gnädigen Augen und Händen/ wie vormahls gesehen/ tezo auff/ newe auch anzunehmen/ und meiner wenigen Person/ wie auch der löblichen Profession der Musick/ (als welche sonst bey diesen vortreflichen martialischen Läuften großen Abbruch an dero Patronen bisher erliden thur) mit Hochfürstlicher Hulde und Gnade ferner jugethan zu seyn/ und beständig zuverbleiben.

Der Allerhöchste/ dessen Ehr/ Preiss und Lob/ die Himmlischen Herrscharen ohnaußspröchlich musiciren/ wolle allenthalben und in allen Enden wieder gute Harmoni und Einigkeit verleihen/ auch E. Hochfürstl. Durchl. sambe dero Hochfürstl. Gemahlin und ganzer hochlöblichsten Gron Demnemark/ seinem heiligen Nahmen zu Ehren/ den freyen Künsten/ und der bishero sehr abgenommenen lieben Musick/ zum auffsucheren/ wie auch meiner unwürdigen Person insonderheit zum besten/ lange Zeit bey aller selbst beliebigen Prosperität/ gesund und glücklich erhalten/ In dessen Väterliche Obacht thur E. Hochfürstl. Durchl. und damamich in dero beharrliche gnädigste Affection irewöllichst und unterthänigst beschlen. Dresden/ den 1. Monats des Tag Musick Anno 1647.

**E. Hochfürstl. Durchl.**

Unterthänigster schuldigster

Dienet/

**Christlich Ertzung.**

Abb. 3: Prima Vox: Widmung an Kronprinz Christian (V.) von Dänemark. Verwendetes Exemplar: Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek

## Ad Benevolum Lectorem.

**B**üchtiger lieber Leser / es ist ihm hier bey nicht zuverhaken / welcher gestalt im Jahr 1629. als ich zum andernmahl in Italien gekommen bin / und mich eine Zeitlang darinnen aufgeschalten / auff die dagumahl daseibst angebroffene gebräuchliche musicalische Art / ein Lateinisches Wercklein von einer / zwey und dreym Vocal-Stimmen / sambt zugeordneten zweym Violinen, oder dero gleichen Instrumenten / nach dem von Gott mir verliehenen geringen Talent, sonder Mühen / in weniger Zeit ich auch auffgesetzt, und / unter dem Titel: Symphonia Sacra: in wenigem habe auflegen und drucken lassen.

Obweill mir dann von denen theils naher Deutschland abgefahren / und den Musicis dortinnen zu theil wordenen Exemplaren / ein solch Verhelt zu Ohren kam / wie es von ihnen in guten Verth gehalten / auch an etlichen Fürstlichen Orthen / mit deutlichen Letzen / anstat des Lateinischen / ganz hindurch unvertiget / fleißig musiciret würde / Als theil ich mir dieses eine besondere Anrührung seyn / dergleichen Wercklein auch in unserer Deutschen Muttersprache zuversuchen / und habe ich demnach nach unterschiedenen Anfangen / daseibige / neben anderer meiner Arbeit (wie es alhier zu sehen ist) mit Göttlicher Gnade endlich verfertigt.

Nun haben zwar hernacher und bis dahero / nicht alleine die noch immerfort / in unserm itzen Vaterlande anhaltende erbärmliche / und der Müß nicht weniger als sonst andern freyen Künsten widerrige Zeiten / sondern auch / und zwar fürnehmlich die darinnen bey dem meisten theil noch verborgen gebliebene heutige Italianische Manier / hendes dero Composition und rechten Gebrauch betreffende / (wordurch doch noch des scharffsinnigen Herrn Claudii Monteverdens Meynung / in der Vorrede des achtens Buchs seiner Madrigal / die Müß nicht weniger zu ihrer entlichen Vollkommenheit gelangen seyn soll) solches in öffentlichen Druck herfür gegeben mich nicht wenig abgehalten.

Dnd hat es zwar bißher die Erfahrung mehrmahls bezogen / wie daseibige heutige Italianische / und auff dero Art gerichteten Composition / neben dero gebräuchlichen Manier / aber die darinnen angeführten schwarzen Noten (die Wahrheit ungerne alhier zu bekennen) uns Deutschen dissets zum guten theil / und so viel deroer hierbey nicht erzogen / weder rechts sügen / noch gebräuchlich abgeben wolten / in deme (auch wohl an solchen Orten / da man eine gute Müß zuhaben / sich hat bedüncken lassen) dergleichen auffgesetzte Enden offtmahls so übel angebracht / zerstückert und gleichsam geradebrecht worden seyn / Was sie einem verständigen Ohrer nichts anders als Eckel und Verdruß / ja auch dem Autor selbst / und der löblichen deutschen Nation / als were daseibige zu der Eblen Müß Kunst so gar ungeschickt / (wie es dann gewißlich an solcher Versuchung bey etlichen Auskün

Ausländischen nicht ermanget) eine ganz unreckemäßige Verkleinerung etwan / sein /

Alldieweil aber dieses vor etlichen Jahren allbereit von mir verfertigte Wercklein / damahls dem Durchlauchtigen / Großmächtigen Fürsten und Herrn / Herrn Christian dem Sünfften / zu Demmeritz / Norwegen / der Götten und Zweyden Prinzen / ic. nur mit der Feder abgeschrieben / von mir unterhänlig abgeben worden ist / massendann aus der vorangeführten unterhänligsten Dedication mit mehrer zuersuchen / Dnd ich hierauff ersahen / wie viel Etücken solcher meiner Composition (wie dann zu geschwehen pfleget) unfließig und mangelhafte abgeschrieben / hin und wieder ausgetreue / und fürnemmen Musicis auch in die Hände gerathen weren / Dinn ich dahero veranlasset worden / daseibige selbst wiederumb zur Hand zu nehmen / und nach gehaltener fleißigen Revision / denen Letzten / so Verbesserung hieran suchen möchte / durch den öffentlichen Druck hierbey mitzuschellen.

Wie nun zu verständigen / und in guten Schulen aufgezogenen Musicis (als denen nicht Gottes Ehre alleine zu gefallen gegenwärtige wenige Exempla ria selo an des Tageslicht herfür kommen) ich mich versehen thur / sie meine hieran gewendete Mühe / vermercken / auch die eingeführte Manier / ihnen nicht als Irthümern werden missfallen lassen.

Also ist an die andern / bevorab aber die jungen / welchen der rechtmäßige Tact über vorgetraute heutige Müß / und die schwarzen Noten / so wohl auch die stärke ausgedehnte musicalische Strich auff dem Violin / bey uns Deutschen / nicht bekand noch in Übung ist / (und dennoch sich hieraus hören zulassen Lust haben möchte) mein freundliches bitten / sie wollen / the und zuvor sie sich untersehen / eines oder das andere dieser Etücken / öffentlich zuzubringen / sich nicht schämen / deswegen zuvor eines Quertisches / bey solcher Manier Erfahrungen zu erholen / auch an der Privat Übung keinen Verdruß zu schepffen / damit im widerrigen nicht etwa ihnen / und dem Autor selbst / wider seine Schuld / vor gehörigen Dank / ein unverhoffter Spott zuwachsen möge.

Obweill ich auch in dem Sonett : Es steh Gott auff / ic. des Herrn Claudii Monteverdens Madrigal einem i Armaticl Cuor, &c. so wohl auch einer seiner Giaccina, mit zweym Tenor-Stimmen / in etwas wenigens nachgegangen bin / so laßt ich (wie weit solches von mir geschehen sey) die jenigen hiervorn urtheilen / welchen selo gedachte Composition bekand ist. Welle aber deswegen niemand meine überige Arbeit in ungleichen Verdacht ziehen / als der ich nicht geschlossen bin / mit fremdden Federn meine Arbeit zu schmücken.

Schließlich bin ich auch des fernern Ansehens / da mit Gott das Lob ben noch länger frissen wird / mit dessen gnädigen Gnade / hiernächst noch andere meine zwar unvollständige Opera mehr / und darunter auch dergleichen dieses mit heraus zugehen / deren auch die jenigen / welche ex professo keine Müß sind / noch zu werden gedencken / dennoch mit bessern effect / sich ver

hoffentlich zu gebrauchen haben sollen.

V.A.L.E.

Abb. 4: Bassus ad Organum: Vorrede „Ad Benevolum Lectorem“  
Verwendetes Exemplar: Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek

# I N D E X.

à 3.

	Fol.
I. <i>Mein Herz ist bereit/</i> Cantus vel Tenor solus, cum duobus Violinis. 1	1
II. <i>Singet dem Herren/</i> Cantus vel Tenor solus, cum duobus Violinis. 2	2
III. <i>Herz unser Herrscher/</i> Cantus vel Tenor solus, cum duobus Violinis. 5	5
IV. <i>Meine Seele erhebt den Herren. Cantus solus, cum duobus Violinis, vel cum</i> <i>diversis Instrumentis.</i> 8	8
V. <i>Der Herr ist meine Stärke/</i> Cantus vel Tenor solus, cum duobus Violinis. 11	11
VI. <i>Ich werde nicht sterben. Gesetz Psalms</i> 11	11
VII. <i>Ich danke dir Herr. Ander Psalms</i> 14	14
VIII. <i>Herzlich lieb hab ich dich o Herr. Altus solus, cum duobus Violinis.</i> 17	17
IX. <i>Erlosete mich von Sünden. Tenor solus, cum duobus Violinis.</i> 18	18
X. <i>Obet den Herren in seinem Heiligthum. Tenor solus, cum duobus Violinis.</i> 21	21
XI. <i>Erhöret auch/ daß eure Herzen. Bassus solus, cum duobus Violinis.</i> 24	24
XII. <i>Herz nun laßst du deinen Sinner. Bassus solus, cum duobus Violinis.</i> 27	27
à 4.	
XIII. <i>Was betrübst du dich meine Seele. Duo Cantus vel Tenores, cum duobus Viol.</i> 29	29
XIV. <i>Wertht uns Erretten gnädiglich. Gesetz Psalms. Duo Cantus vel Tenores, {</i> 31	31
XV. <i>Sich unsern Fürsten und aller Oben. Ander Psalms} cum duobus Violinis.</i> 33	33
XVI. <i>Ersteh Gott auf. Duo Cantus vel Tenores, cum duobus Violinis.</i> 35	35
XVII. <i>Mit ein Rubin. Cantus &amp; Altus, cum duobus Violinis.</i> 38	38
XVIII. <i>Ich dein Brod mit Freuden. Cantus &amp; Bassus, cum duobus Violinis.</i> 40	40
XIX. <i>Der Herr ist mein Licht und mein Heil. Duo Tenores, cum duobus Violinis.</i> 42	42
XX. <i>Erwecket mich bitte ich Herr von Sitt. Duo Tenores, cum duobus Violinis.</i> 45	45
XXI. <i>Herz negete deine Himmel. Duo Bassi, cum duobus Violinis.</i> 47	47
XXII. <i>Don Aufgang der Sonnen. Duo Bassi, cum duobus Violinis.</i> 49	49
à 5.	
XXIII. <i>Obet den Herren alle Heyden. Altus, Tenor &amp; Bassus, cum duobus Violinis.</i> 52	52
XXIV. <i>Sie so ihre den Herrn fürchtet. Altus, Tenor &amp; Bassus, cum duobus Violinis.</i> 54	54
XXV. <i>Seht schöne Dinge seynd. Duo Tenores &amp; Bassus, cum duobus Violinis.</i> 55	55
XXVI. <i>Don Sitt wil ich nicht lassen. Duo Cantus &amp; Bassus, cum duobus Violinis.</i> 58	58
XXVII. <i>Freuet euch des Herren. Altus, Tenor &amp; Bassus, cum duobus Violinis.</i> 61	61

F I N I S.



Abb. 5: Inhaltsverzeichnis der Stimme Violinum secundum. Gleichlautend in Violinum primum und Bassus ad Organum; nur in diesen drei Stimmen findet sich ein Gesamtüberblick über die Werkfolge und die Besetzungen (vgl. auch zur Festlegung auf eine Cantus-Besetzung in Nr. 4)

Violin. prim.

Abb. 6: Violinum primum, Seite 2. An der Verwendung der Lettern für die drei untersten Notenzeilen lässt sich das Produktionsverfahren rekonstruieren, vgl. das Vorwort.

Verwendetes Exemplar (Abb. 5+6): Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek

ORGANUM. 21

Eobet ihn mit Pfalter.

VERTE

Abb. 7: Bassus ad Organum: Im 2. und 4. System von unten originale Generalbass-Aussetzungen; jeweils der mittlere Ton ist in der Offizin hinzugesetzt worden, weil diese Mehrklänge im Typendruckverfahren nicht darstellbar waren

Verwendetes Exemplar: Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek

57

Ende die ich ohn einige Ende die ich ohn einige Ende die ich ohn einige

kennet/ mit wiedersahens sol. Sein Sohn hat gute die fülle erwo - eben

Abb. 8: Prima Vox, S. 57: Im 4. System nach der Zeilenmitte Korrektur, in allen herangezogenen Exemplaren gleichartig ausgeführt (also bereits in der Offizin; zu Nr. 26, T. 135)

Verwendetes Exemplar: Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek

A 3. Cantus vcl. Tenor folus cum duobus Violinis. ORGANUM.

**VII. Anderer Beis.**

Ich dancke dir Herr  
 Gott du hast  
 Tride  
 Gott den Herr  
 Dand veralt nicht.

15

Gott dir alle  
 Gott dich fröhnt  
 Sich werden nicht sterben.

Abb. 9: Bassus ad Organum: Handschriftliche Generalbassziffern zu Nr. 7  
 Quelle: Dresden, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek,  
 Musikabteilung, Bestand Ratsbibliothek Löbau, Signatur Mus. Løb. 7

62 Violin secund.

Zeit Fremmet

Zantzet dem Gern

Inocantio Prima

Singet dem Gern

à 5. Tremolant

Fontier

Zantzet dem Gern

Abb. 10: Violinum secundum: Zu den Doppelgriffen in den drei untersten Systemen wurden Notenhäuse und einige der Notenköpfe für die untere Stimme in der Offizin handschriftlich ergänzt (Nr. 27, T. 65–81); in T. 68 (im drituntersten System nach dem 4. Ton in der unteren Stimme) wurde hier jedoch *e'* vergessen. Verwendetes Exemplar: Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek

Was verleihe uns ist  
 Was gaudes labitur  
 Was wunder auf Was wunder auf Was von fanchi von fanchi  
 Kinder Chors ist Was ist ein wunder Kind Finger (Was ist  
 Was ist ein wunder Kind Finger was wunder Kind Finger  
 ist Was ist ein wunder Kind Finger  
 Ich was ist ein wunder Kind Finger auf dem Finger was  
 auf dem Finger ist Was ist ein wunder Kind Finger  
 auf dem Finger ist Was ist ein wunder Kind Finger  
 Was ist ein wunder Kind Finger was wunder Kind Finger  
 Was ist ein wunder Kind Finger was wunder Kind Finger

Abb. 11: Handschriftliche Frühfassung zu Nr. 21 (SWV 361a), Bassus II (Schreiber: Johann Klemm). Unter der Korrektur am Werkende wird der Part des Bassus I erkennbar – Beleg dafür, dass eine Partitur die Abschreibevorlage war. Quelle: Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Signatur 2o Ms. Mus. 49i

# 1. Mein Herz ist bereit

SWV 341

Originalbassaussetzung: Paul Horn

Cantus vel Tenor solus, cum duobus Violinis.

Violine I  
( $f^1-c^3$ )

Violine II  
( $d^1-b^2$ )

Sopran ( $d^1-g^2$ )  
oder Tenor ( $d-g^1$ )

Basso continuo

Musical score for measures 1-5. It includes staves for Violine I, Violine II, Soprano/Tenor, and Basso continuo. The lyrics are: "Mein Herz ist bereit, daß ich sin-ge, daß ich".

Musical score for measures 6-13. It includes staves for Violine I, Violine II, Soprano/Tenor, and Basso continuo. The lyrics are: "und lo-be, daß ich sin-ge, daß ich... Wach auf, mei-ne Eh-re,".

Musical score for measures 14-17. It includes staves for Violine I, Violine II, Soprano/Tenor, and Basso continuo. The lyrics are: "u. wach auf, mei-ne Eh-re, ich auf,". A large magnifying glass graphic is overlaid on the score.

21

8) Psal - ter und Har - fe, wach auf, Psal -

6[b] 4 3 4 3 #

28

- - - - - ter ur .i auf,

# b b 3

8) Psal - - - - - ter und Har - fe,

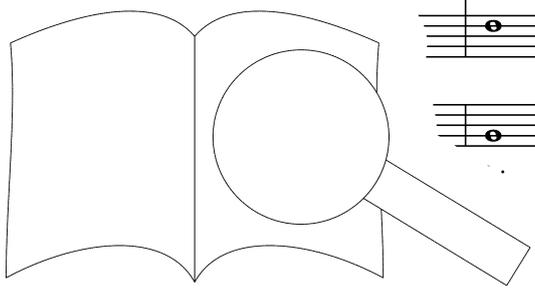
b b 4 # #

39

auf, Psal - - - - -

# b b b b 4 # b

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Symphonia

45

51

frü-he will ich auf - wa - chen. Herr,

Herr, ich will dir dan - ken  
n - kern,

63

Herr, ich will dir dan-k  
will dir

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

69

dan - ken, ich will dir dan - ken, ich will dir dan - ken 'n. - ter den Völ - kern; ich

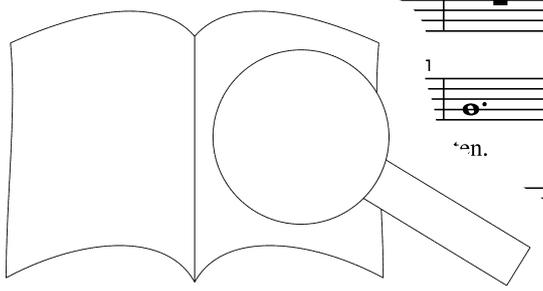
75

will dir will dir lob - sin-gen, ich will dir lob - sin-ge

ten, ich will dir lob -

91

will dir lob - sin-gen, ich will dir lob - s



PROBE-PARTITUR  
 Ausgabegqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Tarde

99 à 3

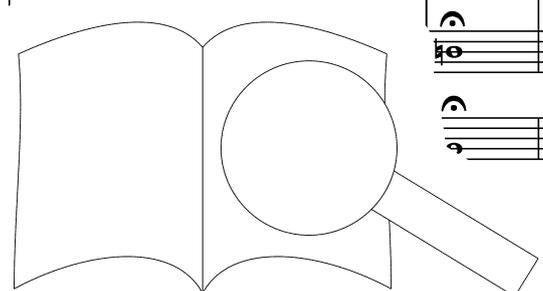
Musical score for measures 99-105. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Denn dei - ne Gü - te ist, so weit der Him ist, und dei - ne Wahr -". The piano part includes chord markings: b, b, #, #.

Musical score for measures 106-110. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "heit, so - ken ge - hen, weit ai -". The piano part includes chord markings: 6, 4, #.

Musical score for measures 111-116. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "- ken ge - hen, at die Wol - - - ken ge - hen, die". The piano part includes chord markings: 4, 3, 4, 3, b, 6, 4, #.

Musical score for measures 117-124. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "ge - - - hen, so weit die Wol -". The piano part includes chord markings: b, 4, #, b, 6, b.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



# 2. Singet dem Herren ein neues Lied

Cantus vel Tenor solus, cum duobus Violinis.

SWV 342

Presto

Violine I  
( $f^1-c^3$ )

Violine II  
( $d^1-b^2$ )

Sopran ( $c^1-f^2$ )  
oder Tenor ( $c-f^1$ )

Basso continuo

Musical score for measures 1-10. It includes staves for Violine I, Violine II, Soprano/Tenor, and Basso continuo. The lyrics are: Sin - get, get, sin-get dem Her-ren ein

Musical score for measures 11-20. It includes staves for Violine I, Violine II, Soprano/Tenor, and Basso continuo. The lyrics are: d, sin - get, sin -

Musical score for measures 21-28. It includes staves for Violine I, Violine II, Soprano/Tenor, and Basso continuo. The lyrics are: get, sin - le Welt,

Musical score for measures 29-36. It includes staves for Violine I, Violine II, Soprano/Tenor, and Basso continuo. The lyrics are: sin - Her - ren al - le Welt, sin

37

le Welt, sin - get dem

45

Welt, al - le Welt. Sin - dem

51

Herrn und lo - bet sei - nen

55

sin -

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

59

sin - - - get dem Herrn u - - - bet sei - nen Na - - -

63

men, nen Na - men; pre - di-get, pre am

an-derm, ei-nen Tag am an-derm, ei-nen Tag am

75

an-a ei-nen Tag am an-derm, an-derm,

80 Tarde

ei-nen Tag am an - dern sein Heil. - - - let un-ter den

b 7 4 5 6

87

Hei - den - re, un-ter al-len Völ-kern, un-ter al-len Völ

6 7 6 # 7 6 4 4

93

der, er - zäh - un-ter den Hei - den sei - ne

8 9 8 # 6 6

99

- re, un-ter al-len Völ - kern,

4 3

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Völ - kern sei - ne Wun - der. Er ist groß, denn der Herr ist groß,

denn der Herr ist hoch zu lo - ben, und hoch zu lo-ben, denn der Herr ist hoch zu lo - ben, der Herr ist wunderbarlich, wunderbarlich,

hoch zu lo - ben, der Herr ist wunderbarlich, wunderbarlich,

und über alle Göt - ter, wunder - wunderbarlich,

PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

121

bar-lich, wun-der - bar-lich, wun-der-bar-lich u - ber - te., u - ber al - le Göt - ter,

125

wun-der-ba a, wun-der-bar-lich u - ber al - le Göt - ter, lich, .. r-lich

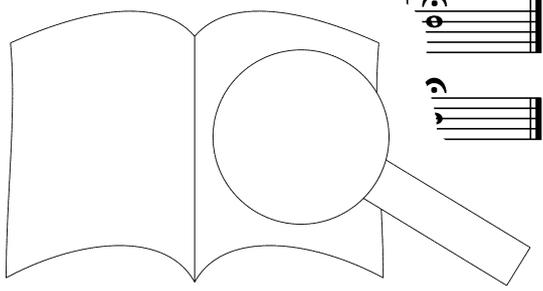
129

u - ber al - le Göt - ter, wun-der h, v er al - le Göt - ter, wun-der-bar-lich, wun-der-bar-lich

133

er - ter, wun-der-bar-lich,

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



# 3. Herr, unser Herrscher

SWV 343

Cantus vel Tenor solus, cum duobus Violinis.

Violine I  
(c<sup>1</sup>-c<sup>3</sup>)

Violine II  
(c<sup>1</sup>-c<sup>3</sup>)

Sopran (c<sup>1</sup>-a<sup>2</sup>)  
oder Tenor (c-a<sup>1</sup>)

Basso continuo

Herr, un - ser Herr - scher, n - ,err - scher, wie herr - lich ist dein Nam, wie

herr am, wie .h

ien Lan - den, Herr, un - ser Herr - scher,

He ser Herr - scher, wie herr - lich ist dein N

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

25

- len Lan - den, in al -

31

len Lar da man dir dan-ket im Him - mel. Aus er ju... , und

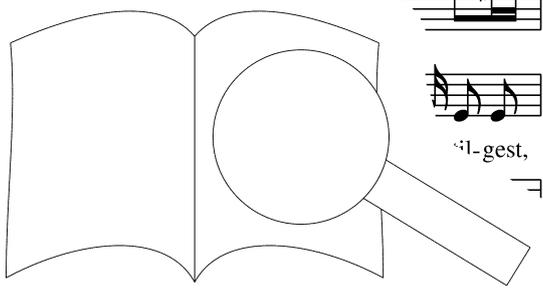
37

Säug - - - - - lir Macht zu-ge-rich - tet um dei-ner Fein-de wil -

41

ver-til-gest den Feind und den Rach-gie - ri - ge til-gest,

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



45

daß du ver-til-gest den Feind und den Rach-gie-ri-gen, daß Feind und den Rach-gie-ri - gen. Denn ich wer-de

50

se-hen n wer-de se-hen, ich wer-de se-hen die Him - mel, d den

Mon-den und die Ster - - ne - - test,

59

den Mon-den und die Ster - -

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

63

- nen, die du be-rei - tes' was ist, was ist der

6 b # 6 4 6 6 4 3

69

Mensch, daß c' - kest, was ist des Men-schen Kind, daß c' an

6 6|1 4 # 4

75

Du wirst ihn la- - en ei-ne ver-las-sen sein;

6 5 6 6 5

80

-ber - ren und Schmuck wi

4 6 6 6

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

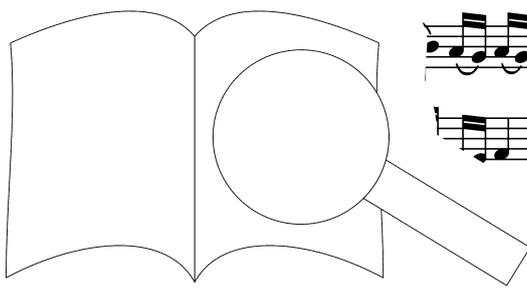
nen. ... zum Her-ren ma - chen ü-ber dei-ner Hän -

de ... rk; al - les hast du un - ter sei - ne Fü - ße ge - tan. ... Schaf und

Och - sen all - zu - mal, ... den Tier. ... Die Vo - gel un - ter den Him -

und die Fisch im Meer, und die Fisch im

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



103

und was im Meer ge

107

und was im Meer

111

herr, un - ser Herr - scher, Herr, un - ser

118

herr - lich ist dein Nam, wie herr

124

wie herr - lich ist dein Nam in al -

130

len I - ser Herr - scher, Herr, un - ser Herr ie ist dein

Nam

141

in al - len Lan - c den!

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

# 4. Meine Seele erhebt den Herren

Cantus solus, cum duobus Violinis, vel cum diversis Instrumentis

SWV 344

Instrument I  
(g-h<sup>2</sup>)

Instrument II  
(g-h<sup>2</sup>)

Sopran (c<sup>1</sup>-fis<sup>2</sup>)

Basso continuo

Violine 1

Violine 2

Mei - ne See - le er - den Her - ren, und mein Geist

4 6 4 3 #

8

freu-et Geist freu-et sich, und mein Geist freu - et sich

12

- lan - - - des, Got-tes, mei-nes

7 6 4 # # # 6

18

des. Denn er hat die Nied - rig - ke von

# 6 5 # 6 6 # #

nun an, sie - he, von nun an, von nun an, von nun an, von nun an, von nun an

wer-den, wer-den mich se-lig prei-sen al-le Kin-des-ki, von

nun an, wer-den mich se-lig i-sen, d, wer-den mich se-lig,

er-c, e-lig prei-sen al-le Kin-des-kind.

Viola oder Posaune 1

PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Und sei - ne Barm - he' ... t im-mer für - und für, im-

6 4 3 4 5 # 6 3 4 3

- mer für bei de-nen, die ihn fürch -

# # 6|# # 6

bei de-nen, die ihn fürch - si de - ten.

6 # 4 6 # 6 #

Zink oder Troi Zi

6 5 6 5 4 #

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

70

... mit sei-nem Arm, er zer-streu-et, die hof-fär-tig

75

sind in ih - zen Sinn, er ü-bet Ge-walt mit sei-nem Arm und ze

in ih - res Her - en, er zer-streu-et, die hof - fär - tig sind in ih - res

Symphonia  
Blockflöte 1

Blockflöte 2

... er - zen Sinn.

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

91

w. i-gen vom Stuhl und er - hö-het, und er -

5/6

95

hö-het, und ... - len - den, und er - hö-het, und er - hö-het, un

6/4

99

den. Die Hung - ri - gen, die Hung - ri - gen

5/4

105

fül-let er mit Gü - tern, fül-let Gü -

6/8

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

111

tern, fül-let er, fül-let er mit Gü - tern, kei - chen leer, leer, Echo Echo

117

ler und läßt die Rei - chen leer, Echo Ech

arm-her - zig-keit,

128

keit

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

134

und hilft sei-nen Die-ner Is - ra-el auf, ... -nen Die-ner Is - ra-el auf,

# 4 # # 6 4 # 6 7 6

139

...t sei-nen Die-ner Is - ra-el auf,

Zink oder Violine 1  
Zink oder Violine 2

4 # # # 6

144

Wie er ge-redt hat ... wie er ge - redt hat, wie er ge-

7 6 3 7 6 #

150

...at Vä - tern, A - bra-ham, A -

6 6 6 4 3 # # #

PROBEPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

A - bra - ham, A - bra - ham - - men e - wig - lich,

# 4 # # 6 # 4 #

A - b - nam und sei - nen Sa - men, und sei - ner e - wig -

7 6 4 #

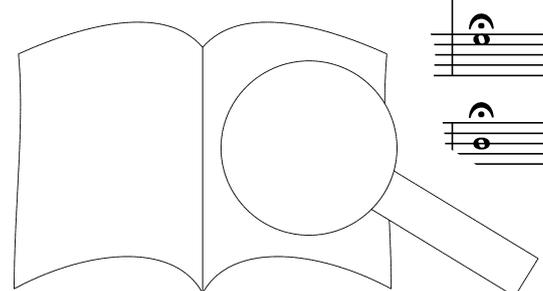
lich, A - bra - ham, A - br und sei - nen Sa - - - men e - wig -

# # 6 5[#] 7[#] 6 4 #

und sei - nen Sa -

# # # # # #

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



# 5. Der Herr ist meine Stärke

Cantus vel Tenor solus, cum duobus Violinis.

SWV 345

Violine I  
(d<sup>1</sup>-a<sup>2</sup>)

Violine II  
(d<sup>1</sup>-a<sup>2</sup>)

Sopran (c<sup>1</sup>-g<sup>2</sup>)  
oder Tenor (c-g<sup>1</sup>)

Basso continuo

The musical score is arranged in systems. Each system contains staves for Violine I, Violine II, the vocal line (Soprano or Tenor), and the Basso continuo. The vocal line includes German lyrics. The score is marked with measure numbers 4, 6, 8, and 12. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page. At the bottom right, there is a graphic of an open book with a magnifying glass over it, and the word 'Symphonia' is written above it.

Der Herr ist mei - ne mei - ne Stär - ke und mein Lob - ge -  
sang, r and mein Heil. Er ist mein Gott, Er  
ist mein Gott, ich will ihn n Va - ters Gott, ich will ihn er - he -  
er : Va - ters Gott, ich will ihn er - he -

Ausbequalität gegenüber Original evtl. gemindert. Evaluation Copy - Quality may be reduced. Carus-Verlag

16

6 7 6 6

6[#] #

20

6 # 6 #

Herr wer ist dir gleich, wer ist dir

27

ich ter den Göt - tern, wer ist dir gleich, ist dir

6 # # 6[#]

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

31

gleich, der so mäch-tig, so hei-lig, so schreck-lich, so löb-lich ist,

34

so mäch-tig, so hei-lig, so schreck-lich, so löb-lich, so

37 Solus

ist? Ich will dem Her-ren gen will ich dem Herrn mein Le-ben

43

will dem Her-ren sin-gen, sin-ger

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

lang, mein Le - ben lang und mei-nen Gott Ir und mei-nen Gott lo - ben, mei-nen Gott

lo - ben bin, und mei-nen Gott lo - ben, mei-nen Gott lo - lang

à 3

ich hie bin. Sin - gen, sin - gen will ich dem Herrn,

-nen Her-ren sin - gen, sin - gen will ich dem -nen Gott

PROBENPARTITUR  
 Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

73

lo - ben, lo - ben,

4 # # #

79

und r... , mei-nen Gott lo - ben, so-lang ich hie

6 6 4 3

85

sin - gen will ich de... n, dem Her-ren sin - gen mein Le - ben

6 4 #

91

und mei-nen Gott lo - ben,

# 6. Ich werde nicht sterben (Erster Teil)

Cantus vel Tenor solus, cum duobus Violinis.

SWV 346

Solus

Violine I  
(c<sup>1</sup>-c<sup>3</sup>)

Violine II  
(c<sup>1</sup>-b<sup>2</sup>)

Sopran (c<sup>1</sup>-g<sup>2</sup>)  
oder Tenor (c-g<sup>1</sup>)

Basso continuo

Musical score for measures 6-8. It includes staves for Violine I, Violine II, Sopran/Tenor, and Basso continuo. The lyrics are: "Ich wer-de, ich we- rit ster - - - ben, ich".

Musical score for measures 9-11. It includes staves for Violine I, Violine II, Sopran/Tenor, and Basso continuo. The lyrics are: "wer - - - de, ich wer-de nicht ster - - - be son-dern".

Musical score for measures 12-14. It includes staves for Violine I, Violine II, Sopran/Tenor, and Basso continuo. The lyrics are: "le - - - ben, son-dern".

Musical score for measures 15-17. It includes staves for Violine I, Violine II, Sopran/Tenor, and Basso continuo. The lyrics are: "le - - - ren".

PROBEPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

33

Lob ver - kün - di - gen, und des L. und des Her - ren Lob, und des

4 3 #

41

Symphonia

Her - re, er - ren Lob ver - kün - di - gen.

1/4

49

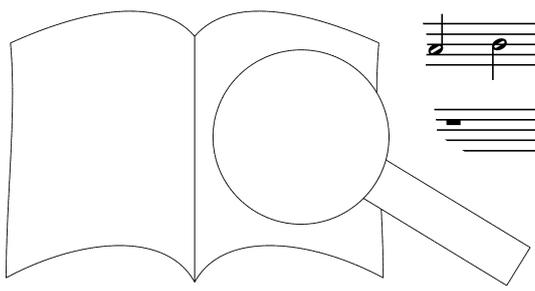
6 # 6

57

6 5 #

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



64

4 3

72 Solus

S: cke des To - des, Stri - cke des

6 7 6

To - des hat - ten mich an

4 2

81

gen, ur hat - ten mich

6 6 7 6

86

trof - fen, hat - ten mich trof - - - fen; - - mer und Not, ich kam in

b 6

92

Jam - Not,

5 6 # # #

100

6 6 5 4 3

108

à 3 Presto

6 4 #

ich rief an den Na-men des Her ren, ich rief an, ich rief

an, an den Na - men des Her ren.

Herr, o Herr, o Herr r- ie, er-ret-te mei-ne See-le, er-ret-te mei-ne

Und der Herr ant-wor-tet mir,

137

und half mir, und half a mei-nen, al-len mei-nen Nö - ten, aus

142

al-len mei-ner - ten. Und der Herr ant - wor - tet mir

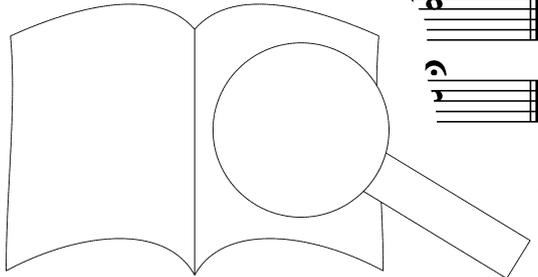
14c

und der Herr ant - wor - tet und half mir, und half

155

a mei-nen Nö - ten, aus al-len mei-nen,

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



# 7. Ich danke dir, Herr (Anderer Teil)

SWV 347

Cantus vel Tenor solus, cum duobus Violinis.

Violine I  
( $f^1-h^2$ )

Violine II  
( $d^1-a^2$ )

Sopran ( $c^1-f^2$ )  
oder Tenor ( $c-f^1$ )

Basso continuo

Ich, ich dan-ke dir, Herr, ic' tir, von gan- zem Her- zen, ich dan-ke dir, Herr,

ir, Herr, von gan- zem Her- zen. nnn, denn du

hast mei- ne See- le, von dem To- de er- ret- tet,

Fü- ße vom Gle-



54

tan hat, und ver-giß nicht, was er dir Guts, was er dir Guts ge - tan

59

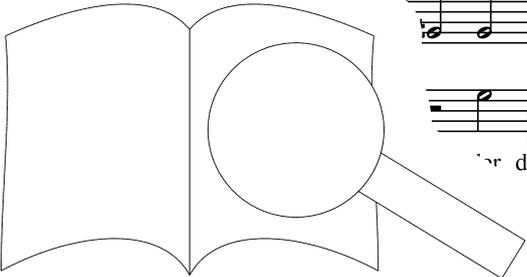
hat. al - le, al - le dei - ne Sün - de ver - gi - bet

und hei - let al - le chen.

73

Le - ben vom Ver - der - ben er - lö - set, für dich

PROBEPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



80

krö - net

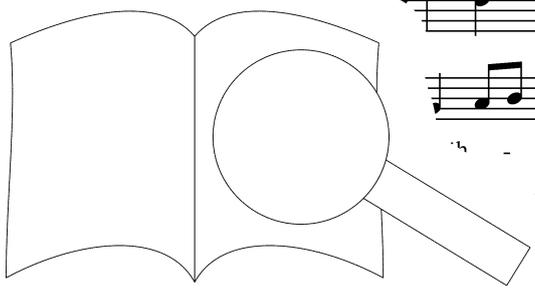
85

mit - ner - zig - keit. Der de:

chet, röh - lich ma - chet, fröh -

97

a, lich ma - chet, fröh - lich



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

101

- lich, fröh-lich ma - chet, daß du wie-der jung wirst, wie-der jung wirst wie ein Ad -

107

ler. Ich wer-de, ich wer- te nie - Carus-Verlag ben,

ich wer-de, ich wr ich - ben, nicht ster - ben,

123

son - dern le

PROBEPARTITUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

129

ben, son - dern le

135

Her - ren Lob, und des Her - ren Lob, und re,

141

ver - kün - di - gen, und des

151

und des Her - ren

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

# 8. Herzlich lieb hab ich dich, o Herr

Altus solus, cum duobus Violinis.

SWV 348

Violine I  
(f<sup>1</sup>-d<sup>3</sup>)

Violine II  
(e<sup>1</sup>-a<sup>2</sup>)

Alt (fis-b<sup>1</sup>)

Basso continuo

Herz - lich lieb hab ich o Herr, mei-ne Stär-ke, mein Fels, mei-ne

Burg - mein Gott, mein Hort, auf den ich trau-e, mein rind weils und mein

Schutz, herz - lich lieb hab nerz - lich lieb hab ich dich, o Herr,

z - ab ich dich, o Herr,

22

o Herr, mei-ne Stär-ke, mein Fels, mei-ne Burg, mein Er-ret-ter, mein

27

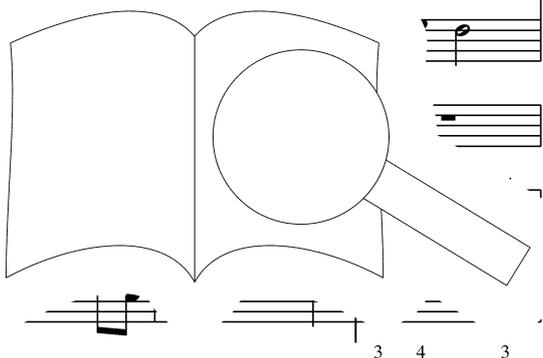
Gott, me-ine Trau-e, mein Schild und Horn mei-ner Schutz-lich

32

lieb, herz-lich lieb

40

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert.



46

52 Solus

Ich lo - ben, ich will den Her-ren lo - b - en,

so werd ich von mei-nen Fein-den so von mei-nen Fein-den er-lö-set, von mei-nen Fein-den er-

59

Denn es um - fin - gen mich des To - de Re - li -

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

65

al er-schre-cke-ten mich. Der Hel-len Ban - de um- mich, und des To-des Strick ü-ber-

9 8 6 6 5 6

72

wäl - ti- es To-des Strick ü-ber - wäl - ti-get, i' ret'

4 4 # 6[b] 6 6 5 6 3 #

78

Wenn mir ang's so ru-fe ich den Her - ren an,

# 4 4 6 4 3

84

ien Her - ren an und schrei,

5 6 # b 4 # # # # 4 #

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

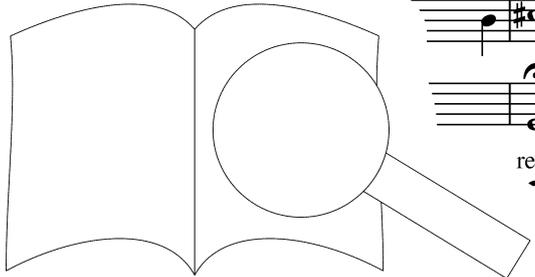
so hö-ret er mei-ne Stimm von sei-nem Tem - pel, und mein Ge - schrei

kömmt Jh - ren, und mein G... ihm zu

sei-nen Oh - ren, mein... ihm zu sei-nen Oh - ren, und mein Ge -

rei ihm zu sei-nen Oh - ren, und mein... ren.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



# 9. Frohlocket mit Händen

Tenor solus, cum duobus Violinis.

SWV 349

Symphonia

Violine I  
(fis<sup>1</sup>-b<sup>2</sup>)

Violine II  
(c<sup>1</sup>-a<sup>2</sup>)

Tenor (cis-e<sup>1</sup>)

Basso continuo

Musical score for measures 1-6. It includes staves for Violine I, Violine II, Tenor, and Basso continuo. The Tenor part is mostly silent in these measures. The Basso continuo part includes figured bass notation: 5 6, 6, 4 3, 5 6, #.

Musical score for measures 7-12. The Tenor part begins to sing. The Basso continuo part includes figured bass notation: 5.

Musical score for measures 13-18. The Tenor part is labeled "Solus". The Basso continuo part includes figured bass notation: # 6[b], # 5 6, 4 #.

Musical score for measures 19-24. The Tenor part has lyrics: "n u et dem Her-ren mit fröh - li-chem Schal-le, al - le V dem". The Basso continuo part includes figured bass notation: #. There is a large graphic of a magnifying glass over the Tenor staff in the latter part of this section.

PROBEPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Her-ren mit fröh - li - chem Schal - le, al - le Völ - ker, froh - lo - cket mit Hän - den und jauch - zet dem Her - ren mit fröh - li - chem

Schal - le, froh - lo - cket mit Hän - den und jauch - zet dem Her - ren mit fröh - li - chem Schal - le, al - le Völ - ker.

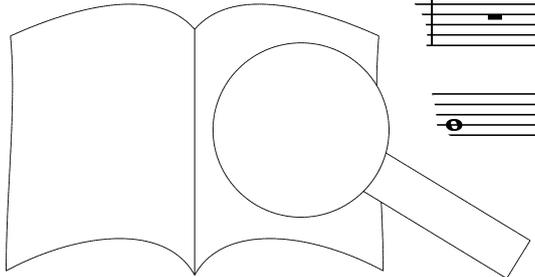
Solus

ker, al - le Völ - ker. Er al - ler - höch - ste, ist er - schreck - lich, ein gro - ßer

ein gro - ßer Kö - nig, ein gro - ßer Kö - nig

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert.

Evaluation Copy - Quality may be reduced. Carus-Verlag



PROBENPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

73

... la, se - lich-keit Ja-cob, die er lie - bet;

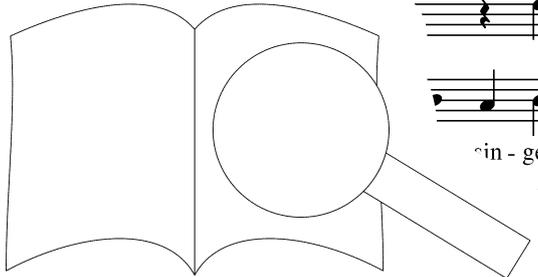
80

se - la. Gott fäh. rauc.

und der Herr mit hel - ler Po - sau en, räh-ret auf mit Jauch-zen und der Herr mit hel - ler Po-

91

... und ein - get,



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

96

lob - sin - get Gott, lob - sin - get, lob - sin - get, lob - sin - get, lob - sin - get un - serm

101

Kö - ni - ge lob - sin - get, lob - sin - get Gott, lob - sin - get, lob - sin - get un - serm Kö - ni - ge,

106

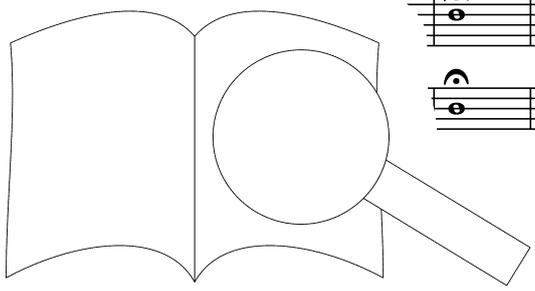
lob - sin - get, lob - sin - get un - serm Kö - ni - ge,

111

un - ni - ge, un - serm

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



# 10. Lobet den Herrn in seinem Heiligtum

Tenor solus, cum duobus Violinis.

Symphonia

SWV 350

Violine I  
(c<sup>1</sup>-c<sup>3</sup>)

Violine II  
(c<sup>1</sup>-h<sup>2</sup>)

Tenor (c-g<sup>1</sup>)

Basso continuo

16

lo - - - bet den Herrn, - bet den Herrn in der Fe-ste sei -

20

ner Macht - bet den Herrn, lo - - - ernn,

24

lobt ihn in sei-nen Ta - ten, - bet den Herrn, lo - -

28

bet - - - rrrn, lobt ihn in sei-ner gro-ßen Herr - lich-ke

31

keit, lobt ihn in sei-ner, lobt ihn Herr - - - lich - keit.

35

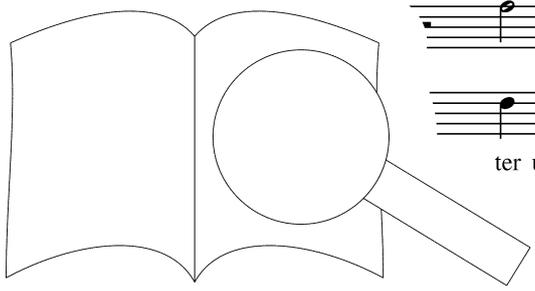
Lo mit Po-sau - - - - - ner

lo - bet ihn mit Psal te - - - - - fe,

44

ter und

PROBEPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



49

Har - - - fe, mit Psal - - ter und

Orgel

Violone

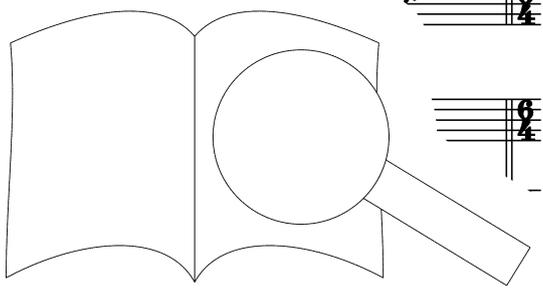
53

- - - fe, - - - ter und

57

fe, Psal -

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Lo-bet den Her-ren mit

Org., Vne.

Pau-ke Pau - ken und Rei -

lo - bet den Her-ren mit

Pau Pau-ken, mit Pau - ken und Re

PROBENPARTITUR  
 Ausgabegüte gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

79

lo - bet den Her - ren mit Pau - ken, mit Pau - ken, mit P

83

gen; loß n und Pfei - - fen.

87

Cym - - ba-len, loß len Cym - -

91

ba - - len, lobt ihn mit wohl - klin - ge

len, lobt ihn mit wohl-klin - gen-den

Cym Cym - - - - -

mit wohl - klin - Al - les, was O - dem hat, lo -

be Herrn, al - les, was O - dem hat,

112

le - lu - ja, al -

5 6 5 6

115

le - lu - ja, al -

5 6 # 6 # 6

le - lu -

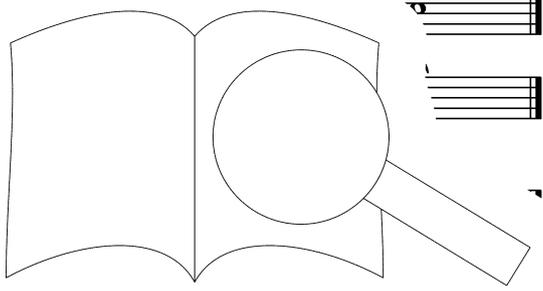
5 6

121

le -

5 6 5 6 5 6(b) 4 4

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



# 11. Hütet euch, daß eure Herzen

Bassus solus, cum duobus Violinis.

SWV 351

Symphonia

Violine I  
(d<sup>1</sup>-c<sup>3</sup>)

Violine II  
(h-c<sup>3</sup>)

Baß (D-d<sup>1</sup>)

Basso continuo

Musical score for measures 1-7. It features four staves: Violine I, Violine II, Baß, and Basso continuo. The music is in G major and 3/4 time. The bass line is mostly rests, while the violins and continuo play rhythmic patterns.

Musical score for measures 8-17. It features four staves. The vocal line (Basso continuo) begins with the lyrics "Hü - tet euch, hü". The instrumental parts continue with rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 18-20. It features four staves. The vocal line continues with the lyrics "ß eu-re Her - zen nicht be-schwe-ret wer - den,". The instrumental parts provide accompaniment.

Musical score for measures 21-24. It features four staves. The vocal line continues with the lyrics "hü - tet euch, + wer -". The instrumental parts continue with accompaniment.

27

den mit Fres-sen und Sau - - - fen, u. sau - fen und mit Sor -

33

- - ger rung, und kom-me die-ser Tag schnell ü-ber euch, -ser ü-ber

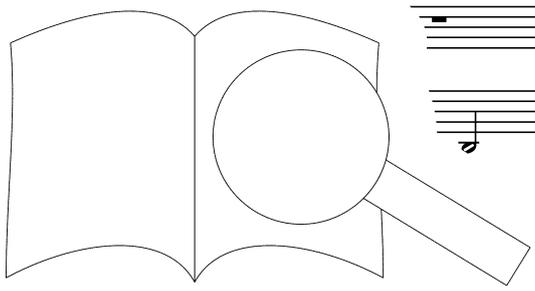
37

euch, ü-ber euch, die-ser Tag schnell ü-ber euch.

39

nn — wie ein Fall-strick wird er kom-men

PROBENPARTITUR  
 Ausbequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



44

ü-ber al-le, die auf Er-den woh-nen,

6 #

49

wie ein Fall-strick wird er kom-men ü-ber al-le, die auf

# # 5 6 # 5 6 5 6

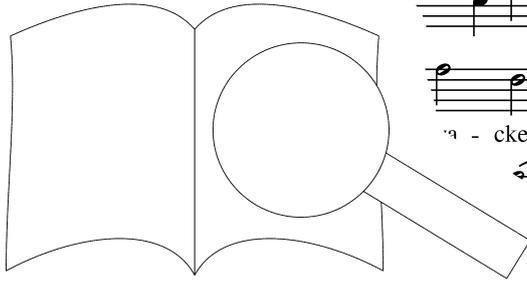
-nen. So seid i-le-zeit, so seid nun wa-

6 4 # #

60

-zeit, so seid nun wa-cker

6 6|# #



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

66 **Presto**

so seid nun wa - cker al - le - zeit und be - tet,

6 5 h b

72 **Tarde**

be - und br be

6 6 6 6 7 6 #

80

be - tet, be - tet, be - tet, be tet, wer - den mö - get, zu ent - flie - hen die - sem al - len,

4 3 # # #

86

e - se - das ge - sche - hen soll, und zu ste - hen

9 6 #

PROBENPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Sohn, und be - tet, be - - tet, .d be - tet, be - tet, be - tet,

be - tet, be - tet, be - tet, und be - tet,

be - - - tet, daß ich en mö - get, zu ent - flie-hen die-sem al - len,

zu ent - flie-hen die-sem al - len, die-sem al die-sem

al - len, das ge - sche - hen soll, zu ent - flie - hen die - se - hen soll, und zu ste - hen

5 6 6 6 7 6 6 4 3

für schen Sohn, zu ent - flie - hen die - sem al - len, au

4 3 4 # # 6

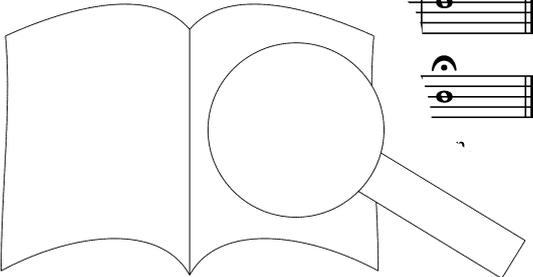
sche - hen soll, zu ent - flie - her - sem al - len soll, und zu ste - hen für des

6 4 3

den Sohn, und zu ste - hen fü

4 3 6 4 3 4 #

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



# 12. Herr, nun lässest du deinen Diener im Frieden fahren

SWV 352

Bassus solus, cum duobus Violinis.

Violine I  
(f<sup>1</sup>-c<sup>3</sup>)

Violine II  
(c<sup>1</sup>-b<sup>2</sup>)

Baß (D-d<sup>1</sup>)

Basso continuo

Musical score for measures 1-6. The vocal line (Bass) begins with the lyrics: Herr, nun läs-sest du dei- n. Frie - de fah -

Musical score for measures 7-13. The vocal line continues with: ren, nun läs-sest du dei-nen D: Fi-

Musical score for measures 14-20. The vocal line continues with: ren, wie du, wie

Musical score for measures 21-27. The vocal line continues with: ge - sagt hast,

25

du, wie du

28

Symphonia

sagt hast.

33

39

b 6 4 # 4 b #

44

ha-ben dei-nen Hei-land ge-se-hen, ni-ei-ne Au-gen

48

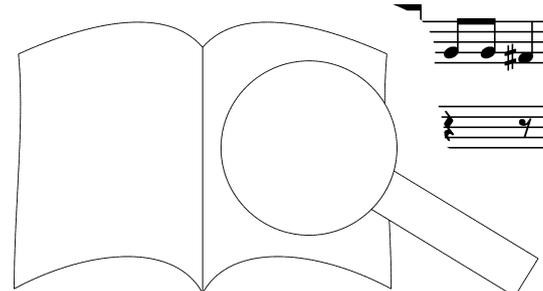
ha-be: - se-hen; wel-chen du be-rei-

rei-tet hast für al für al-len Völ-

56

ern wel-chen du be-rei-tet hast, für

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



60

al -

b b

64

Völ - kern, ein Licht z' h -

5 # #

66

den, ein - ten die Hei - den,

6 b #

75

am nes Volks Is - ra - el,

5 6 5 6 6 6 4 3

PROBEBE PARTFÜR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

81

und zum Preis dei-nes Volks, und zum Preis dei-nes Volks, und zum Preis dei-nes Volks

85

Is - ra - el, ein Licht zu er - leuch - ten

den, und zum Preis dei-nes Volks, und zum Preis dei-nes Volks, Is - ra - el

96

Is - ra - el, und zum Preis dei-nes Volks, Is - ra - el

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

# 13. Was betrübst du dich, meine Seele

Duo Cantus vel Tenores, cum duobus Violinis.

SWV 353

Symphonia

Violine I  
(g-d<sup>3</sup>)

Violine II  
(g-c<sup>3</sup>)

Sopran I (c<sup>1</sup>-e<sup>2</sup>)  
oder Tenor I (c-e<sup>1</sup>)

Sopran II (b-f<sup>2</sup>)  
oder Tenor II (B-f<sup>1</sup>)

Basso continuo

Musical score for measures 1-6. It includes staves for Violine I, Violine II, Sopran I, Sopran II, and Basso continuo. The Basso continuo part includes figured bass notation: # 4 # 6 6.

Musical score for measures 7-13. It includes staves for Soprano I, Soprano II, and Basso continuo. The vocal parts have lyrics: "13 Solus submisce submisce dich, mei - ne See - le, - ne". The Basso continuo part includes figured bass notation: # 6 6 6 # # #.

21

See - le, mei - ne See - le. see - le, und bist so un - ru - hig, so un -

4 # # b 4 # #

29

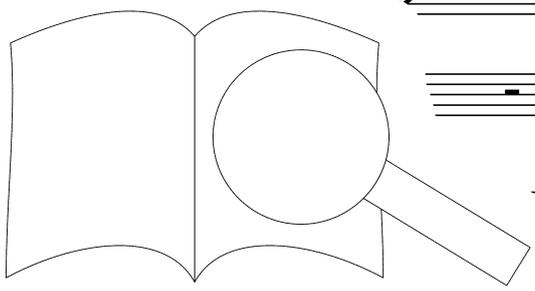
- hig in mir, und bist so un - ru - hig, so un und bist so un - ru - hig, so un -

# # #

33

Was be - trübst du d  
Was be - trübst du d

# # # 6 4



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

39

was be-trübst du dich, mei-ne See - ne See - le, mei - ne

was be-trübst du dich, mei-ne See mei-ne See - le, mei - ne

6 4[b] 6[b] 7[b] 6 3 4 4 3

47

mei - ne See - - - le, bist so un-ru-hig, so un -

See - le, mei - ne See - - - le, un - ru - hig in mir,

6 6

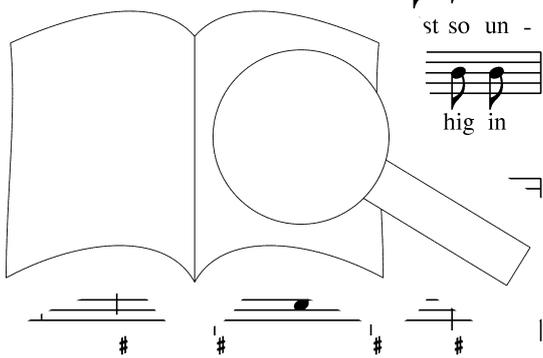
53

und bist so un - ru-hig, st so un -

so un - ru-hig, so un-ru - hig in mir, hig in

# # # 6 # 6 # # #

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



57

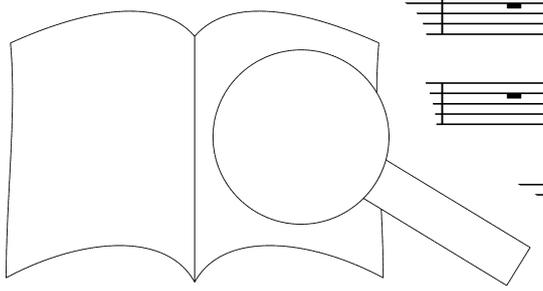
ru-hig, so un-ru-hig, so un-ru-hig, so un-ru - mir, so un-ru-hig, so un-  
 mir, und bist so ru-hig in mir, so un-ru-hig, so un-ru-hig, so un-

phonia

-hig in mir?  
 ru-hig in mir?

69

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert.



76

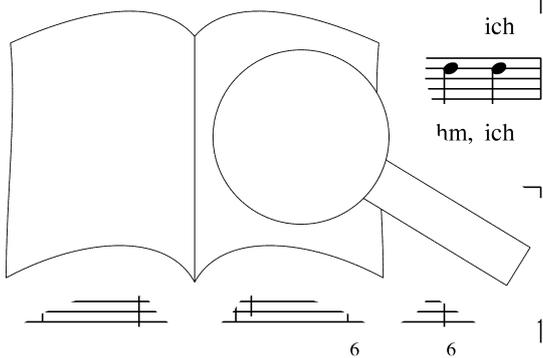
Har - re auf Gott,  
 Har - re auf Gott, har - re auf Gott, er-de ihm, ich wer-de ihm, ich wer-de ihm noch dan -

82

... re auf Gott, denn ich wer-de ihm, ich wer-de ihm, de - ken,  
 ken, har - re auf

87

... re auf Gott, auf Gott, denn ich wer-de ihm, ich



PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

92

Symphonia

wer-de ihm noch dan - ken.

wer-de ihm noch dan - ken,

6 6 6

98

submisse

submisse

ich

daß — er mei-nes An-ge-sich-tes

6

5

#

7

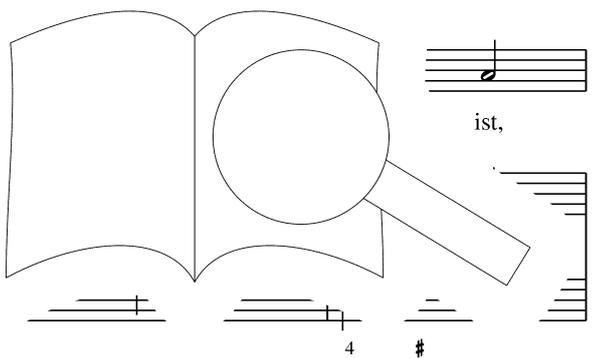
4

104

Gott ist, daß er mei-nes At

ist,

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



108

à 4 fortiter

fortiter

tl. auf Gott, har - re auf

und mein Gott, mein Gott lar - re auf Gott, har - re auf

4 # 6 6 #

115

denn ich wer - de ihm, ich wer - de ihm, ich wer - de ihm,

Gott, denn ich wer - de

6[b]

119

we. ch wer - de ihm noch dan - ken,

ich

ich

# # # 6



124

wer-de ihm noch dan - ken, ich ... ken,  
 wer-de ihm noch dan - ken, ... n noch dan - ken,

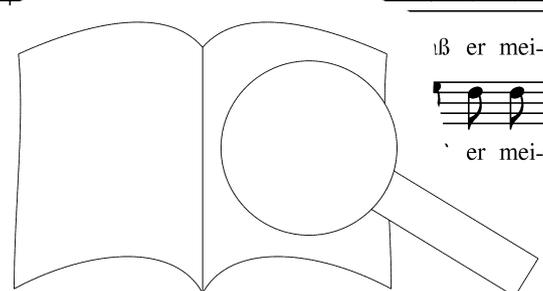
129

daß er mei - nes ... 's Hu.  
 daß er mei-nes An-ge-sich-tes

133

...-tes Hül - fe und ...  
 ... ß er mei-nes ...  
 ... er mei-nes

PROBENPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



137

An-ge-sich-tes Hül - fe, daß er mei - nes ic -kül - fe, daß er mei-nes An-ge-sich-tes

An-ge-sich-tes Hül - fe und mei - ist, und mein

5 6 4 7 3

141

ein Gott ist, und mein Gott

Gott ist, und mein Gott ist. Was be - trübst du

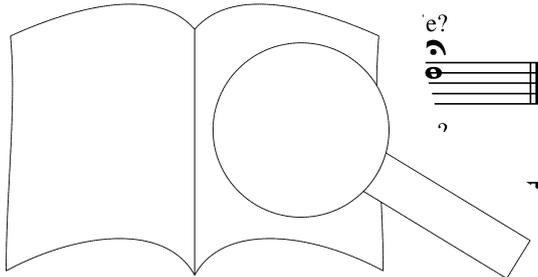
5 6 4 # # # 4 # # #

149

dich, was be - trübst du d'

was be - trübst du d'

b b



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

# 14. Verleih uns Frieden (Erster Teil)

Duo Cantus vel Tenores, cum duobus Violinis.

SWV 354

Symphonia

Presto

Violine I  
( $d^1-c^3$ )

Violine II  
( $cis^1-b^2$ )

Sopran I ( $c^1-g^2$ )  
oder Tenor I ( $c-g^1$ )

Sopran II ( $b-f^2$ )  
oder Tenor II ( $B-f^1$ )

Basso continuo

21 à 4

Frie - - - den ge - nä - dig - lich, ver-leih uns Frie - den, ver-leih uns  
 ver-leih uns Frie - den ge-nä - dig-lich, ver - leih uns Frie - den,

3 4 b b h b

28

ver-leih uns Frie - den, ver-leih uns  
 ver-leih uns Frie - den, ver - leih uns Frie - den,

h b h # # #

34

ver-leih uns Frie - den, ver-leih uns  
 ver-leih uns Frie - den, ver-leih uns Frie - den,

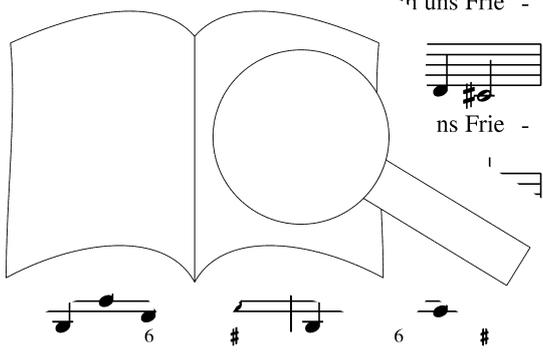
forte piano forte

ver-leih uns Frie - den, ver-leih uns Frie - den,

ver-leih uns Frie - den, ver-leih uns Frie - den,

fortiter

3 4 # 4 # 6 #



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

40

den, ver-leih ur te. ver-leih uns Frie - den ge - nä - -

den, leih uns Frie - den, ver-leih uns Frie - den ge -

submisse

47

dig - lich, Herr Gott, zu un-ern Zei-ten, jott, zu un-ern Zei-ten, es

nä - dig - lich, Herr Gott, zu un-ern Zei-ten, Herr Gott, zu un-ern Zei-ten,

55

der nicht, an - der, kein

es ist doch ja - kein an - der, k an - der, kein



60

an - der nicht, der für uns könn-te strei - ten, d... rei - ten, denn du, un-ser Gott,  
 an - der nicht, der für uns könn-te str... könn-te strei - ten, denn du, un-ser

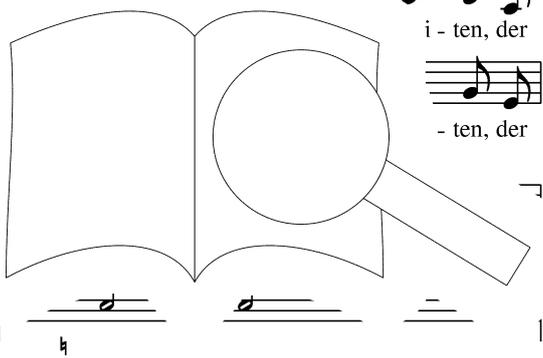
64

u, -ser Gott, al - lei - ne, der für uns kö... ten, könn-te strei - ten,  
 Gott, al - lei - ne, der für uns könn-te strei - ten,

68

denn du, un-ser Gott, a... i - ten, der  
 denn du, un-ser Gott, a... - ten, der

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



73

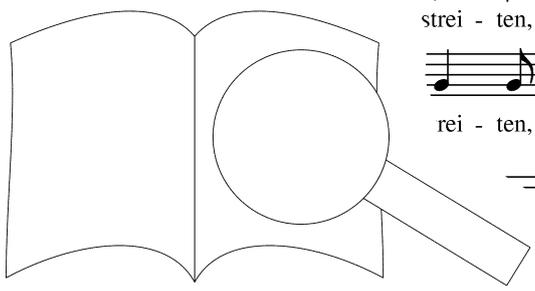
für uns könn-te strei - ten, denn du, un-ser Gott, al - lei - ne.

78

ist doch ja, es ist doch ja - ke' - er der, kein an - der

83

der, kein an - der, kein an - der, kein an - der



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

87

für uns könn-te strei - ten, der für uns könn- te für uns könn-te strei - ten, denn du, un-ser  
für uns könn-te strei - ten, der für uns könn-te strei - ten,

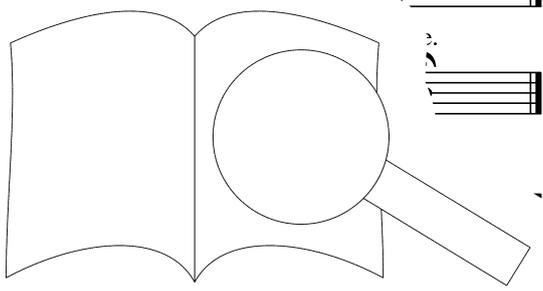
91

denn du, un-ser Gott, al - lei - ne, der für uns könn-te strei - ten,  
denn du, un-ser Gott, al - lei - ne, - ten, der für uns könn-te strei - ten,

96

er Gott, denn du, un-ser Gott,  
du, denn du, un-ser Gott,

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



# 15. Gib unsern Fürsten (Anderer Teil)

Duo Cantus vel Tenores, cum duobus Violinis.

SWV 355

Symphonia

Violine I  
( $f^1-c^3$ )

Violine II  
( $f^1-c^3$ )

Sopran I ( $b-f^2$ )  
oder Tenor I ( $B-f^1$ )

Sopran II ( $c^1-es^2$ )  
oder Tenor II ( $c-es^1$ )

Basso continuo

20

Ob - - - rig - keit Fried, Fried, und gut Re - gi - ment, Fried, Fried,  
 - - - ler Ob - rig - keit Fried, und gut Re - gi - ment, Fried, Fried,

7 # 6 4 4 # 6

28

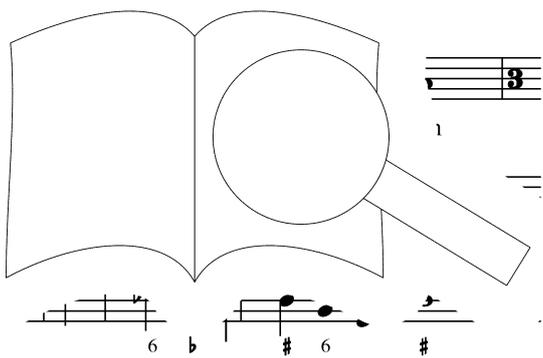
Fried l, Re - - - gi -  
 Fried und gut Re - gi -

6 5 6 5 4 # 6 5 9 6 4 #

36

ried und gut Re - gi - ment,  
 Fried, Fried und gut Re - gi - ment,  
 Fried und gut Re - gi - ment,

6 4 # 6 b # 6 #



PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

submisce

submisce

piano

forte

ein ge - ru - hig, ge - ru - hig und stil-les Le - ben füh - ren

piano

forte

ein ge - ru - hig en, und stil-les Le - ben füh - ren

b

b

b

Symphc

submisce

mö - gen,

piano

und stil-les piano

mö - gen,

und stil-les

4

3

forte

es Le-ben füh - ren mö

und stil-les Le-ben

- ren

- ren

#

#

6

b

4

b

6

#

65

mö - gen in al - ler Gott-se - lig - keit, in al - ler Gott-se - lig - keit

mö - gen in al - ler Gott-se - lig - keit, in al - ler, in al - ler Gott-se - lig - keit

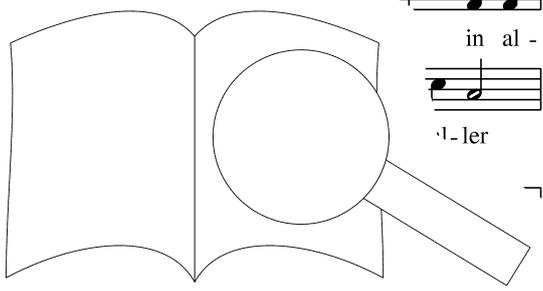
73

und Ehr - bar - keit, und - bar - keit

und Ehr - bar - keit, und Ehr - bar - keit, und Ehr - bar - keit, und Ehr - bar - keit

78

in al - ler Gott-se - lig - keit, in al - ler, in al - ler Gott - se - lig - keit, in al - ler Gott - se - lig - keit



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



# 16. Es steh Gott auf

Duo Cantus vel Tenores, cum duobus Violinis.

SWV 356

Symphonia

Violine I  
(h-c<sup>3</sup>)

Violine II  
(g-h<sup>2</sup>)

Sopran I (d<sup>1</sup>-a<sup>2</sup>)  
oder Tenor I (d-a<sup>1</sup>)

Sopran II (c<sup>1</sup>-g<sup>2</sup>)  
oder Tenor II (c-g<sup>1</sup>)

Basso continuo

The musical score is arranged in systems. The first system includes staves for Violine I, Violine II, Sopran I/Tenor I, Sopran II/Tenor II, and Basso continuo. The second system starts at measure 6 and includes staves for Violine I, Violine II, Sopran I/Tenor I, Sopran II/Tenor II, and Basso continuo. The third system starts at measure 11 and includes staves for Violine I, Violine II, Sopran I/Tenor I, Sopran II/Tenor II, and Basso continuo. The lyrics 'Es steh Gott auf,' are written below the vocal staves in the third system. The score concludes with a large magnifying glass graphic over the final measures.

PROBENPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

19

auf, es steh Gott auf, daß sei - ne Feind, daß zer - streu

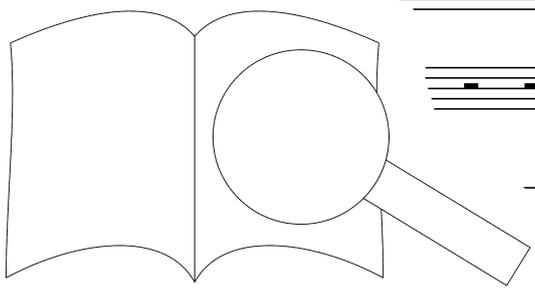
23

et wer - den, Feind, ne Feind zer - streu

27

et we

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



33

es steh Gott auf, es steh es steh Gott auf, daß sei - ne

es steh Gott auf, es auf, es steh Gott auf, daß sei - ne Feind, daß

38

... daß sei - ne Feind zer - streu - et wer -

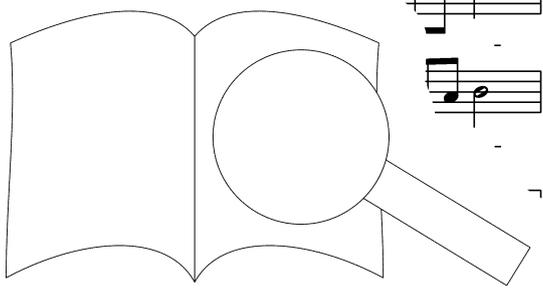
sei - ne Feind zer - streu - et wer -

42

... sei - ne Feind zer - streu -

... - ne Feind, daß sei - ne Feind zer - streu -

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



46

et wer - den,

und die ihm

für ihm flie - - - hen,

et wer - den,

und

sen,

für ihm flie - -

#

6

#

52

für ihm flie -

hen,

- hen,

für ihm flie -

- hen,

#

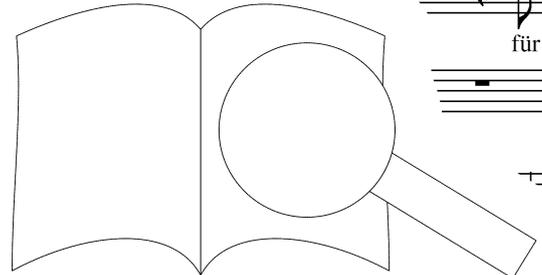
4

#

56

für ihm

# 6 4 4 #



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

60

flie - - - hen, für ihm flie - - - - - hen.  
für ihm flie - - - - - hen.

5 6 6 4

64

Ver-treib sie, ver-treib sie, wie der Ver-treib sie, wie der  
ben wird,

# # # # 6

68

wird, ver-treib sie, v  
ver - treib sie, ver-treib sie, v

1, 1

6 5 #

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

72

76

79

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

82

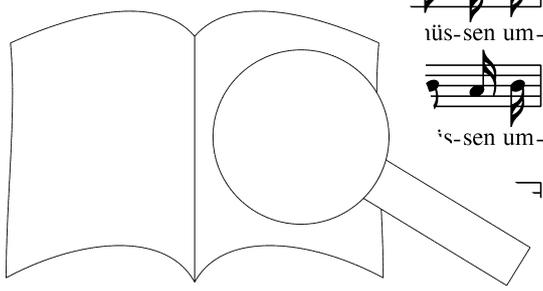
Wachs zer-schmelzt vom Feu-er, zer-schmelzt vom Feu-er, so müs-sen um-kom-men, um-kom-men die Gott-  
 Feu-er, wie das Wachs zer - schmelzt vor - sen, so müs-sen um-kom-men, um-kom-men die Gott-

85

sen für Gott,  
 lo - sen für Gott,

89

müs-sen um-  
 müs-sen um-

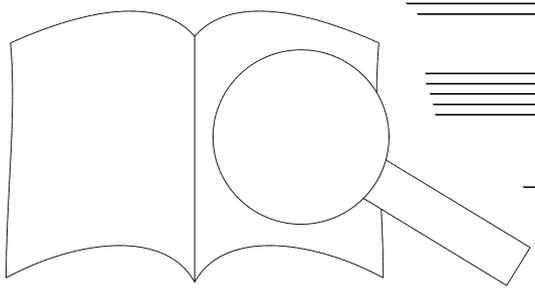


Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

kom-men, so müs-sen, so müs-sen um-kom-men. Die Gott-lo-sen für Gott,  
 kom-men, so müs-sen, so müs-sen um-kom-men die Gott-lo-sen für Gott,

so müs-sen, so müs-sen um-kom-men, müs-sen um-kom-men,  
 so müs-sen, so müs-sen um-kom-men, so müs-sen, so müs-sen um-kom-men,

so müs-sen, so müs-sen um-kom-men,  
 müs-sen, so müs-sen um-kom-men,



PROBE-PARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

102

so müs-sen um-kom-men, so müs-sen, so müs-sen, so müs-sen, so müs-sen, so müs-ser um-kom-men, so

105

en, müs - sen um-kom-men, um - kom - men dir Gott.  
 müs - sen, so müs - sen um-kom-men, um - kom für Gott.

108

a - ber die Ge-rech - ten, sich freu -  
 a - ber die Ge-rech - ten, ich freu -

114

en, a-ber die Ge-rech-ten, frei - en,  
 en, a-ber die Ge-rech-ten, las-sen sich frei - en,

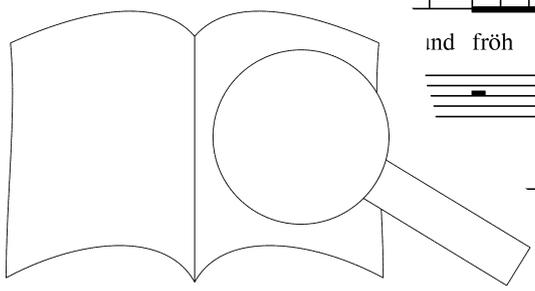
120

müs-sen sich frei - en,  
 müs - sen sich fre - en,

124

und fröh -

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



128

freu - en und fröh -

132

as-sen sich freu - en, müs-sen sich freu - en, freu  
müs-sen sich freu - en, von Her-zen freu -

136

- en und fröh - lich sein, öh - lich

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

140

sein, von Her-zen freu

sein, von Her-zen freu - en,

144

eu

freu

freu

148

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

152

und fröh - lich\_ sein für Gott, für Gott sich freu -  
 und fröh - lich, fröh - lich\_ sein f' für Gott sich freu -

157

i. en freu - en, sich  
 en, von Her-zen freu - en,

162

Original evtl. gemindert

PROBEBE PARTFÜR  
 Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

- zen\_ freu - er für Gott sich freu - en,  
- zen\_ fr für Gott sich freu -

für Gott sich freu - en, von Her-  
en,  
-zen freu - en,

en, von  
sich freu - en, von  
en.  
en.

PROBE-PARTITUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

# 17. Wie ein Rubin

Cantus & Altus, cum duobus Violinis.

SWV 357

Symphonia

Violine I  
( $e^1-c^3$ )

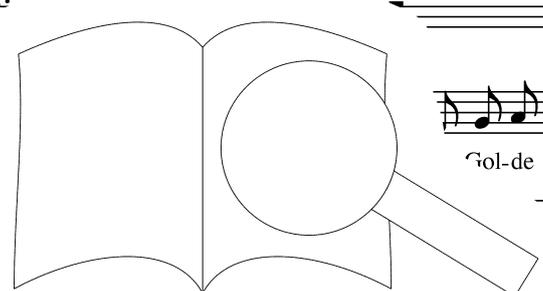
Violine II  
( $d^1-h^2$ )

Sopran ( $d^1-f^2$ )

Alt ( $g-a^1$ )

Basso continuo

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



16

wie ein wie ein Ru - bin, wie  
leuch - - - tet, in fei-nem Gol-de leuch - tet, wie

20

in Ru - bin in fei-nem Gol-de leuch - - - tet, in fei-nem Gol-de leuch -  
ein Ru - bin in fei-nem Gol - de leuch rei-nem Gol-de, in fei-nem

24

al-so zie-ret, al-so  
al-so zie-ret, al-so zie-ret, al-so

Symphonia

29

zie-ret, al-so zie-ret ein Ge-sang das  
al-so zie-ret, al-so zie-ret ein Ge-sar

3 6

34

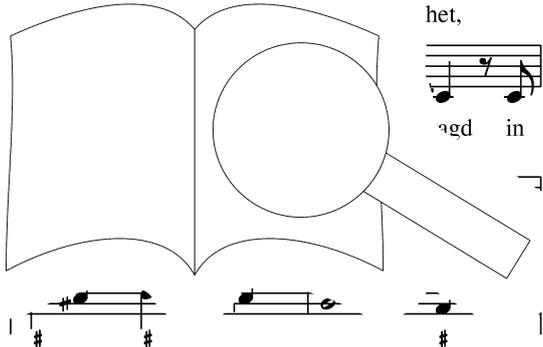
Wie ein Sma-

6 6 4 2 6

40

er - het, wie ein Sma-ragd in schö-nem Gol-de ste  
het, ragd in

6 6



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

45  
wie ein Sma-ragd in schö-nem Go in schö-nem Gol-de ste - het, al -  
schö-nem Gol-de ste - het, ...ö-nem Gol-de, in schö-nem Gol-de ste - het,  
6 b

49  
al-so, al-so zie-ren die Lie-der beim gu-ten Wr  
al-so, al-so zie-ren die Lie-der  
5[#] 6 # 6

54  
al-so zie-ren die Lie-der,  
al - so, al - so zie-ren die Lie-der,  
zie-ren die  
zie-ren die  
# 6 6 6 6

PROBEE-PARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

59

Lie-der beim gu-ten Wei - ne, al - so, zie - ren die Lie-der, al - so

Lie-der beim gu-ten Wei - ne, al - so, al - so zie - ren die Lie-der, al - so

63

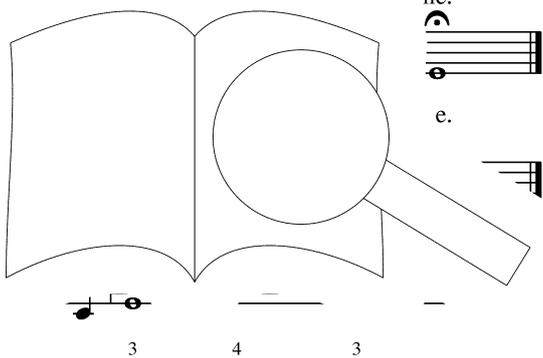
... die Lie-der beim gu-ten Wei - ne, al - so, a ren die Lie-der

zie - ren die Lie-der beim gu-ten Wei - ne, zie - ren die Lie-der

67

al - so zie - ren die Lie-der ne.

ne, al - so zie - ren die Lie-der



Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

# 18. Iß dein Brot mit Freuden

Cantus & Bassus, cum duobus Violinis.

SWV 358

Symphonia

Violine I  
( $f^1-c^3$ )

Violine II  
( $d^1-a^2$ )

Sopran ( $d^1-f^2$ )

Baß ( $F-d^1$ )

Basso continuo

Musical score for measures 1-6. It includes staves for Violine I, Violine II, Sopran, Baß, and Basso continuo. The Basso continuo part includes figured bass notation: 3 4 3 6 6.

Musical score for measures 7-12. It includes staves for Violine I, Violine II, Sopran, Baß, and Basso continuo. The Basso continuo part includes figured bass notation: 6|b| 6 6 6 6 4 3.

Iß dein Brot mit Freu -

Musical score for measures 13-18. It includes staves for Violine I, Violine II, Sopran, Baß, and Basso continuo. The Basso continuo part includes figured bass notation: 6|b| 6 6 6 6 4 3.

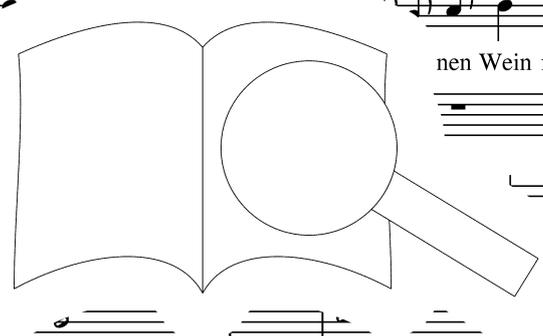
13

Musical score for measures 19-24. It includes staves for Violine I, Violine II, Sopran, Baß, and Basso continuo. The Basso continuo part includes figured bass notation: # 6 #.

ke dei-nen Wein mit gu - tem Mut,

nen Wein mit

Musical score for measures 25-28. It includes staves for Violine I, Violine II, Sopran, Baß, and Basso continuo. The Basso continuo part includes figured bass notation: # 6 #.



18

gu - tem Mut, iß dein Brod mit Freu -

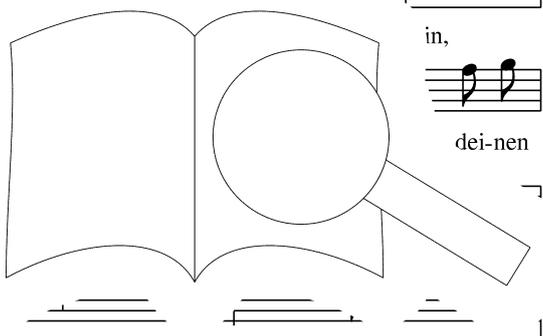
23

den un - ten Wein mit gu - tem Mut,  
de n mit gu - tem Mut,

[6] 4 4

27

u, ke dei-nen Wein mit gu - tem Mt in,  
dei-nen



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

31

trin-ke dei-nen Wein, dei-nen Wein mit gu- Es ist nichts Bes-sers denn  
 Wein, und trin-ke dei-nen Wein in Mut. Es ist nichts

37

fröh- lich  
 Bes-sers denn fröh- lich sein

43

ur- nem Le-  
 und ihm güt- m Le-



50

ben, h. gut - lich tun in sei - nem Le -  
ben, lich tun in sei - - - nem Le -

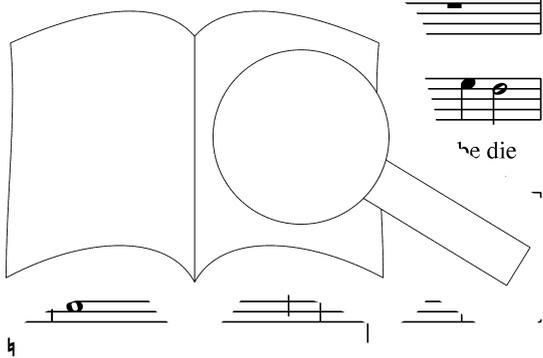
58

und ihm gut - lich tun in sei - ben.  
ben, i. Ich lo - be die Freu-de,

66

ich lo - be die Freu-de,  
be die

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



74

Freu-de, daß der Mensch nichts Bes - ich lo - be, ich lo - be die Freu-de,

82

daß der Mensch nichts Bes - sers hat, daß der Mens un - ter der Son - -

90

Ich lo - be die Freu-de, nen, Freu-de,

PROBE-PARTITUR  
 Ausgabegleichheit gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

98

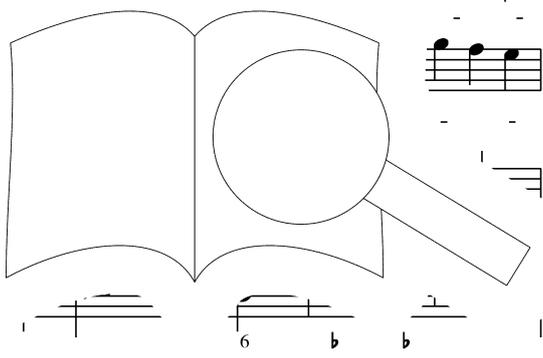
ich lo - be, ich lo - be die ich lo - be, ich lo - be die  
 be, ich lo - be die Freu-de, ich

106

de, ich lo - be, ich lo - be die r de. ts Bes - - -  
 lo - be, ich lo - be, ich lo - be, ich lo - der Mensch nichts Bes -

113

- sers hat - sers hat un -



PROBEPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Denn ein jeg-li-cher Mensch, der da is -  
 nen. Denn ein jeg-li-cher Mensch, der da is -

# 6 7 6

set und trin - ket, der da is - set und trin - ke -  
 set und trin - ket, der da is - set und i - ten . r sei - ner Ar -  
 und hat gu - ten Mut in al - ler sei - ner

und hat gu - ter -  
 - beit,  
 - beit,

136

das ist ei-ne Ga - be, ei-ne Ga - be C 1. gu-ten Mut, und hat gu-ten Mut

das ist ei-ne Ga - be, ei-ne und hat gu-ten Mut, und hat gu-ten Mut,

4 6 4 3 4

141

in al-ler sei-ner Ar - beit, das i-be, Ga - be Got - tes,

und hat gu-ten Mut in al-ler sei-ner Ar - beit ei - ne Ga - be Got - tes,

6 6 4 #

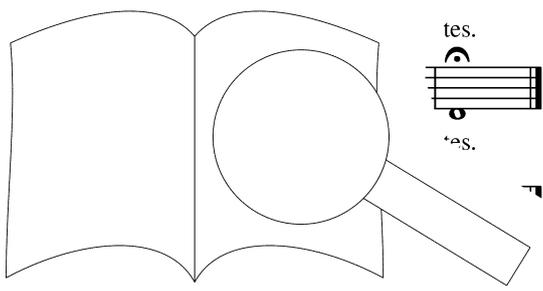
146

das ist ei-ne Ga-be, tes.

das ist ei-ne Ga-be, \*es.

6 4 4 6 6 6 4 3

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



# 19. Der Herr ist mein Licht und mein Heil

Duo Tenores, cum duobus Violinis.

SWV 359

Violine I  
(d<sup>1</sup>-g<sup>2</sup>)

Violine II  
(d<sup>1</sup>-g<sup>2</sup>)

Tenor I  
(c-g<sup>1</sup>)

Tenor II  
(c-g<sup>1</sup>)

Basso continuo

Der Herr ist mein Licht und mein Heil, für wem, für wem sollt ich mich fürch - ten,

Der Herr ist mein Licht und mein

der Herr ist mein Licht und

wem sollt ich mich fürch-ten,

Heil, für wem, für wem sollt ich mich

ist mein Licht und mein Heil, für

ist mein Licht und mein Heil,

ten,

em mich fürch-ten,

der Herr

für

12

für wem sollt ich mich fürch - ten, für wem, für wem,  
wem sollt ich mich fürch-ten, für wem, fürch - ten, für wem, für

6 5 4 #

15

we... für wem sollt ich mich fürch - ten, sollt ich mich fürch -  
wem, für wem, für wem sollt ich mich fürch sollt ich mich fürch-ten?

6 5 #

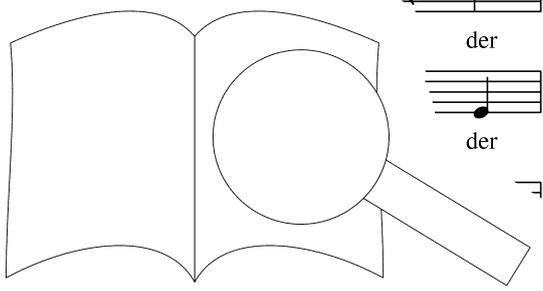
19

Der Herr ist mein Licht und der Herr ist mein Licht und  
Der Herr ist mein Licht und der Herr ist mein Licht und

# # # #

4 #

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



23

Herr ist mein Licht und mein Heil, wem sollt ich mich fürch-ten,  
 Herr ist mein Licht und mein Heil, in mich fürch-ten, für

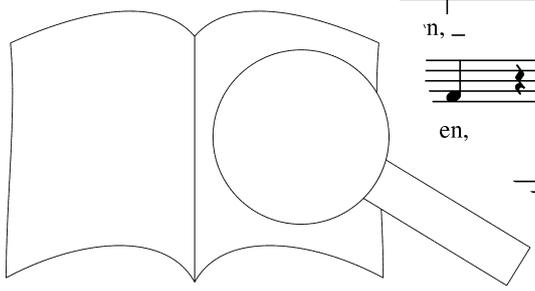
27

für wem sollt ich mich fürch-ten? Der Herr ist  
 wem sollt ich mich fürch-ten, für wem sollt ich mich fürch-ten? Der Herr

31

- - - - - bens f  
 - - - - - nes Le - bens f  
 - - - - - en,

PROBEPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



36

für wem sollt mir gra - en?

für w - en, für wem sollt mir grau - en? \_

6 6 6 6 6 6 7

40 Solus

Dar - um wann die Bö - sen, mei - ne - de an mich wol - len, mein

45

müs - sen sie

en, müs - sen sie an - lau - fen und fal - len

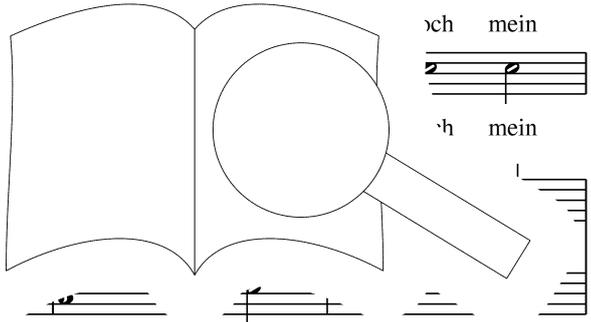
n sie an - en,

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

lau - fen, müs-sen sie an-lau - fen ' Wann sich schon ein  
 müs-sen sie an - lau - fen - len. \_ Wann sich schon ein Heer wi - der mich

er wi - der mich le - get, ein Heer wi - der mich le - get, ein Heer wi - der mich  
 le - get, ein Heer wi - der mich le - get, wann sich schon ein

wi - der mich le - get, wi - der mich le - get



PROBE-PARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

60

Her - ze nicht, so fürch - tet sich

Her - ze nicht, so fürch - tet sich

67

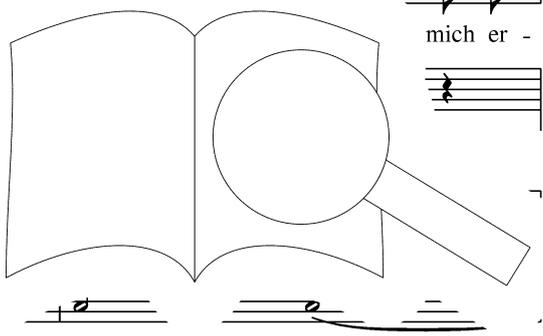
ch mein Her - ze ch Krieg wi - der mich er -

den - noch mein Her -

71

1. reg wi - der mich er - he - bet, mich er -

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



74

he - bet, Krieg wi - der mich, Krieg wi - der mich, Krieg wi - der mich, Krieg wi - der mich er -

76

ch - he - bet, Krieg wi - der mich er - he - bet, so ... ch auf ihn,  
he - bet, Krieg wi - der mich er - he - bet, so ... ch auf ihn,

81

so ver - las - se ich mic' ... e - cket mich in  
so ver - las - se icl

# 6 #

7 6[#] #

89

sei - nen Hüt - ten zur bö - sen Zeit, er ver - bir - get mich heim - lich  
Er ver - bir - get mich heim - lich in

95

nem Ge - zelt und er - hö - het mich, et mich auf ei - nen Fel -  
auf ei - nen

6 # 6 4 4 # # 5 6 5 6

101

sei, Und er - wird mir mein Häupt er - hö - hen, -hö -

4 3 # 4 #

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

107

hen ü-ber mei-ne Fein - de, n e, die um mich seind,  
 hen ü-ber mei-ne Fein - - Fein - de, die um mich seind,

6 6 5 4 #

113

6 5 4 3

120

so will ich in sei-ner Hüt  
 so will ich in  
 - - op -

4 # 6 7 6

PROBE-PARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



150

sin - gen und lob - sa - gen dem Her - ren, gen und lob - sa - gen,  
ich will sin - gen und lob -

157

ich will sin - gen und lob - sa - gen dem Her - ren,  
ich will sin - gen, ren, ich will

163

will sin - gen, ich wi, ic. sin - gen, ich will sin - gen und lo, ren., ren.

# 20. Zweierlei bitte ich, Herr, von dir

Duo Tenores, cum duobus Violinis.  
Symphonia

SWV 360

Violine I  
(g-c<sup>3</sup>)

Violine II  
(a-a<sup>2</sup>)

Tenor I  
(c-f<sup>1</sup>)

Tenor II  
(H-f<sup>1</sup>)

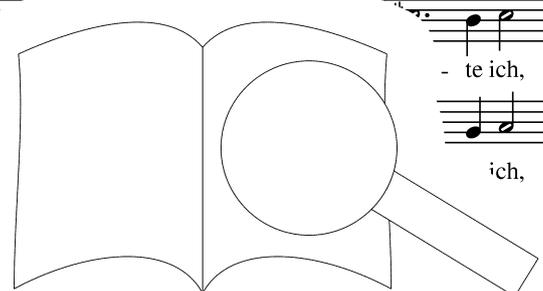
Basso continuo

Musical score for measures 1-6. It includes staves for Violine I, Violine II, Tenor I, Tenor II, and Basso continuo. The Basso continuo part includes fingerings: 4, 5 6 5 6, 5 6 5.

Musical score for measures 7-12. It includes staves for Violine I, Violine II, Tenor I, Tenor II, and Basso continuo. The Basso continuo part includes fingerings: 5 6 5 6, 5 6 5 6.

Musical score for measures 13-16. It includes staves for Violine I, Violine II, Tenor I, Tenor II, and Basso continuo. The Tenor I and II parts have lyrics: "Zwei - er-lei bit - te ich, zwei - te ich," and "Zwei - er-lei bit - te ich, ich,". The Basso continuo part includes fingerings: 6, 4 #, 6, 6, #.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



21

Herr, von dir, die wol-lest du mir nicht we-ge-n, mir nicht  
 Herr, von dir, ...st du mir nicht we-ge-n, die wol-lest du mir nicht

27

we-ge-n, e - he denn ich ster -  
 we-ge-n, e - he denn

6 5 6 # 5 6 6 4 #

36

Symphonia

42

Ab-göt-te - rei und Lü-gen laß fer - ne von

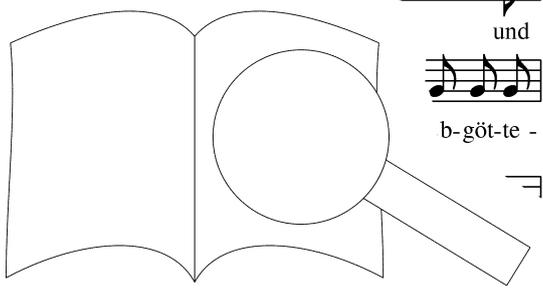
48

Ab-göt-te - rei und Lü - gen laß fer - ne  
 mir sein, Ab - gen laß fer - ne, laß

53

Ab-göt-te-rei und  
 sein, Ab-göt-te-rei und und  
 b-göt-te -

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



58

Lü - gen laß fer - von mir sein,  
 rei und Lü - gen laß - ne von mir sein, —

# 4 #

62

laß fer - - - nevon se Ar -  
 laß fer - - - ne, fer ein; Ar - - mut

# 7 6 4 # 7 6

68

-tum gib mir nicht; si-den Teil  
 and. gib mir nicht; laß mich a-ber mei be-schei-den

3 4 3

72

Spei - se da - hin - neh - - - men, laß mich - - - - - den Teil Spei - se da - hin - neh - - - - -  
 Teil Spei - se da - hin - neh - - - men.

76

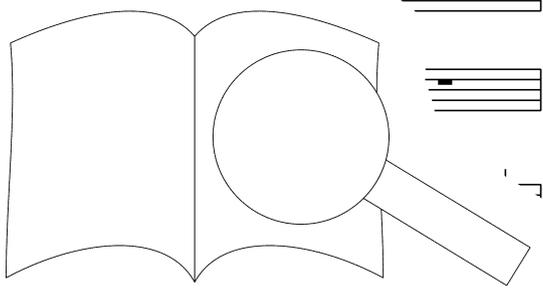
Ich möch - te sonst, wo ich - - - - - satt wür - - - - -  
 Ich möch - te sonst, wo ich zu sa - - - - - wo ich zu satt

81

leug - nen und sa - - - - -  
 leug - nen, ver - leug - nen und sa - - - - -

PROBEBE PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



89

Wer, wer ist der Herr, wer ist, wer ist, wer ist - der Herr, wer, wer, wer ist der Herr, wer ist, wer ist der Herr, wer

94

Herr, wer, wer, wer ist der Herr, wer ist, wer ist der Herr, wer ist, wer ist der Herr, wer

98

wer ist der Herr?  
 wer ist, wer ist der Herr, wer ist der Herr?  
 Herr - de,  
 O - der



104

wo ich zu arm wür - de, möch-te ich - - - len, möch-te ich steh - - -

4 [3]

108

- - - len und mich men es Got - - - tes

- - - len und m' ei-nes Got - - - tes ver-grei -

5 6[#] 6 6 7 6

113

mich an dem Na-men mei-nes Got - - - ten.

und mich an dem Na-men mei-n'.

∞# 7 # # 5 6[#] 6 | 6 7 6 8 # 7 6

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

120 Presto

Zwei - er - lei bit - zwei - er - lei  
Zwei - er - lei zwei - er - lei bit - te ich, zwei - er - lei

128

ich, zwei - er - lei bit - te ich, bit - te ; zwei - er - lei  
bit - te ich, zwei - er - lei dir,

137

zwei - er - lei bit - te ich, bit est du mir nicht  
i - bit - te ich, zwei - er - lei bit du mir nicht

145

we-ger, die wol-lest du mir nicht we-ger, denn ich ster - - - - -

we-ger, die wol-lest du mir nicht we-ger, ich ster - - - - -

153

- - - - - be, e - he denn

- - - - - be, e - he be, ich ster -

161

, e - he denn ich ster -

- be, e - he denn

# 21. Herr, neige deine Himmel

Duo Bassi, cum duobus Violinis.

SWV 361

Violine I  
( $d^1-b^2$ )

Violine II  
( $cis^1-b^2$ )

Baß I  
( $D-d^1$ )

Baß II  
( $C-d^1$ )

Basso continuo

Herr, — nei-ge dei- — n, und fahr —

her - ab,

Herr, — nei-ge dei-ne

Herr, —

mel,

Herr, —

mel

ei-ne Him - mel und fahr —

her -

21

und fahr her - ab; ta - ste die ab;

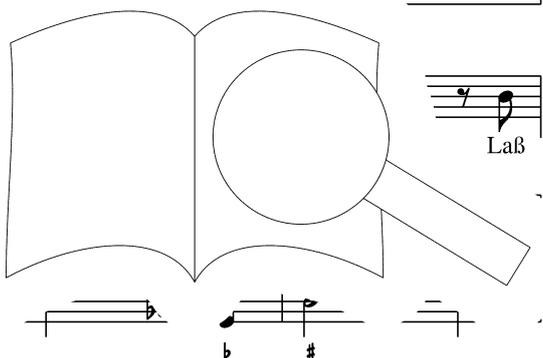
27

an, ta - ste die Ber - rau - - - chen  
ta - ste die Ber - ge an - chen sie, so

33

s. rau - - - chen, so rā  
- - - chen sie, so rā Laß

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





50

PROBENPARTITUR

55

Strah - len und schre-cke sie,      dei-ne Strah - len,  
 wirf dei-ne      cke sie,      wirf dei-ne

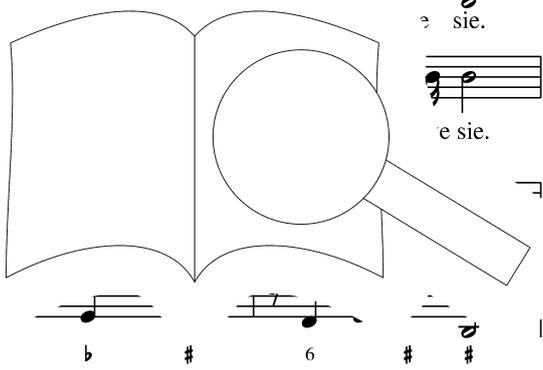
PROBENPARTITUR

59

und schre-cke sie,      wirf dei-ne      sie.  
 len und schre-cke sie,      wirf      e sie.

PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



63

Sen-de, sen-de dei-ne Hand von der Hö - he, sen-de,  
Sen-de, sen-de dei-ne

67

n- dei-ne Hand von der Hö - he er - le und er - lö - se  
Hand von der Hö - - he und er - lö - se mich

71

Was - - - sern; mich  
o - ßen Was - - - sern; und er - ret - te

6 5 7 6#] # # # 6

77

von der Hand der frem-den Kin - der, fre - den Kin - - - - -  
 mich von der Hand Kin - - - - - der.

b 6 # 4 3 # 4

85

Gott, ich will dir ein neu - es Lied sin - Gott, ich  
 neu - es Lied sin - gen,

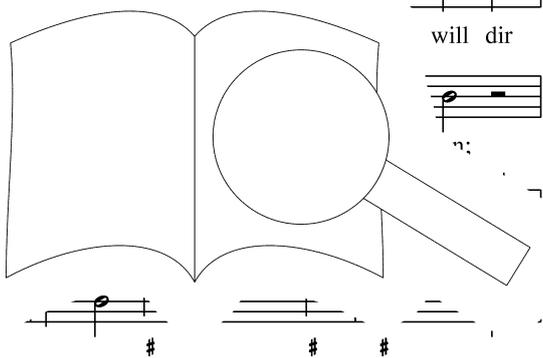
# 5 6[b] 6 # # 5 6

93

w sin - gen, Gott, ich will dir  
 ich will dir ein neu - es Lied sin - gen, will dir

b b # # #

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





119

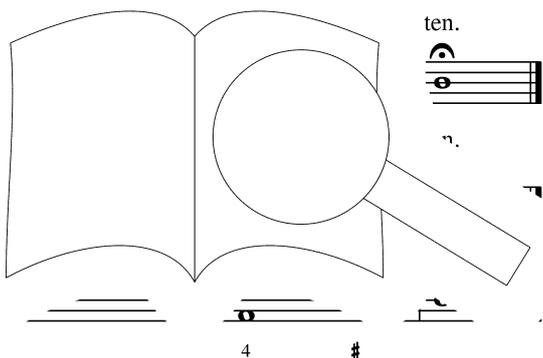
ze - he - ich will dir spie - len auf dem Psal - ter,

124

w. dir spie - len auf dem Psal - ter, Psal - ter, ich will dir spie - ll dir dem Psal - ter von von

128

en ten, von ze - ten, von Sai - ten, von



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

# 22. Von Aufgang der Sonnen

Duo Bassi, cum duobus Violinis.

SWV 362

Violine I  
(b-c<sup>3</sup>)

Violine II  
(g-c<sup>3</sup>)

Baß I (D-d<sup>1</sup>)

Baß II (C-c<sup>1</sup>)

Basso continuo

Von Auf-gang der Son - nen bis zu

Von Auf-gang

ih-rem Nie - der-gang,

von Auf-gang der

h-rem Nie - der-gang,

-gang der Son - nen bis zu

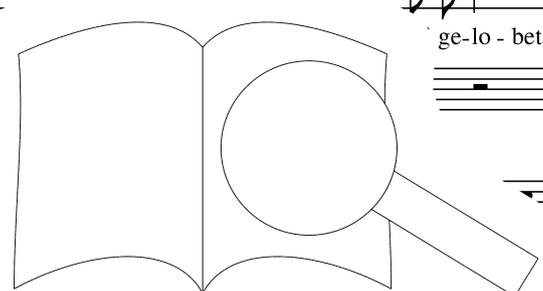
Son - nen bis zu ih - rem Nie - de - rer Son - nen bis zu ih-rem Nie -

gang sei ge-lo - bet,

ge-lo - bet der

der - gang sei ge - lo - bet der Na

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



18

Na-me des Her - ren, sei ge-lo-bet.  
sei ge - lo-bet, sei ge - 1 - Her - ren.

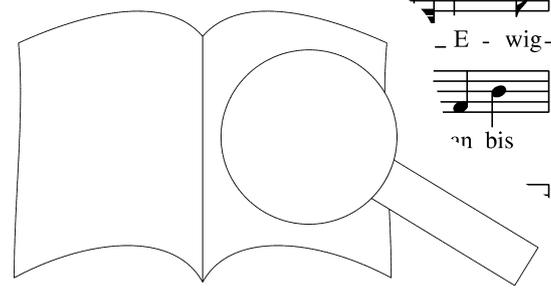
24

Ge - lo - bet sei Her Na -  
Ge - lo - bet sei des me

30

an nun an bis in E -  
an an bis in E - wig-keit, E - wig  
an bis

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



36

keit, in E - wig - keit. ist hoch ü - ber al - le Hei - den,  
in E - wig - keit. hoch ü - ber al - le Hei - den.

43

Solus

sei-ne Eh - re ge - met, so weit, so weit der

48

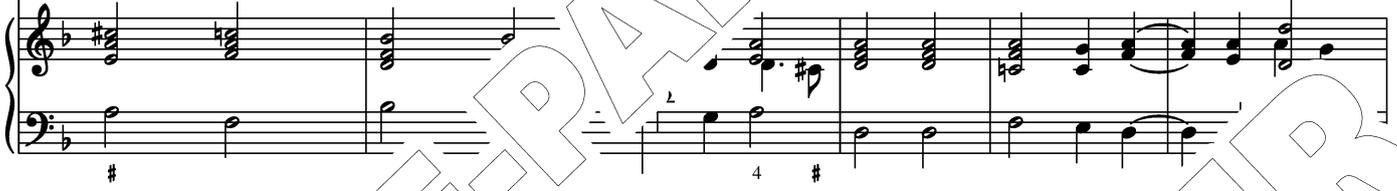
Wer ist wie der Herr, un - un - ser

Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

54



Gott, der sich so hoch, der sich so hoch 1. und sie - het auf das Nied - ri -  
und sie - het auf das Nied - ri -



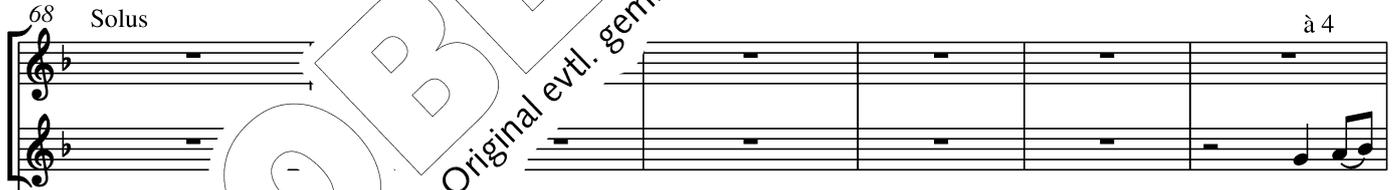
60



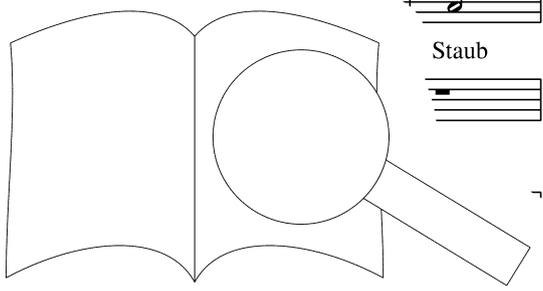
im Him - me Er - - - den.  
ge im Him - - - auf Er - den, auf Er - den.



68 Solus à 4



der ,en auf-ri- tet aus dem Staub  
Der den Staub



PROBE-PARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

75

und er - hö - het, er - hö - het den Ar-men aus dem  
 und er - hö - het, er Ar-men aus dem Kot, daß er ihn

6 6 6 4 3 6

81

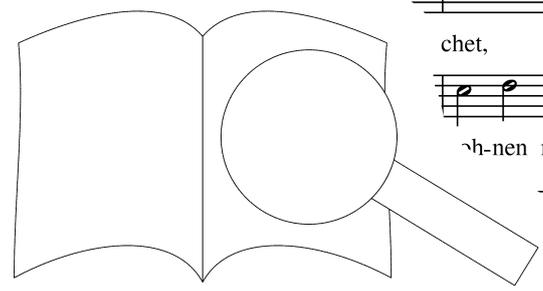
Kot, daß er ihn set -  
 set - ze, daß er ihn set - ze ur - sten, ne - ben die Für -

6 7 6 # 6 7 6

86

Der die Un - chet,  
 en. ne-ben die Für-sten sei-nes Volks. h-nen ma -

6 7 b 4



PROBEE-PARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

95

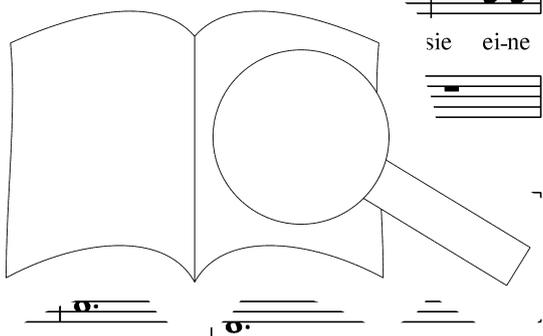
chet, der die Un-frucht-ba-re ir Ma- chet, daß sie ei-ne fröh-li-che,

103

der die Un- daß sie ei-ne fröh-li-che Kin-der-mut-ter wird der die Un- e Un-frucht-ba-re,

111

sie l... oa-re im Hau-se woh-nen ma- chet, sie ei-ne



PROBE-PARTITUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

120

fröh - li-che Kin - der - mut - ter wird, - ne fröh - li-che, daß sie ei - ne  
daß - li-che, daß sie ei - ne fröh - li-che,

126

fröh - li-che Kin - der - mut - ter wird. Al - le - lu -  
daß sie Kin - der - mut - ter wird.

132

- lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -  
al - le - lu - ja, al - le - ju - ja,



168

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

177

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

186

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

PROBE-PARTITUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

# 23. Lobet den Herrn, alle Heiden

Altus, Tenor & Bassus, cum duobus Violinis.

SWV 363

Violine I  
(d<sup>1</sup>-d<sup>3</sup>)

Violine II  
(d<sup>1</sup>-d<sup>3</sup>)

Alt (f-a<sup>1</sup>)

Tenor (c-f<sup>1</sup>)

Baß (D-d<sup>1</sup>)

Basso continuo

Lo-bet den Herrn, alle Hei-den, Prei-set ihn, al-le, —  
set-en, al-le, — al-le, — al-le Völ-ker, al-le Völ-ker, al-le Völ-ker,  
al-le, — al-le, — al-le Völ-ker, al-le Völ-ker, al-le Völ-ker,  
al-le, — al-le Hei-den, Prei-set ihn, al-le Hei-den, —

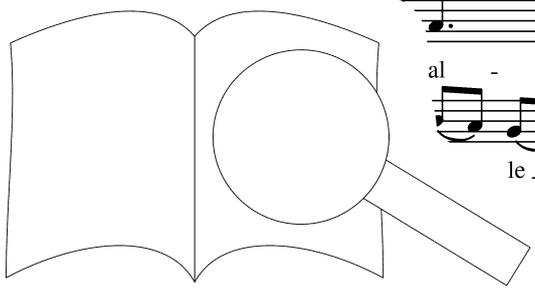
6 11 16

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

lo - bet den Herrn, lo - bet den Herrn, al - le Hei - den,  
 lo - bet den Herrn, al - le Hei - den,  
 lo - bet den Herrn, al - le Hei - den,

lo - bet den Herrn, al - le  
 lo - bet den Herrn, lo - bet den Herrn, al - le  
 lo - bet den Herrn, al - le  
 prei - set ihn, prei - set ihn,  
 prei - set ihn, prei - set ihn,

prei - set ihn, al - le  
 Völ - ker, pre  
 al - le, al - le Völ - ker,  
 al - le



PROBEEPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

28

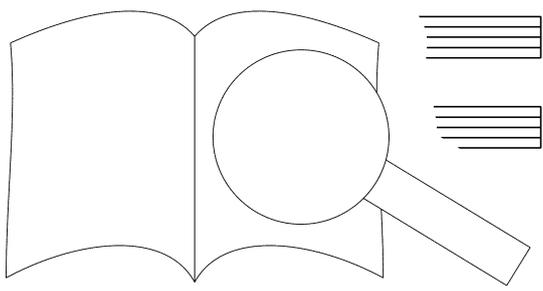
al - le - Völ - ker, prei - set ihn, al - le, al - le -  
 Völ - ker, al - le, al prei - set ihn, al - le, -  
 Völ - ker, prei - set ihn,

33

le, al - le, al - le Völ - ker. al - le, al - le, al - le Völ - ker.  
 al - le, al - le, al - le Völ - ker. al - le, al - le, al - le Völ - ker.  
 al - le, al - le, al - le Völ - ker. al - le, al - le, al - le Völ - ker.

39

denn sei - ne Gnad und Wahr - tet ü - ber  
 Gnad und Wahr - denn sei - ne Gnad und Wahr



Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



56

...tet ü-ber uns in E-wig-keit, denn,  
 - tet ü-ber uns in E-wig-keit,  
 uns in E-wig-keit,  
 uns in E-wig-keit,

b 6 6 4

61

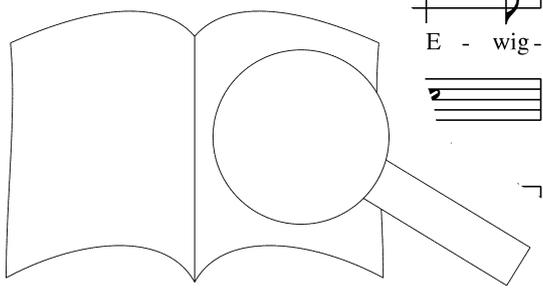
...nad und Wahr-heit - tet ü-ber  
 denn sei-ne Gnad und Wahr-heit  
 denn, denn sei-ne Gnad und Wahr - tet ü-ber uns in E-wig-

6

65

uns, wal- tet ü-ber uns, wal-tet ü-ber uns in E-wig-ber uns, wal-tet ü-ber ui E-wig-al - tet ü-ber uns, wal-

5 # # 6 # 6 4 #



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

69

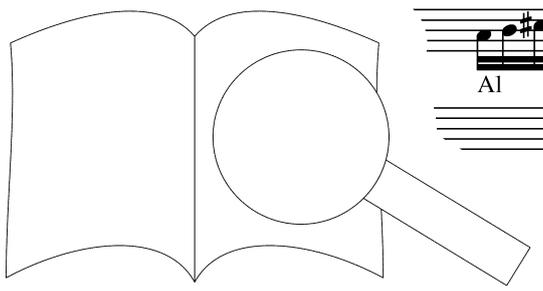
keit, wal - - - tet ü - be - wig - keit,  
keit, w - - - tet ü - ber uns in E - wig -  
wal - - - tet ü - ber u - g - keit, wal - - -

72

- - - tet ü - ber uns in E - wig - keit wa - ber uns,  
wal - - - tet ü - ber  
- tet ü - ber uns in E - wig - keit, - - - tet ü - ber uns, wal -

75

E - - wig - keit.  
et ü - ber uns in E - wig - keit.  
er uns in E - - wig - keit. Al -



PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

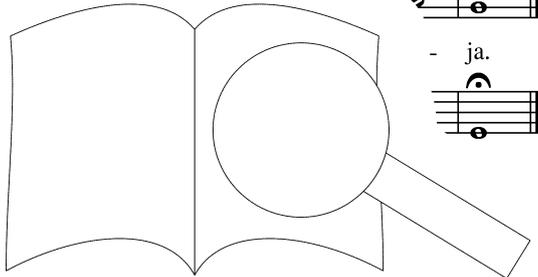
Al - le - lu - ja, al - - - le -  
 - - - le - lu - ja, a' iu - - - ja, al - - le -  
 Al - - le - lu - - ja, al - - le -

al - - le - lu - - ja,  
 ja, al - - - ja,  
 lu - ja, - - - ja,

le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.  
 le - lu - ja, al - le - lu - ja,  
 le - lu - ja, al - le - lu - - ja.

submisce fortiter  
 submisce fortiter  
 submisce fortiter

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



# 24. Die, so ihr den Herren fürchtet

Altus, Tenor & Bassus, cum duobus Violinis.

SWV 364

Solus

Violine I (g<sup>1</sup>-d<sup>3</sup>)

Violine II (f<sup>1</sup>-c<sup>3</sup>)

Alt (g-a<sup>1</sup>)

Die, so ihr den Her-ren fürch-tet, ver-tre-ten, wird euch nicht feh-len, denn es wird euch nicht feh-

Tenor (c-e<sup>1</sup>)

Baß (C-c<sup>1</sup>)

Basso continuo

6

n.

Die, so ihr den Her-ren fürch-tet, hof-fet das Barmhertzigkeit der Gna-de und Trost al-le-zeit wi-der-fah-

10

Gna-de und Trost, Gna-de und Trost al-le-zeit wi-der-fah-

14 à 3

Die, so ihr den Her-ren fürch-tet, ver-trau - et die, so ihr den Her-ren

ren. Die, so ihr den Her-ren fürch-tet, Be-ste von ihm, die, so ihr den Her-ren

Die, so ihr den Her-ren fürch-tet, .m, die, so ihr den Her-ren

7 6 6 4 4 #

20 Sol.

- ret, har - ret sei - ner Gna so

fu - t, har - ret sei - ner Gna - es wird euch nicht feh -

fürch-tet, har - ret sei - ner

#

25

wird e wi-der-fah-ren, har - ret und wei-chet

har - ret, har - t,

har - ret sei-n

6 6 3 4 3

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

nicht, auf daß ihr nicht zu Grun - de ge - het, har - ret sei - ner  
 und wei - chet nicht, auf daß ihr nicht an - ge - - - het, har - ret sei - ner Gna -  
 und wei - chet nicht, icht zu Grun - de ge - het, har - ret sei - ner

# 6 4 #

a de und wei - chet nicht, auf daß ihr nicht zu ge - het.  
 - - de und wei - chet nicht, auf daß ihr nicht zu ge - het.  
 Gna - de und wei - chet nicht, auf daß ihr nicht zu ge - het.

4 3 5[♯] 6 4 3 6

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

# 6 # #

45

Soli

-het an die Ex - em - - pel der

Se-het an die Ex -

50

ten und mer - s. ket sie:

Se-het an die Ex - em - pel der Al - ten ket mer - ket sie:

em - - pel der Al - - - ten sie:

56

st-den, der auf Gott ge-hof - fet hat?

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

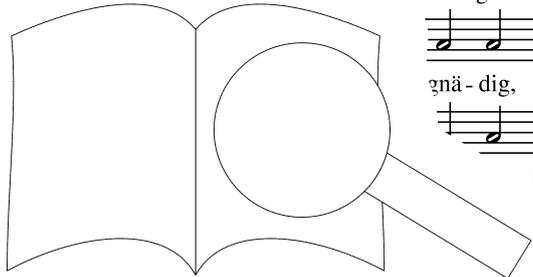
Wer ist je-mals von ihm ver -  
 We- als .m ver - schmä-het, wer ist je-mals von ihm ver -  
 Got - tes blie - ben ist?

Presto  
Symphonia

der ihn an-ge - ru - fen hat?  
 chmä-het, der ihn an-ge-ru-fen hat?

Denn der Herr, gnä - dig  
 gnä - dig,  
 ist

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

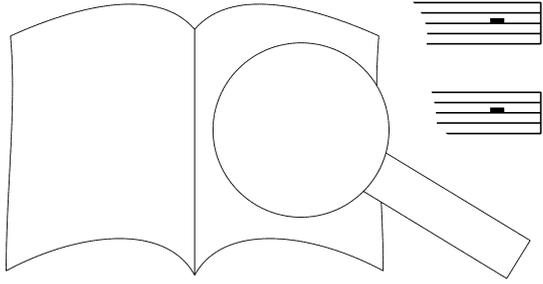


und barm - her - zig, ist gnä - dig und der Herr ist gnä - dig und  
 gnä - dig und barm - her - zig, ist gnä - d - zig, und barm -  
 gnä - dig und barm - her - zig, ist an - her - zig, ist gnä - dig und

- zig er hat Sün - de,  
 - zig Sün - de, und ver -  
 barm - her - zig - bet Sün - de, und ver -

ver - ad hilft, und hilft, Not, denn der  
 und hilft, und I  
 - de und hilft, und I

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag





und ver - gi - bet Sün - de und hilft, und hilft in der  
 barm - her - zig und ver - gi - bet Sün - de und hilft, und hilft, hilft in der  
 und ver - gi - bet Sün und hilft, und hilft, und hilft in der

6 4 3 b 6 6 5 6

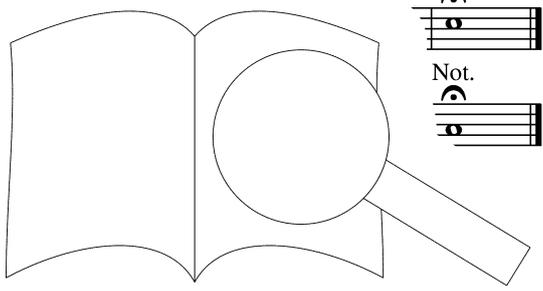
Tarde

und hilft in der Not, und hilft u. hilft, und  
 und hilft, und hilft in der Not, u hilft, und hilft, und  
 Not, und hilft in der Not, und hilft, und hilft, und hilft,

b b # b # #

hilft, ur hilft, und hilft, und hilft, der Not.  
 uft, und hilft, und hilft  
 1 h hilft, und hilft

b # b # 6 6 6 6 b b 4 6 4 3



# 25. Drei schöne Dinge sind

Duo Tenores & Bassus, cum duobus Violinis.

SWV 365

Violine I  
(g<sup>1</sup>-c<sup>3</sup>)

Violine II  
(f<sup>1</sup>-c<sup>3</sup>)

Tenor I (c-f<sup>1</sup>)

Tenor II (c-f<sup>1</sup>)

Baß (C-c<sup>1</sup>)

Basso continuo

First system of the musical score, measures 1-6. It includes staves for Violine I, Violine II, Tenor I, Tenor II, Baß, and Basso continuo. The lyrics are: "Din - ge sind, ö - ne Din - ge sind, drei schö - Drei schö - ne Din - ge sind,"

Second system of the musical score, measures 7-12. It includes staves for Violine I, Violine II, Tenor I, Tenor II, Baß, and Basso continuo. The lyrics are: "re schö - ne Din - ge sind, drei schö - ne e sei. ö - ne Din - ge sind, ne, - schö - ne Din - ge sind, drei schö - ne Din - ge sind, drei schö - ne Din - ge sind, drei schö - ne Din - ge sind,"

Third system of the musical score, measures 13-18. It includes staves for Violine I, Violine II, Tenor I, Tenor II, Baß, and Basso continuo. The lyrics are: "ie bei - de, Gott und Men - sche die bei - de, die bei - de, Gott und Mei die bei - de, die bei - de, Gott und Men - schen, und Men - schen, wol en,"

21

Gott und Men-schen, wohl - ge - fal - len: ... seind, wann Brü-der  
 Gott und Men-schen, wohl - ge - fal - len: ... i-der eins seind, wann Brü-der  
 wohl - - ge - fal Wann Brü-der eins seind, wann Brü-der

8 7 6 4 # # #

29 Symp'

... eins seind.  
 eins seind.

6 6 4 # b 4 #

35 Solus

- sam ist, der vom Häupt Aa- r-ab

3 4 3

PROBEBE PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

41

fleußt in sei-nen gan - zen Bart, ...

5 6|# 8 7 4

47

der her-ab fleußt ... in ...

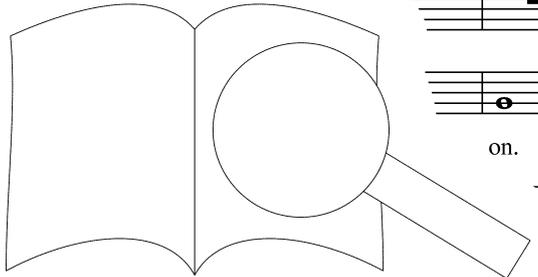
Wie der Tau, der von Her-mon her-

4 # 4 b 4 b

53

ab fällt auf die Ber - on.

b 4 b 3 6 4 4 3



PROBEEPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Sie - he, so fein, so fein und lieb - lich ist, so u. lieb - lich ist, daß Brü - der ein -  
 Sie - he, so fein, so fein und lieb - lich ist, ein, ein und lieb - lich ist, daß Brü - der ein -  
 Sie - he, so fein, so fein und lieb - lich ein, so fein und lieb - lich ist, daß Brü - der ein -

ein - an - der woh - - nen, daß Brü - der der woh -  
 tig bei - ein - an - der woh - - nen, daß B ei - ein - an - der woh -  
 träch - tig bei - ein - an - der woh - - nen, träch - tig bei - ein - an - der woh -

ne  
 Drei schö - ne Din - bei - de, Gott und  
 Drei schö - ne Din - die

PROBENPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

81

Men - schen, wohl-ge - fal - - len, die bei-de, Gott und Men - schen,  
 bei-de, Gott und Men - schen, wohl-ge - fal - ler die

6 6 b 6|b 4 5 k

85

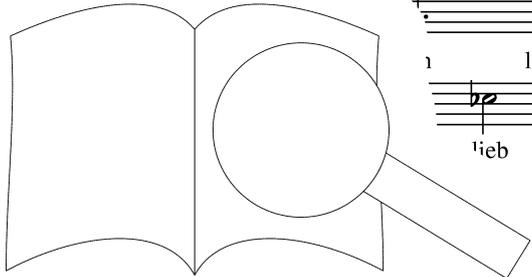
die bei-de, Gott und Men-schen, wohl - ge - f. an Nach - ba-ren  
 i-de, Gott und Men-schen, wohl - ge - fal Wenn Nach - ba-ren sich  
 Wenn Nach - ba-ren

6 5 4 # k b 6

91

sich ha - ben, sich lieb  
 ben, 1 lieb  
 lieb

4 3 6 k 4 # # 6 b



PROBENPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Solus

ha - ben.

ha - ben. Wenn dir's ü - bel ge - het, so in der bes - ser in der Nä - he als ein Bru - der in der

ha - ben.

7 6 4 # 4

Wenn dir's ü - bel ge - het, so in der bes - ser in der Nä - he

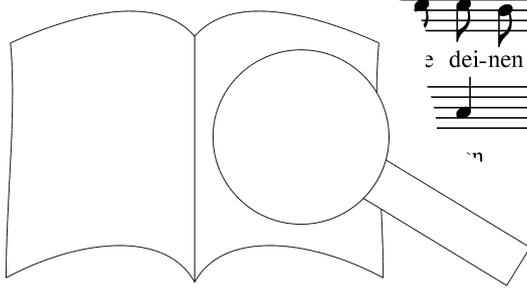
ne, als ein Bru - der in der Fer - - ne.

Fer - - ne. Lie - be dei - nen Näch - sten lie - be dei - nen

Lie - be dei - nen Näch - sten,

Lie - be dei - nen

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Näch - sten als dich selbst. Denn an - an - der bei - -  
 Näch - sten als dich selbst. D ih, an - ter - ein - an - der bei - -  
 als dich selbst. ihr euch un - ter - ein - an - der bei - -

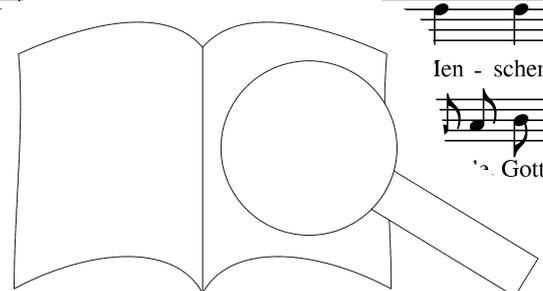
3 4

- - - - - Bet, so se - het zu, daß ihr nicht un - zeh - ret wer -  
 - - - - - Bet, so se - het zu, daß il - er ver - zeh - ret wer -  
 - - - - - Bet, so se - het zu, daß - - - - - der ver - zeh - ret wer -

5 4[#] 6 7 6[#]

det. nö - ne - Din - ge, drei schö - ne - Din - ge,  
 Drei schö - ne - Din - ge, drei schö - nen - schen,  
 die Gott und

4 4 b 6 # # 6 # 6[b] 4 3



132

wohl - ge - fal - len, die bei-de, Gott und Men-schen ge - len:  
Men-schen, wohl - ge - fal - len: und Weib sich len:  
Wenn Mann sich

6 6 # 4 # 4

138

der wohl be - ge in - an - der, sich der wohl  
mit - ein - an - der wohl

4 3

143

wohl, wohl, sich mit - ein - :

4 3

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

wohl be - ge - ohl be - ge - hen.  
 der wohl be - ge - hen.  
 be - ge - hen.

6 6 4 4 3 5 # 6 4 #

Solus

Die Män-ner sol-len ih-re Wei - ber lie-ben als ih-r ge- ... je-mand sein Weib lie-bet,

3 4 3 # #

selbst.  
 Die Wei-ber sei-en in-gen,

7 6 # b

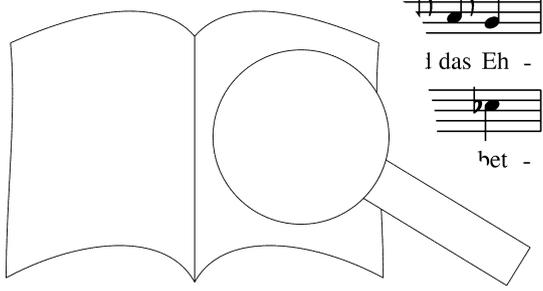


Carus-Verlag

in al-len Din - gen, sei-en un - ter - tan j' ... in al-len Din-gen als dem Her - ren.

Die E - he soll

ge-hal-ten wer - - - den bei al - len  
E - he soll ehr - lich ge - hal - ten wer  
lich n wer - den



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

und das Eh - bet - te un - be - fle - cket. g. Je - heim-nüs von Chri - sto  
 bet - te un - be - fle - - - cket. 's ein groß Ge - heim-nüs von Chri - sto  
 te un - be - fle - - - ist ein groß Ge - heim-nüs von Chri - sto und der Ge -

6 6 4 4 6

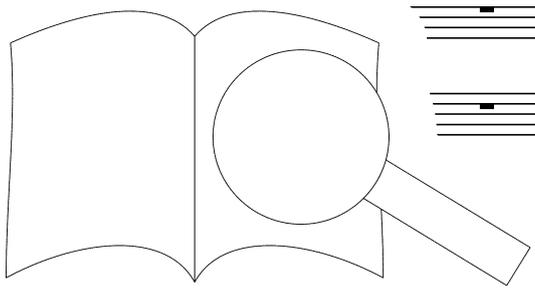
Je - mei - ne. sci. - Din - ge sind,  
 und der Ge - mei - ne. Je - ne - Din - ge sind,  
 mei - - - ne. drei schö - ne - Din - ge sind,

# 4 # 4 # 4 #

drei schö - ne - Din - ge sind, drei schö - ne - Din - ge sind,  
 drei schö - ne, - schö - ne Di  
 drei schö - ne - Di

6[b] 4 3 4 3 # 6 4 #

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



drei schö-ne Din-ge seind, die bei-de, Gott und Men-schen, wohl-ge-fal-  
 drei schö-ne Din-ge seind, die bei-de, Gott und Men-schen, wohl-ge-fal-  
 drei schö-ne Din-ge seind, die bei-de, Gott und Men-schen, wohl-ge-fal-

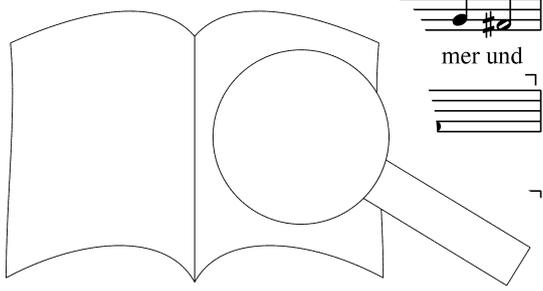
# 4 # 5 6 6 5 6 6 b 6 5  
 3 4 3 4

die bei-de, Gott und Men-schen, wohl-ge-fal-ten. Denn da-selbst ver-heißt der  
 die bei-de, Gott und Men-schen, wohl-ge-fal-ten. Denn da-selbst ver-heißt der  
 len, Gott und Men-schen, wohl-ge-fal-ten. Denn da-selbst ver-heißt der

6 6 5 6 7 5 b 4 # 4 b b

Herr selbst ver-heißt der Herr mer und

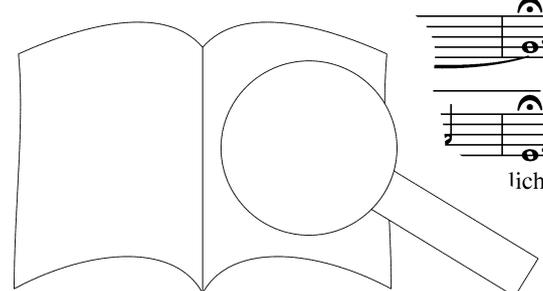
# # # # # # 6 b 6 7 6#1



denn da - selbst, da - selbst ver - heißt der  
e - wig - lich, denn da - selbst ver  
Herr, denn da - selbst v Herr

da - selbst ver - heißt der Herr Se - gen und e - wig - lich, Se - gen und  
se - gen und Le - ben im - mer und e - wig - lich, Se - gen und  
Se - gen und Le - ben im - mer und e - wig - lich, Se - gen und

e - wig - lich, Se - gen und Le - ben im - mer und e - wig - lich.  
und e - wig - lich.  
Le - ben im - mer und e - wig - lich, Se - gen und e - wig - lich.



# 26. Von Gott will ich nicht lassen

Duo Cantus & Bassus, cum duobus Violinis.

SWV 366

Symphonia

Violine I  
(g<sup>1</sup>-c<sup>3</sup>)

Violine II  
(d<sup>1</sup>-c<sup>3</sup>)

Sopran I  
(cis<sup>1</sup>-g<sup>2</sup>)

Sopran II  
(b-g<sup>2</sup>)

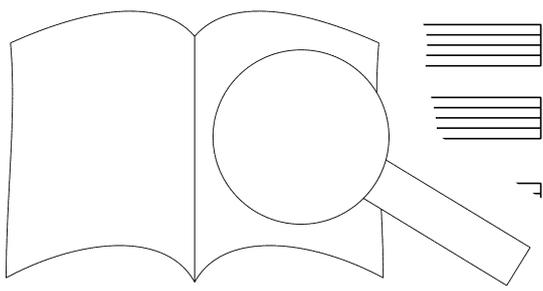
Baß (D-d<sup>1</sup>)

Basso continuo

Musical score for measures 6-10. The score includes staves for Violine I, Violine II, Sopran I, Sopran II, Baß, and Basso continuo. The music is in a minor key with a common time signature. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

Musical score for measures 11-15. The score includes staves for Violine I, Violine II, Sopran I, Sopran II, Baß, and Basso continuo. The music continues in the same style. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



15

4

2

h

b

6

20

6

5

6

6

b

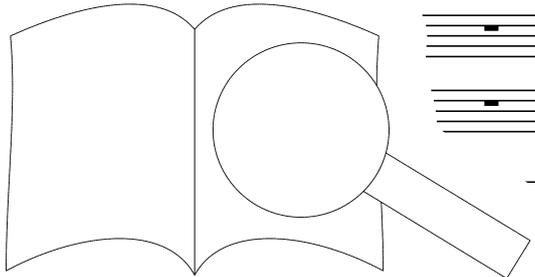
4

#

25

...cht las - sen, denn er läßt nicht vor

Stra - ßen, da



6

7

6[#]

6

32

ich sonst ir - ret sehr. Er reicht mir sei - ne Hand  
als den Mor - gen tut er mich wohl ver -

6 5 4 # 6 6

39

, sei wo ich woll im Land.

6 # b b 6 5 b #

46

en - schen Hul - de und  
Wenn sich der Men - schen Hul - de

so

6 6 7 6|# 4

so findt sich Gott gar bal - de, sein M b. währt. Er hilft aus al - ler  
 findt sich Gott gar bal - de, sein M ad be - währt. Er hilft aus al - ler

6 6 6 7 #

er - rett' von Sünd und Schan - der K. u von Ban -  
 ot, er - rett' von Sünd und Schan - den, an

5 b

Symphonia

wenn's gleich wär der Tod.  
 und wenn's gleich wär der Tod.

6 5

PROBE-PARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

64

Auf ihn,

68

auf ihn will ich ver-trauen in mei-ner

72

er wen-det al-les

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

77

stellt; mein Leib, mein Seel, mein in Herrn er-ge - ben, mein Leib, mein Seel, mein Le - ben sei

81

Gott dem Herrn er-ge - ben, er mach's, wie's Es tut ihm nichts ge -

85

denn was mir nütz - lich 's gut mit uns

denn was mir nütz - lich n. er

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

89

al - len, schenkt uns den Her - ren C' a ler - lieb - sten Sohn; durch  
meint's gut mit uns al - len, schenkt uns den H sein al - ler - lieb - sten Sohn; durch ihn er uns be -

6 # 6 6 6

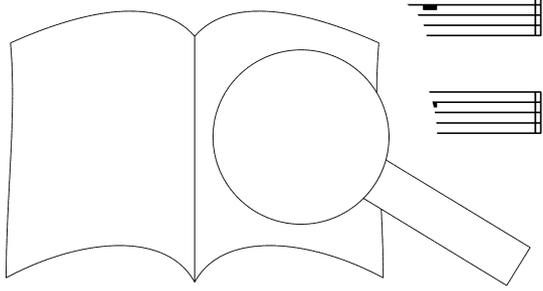
94

r uns be - sche - ret, durch ihn er uns be - sche - ret, lobt ihn, lobt ihn, lobt  
sche - ret, durch ihn er uns be - sche - ret, was L , was Leib und Seel er - näh - ret, lobt

6

98 Syr.

...on.  
lobt im - mels - thron.



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Lobt ihn, lobt ihn mit Herz und Mund, Herz und Mund, welchs er uns bei - des

Das ist ein se - lig Stun - de, das ist ein se - lig Stun - de, ge - denkt,

Zeit, die wir zu - bring'n auf Er - den, den und



117

leb'n in E-wig-keit. Auch

121

Ich wenn die Welt ver-ge-het, auch wenn die Welt -rem stol-zen  
 die Welt ver-ge-het, at -et mit ih-rem stol-zen  
 Auch wenn die Welt ve. mit ih-rem stol-zen

124

Pr? wed'r Ehr noch Gut noch Gut be -  
 wed'r Ehr noch Gut be - ste - het, Gut be -  
 r Ehr noch Gut be - ste - het,

PROBEPARTITUR  
 Evaluation Copy - Quality may be reduced. Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert.

ste-het, welchs vor war groß ge - acht, ... nach dem Tod tief in die Erd be-

ste-het, welchs vor war groß ge - acht, ... ach dem Tod tief

ste-het, welchs vor war groß ge - acht, w... od, wir wer-den nach dem Tod tief

wenn wir ge-schla-fen ha-ben, will uns er - we-ck-

n die Erd be-gra-ben; ... wir ge-schla-fen ha-ben,

in die Erd be-gra-ben; wenn wir ge ... er - we-cken, will uns er -

will uns er-we-cken Gott

... a-ben, will uns er - we - - cken

we ... will uns er - we - - cker

Symphonia Tremulus

Tremulus

138

Die Seel bleibt un - ver -

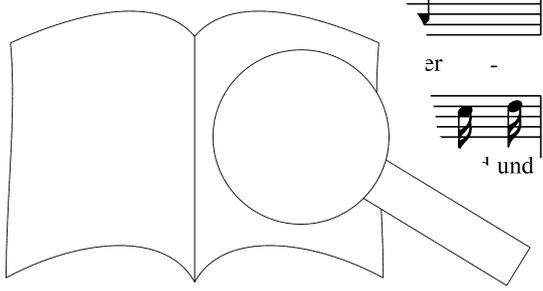
143

lo - ren, ge - führt in A - brams Schoß,  
bo - ren, von al - len

148

ganz hei - lig, rein, ganz hei -  
ganz hei - lig, rein er -  
und

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



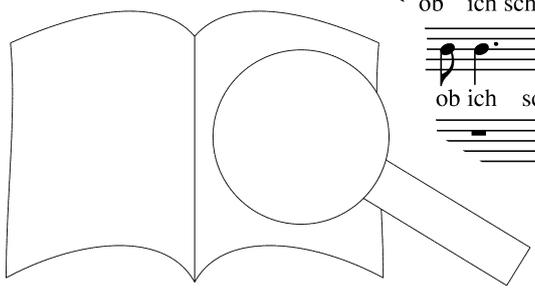
ren, ein Kind und Erb des Her - ren, uns nicht ir -  
 Erb des Her - ren, dar -

Symphonia

- - ren des Teu - fels li - stig At,  
 - - ren des Teu - fels li - sti,

ob ich schon  
 ob ich schon

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



dul - de hier Wi - der - wär - tig - keit, wie ich mich ver - schul - de, kömmt doch die E - wig -  
 dul - de hier Wi - der - wär - tig - keit, in al - lem wohl ver - schul - de,

ist al - ler Freud, ist al - ler Freu - den voll, die - ses ist die - selb ohn ei - nigs  
 ist al - ler Freud, ist al - ler Freu - den voll ohn ei - nigs En - de,

En - de, die - weil ich Chri - stum ken - ne, mir wi - der  
 En - de, die - weil ich Chri - stum ken - ne, mi

Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Sein Sc' - le er - wor - - ben durch sein  
 n i. , die Fül - le er - wor - - ben durch sein  
 Wil - le, der uns ge - schaf

à 5

auch Gott, der Hei - lig Geist, im Gla: ihm sei Lob,  
 mad, auch Gott, der Hei - lig Geist, im Glau - ben uns re ihm sei Lob,  
 auch Gott, der Hei - lig Geist, zum Reich der Him - mel füh - ret,

ihm sei Lob, Ehr, Lob Gott, der Hei - lig  
 Lob, Ehr, ihm sei Lob, Ehr,  
 zum Reich der Him - mel füh - ret, ihm sei  
 der Hei - lig  
 - lig

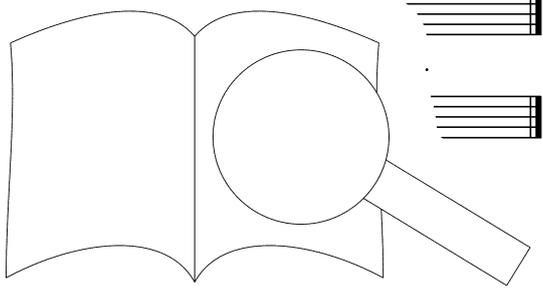


Geist, im Glau-ben uns re - gie-ret, ihm sei Lob, Ehr, ihm sei Lob,  
 Geist, im Glau-ben uns re-gie-ret. ihm sei Lob, Ehr, ihm sei Lob,  
 Geist, 1 der Him-mel füh-ret, zum

ihm sei Lob, Ehr, Lob, Ehr und Preis, ihm sei Lob,  
 ihm sei Lob, Ehr, Lob, Ehr und ihm sei Lob,  
 Reich der Him-mel füh-ret, ihm sei Lob, Ehr ihm sei Lob, Ehr,

Ehr, -nr, Lob, Ehr und Preis. A - - - men.  
 Lob, Ehr und Prei  
 ihm Ehr, Lob, Ehr und Pre

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



# 27. Freuet euch des Herren, ihr Gerechten

Altus, Tenor & Bassus, cum duobus Violinis.  
Symphonia

SWV 367

Violine I  
(a-c<sup>3</sup>)

Violine II  
(b-b<sup>2</sup>)

Alt (f-b<sup>1</sup>)

Tenor (c-g<sup>1</sup>)

Baß (C-c<sup>1</sup>)

Basso continuo

freu - et euch, freu - et euch, freu  
 Freu - et euch, freu - et euch,  
 Freu - et euch, freu - et euch,  
 freu - et euch, freu - et euch, freu  
 freu - et euch, freu - et euch, freu  
 ch, freu - et euch, freu - et euch, freu  
 ch,

22 Tarde

freu - et euch, freu - et euch, freu-et euch des Her-ren, ihr Ge-  
 freu - et euch, freu - et euch, freu - et euch des Her-ren, ihr Ge-rech - ten, freu-et euch des  
 freu - et euch, freu - et euch, freu-et euch des Her-ren, ihr Ge-rech - ten,

27

freu-et euch des Her-ren, ihr Ge-rech-ten, die From-ol-len ihn schon frei -  
 , ihr Ge-rech - ten, des Her-ren, ihr Ge-rech-ten, die sol-len ihn schon frei -  
 freu-et euch des Her-ren, ihr Ge-rech - ol-len ihn schon frei -

32 Presto

freu - et euch, freu - et euch, freu - et euch, freu - et euch,  
 freu - et euch, freu - et euch,  
 freu - et euch, freu - et euch,

freu-et euch des Her-ren, ihr Ge - rech-ten, die From-men  
 freu-et euch des Her-ren, ihr Ge - rech-ten, die  
 freu-et euch des Her-ren, ihr Ge - rech-ten die From-men sol-len ihn schon prei - sen,

schon prei - sen, sol-len ihn schon, ihn sch  
 m-men sol-len ihn schon prei - sen, sol-le die From-men sol-len  
 die From-men sol-len ihn schon

ihn schon s sol-len ihn schon prei - sen. Dan-ket dem Herrn, dan-ket dem Herrn mit  
 sol-len ihn schon prei-sen, schon pr em Herrn mit  
 die From-men sol-len ihn schon pre dem Herrn mit

Org.  
Vne.



56

Har - - - fen, mit Har - fen,  
 Har - - - fen, mit Har - fen,  
 Har - - - fen, mit Har - fen,

61

mit Har - - - fen. In'  
 mit Har - - - fen.  
 mit Har - - - fen. Sin - get, sin-get dem Herrn.

65 Tremolant à 5

Tremolant  
 Sin - get, sin - get dem Herrn,  
 dem Herrn, sin-ξ

Org., Vne.

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

71

sin-get dem Herrn ein neu-es Lied, sin - get dem Herrn ein neu-es Lied,  
sch. gut auf Sai-ten-spiel, macht es gut auf  
Lied, sin-get de Lied, macht es gut auf Sai - ten-spiel,

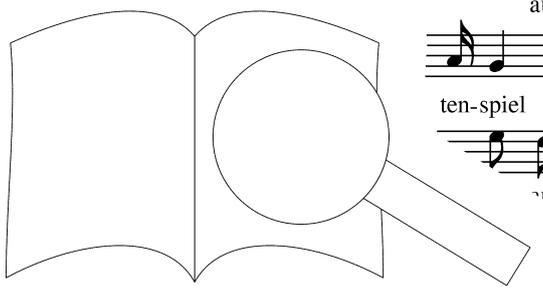
75

sin - - get, sin-get dem Herrn, a-ten-spiel, sin-get, sin - get, sin-get dem Herrn ein neu-es  
sin - get, sin-get dem Herr, sin-get dem Herr ein neu-es

79

spiel, macht es auf ten-spiel, auf  
macht es gut auf Sai - ten-spiel, auf  
auf dem Herrn, macht es gut auf Sai

PROBE-PARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



82 fortiter

Sai - ten-spiel mit Schal - le, mit Schal - le. ket dem Herrn, dan - ket dem Herrn

mit Schal - le, mit Sc' Dan - ket dem Herrn, dan - ket dem Herrn mit

Sai - ten-spiel mit Schal - le Dan - ket dem Herrn, dan - ket de

7

86

mit Har mit Har - - - fen, mit Har - - -

Har - - - fen, mit Har - - - fen, mit

- - - fen,

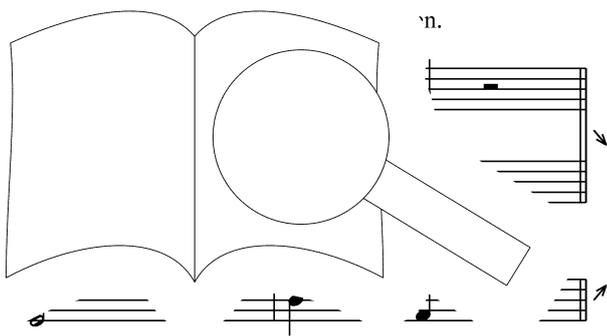
Viola,

89

fen, mit Har - - - fen. fen, mit Har - - - fen, mit

92

fen, mit Har - - - fen, mit Har - - - fen. fen, mit Har - - - fen. mit Har - - - fen, mit Har - fen. fen, n.



PROBEPARTITUR

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Intonatio secunda  
Solus

à 5  
Tremolant

95

Sin-get, sin-get, in-get dem Herrn,  
sin-get, sin-get dem Herrn,  
sin-get dem Herrn, sin-get dem Herrn.

Org.  
Tremolant  
Org., v.

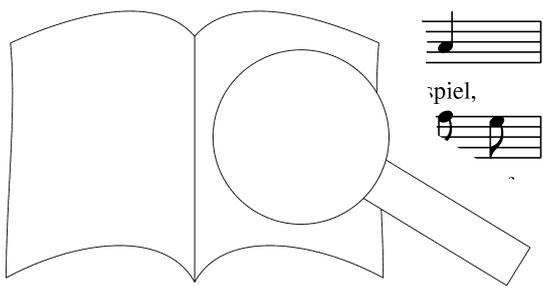
99

Herrn, sin-get, sin-get, sin-get dem Herrn ein neu-es Lied,  
sin-get, sin-get dem Herrn, ein neu-es Lied,  
sin-get, sin-get dem Herrn, sin-get, sin-get dem Herrn.

103

macht es gut auf Sai-ten-spiel,  
sin-get, sin-get dem Herrn ein Spiel,  
sin-get, sin-get dem Herrn ein Spiel.

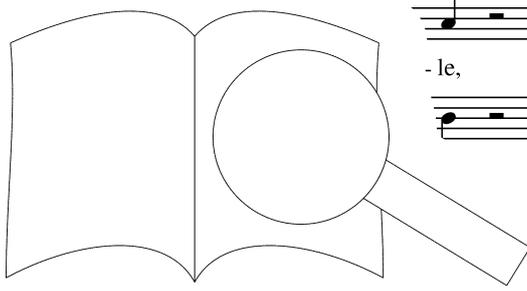
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



sin - get demHerrn ein neu - es Lied, ein neu - es Lied, ein neu - es  
 macht es Sa. en-spiel, sin - get dem Herrn,  
 Sai - ten-spiel, sin - get dem ein neu - es Lied, ein neu - es

ein neu - es Lied, ein neu - es Lied sin - rn,  
 sin - get demHerrn, ein neu - es L macht es gut auf  
 Lied, ein neu - es Lied sin - ge macht es gut auf Sai - ten-spiel,

macht es gut auf Sai - ten-spiel mit Schal - le,  
 gut auf Sai - ten-spiel, - le,  
 ht € uf Sai - ten-spiel, macht es gut



PROBEPARTITUR  
 Ausgabegüte gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Symphonia

sin-get, sin-get dem Herrn,  
sin-get, sin-get dem

6 6 5 6

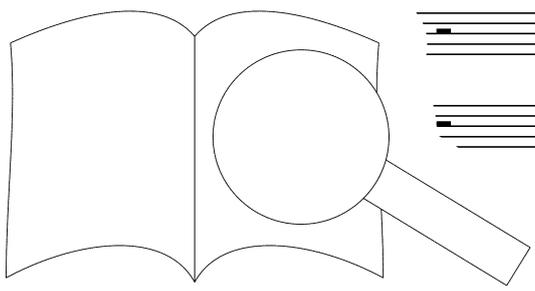
sin-get ten.  
ret dem Herrn.  
sin-get, sin-get de dem Herrn.

7 # 6 # # # 6

Al-le-lu-ja. ia.  
Al-le-lu  
Al-le-lu

# # #

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, ia, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

al - - le - lu - ja, lu - ja, al - - le - lu -

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -

- lu - ja, al - -

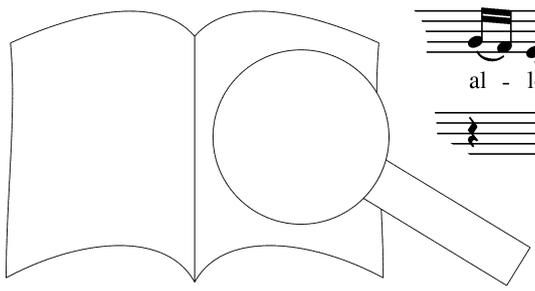
ja, al - - le - lu - ja,

lu - ja, al - - le - lu -

- lu - ja, al - le - lu -

- lu - ja, al - le -

- le - lu - ja, al - le - lu - ja,

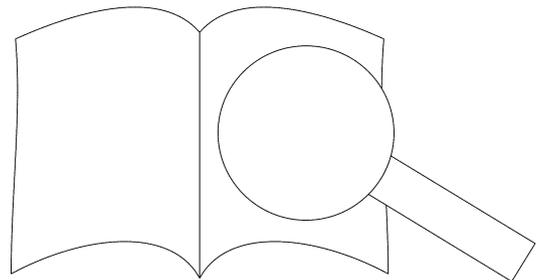


Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



PROBE-PARTITUR

PROBE-PARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag 

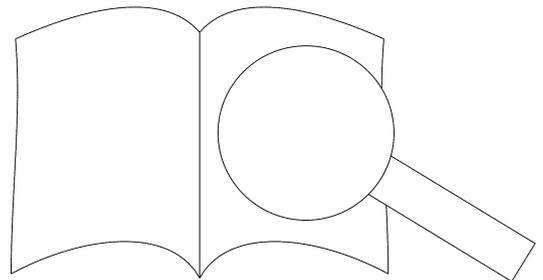


PROBE-PARTITUR

Ar

PROBE-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



# 6a. Ich werde nicht sterben (Frühfassung)

Cantus vel Tenor solus cum duobus instr. & Basso continuo

SWV 346a

Violine I  
(e<sup>1</sup>-c<sup>3</sup>)

Violine II  
(c<sup>1</sup>-b<sup>2</sup>)

Sopran (c<sup>1</sup>-g<sup>2</sup>)  
oder  
Tenor (c-g<sup>1</sup>)

Basso continuo

Musical score for measures 6-8. It features staves for Violine I, Violine II, Soprano/Tenor, and Basso continuo. The lyrics are: "Ich wer-de, ich wer-de, ster-ben, ich".

Musical score for measures 9-11. It features staves for Violine I, Violine II, Soprano/Tenor, and Basso continuo. The lyrics are: "wer-t, ich wer-de nicht ster-ben, son-dern".

Musical score for measures 12-14. It features staves for Violine I, Violine II, Soprano/Tenor, and Basso continuo. The lyrics are: "le-ben, son-dern".

Musical score for measures 15-17. It features staves for Violine I, Violine II, Soprano/Tenor, and Basso continuo. The lyrics are: "ren".

33

Lob ver - kün - di - gen, und des , und des Her - ren Lob, und des

41

Sinfonia

Her - re Her - ren Lob ver - kün - di - gen.

49

6 6 # 6

57

6 5

64

4 3

72

Stri - des To - des, Stri -

6# 7

6

4  
2

hat - ten mich um - fan -

#

#

6

82

und Angst der Hel -

#

6

7

6

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

88

fen. Ich kam in Jam - mer u' ich kam in Jam - - mer und

6 5 6

96 Sinfonia

Not.

104

A - ber ich rief an, ich ri

6 5 6 3 6

112

A - ber ich rief an, ich ri

4 3 #

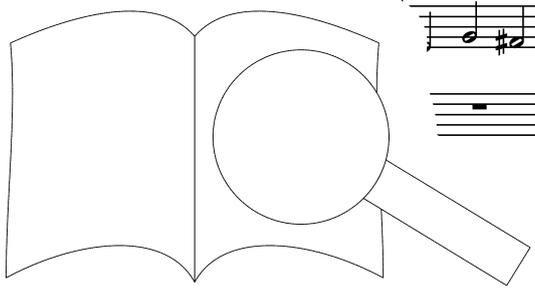
Her - - - ren, - - - rief an, ich rief an den

Solus

Na - - - der - - - ren. - - - Herr, o

Herr, er-ret-te mei-ne See-le, ret-tr er-ret-te mei-ne See - - - le.

Un- ant-wor-tet mir, un



Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

8) und half mir, und half mir aus al-len mei-nen, al-len r en mei-nen, al-len mei-nen Nö - ten,

8) und der Hr ir, und der Herr ant-wor-te

8) und half mir, aus al-len mei-nen Nö - ten, aus

mei ei mei-nen, al-len mei-nen Nö - ten.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

# 8a. Herzlich lieb hab ich dich, o Herr (Frühfas-

Alto solo con duoi Violini

SWV 348a

Violine I  
(g<sup>1</sup>-c<sup>3</sup>)

Violine II  
(e<sup>1</sup>-d<sup>3</sup>)

Alt (fis-b<sup>1</sup>)

Basso continuo

Herz-lich lieb hab ich dich, o Herr, die Stär-ke, mein Fels, mei-ne Burg, mein Er-ret-ter, mein

Gr auf den ich trau-e, mein Schild, mein Horn mei-ne Hei-lich lieb

hab ich dich, der lieb hab ich dich, o Herr,

ich hab ich dich, o Herr,

21

o Herr, mei-ne Stä - nei-ne Burg,

25

mein Er-ret-ter, mein Gott, mein Hort, auf den i

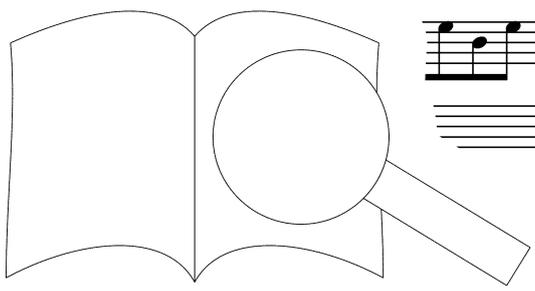
26

mein Schild und Horn mei-ner un- lich lieb, herz - lich lieb

35

lich.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



41

6 # h 3 4 3

46

6 6 4 3

Solus

Ich will den Her-ren lo-ben, den Her-ren lo-ben und an-ru-fen,

56

rd ich von mei-nen Fein-den er-lö-set, so werd ic Fein-den er-

59

lö - set. Denn es um-fin - ger fo - des Ban - - -

65

de Bä - che Be - li - al er - schre - cke - ten mich, er

de um - fin - - - gen nich, es Strick ü - ber - wäl - ti - get mich,

77

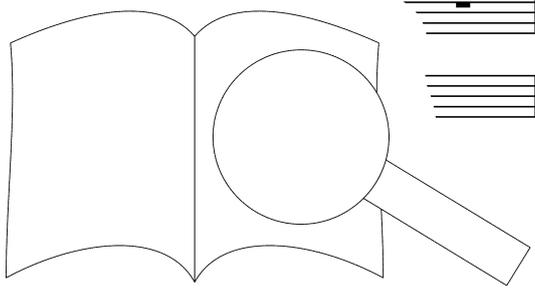
d des Strick ü - ber - wäl - ti -

PROBE PART FÜR

PROBE PART FÜR

PROBE PART FÜR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Wenn mir angst so ru-fe ich dem Her - ren

an, fe ich dem Her - ren an und und u mei -

- - nem Gott. So mei - ne Stimm von sei - nem Tem - pel,

und mei ihm zu

PROBEPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

104

sei-nen Oh-ren, u. mein Ge-schrei

109

kommt *f*. Oh-ren, und mein i ko... zu

sei-nen Oh-ren, - schrei kommt für ihm zu sei-nen Oh-

119

und mein Ge-schrei kommt fi

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

# 21a. Herr, neige deine Himmel (Frühfassung)

Duoi Bassi con duoi Violini

SWV 361a

Violine I  
( $d^1 - b^2$ )

Violine II  
( $cis^1 - b^2$ )

Baß I  
( $D - d^1$ )

Baß II  
( $C - d^1$ )

Basso continuo

First system of the musical score, measures 1-5. It includes staves for Violine I, Violine II, Baß I, Baß II, and Basso continuo. The lyrics are: Herr, nei - mel und fahr

Second system of the musical score, measures 6-11. It includes staves for Violine I, Violine II, Baß I, Baß II, and Basso continuo. The lyrics are: her - ab, nei - ge dei - ne Him -

Third system of the musical score, measures 12-15. It includes staves for Violine I, Violine II, Baß I, Baß II, and Basso continuo. The lyrics are: nei - ge dei - ne I Herr,

17

mel  
mel und fahr her -

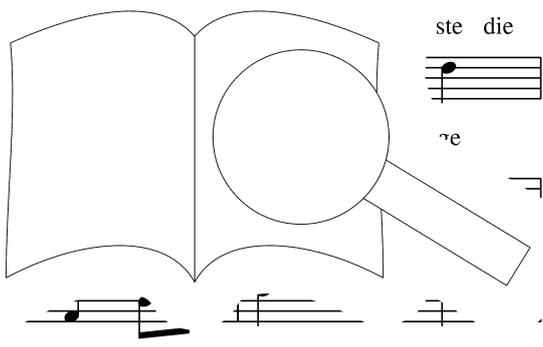
21

ab, und fahr her -

25

- ste die Ber - ge ar ste die re

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



30

Ber - ge an, so - chen sie, so  
an, so rau - chen so rau - chen

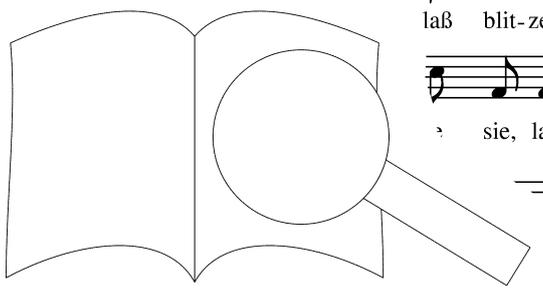
34

chen, so rau - chen Laß blit-zen und zer -  
sie, so rau - Laß blit-zen, laß blit-zen,

38

e sie, laß blit-zen, laß blit-zen,  
laß blit-zen, laß blit-zen, sie, laß

PROBENPARTITUR  
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



41

laß blit-zen, laß blit-zen und zer - str - e sie,  
blit-zen, laß blit-zen, laß blit-zen und zer - streu -

44

und zer - streu - sie.  
e sie, zer - streu - sie.

Symphonia

47

6

51

56

60

63

und schre-cke sie. Sen-de, sen-de dei-ne Hand v - he, sen-de,  
 und schre - cke sie. Sen-de, sen-de dei-ne

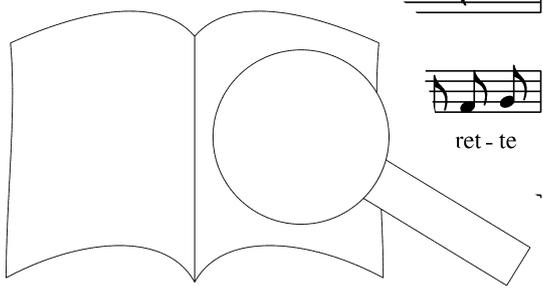
68

dei-ne Hand von der Hö - he und er - lö - se mich von  
 Hand von der Hö - he und er - lö - se mich von

73

Bei. Was - - - sern und er - i ret - te

PROBEPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



78

von der Hand der frem-den Kin - der, frem - den Kin - - - - -  
mich von der Hand .n - den Kin - - - der.

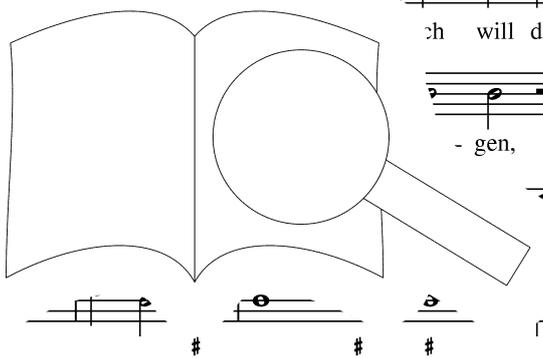
86

Gott, ich will dir ein neu - es Lied . . . Gott, ich  
ein neu - es Lied sin-gen,

94

d sin-gen, Gott, ich will . . . ch will dir . . . - gen,

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



102

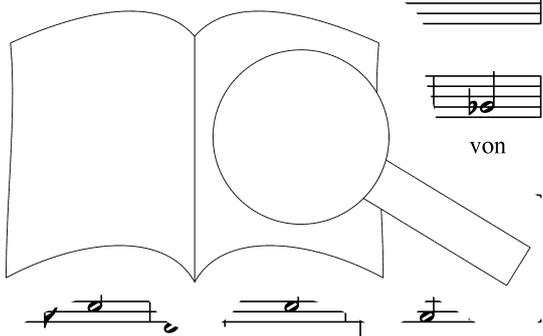
spie-len auf dem Psal - ter,  
ich will dir spie-len

108

ter von ze - - - - - t  
will dir spie-len auf dem Psal -

114

dem Psal - ter,  
ich will dir spie-le  
von



Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

120

ze - - - - - n, ich will dir spie-len auf dem Psal - ter, w ar spie-len auf dem Psal - ter,

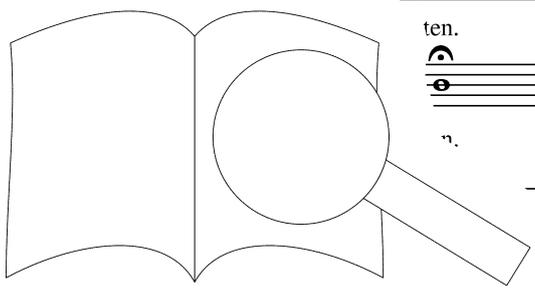
125

ich will dir spie - len auf dem Psal - ter, Psal - ter, ich will dir sp will auf dem Psal - ter von von

129

hen Sai - ten, vor ten, von ze - - - - - ten.

PROBEPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



# Kritischer Bericht

## I. Die Quellen

### a) Handschriftliche Quellen

Zur Benennung und Abhängigkeit der Quellen vgl. auch das Vorwort (Werkentstehung; mit Stemma, Tabelle 2)

**A1:** *Zwei teilotographe Stimmensätze aus Beständen der Kasseler Hofmusik*

Kassel, Gesamthochschul-Bibliothek: Landes- und Murhardische Bibliothek, 2° Ms. Mus. 49d („Herzlich lieb hab ich dich“ SWV 348a), 2° Ms. Mus. 49i („Herr, neige deine Himmel“ SWV 361a)

Die Notenseiten stammen von einem Schreiber, den Wolfram Steude als den sächsischen Hoforganisten Johann Klemm identifiziert hat<sup>1</sup> (im Folgenden „Schr. 1“); zur Continuodublette in SWV 348a vgl. unten, B2.

Wz. der Notenblätter: kleiner Wappenschild, belegt mit „IH“, in doppelter Kreislinie mit umlaufender Schrift „DITERSBACH“, anderes Blatt frei (Wz. 1). Sächsische Provenienz (wegen Nennung des Ortsnamens)

Wz. der Umschläge: gekrönte Schlange, aufrecht dargestellt, mit kreisrund gewundenem Schwanz (Wz. 2<sup>2</sup>).

Zur Datierung der Manuskripte (vor Sommer 1635, möglicherweise vor Sommer 1633) vgl. Vorwort.

zu 2° Ms. Mus. 49d: 4 Einzelblätter, von jüngerer Hand rechts oben foliiert 3r–6v (fol. 2/7: Continuodublette, zugleich als Umschlag, vgl. Quellen B2), 33,5 x 20 cm (Hochformat)

- fol. 1: Umschlag, auf 1r Titel „Hertzlich lieb hab ich dich ô Herr. etc. / Alto solo con duoi Violini / di Hen. Sag.“, verso leer, Wz. 2
- fol. 3: Altus (recto und verso beschriftet). Schr. 1; ohne Wz. (wohl zu Wz. 1 gehörig)
- fol. 4: Violin 1. (recto und verso beschriftet). Schr. 1; ohne Wz. (wohl zu Wz. 1 gehörig)
- fol. 5: „Violin 2.“ [2 überschrieben, urspr. 1]. Vorderseite beschriftet, verso nur rastriert, Schr. 1, Wz. 1
- fol. 6: „Organum“ (recto und verso beschriftet). Schr. 1, Wz. 1

zu 2° Ms. Mus. 49i: 1 Bogen (Umschlag) und 5 Einzelblätter, von jüngerer Hand foliiert 1–7, 32,5 x 20,5 cm (Hochformat)

- fol. 1/7: 1 Bogen, Wz. 2 (Schlange auf fol. 1, fol. 7 leer). 1r mit Außentitel von der Hand Heinrich Schütz' (?): „Herr neige deine Himmel und fahr hinab etc. / Duoi Bassi con duoi Violini di H.Sag.“. 1v und 7r/v leer.
- fol. 2: „Organum“; Stimmbezeichnung, Autorenangabe und „à4“ (2r) heller als der Rest; recto und verso beschriftet. Auf 2v unten, um 90° gewendet „Herr neige deine Himmel. / A 4.“ Schr. 1, ohne Wz. (wohl zu Wz. 1 gehörig). Auf 2v unten, senkrecht zu den Notenlinien stehend, Werkangabe „Herr neige deine Himmel / A 4“.
- fol. 3: „Baßus 1“; recto und verso beschriftet. Autorenangabe mit hellerer Tinte. Schr. 1, Wz. 1

- fol. 4: „Baßus 2“; recto und verso beschriftet. Autorenangabe mit hellerer Tinte. Schr. 1, ohne Wz. (wohl zu Wz. 1 gehörig). Am Schluss umfangreichere Korrektur durch den Schreiber selbst (vgl. Krit. Bericht).
- fol. 5: „Instrumentum Primum“; recto und verso beschriftet. Autorenangabe mit hellerer Tinte. Schr. 1, Wz. 1
- fol. 6: „Instrumentum Secundum“; recto und verso beschriftet. Autorenangabe mit hellerer Tinte. Schr. 1, ohne Wz. (wohl zu Wz. 1 gehörig)

**A2:** *Zwei teilotographe Stimmensätze aus Beständen der Kasseler Hofmusik*

Kassel, Gesamthochschul-Bibliothek: Landes- und Murhardische Bibliothek, 2° Ms. Mus. 49k („Mein Herz ist bereit“ SWV 341a), 2° Ms. Mus. 50e („Herr, nun lässest du deinen Diener“ SWV 352a)

Wz., sofern nicht anders bezeichnet: kleiner Wappenschild mit Schlägel und Eisen (gekreuzt), in doppelter Kreislinie mit umlaufender Schrift (nicht lesbar), anderes Blatt frei (Wz. 3). Provenienz dieses Wz. mit Bergmannszeichen vermutlich Sachsen (Erzgebirge).

Zur Datierung (vor Sommer 1635) vgl. Vorwort

zu 2° Ms. Mus. 49k: Fragment eines Stimmensatzes, 4 Blätter, von jüngerer Hand foliiert 1–4, 32,5 x 20 cm (Hochformat)

- fol. 1: recto Außentitel „MEin Hertz ist bereit ecc. [überschrieben statt „etc.“] / Canto solo con duoi Violini. / di Hen. Sag.“, Schreiber Heinrich Schütz; verso leer. Ohne Wz. (wohl zu Wz. 3 gehörig)
  - fol. 2: „Organum“; auf 2v unten umgekehrt Titelangabe. Schr. 1 (recto und verso beschriftet), ohne Wz. (wohl zu Wz. 3 gehörig)
  - fol. 3: „Violin. 1.“ Schr. 1 (recto und verso beschriftet), Wz. 3.
  - fol. 4: „Violin. 2.“ Schr. 1 (recto und verso beschriftet), ohne Wz. (wohl zu Wz. 3 gehörig)
- Folglich fehlte das Blatt mit dem Vokalpart bereits bei der bibliothekarischen Erfassung (Follierung); das Blatt muss ebenfalls von der Hand des Schr. 1 stammen und als Wz. das Hauptzeichen tragen (Wz. 3).

zu 2° Ms. Mus. 50e: Stimmensatz für Christoph Cornet, 1 Bogen (Umschlag) und 4 Blätter, von jüngerer Hand foliiert 1–6, 32,5 x 20,5 cm (Hochformat)

- fol. 1/6: 1 Bogen, auf fol. 1 Variante zu Wz. 2 (siehe oben, Quellen A1). Umschlag mit Titel; 1r mit Außentitel von der Hand Schütz': „Canticum Simeonis: / Herr nun lessestu deinen diener in friede fahren / Baßo solo

<sup>1</sup> Wolfram Steude, „Ein Schütz-Fragment und Anmerkungen zu Kasseler Schütz-Quellen“, in: Ulrich Konrad u.a. (Hrsg.), *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte: Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, Göttingen 2002, S. 219–233, besonders S. 227–230 (unerwähnt bleibt dort lediglich SWV 348a).

<sup>2</sup> Zur Unterscheidung zweier Wasserzeichentypen, die beide dieses Schlangenzeichen zeigen, vgl. Konrad Küster, „Die handschriftlichen Quellen zu Schütz' *Kleinen geistlichen Konzerten* und *Symphoniae sacrae II* in Kassel“, in: *Schütz-Jahrbuch* 2003.

con duoi Violini. / In honore del M.<sup>to</sup> Mag.<sup>lo</sup> Sig.<sup>re</sup> il Sig.<sup>r</sup> Christoforo [h nachträglich eingeflickt, „-oro“ als Überschreibung; vorige Version nicht erkennbar] / Cornetto servitore degniss.<sup>o</sup> et benmerito Maestro / di Capella del Serm.<sup>o</sup> [sic] Sig.<sup>re</sup> Il Sig.<sup>r</sup> Landgrauio d’Haßia etc. / posto in Musica. / da / Henrico Sagittario, suo sempre affettio-natiss.<sup>o</sup> per seruirla.“ Fol. 1v und 6r/v leer.

- fol. 2: „Violin 1.“ Schr. 1 (recto und verso beschriftet), Wz. 3.
- fol. 3: „Violin 2.“ Schr. 1 (recto und verso beschriftet), Wz. 3.
- fol. 4: „Baßus“; Schr. 1 (recto und verso beschriftet), ohne Wz. (wohl zu Wz 3 gehörig).
- fol. 5: „Organum“; Schr. 1 (recto und verso beschriftet), ohne Wz. (wohl zu Wz 3 gehörig).

Zur charakteristischen Unsicherheit, in den Organum-Stimmen der Quellengruppen **A1** und **A2** Generalbassziffern einzelnen Noten zuzuordnen, vgl. Abb. 8.

#### **B1:** Der jüngere Kasseler Stimmensatz zu SWV 346a

Kassel, Gesamthochschul-Bibliothek: Landes- und Murhard-sche Bibliothek, 2° Ms. Mus. 49t

1 Bogen, 2 Blätter, 1 Bogen, von jüngerer Hand foliiert 3r–8v (vorausgehend Continuodoublette, fol. 1–2, vgl. Quellen **B2**), 32,5 x 19,5 cm (Hochformat). Schreiber: Michael Hartmann (vgl. Vorwort), Wz.: nach innen schreitender Löwe, anderes Blatt frei („Wz. 4“).

- fol. 3/4: „Cantus vel Tenor solus“. Beginn auf fol. 3r, Fortsetzung auf fol. 4v; auf 3v bzw. 4r Tintendurchschlag der jeweiligen Rückseite, auf fol. 3v zudem auf dem Kopf stehend als Stimmtitel „Cantus vel Tenor solus“. Wz. 4.
- fol. 5: „Violin 1.“; nur fol. 5r (5v nicht rastriert, auf dem Kopf stehend Stimmtitel „Violino primo“). Wz. 4.
- fol. 6: „Violin 2<sup>do</sup>.“; nur fol. 6r (6v nicht rastriert, auf dem Kopf stehend Stimmtitel „Violino 2<sup>do</sup>.“ [Strich über der Zahl]. Ohne Wz. (wohl zu Wz. 4 gehörig)
- fol. 7/8: „Baß. Cont.“. Beginn auf fol. 7r, Fortsetzung auf fol. 8v; auf fol. 7v bzw. 8r und Tintendurchschlag der jeweiligen Rückseite, auf fol. 7r zudem (schwer lesbar) Titel „Ich werde nit sterben, sondern leben / Cant<sub>9</sub> vel Tenor sol<sub>9</sub> cu. duob<sub>9</sub> jnstr. / & Baßo Continuo. / Henr. Sagit. / Baßus Continuus“; die Stimme diene folglich zunächst auch als Umschlag. Wz. 4.

#### **B2:** Kasseler Continuostimmen zu SWV 346a und 348a

In den Stimmensätzen zu SWV 348a (2° Ms. Mus. 49d; vgl. oben, **A1**) und SWV 346a (2° Ms. Mus. 49t; vgl. oben, **B1**) findet sich je eine zusätzliche Continuostimme. Wz.: Sechsstrahli-ger Stern, anderes Blatt frei (Wz. 5); Schr. 2 (wohl Kopist der Kasseler Hofkapelle unter Michael Hartmann)

zu 2° Ms. Mus. 49d:

- fol. 2/7 Umschlag und Generalbassstimme, 34,5 x 20,5 cm (Hochformat); Bogen mittlerweile getrennt. 2v–7r „Organum“ (Auflagestimme, Systeme reichen über den Falz vom linken zum rechten Bogenrand), 7v leer. Mit Bezifferung.

zu 2° Ms. Mus. 49t:

- fol. 1–2 Umschlag (mit Titel) und Generalbassstimme, 32,5 x 19,5 cm (Hochformat). 1r Titel „Ich werde nicht [c verschliffen] sterben / a Ten. Solo. H. S.“, 1v–2r Continuo; 2v leer. Auf 1r und 2v Tintendurchschläge der jeweiligen Rückseiten. Auflagestimme, unbeziffert.

Vorlage beider Continuodoubletten waren, wie die Überlieferung des Notentexts verdeutlicht, die jeweils anderen Continuostimmen des jeweiligen Stimmensatzes.

#### **b) Quelle C: Der Originaldruck 1647**

Vollständige Exemplare bestehen aus 7 Stimmbüchern.

Ihre Ordnung ergibt sich aus der Anzahl der Buchstaben, mit denen in den Fußzeilen die Druckbögen bezeichnet werden (vgl. Vorwort). Im einzelnen handelt es sich um die Stimme *Violinum Primum* (Bezeichnung A, B, ...), *Violinum Secundum* (Aa, Bb, ...), *Prima Vox* (Aaa, Bbb, ...), *Secunda Vox* (Aaaa, Bbbb, ...), *Tertia Vox* (Aaaaa, ...), *Bassus pro Violone* (Aaaaaa, ...) und *Bassus ad Organum* (Aaaaaaa, ...). Die hier genannten Stimmangaben sind den Bezeichnungen der Titel-seiten entnommen; für die drei Singstimmen sind sie in Großbuchstaben, für die beiden Violin- und die beiden instrumentalen Bassstimmen sind sie in Kapitälchen gesetzt. Der Titel, in Vox I rot und schwarz, sonst durchgängig schwarz gedruckt, lautet (mit Ausnahme der Stimmangabe einheitlich für alle Stimmbücher):

*SYMPHONIARUM SACRARUM / SECUNDA PARS /* Worinnen zubefinden sind / Deutsche / *CONCERTEN /* Mit 3.4.5. Nämlich einer, zwo, dreyen / *Vocal*, und zweyen *Instrumental*-Stimmen, / Alß *Violinen*, oder derogleichen / *Sambt beygefügetem gedoppelten BASSO CONTINUO /* Den einen für den *Organisten*, den andern / für den *Violon /* In die Music versätzt / Durch / Heinrich Schützen, / Churfürstl. Sächß. Capelmeister. / [Stimmbuchbezeichnung] / Mit Römischer Keyserl. Majest. Freyheit. / *M.D.C.* [sächsisches Wappen: im linken Feld Doppelschwerter, im rechten Rautenkranz] *XLVII. / Opus Decimum. /* Gedruckt zu Dreßden bey Gimel Bergens, Churfürstl. Sächß. / Hof=Buchdruckers, Sel. Erben, In Verlegung Johann Klemmens / Hof=Organisten daselbst, und Alexander Herings / Organisten zu Budissin.

Stb.	Vorspann	Notenteil	Schluss
V1 1	Titel, verso leer	1–62 (63)	(64) = Index
V1 2	Titel, verso leer	1–65	(66) = Index
Vox 1	Titel, verso leer 2 S. Widmung	3–62	(63) = Index, verso leer
Vox 2	Titel, verso leer, 2 S. Widmung	1–36 (mit Index)	nichts
Vox 3	Titel, verso leer, 2 S. Widmung	1–31	(32) = Index
Vne	Titel, Vertriebshinweis	1–62, Custos „Index“	nichts
Org	Titel, Vertriebshinweis, 2 S. Vorrede	1–63	(64) = Index

Tabelle 4: Inhalt der Teilbände des Originaldrucks

SWV	Text	Nr.	Vox I	Vox II	Vox III
341	Mein Herz ist bereit	1	C		
342	Singet dem Herren ein neues Lied	2	C		
343	Herr, unser Herrscher	3	C		
344	Meine Seele erhebt den Herren	4	C		
345	Der Herr ist meine Stärke	5	C		
346	Ich werde nicht sterben	6	C		
347	Ich danke dir, Herr	7	C		
348	Herzlich lieb hab ich dich	8	A		
349	Frohlocket mit Händen	9	T		
350	Lobet den Herrn in seinem Heiligtum	10	T		
351	Hütet euch, dass eure Herzen	11			B
352	Herr, nun lässtest du deinen Diener	12			B
353	Was betrübst du dich	13	C1	C2	
354	Verleih uns Frieden	14	C1	C2	
355	Gib unsern Fürsten	15	C1	C2	
356	Es steh Gott auf	16	C1	C2	
357	Wie ein Rubin	17	C	A	
358	Iss dein Brot	18	C		B
359	Der Herr ist mein Licht	19		T1	T2
360	Zweierlei bitte ich	20		T1	T2
361	Herr, neige deine Himmel	21		B1	B2
362	Von Aufgang der Sonnen	22		B1	B2
363	Lobet den Herrn, alle Heiden	23	A	T	B
364	Die, so ihr den Herren fürchtet	24	A	T	B
365	Drei schöne Dinge sind	25	T1	T2	B
366	Von Gott will ich nicht lassen	26	C1	C2	B
367	Freuet euch des Herren	27	A	T	B

Tabelle 5: Verteilung der Singstimmen auf die Stimmbücher

Die Umfänge und genaue Inhaltszusammensetzung der Stimmbücher ist unter Angabe der originalen Paginierung in Tabelle 4 wiedergegeben, die Verteilung der jeweiligen Werkanteile auf die Stimmbücher in Tabelle 5. Der Druck erfolgte auf eigens geschöpftem Papier; Wasserzeichen: gespannter Bogen (waagrecht) mit Pfeil (senkrecht), links des Pfeils „H.“, rechts „SC.“, aufzulösen als „Henricus“ und „Sagittarius [bzw. Schütz]“ mit einem – auf die Herkunft aus Köstritz – verweisenden C (latinisiert als „Costricensis“?). Außenmaße (Quelle **C-K**): 28 x 19,5 cm (Hochformat; nur die alt eingebundenen Pergamentbände, siehe unten) bzw. 26 x 19 cm (Tertia Vox: 26 x 18,5 cm; Quelle **C-W**).

Alle Stimmbücher enthalten handschriftliche Zusätze; mit ihnen wurden Druckfehler korrigiert, aber auch Zusätze eingetragen, die im Letterndruck nicht darstellbar sind (Nr. 27). Keines der erhaltenen Exemplare hat im Hinblick auf die Werkgeschichte eine Sonderstellung inne: Das Widmungsexemplar an Kronprinz Christian (V.) von Dänemark ist ebenso wenig erhalten geblieben wie ein Dresdner Kapellsexemplar; ferner ist nicht bekannt, dass sich ein Handexemplar des Komponisten oder ein anderes, von diesem eigens überarbeitetes Exemplar erhalten habe. Wie im Vorwort geschildert, muss daher – nicht zuletzt im Hinblick auf die umfassende, philologisch korrekte Erfassung der Korrekturen und der handschriftlichen Zusätze – die Edition ein breites Fundament an Ausgaben erfassen.

Herangezogen wurden zunächst Exemplare der Höfe von Hessen-Kassel und Braunschweig-Wolfenbüttel, denen Schütz eng verbunden war; beide Exemplare enthalten weitaus weniger handschriftliche (Nutzer-)Einzeichnungen als andere. Diese, aus Schütz' historischer Umgebung stammend, wurden in

die Betrachtung einbezogen, weil damit gerechnet werden kann, dass kompositorische Details leichter hingenommen wurden, wenn die Aufführenden mit Schütz durch eine regional typische Musiziertradition verbunden waren. In Einzelfällen wurden auch Exemplare, die außerhalb dieses Überlieferungsraumes stehen, berücksichtigt. Wie im Vorwort ausgeführt, muss in den gedruckten Exemplaren zudem differenziert werden zwischen „objektiven“ handschriftlichen Einzeichnungen (solchen, die bereits in der Setzerei vorgenommen worden sein müssen) und „subjektiven“, die auf die zeitgenössische Aufführungspraxis verweisen; nur die „objektiven“ können in den Notentext aufgenommen werden, während die „subjektiven“ im Kritischen Bericht Erwähnung finden. In jedem Fall bieten diese einen Einblick in den historischen Umgang mit Schütz' Druck.

Hauptquellen für diese Edition sind folgende Exemplare:

**C-W** Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, *11.1 Musica fol.* bis *11.7 Musica fol.* (vollständiger Stimmensatz). Nach Reproduktionen dieser Quelle erfolgte die hauptsächliche editorische Arbeit.<sup>3</sup> Das Exemplar – Editionsgrundlage für Philipp Spittas erste Gesamtausgabe – bietet im Bereich der handschriftlichen Zusätze keinen makellosen Text. In allen Stücken des Druckes finden sich Kopistenmarken aus einem Spartierungsvorgang; nur die gelegentlich hinzu gesetzten Orientierungszahlen könnten eine Schreiberidentifizierung ermöglichen. Eher als auf Spitta verweisen sie auf Friedrich Chrysanter, von dessen Hand sich vor dem Titelblatt der Violone-Stimme ein Kommentar zu deren Quellenverhältnis gegenüber der Orgelstimme findet.

**C-K** Kassel, Universitätsbibliothek, Landes- und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, *2° Mus. 18a*. Diese Quelle wurde umfassend zu Vergleichszwecken mit **C-W** konsultiert. Alte Pergamenteinbände, Stimmbücher Vox I und Organum in jüngerer Zeit neu gebunden und stärker beschnitten.

Zu Informationszwecken wurden ferner folgende Quellen eingesehen (alphabetisch nach Siglen; mit Angaben zum Ausmaß der Bearbeitung):

**C-B** Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, *Mus. ant. pract. S 795* (vollständiger Stimmensatz): Exemplar unbekannter Provenienz. Ergänzungen von Details.<sup>4</sup>

**C-D** Dresden, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung, *Mus. 1479-E-2*. Exemplar unbekannter Provenienz (ohne Violino I). Untersuchung handschriftlicher Zusätze.

**C-H** Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, *Scrin. B/164* (nur Vox I). Stark beschnitten (24,5 x 18,5), nahezu auf die Außenmaße der Druckstöcke, daher auf manchen Seiten geringer Textverlust am oberen Rand (Paginierungen, Angaben der Kopfzeile). Zusammengebun-

<sup>3</sup> Für ergänzende Details danke ich Arne Muus und Gunnar Ritter.

<sup>4</sup> Für diese gezielte Einsichtnahme danke ich Alexander Bergel.

den mit dem Expl. der *Symphoniae sacrae III* aus der Sammlung Thomas Selle; Vorbesitzer: Friedrich Chrysander. Ergänzungen von Details.

**C-L** Dresden, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung, *Mus. Löb 7*. Vollständiges Exemplar aus den Beständen der Ratsbibliothek Löbau (Stempel). Untersuchung der zahlreichen handschriftlichen Zusätze. In drei Stimmbüchern Gedichte zu den Titelseiten:

*Viol. I:*

Weil O Herr Christ in dieser Stadt  
Dein Wort undt MUSICK herberge hat  
So laß auß gnaden solche gemein  
durch deinen Schutz sich sicher sein.

*Vox I:*

Der andacht Hertzenspfeil auf Gottes Hertz zu richten  
Der Seelenpfeiler Schmerz durch süßen thon zuschlichten  
Dies ist der Schützen Zweck, des der das werck gemacht  
Undt ders der Kirchen schenckt aus Christlichen bedacht.

In diesem Stimmbuch ferner die Eintragung „Löbaw am Tage S: Johannis des Teuffers / Im Jahr Christj 1661 / Bey übergebunge / Füget diß wenige anhero / Friedrich Schütz mpria. [manu propria]“

*Bassus pro Organo:*

Seittenspiel lieblich er-klinget  
So man zu Gottes Ehr wohl drein singet.

**C-P** Dresden, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung, *Mus. Pi 7,1*. Exemplar aus dem Besitz der Stadtkirche Pirna (ohne Vox III). Untersuchung handschriftlicher Zusätze.

**C-We** Weißenfels, Schloss Neu-Augustusburg, Bibliothek, *Mus. Pract. v a m ii 64* (komplett, gemeinsam mit *Symphoniae sacrae III*). Alte Signatur (Bandaufkleber) *J 532 Schütz, H.* (komplettes Exemplar). In allen Stimmbüchern auf der dem Titel vorausgehenden verso-Seite die Stempel „Ex / Bibl. Ad / acd. Mar. / Magdal.“ und „Doublette / der / Stadtbibliothek / zu / Breslau.“ Folglich handelt es sich um ein Exemplar aus der Kirchenmusik der Maria-Magdalena-Kirche in Breslau (Wrocław), möglicherweise identisch mit dem 1929 versteigerten Exemplar der Sammlung Wolffheim.<sup>5</sup> Ergänzungen von Details.<sup>6</sup> Am Bandende von Violine I und Vox II sind Ausschnitte handschriftlicher Dokumente (Makulaturpapier) eingefügt, die sich auf Kornrechnungen beziehen; auf dem Zettel der Stimme Vox II findet sich die Datumsangabe „d. 15 Januarj 172[Jahresangabe abgeschnitten]“.

### c) Weitere Quelle

**D:** Bearbeitung von SWV 352a durch Gustav Düben. Stimmen und Tabulatur

Uppsala, Universitätsbibliothek, Düben samling, *Vok. mus. i hs. 19:6*

Die Quelle bietet in ihrem Grundbestand einen Notentext, der mit der Druckversion in Quelle C identisch ist; er ist durch Düben um zwei Violinen erweitert worden. Die Quelle hat folglich

als eine Bearbeitung auf der Grundlage des Notentextes der Druckausgabe zu gelten und bleibt – wenngleich ein interessantes Rezeptionsdokument – bei der Erschließung eines auf Schütz' Arbeit bezogenen Notentextes außer Betracht.

### d) Verschollene Quellen (X)

**X1:** *Schütz' früheste Kompositionsexemplare*

Es ist ausgeschlossen, dass die Manuskripte **A1** und **A2** die ältesten Quellen der späteren Sammlung überhaupt waren: Unzweifelhaft handelt es sich um Reinschriften, also um Abschriften aus mindestens einer bereits vorliegenden Quelle. Wie die umfangreiche Korrektur am Ende von Nr. 21, Bassus 2, belegt, handelte es sich bei der Vorlage um eine Partitur („Zeilenverrutscher“, vgl. Krit. Bericht; andernfalls wären irrtümliche Eintragungen aus der ersten Bassstimme unerklärlich); es ist folglich denkbar, dass dem Schreiber hier die Kompositionspartitur Schütz' vorlag.

**X2:** *Das verschollene Kasseler Manuskript zu SWV 349(a)*

Im Kasseler Musikalieninventar von 1638 ist neben den Werken, die in den Quellen **A1** und **A2** überliefert sind, auch eine Schütz-Komposition desselben Textes und derselben Besetzung wie SWV 349 erwähnt. Diese Quelle ist nicht erhalten geblieben. Da sich alle Werke der Quellen **A1** und **A2** in ihrer Gestaltung von den entsprechenden Versionen des Originaldrucks unterscheiden, ist auch für **X2** damit zu rechnen, dass in ihr das Werk in Details abweichend von der gedruckten Version gestaltet war. Eine Zuordnung zur Quellengruppe **A1** oder **A2** ist nicht möglich.

**X3:** *Schütz' Kompositionsexemplare zwischen 1635 und 1644*

Ein konkreter Beleg für diese Quellen existiert nicht. Es ist jedoch nicht damit zu rechnen, dass das Dedikationsexemplar von 1644 (Quelle **X4**) ausschließlich Kompositionen enthielt, die bei dessen Entstehung bereits ein Jahrzehnt alt waren. Außerdem ist durch das Vorwort belegt, dass Schütz Kenntnis von Monteverdis 8. Madrigalbuch hatte, das erst 1638 im Druck erschien; somit muss bis zum Beweis des Gegenteils angenommen werden, dass SWV 356 (als Verarbeitung von Musik aus jenem Druck) erst nach 1638 entstand. Damit muss die einstige Existenz einer Quellengruppe **X3** zwingend angenommen werden.

**X4:** *Das Dedikationsexemplar für Kronprinz Christian (V.), 1644*

Diese Quelle erwähnt Schütz im Originaldruck. Zu ihrer Geschichte vgl. das Vorwort.

**X5:** *Schütz' Kompositionsexemplare zwischen 1644 und 1646*

Da Schütz in der Widmungsvorrede des Originaldrucks nicht nur Revisionen erwähnt, sondern auch davon spricht, er habe die Sammlung „in etwas vermehret“, kann es Neukompositio-

<sup>5</sup> Offenkundig bildet das Exemplar, dem die *Symphoniae sacrae III* angebunden sind, mit den in Weißenfels vorliegenden zu den *Cantiones sacrae* und den *Kleinen geistlichen Konzerten II* ein geschlossenes Ensemble. Zur Provenienz vgl. Antiquariate Breslauer und Liepmannssohn, *Versteigerung der Musikbibliothek des Herrn Dr. Werner Wolffheim*, Katalog Berlin 1929, S. 425f. (Provenienz aus Breslau ausdrücklich erwähnt).

<sup>6</sup> Für umfassende Mitteilungen danke ich Maria Richter.

nen gegeben haben. Allerdings ist mit diesem Begriff nicht gesagt, ob es sich nicht eher um die Hinzufügung älterer Werke handelte. Die einstige Existenz dieser Quelle ist also nicht gesichert. Dies gilt ausdrücklich auch für SWV 347, als zweiter Teil zu SWV 346a nachträglich hinzugefügt; aus der Existenz der Quelle B1 kann nicht erschlossen werden, wann die Komposition entstand.

#### **X6: Das Überarbeitungsexemplar, um 1646**

Die Revisionen, die Schütz vorgenommen hat, erwähnt er selbst in seiner Widmungsvorrede. Er sagt nicht, dass er eine Gesamtpartitur angelegt habe, die den Werkbestand des Originaldruckes enthielt. Allerdings ist zumindest für einzelne Stücke mit einem eigenen Überarbeitungsexemplar zu rechnen – insbesondere dann, wenn die Änderungen tief in einzelne musikalische Abschnitte eingriffen. Insofern umschreibt „X6“ zumindest das Quellenmaterial, in dem die neuen Versionen entwickelt wurden. Nicht gesichert ist, dass die Unterschiede, die zwischen den Quellen A1/A2/B1 und dem Originaldruck erkennbar sind, erst durch die Revisionen dieser Druckvorbereitung entstanden sind; auch schon im Vorfeld der Quelle X4 kann es entsprechende Änderungen gegeben haben. Lediglich für SWV 346a/346 (Quellen B1/D) liegt dieser zeitliche Zusammenhang nahe. Insofern bezeichnet die Sigel X6 sämtliche einzelnen Manuskriptanteile Schütz', mit denen zwischen Komposition und Druck längere Passagen der Stücke verändert wurden.

#### **X7: Die Druckvorlage (Stimmensatz)**

Wie sich an den stellenweise falsch formulierten oder falsch placierten Textmarken erkennen lässt, war keine Partitur Vorlage des Originaldruckes, sondern ein Stimmensatz. Da die Revisionen zu umfangreich sind, als dass sie in ein Stimmensexemplar hätten eingetragen werden können, bestätigt sich hier zugleich die Annahme der Quelle X6. Die Abhängigkeit der Zwischenquelle – zwischen Revision und Druck – als Stimmensatz ist also durch die Belege für den Überarbeitungsvorgang und das Erscheinungsbild des Druckes.

#### **X8: Undatierbare, dokumentarisch belegte Manuskripte**

In diese Gruppe gehören zunächst all die Quellen, die Schütz – außer den in Kassel überlieferten – vor der Drucklegung der Sammlung aus der Hand gab, daraufhin auch die, mit denen sich die musikalische Substanz, wie von Schütz in der Vorrede beklagt, von den ursprünglichen Gestalten der Werke entfernt hatte. Wie im Vorwort erwähnt, lassen sich die Quellen beider Teilgruppen nicht exakt bestimmen (daher fehlen sie auch im Stemma); dennoch müssen sie in der Quellengeschichte pauschal erwähnt werden.

Unklar ist, welche Stellung die Quellen hatten, die im Weimarer Musikalieninventar von 1662 erwähnt werden. Wie im Vorwort ausgeführt, gibt es begrenzt Hinweise darauf, dass zumindest einige der dort erwähnten Quellen – ähnlich wie die in Kassel überlieferten – Frühfassungen zu Stücken der *Symphoniae sacrae II* enthielten. Aus der Hypothese, den Inhalt dieser Quellen zu bestimmen, ließe sich nur durch Spekulation eine Zuordnung zu dem gegebenen Stemma versuchen. Mit aller Vorsicht kann lediglich davon gesprochen werden, dass die von Drese genannten Kompositionen kaum in Zusammenhang mit der Quellengruppe X5 zu sehen sind.

## **e) Ausgaben**

**Y1 (SGA):** *Symphoniae sacrae. Zweiter Theil. Von Heinrich Schütz*, herausgegeben von Philipp Spitta, Leipzig (1888); = Heinrich Schütz, *Sämmtliche Werke*, Bd. 7.

**Y2 (NSA):** Heinrich Schütz, *Symphoniae Sacrae II/1647*, herausgegeben von Werner Bittinger, 3 Bde., Kassel etc. 1964 (Nr. 1–12 mit SWV 341a, 346a, 348a, 352a), 1965 (Nr. 13–22 mit SWV 361a), 1968 (Nr. 23–27); = Heinrich Schütz, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 15–17.

## **II. Zur Abhängigkeit der Quellen**

Unzweifelhaft gehen sowohl die handschriftlichen Quellen A1/A2/B1 und der Originaldruck für jedes Stück auf eine gemeinsame Quelle zurück. Diese Quellen sind nicht voneinander abhängig; in den Quellen A1, A2 und B1 werden jeweils eigene Versionen geboten, die von denen des Originaldrucks unabhängig sind. Insofern ergibt sich eine klare Überlieferungssituation.

Die Quellen B2, die eindeutig von A1 bzw. B1 abhängig sind (erst in Kassel entwickelt), bleiben bei der Erstellung eines Notentexts der jeweiligen Frühfassung unberücksichtigt (Ziel der Edition ist nicht die Wiedergabe der Kasseler Praxis, sondern der jeweils ältesten aus A1, A2 und B1 ablesbaren Werksschicht). Einzelheiten werden im Kritischen Bericht erwähnt.

## **III. Prinzipien der Edition**

### *Zum Umgang mit den Quellen allgemein*

Die Edition gilt der Sammlung in ihrem Zustand von 1647. Aus den im Vorwort genannten Gründen sind mehrere Exemplare des Originaldrucks zugleich Hauptquellen; der in ihnen im Kern vorliegende Notentext bildet eine Werkgestalt ab, für die es a priori keine Alternative gibt. Zu diskutieren sind daher handschriftliche Zusätze sowie Formulierungen, die notationstechnisch nicht eindeutig sind.

Die Frühfassungen der Kompositionen stehen selbstverständlich jeweils in enger Beziehung zu der Sammlung; daher werden sie in den vorliegenden Bänden mit aufgenommen und die Vorformen der Stücke Nr. 6, 8 und 21 (SWV 346a, 348a und 361a) im Anhang komplett abgedruckt. Die Präsentation der beiden übrigen Stücke ergibt sich lediglich aus Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht, die sich auf die Version des Hauptteils beziehen. Im Fall von SWV 341a ist ein anderes Verfahren nicht möglich, weil die Singstimme dieser Version nicht überliefert ist (der Rekonstruktionsversuch, den Werner Bittinger in der Ausgabe Y2 vorgenommen hat, ist in dieser Hinsicht rein spekulativ); die Frühfassung von SWV 348 hingegen unterscheidet sich von der 1647 gedruckten Version nur in vergleichsweise geringfügigen Details, so dass hier von einem eigenen Abdruck abgesehen wurde. Für die Frühfassungen sind die jeweiligen Stimmensätze wiederum die einzigen Quellen; spätere Zutaten bleiben unberücksichtigt.

### *Schlüsselung, Stimmbezeichnungen, Überschriften*

Die Kompositionen werden in moderne Schlüssel übertragen. Da grundsätzlich Sopranparts (auch dann, wenn von einer alternativen Tenorbesetzung die Rede ist) im  $c_1$ -Schlüssel, Altparts im  $c_3$ -Schlüssel, (originäre) Tenorparts im  $c_4$ -Schlüssel und Bassparts im  $f_4$ -Schlüssel notiert sind, erübrigt sich eine Mitteilung im Partiturvorsatz; Violinstimmen erscheinen in der Edition wie im Originaldruck im  $g_2$ -Schlüssel, instrumentale Bassstimmen im  $f_4$ -Schlüssel. Wird ein Part streckenweise in einem anderen Schlüssel notiert, ist dies in den Einzelanmerkungen erwähnt.

Die Anordnung der Stimmen in der Partitur (oben Instrumente, dann Singstimmen, schließlich Generalbass) folgt nicht nur modernen Ordnungsprinzipien, sondern richtet sich zugleich nach der Gliederung des Stimmensatzes: Diese erschließt sich aus den Ordnungsvermerken in den Fußzeilen der Stimmenexemplare.

Stimmangaben werden im Hauptteil der Edition in modernisierter Form geboten; die Formulierungen, die im Originaldruck für die Singstimmen gegeben werden, werden – zusammen mit weiteren allgemeineren Details – den Einzelanmerkungen jeweils vorausgestellt, für die handschriftlichen Fassungen hingegen im Zusammenhang der Quellenbeschreibung genannt. Stimmenangaben für Instrumente hingegen gibt es nur in Nr. 4; insofern lassen sich zu den einzelnen Stücken keine originalen Besetzungsangaben für Instrumentalstimmen mitteilen (das Inhaltsverzeichnis lässt über deren Ausführung jedoch keinen Zweifel). Es wäre verkehrt, als Ersatz die fortlaufenden (nicht immer einheitlich formulierten, weil gelegentlich – auf wechselnde Weise – abgekürzten) Bemerkungen einzusetzen, die in den Instrumentalstimmen jeweils in den Kopfzeilen der Seiten stehen: Sie beziehen sich auf die gesamte Substanz des jeweiligen Notenexemplars und sind davon unabhängig, ob oben auf der betreffenden Seite ein neues Stück beginnt oder erst weiter unten – solche Kopftitel hingegen gibt es für die Singstimmen nicht.

Die Besetzungsangaben in den Überschriften der Edition geben die Angaben des Inhaltsverzeichnisses wieder, bei den handschriftlich überlieferten Versionen die der Titelblätter. Weitere Details finden in den Einzelanmerkungen Berücksichtigung: den Angaben zum Besetzungsumfang, die im Originaldruck stets links oben über dem Werkbeginn genannt sind, folgen die weiteren Besetzungsangaben der Stimmenexemplare und die jeweiligen Formulierungen des Textincipit sowie allgemeine Hinweise zu den Quellen. Nur in Ausnahmefällen wird die Nummerierung der Werke (stets in römischen Ziffern) diskutiert.

### *Taktbegriff, Abteilungsstriche, Abschnittsgliederung*

Wie im Vorwort ausgeführt, bietet der Originaldruck auf zwei Ebenen Anhaltspunkte für eine Taktgliederung. Pausenzähler, mit denen längere Pausenstrecken versehen sind, und Abteilungsstriche, die zur Veranschaulichung der instrumentalen und vokalen Melodiestimmen vorwiegend in deren reicher bewegten Anteilen eingefügt werden, basieren gleichermaßen auf dem Semibrevistakt (4/4 bzw. 2/2) bzw. dem – in seiner

Umfangsbestimmung ohnehin unproblematischen – ungeraden Takt (im Original 3/1 und 6/4, vgl. unten).

Außerdem harmoniert die Setzung von Abteilungsstrichen in allen Stimmen miteinander: Abteilungsstriche der Melodiestimmen stehen (wenn sie gesetzt werden) stets auch an den Stellen, an denen die größeren Sinneinheiten der Generalbassstimme enden. Anders als in der Auffassung Philipp Spittas (vgl. Ausgaben, Y1), der sich – als generelle Editions Vorgabe – in der Setzung von Abteilungsstrichen an der Continuo-Stimme orientierte und daher alternative Gliederungsansätze einzelner Stimmenexemplare unberücksichtigt lassen musste, tritt die Gliederung des Continuo-Verlaufs für die Edition hier also nicht in den Vordergrund.

Schließlich stimmt mit dieser Taktgliederung auch weitestgehend der musikalische Duktus überein: Nur ein einziges Stück (SWV 361, in Grundform spätestens 1635 komponiert) beginnt mit einer Note, die länger ist, als der Eröffnungstakt es fassen könnte. Weder in der handschriftlichen noch in der gedruckten Version wird jedoch erkennbar, dass dies damals für Schütz ein Problem war.

Die originale Position der Abteilungsstriche wird in der Partitur durch eine Verlängerung des Taktstrichs nach unten (Violine 1: nach oben) angezeigt. Die wenigen Stellen, an denen Schütz' Abteilungsstrich nicht mit einem Taktstrich der Neuedition zusammenfällt, werden ebenso im Kritischen Bericht erläutert wie die, an denen eine ansonsten bruchlose Folge von Abteilungsstrichen nur deshalb unterbrochen erscheint, weil ein Zeilenwechsel die gleiche Gliederungsfunktion übernimmt.

Die Gliederung erfolgt durch Takt-, nicht durch Mensurstriche. Dies ergibt sich nicht nur in graphischer Anlehnung an die Abteilungsstriche der Originalquellen, sondern ebenso im Zuge einer Darstellung in Partiturform: Um diese übersichtlich zu gestalten, werden die beiden Violinsysteme zusammengefasst, indem die Taktstriche durchgezogen werden; eine solche graphische Gliederung ist bei der Verwendung von Mensurstrichen nicht möglich. Und da in der Partitur die originalen Abteilungsstriche wiedergegeben werden sollen, muss Raum zu einer Verlängerung der Taktstriche bleiben; setzte man Mensurstriche, könnten diese nur in das jeweilige System selbst hinein verlängert werden – eine Maßnahme, die diese Information über die Quellengestalt unkenntlich machte.

Doch die Abteilungsstriche können offenkundig auch noch eine andere Funktion übernehmen: Sie können größere Werkabschnitte voneinander absetzen. Besonders deutlich wird dies in der Gliederung von Nr. 26 (nach dem zugrunde liegenden Strophenbau) oder im Singstimmenexemplar zu Nr. 4 (für die – auch anhand der Besetzung unterschiedenen – musikalischen Teile) und ebenso dann, wenn in einer längeren Pausenstrecke zwei Teile – entsprechend den Zäsurbildungen der übrigen Stimmen – voneinander abgesetzt werden. Dies zwingt dazu, auch in weiteren Fällen zu unterscheiden zwischen solchen Abteilungsstrichen, die den visuell fassbaren Notentext in tendenziell gleich lange Zellen gliedern, und solchen, die auch beim Hören eine echte Zäsur bezeichnen. Für die Aufführungspraxis mag dieses Detail nebensächlich erscheinen, da ohnehin nach einer gemeinsamen Kadenz aller Stimmen eine

Zäsur möglich ist. Doch für die Werkpräsentation spielt dieses Detail, wie im Vorwort ausgeführt, eine weiter reichende Rolle. Wann aber lässt sich von einem solchen „Zäsurstrich“ sprechen?

Ein einzelner Abteilungsstrich in den Continuo parts kann noch nicht ausschlaggebend für die Setzung von Doppelstrichen sein, ebenso nicht ein Zusammentreffen von Abteilungsstrichen, mit denen in allen Stimmen an gleicher Stelle eine reiche musikalische Bewegung gegliedert wird (wie im Taktzusammenhang!). In jedem Fall muss die Setzung von Doppelstrichen in den Einzelanmerkungen also erläutert werden.

#### *Grundsätzliche Veränderungen des Notentexts*

Achtelnoten und Noten mit noch kleineren Werten werden, der heutigen Praxis entsprechend, mit Balken zusammengefasst. Notenwerte, die über die Taktgrenze hinausgehen, werden geteilt, die Teilwerte durch Haltebogen verbunden; Fälle, in denen dies bereits im Originaldruck so gehandhabt wurde, ergeben sich aus der Mitteilung der Abteilungsstriche (d. h.: Eine Überbindung, die an einem verlängerten Taktstrich steht, findet sich so bereits im Originaldruck). Kolorierungen (Schwärzungen) von Notenwerten werden dadurch gekennzeichnet, dass die betreffenden Noten von nach rechts und links offenen Häkchen über dem Notensystem eingeschlossen werden; eine Ausnahme sind die beiden „Intonationen“ in Nr. 27, in denen die Schwärzungen erhalten bleiben. Schlussnoten erhalten keine Longa (wie im Originaldruck), sondern werden mit einer Note des Wertes dargestellt, mit denen der betreffende Takt volltaktig schließen kann; diese Note erhält eine Fermate.

Vorzeichen, die gegenüber dem Notentext des Originaldrucks als Korrekturen eingefügt sind, erscheinen – da sie als essentiell gelten müssen – in Normaldruck; ihre Einsetzung wird in den Einzelanmerkungen begründet. In Kleindruck eingefügte Vorzeichen sind ausnahmslos Warnungsakzidentien; ihre Stellung ergibt sich teils nach moderner Musizierpraxis, teils um die Vorzeichenbehandlung im Originaldruck umzusetzen: Da in diesem die Vorzeichen nur für die Note gelten, vor der sie stehen, ansonsten nur für eine ungebrochene Notenfolge, die sich auf derselben Tonhöhe anschließt, gilt nach einem Tonwechsel die Vorzeichnung als aufgehoben. Bei der Umsetzung in ein Notenbild, dem der moderne Taktbegriff zugrunde liegt, muss diese Aufhebung eigens angezeigt werden – mit Zusätzen, die ebenfalls den Charakter von Warnungsakzidentien haben. Daher wird auch in diesem Fall Kleindruck verwendet. In den Bereich der Warnungsakzidentien hingegen, die auch im Originaldruck gesetzt sind, gehören die besonders vor Tönen der H-Stufe gesetzten; mit einer #-Vorzeichnung wird hier die Anwendung der Fa-sopra-la-Regel unterbunden. Diese Fälle werden nur im Kritischen Bericht erwähnt, nicht auch im Notentext abgebildet.

In diesem Zusammenhang ist auch ein Sonderproblem zu erwähnen: Halbe und Ganze Pausen sind in den Manuskripten offenkundig so schwer von Dehnungspunkten zu unterscheiden gewesen, dass die Setzer bisweilen freie Entscheidungen trafen. Dies ist ein grundsätzliches Detail, an dem die Unzuverlässigkeit des „Originaldrucks“ deutlich wird (vgl. auch das Vorwort); es ist nicht damit zu rechnen, dass ein noch so einheitliches Notenbild in diesem Punkt durchweg und exakt die

Intentionen wiedergibt, nach denen die handschriftlichen Vorlagen eingerichtet worden waren.

#### *Notenwerte und Takt*

Im geraden und zusammengesetzten Takt (C, 6/4) bleiben die Notenwerte in ihrer originalen Länge erhalten; im Dreiertakt (bei Schütz als „3/1“ bezeichnet) werden sie gegenüber dem Original halbiert. Diese in Editions- und Aufführungspraxis vielfach diskutierte Entscheidung ergibt sich hier nicht aus prinzipiellen, sondern aus typographischen Überlegungen. In Nr. 10 (SWV 351) gibt es für die Orgelstimme in einem Tripla-Abschnitt eine originale Aussetzung (vgl. oben, „Zum Druckvorgang“ sowie die Einzelangaben des Kritischen Berichts und Abbildung 7). In keinem Druckbild jedoch lassen sich Akkorde, deren Töne im Terzabstand zueinander stehen, in Breven übersichtlich darstellen: Auch die Setzer des Originaldrucks konnten diese Notation nicht wiedergeben; daher mussten eine Anzahl Zusatznoten handschriftlich nachgetragen werden – und da hierfür eine keilförmige Graphie der Breven verfügbar war, ergab sich dabei ein klares Schriftbild. Insofern zeigt sich, dass Schütz' kompositorische Ziele hier das Druckverfahren seiner Zeit an eine Grenze führten.

Dies gilt ebenso für die moderne Praxis: In ihr müsste entweder das dichte „Gitternetz“ hingenommen werden, zu dem sich die Breven zusammensetzten, oder der korrekte Partituruntersatz müsste preisgegeben werden – angesichts der Typengröße eine ebenso unschöne Variante wie die erste. So bleibt nur die Rückkehr zur Verkürzung der Notenwerte; im Sinne der Einheitlichkeit des Editionsverfahrens muss diese Verkürzung dann in sämtlichen Tripla-Abschnitten angewandt werden. In Kauf zu nehmen ist folglich, dass die typographisch eindeutige Unterscheidung von Abschnitten im 6/4- und 3/1-Takt, die aus dem Schriftbild des Originaldrucks hervorgeht, preisgegeben wird.

#### *Generalbass*

Die Bezifferung des Generalbassparts entspricht der durch den Originaldruck vorgegebenen. Nicht zuletzt weil sie in diesem nicht in eine Partiturdarstellung eingebunden ist, stehen in ihm sämtliche Ziffern stets unmittelbar über der zugehörigen Note. In der Edition muss die Positionierung partiturgemäß eingerichtet werden: Soweit ersichtlich, werden Ziffern an die Position der analogen Töne gesetzt, die in Stimmen des übrigen Satzes erreicht werden. Ergeben sich dabei „Leerpositionen“ (z. B. dann, wenn der Originaldruck nur die Auflösung eines Quartvorhaltes referiert, nicht aber diesen selbst), werden diese nicht „gefüllt“. Korrekturen werden nur vorgenommen, sofern eine im Originaldruck gegebene Bezifferung der Führung des übrigen Satzes offenkundig widerspricht und als Setzerfehler erscheint (dadurch, dass die Ziffern einer Nachbarnote zugeordnet worden sind). Diese Korrekturen werden im Kritischen Bericht erwähnt. „Freie“ Zusätze zu den Formulierungen des Originaldrucks beschränken sich auf Alterationszeichen, die – in eckigen Klammern – zu den im Originaldruck gegebenen Ziffern hinzugesetzt werden.

Die Anlage der Bezifferung richtet sich also so weitgehend nach dem Originaldruck, dass – ebenso wie in diesem selbst – eine unbezifferte Note nicht auf das Spiel eines 5+3-Klanges

hindeutet, sondern einen Blick über die Partitur erfordert; eine im Notentext gegebene Bezifferung, die – exakt ausgeführt – dem übrigen Notentext widerspricht, wird jedoch durch Klammerzusätze „spielbar“ gemacht.

#### Textformen und verbale Zusätze

Die Textierung folgt grundsätzlich der bis 1998 üblichen Rechtschreibung. Abweichungen ergeben sich dann, wenn in der Textierung der Originalquellen der Lautstand eines Wortes von den modernen Sprachgewohnheiten abweicht; die originale Lautform bleibt gewahrt, weil sie als Teil der musikalischen „Melodie“ erscheint. Textwiederholungen, die in den Originalquellen nicht ausgeschrieben (sie sind stets durch das Wiederholungszeichen „ij“ markiert) und in der Edition ergänzt sind, werden im Kritischen Bericht erwähnt.

Verbale Aufführungsanweisungen sind im Originaldruck – da er ein Stimmensatz ist – ohne weitere Differenzierung mitgeteilt worden; lediglich zwischen Antiqua (für lateinische oder italienische Begriffe) und Fraktur (für Textmarken in Instrumentalstimmen) wird unterschieden. Bei der Partiturgestaltung wäre es nicht sinnvoll, sämtliche Angaben weiterhin jeweils in derselben Weise Einzelstimmen zuzuordnen, wie dies im Stimmensatz erfolgt; Tempoangaben und andere umfassende Vermerke zur Werkstruktur (z. B. „Symphonia“) müssen vielmehr partiturmäßig koordiniert werden. Die typographische Differenzierung („Symphonia“ o. ä. aufrecht, Tempoangaben kursiv) dient der visuellen Unterscheidung, bezeichnet also nicht den Charakter eines Herausgeberzusatzes. Vermerke, für die die Angaben des Originaldruckes nicht eindeutig sind, werden in den Einzelanmerkungen diskutiert.

#### IV. Einzelanmerkungen

##### Abkürzungen in den Einzelanmerkungen

ODr.	Originaldruck
Ms., ms.	Manuskript, handschriftlich
VI I, VI II	Violine I, Violine 2
S, A, T, B	Sopran, Alt, Tenor, Bass
Org	betr. die Satzanteile, in denen die Orgel unabhängig von Vne geführt ist
Vne	betr. die Satzanteile, in denen der Violone unabhängig von Org geführt ist
Bc	Angaben zu Partien, für die im ODr. die Parts von Org und Vne identisch sind

Zur Bezeichnung der kommentierten Stellen werden nicht Noten, sondern Zeichen gezählt (weil Pausen einschließend); „5, 3“ bedeutet also „3. Zeichen in Takt 5 der vorliegenden Edition“.

##### Nr. 1, Mein Herz ist bereit SWV 341

Links oben: „à 3.“ (VI I), „A 3.“ (VI II, Bc)  
 Besetzungsangabe Bc: „Cantus vel Tenor solus cum duobus Violinis.“; kleine Schrifttype  
 Bezeichnung der Singstimme: „CANTUS“; große Schrifttype, kein Hinweis auf alternative Tenorbesetzung  
 Textincipit der Instr.-Stimmen: „Mein Hertz ist bereit“  
 Im Expl. C-B ms. zusätzliche Abteilungsstriche.

Takt	Stimme/ Zeichen	Bemerkung
8	S 4	Text ergänzt (bis 9, 2)
11/12	VI I	Abteilungsstrich
20/21	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
28/33	Bc	sehr eng gesetzt; Zuordnungen der #-Bezifferungen nicht immer eindeutig (jeweils eher 1 statt zu 2)

31	Bc 1	Bezifferung 4-3; offenkundig zu 31, 2 gehörig (vgl. 25, 2). Zugleich wird für beide Stellen der Quartvorhalt, der im übrigen Satz sonst keine Wiederholung findet, bestätigt
34	Bc 2	Bezifferung ›
40	VI 1 7	im ODr. ohne Vorzeichen
44/45,		Abteilungsstrich – in allen Stimmen – als Abschnittsgliederung aufgefasst
52/53		Spittas Textierung „aufstehen“ weder durch den ODr. noch durch den zeitgenössischen Bibelwortlaut gedeckt
53/54	S	Textmarke „Frühe wil ich“
	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
56/57	Bc	Textmarke „HERR ich wil Dir danken“
60/61	VI I, VI II	im ODr. – bei unverkürzten Notenwerten – „punktierte Ganze“ statt „Ganze, Halbe Pause“ (so nur hier; Unterscheidungsproblem Dehnungspunkt/Pausenzeichen)
61	VI II 1	Text ergänzt (bis 71, 2)
70	S 3	Tempoangabe „Presto“ (S zu 74, 2), „Præsto“ (Bc zu 74, 1)
74	S, Bc	Bindebogen im ODr. scheinbar nur 80, 3–5; offenkundig Problem der Setzertype.
80/81	S	Tempoangabe „præsto“, Textmarke „Ich wil dir [VI I: „Dier“] lobsingem“
82/83	VI I, VI II	in ODr. Brevis mit Semibrevispause (Unterscheidungsproblem Dehnungspunkt/Pausenzeichen)
89	VI II 1	Bindebogen analog T. 80 ergänzt
95	S 3–5	im ODr. Textierung „Heyden“ (irrtümlich, vgl. T. 82/83 und Bibeltext, Ps. 57, 10)
97	S 2	Zusätze „Tarde“ (fehlt in VI II, Bc), „à 3.“ (fehlt in Bc), „Denn deine Güte“; in S keine Angaben
99		

##### Nr. 2, Singet dem Herrn ein neues Lied SWV 342

Links oben: „à 3.“ (VI I, VI II), „A 3.“ (S, Bc)  
 Besetzungsangabe Bc: „Cantus vel Tenor solus cum duobus Violinis.“; kleine Schrifttype  
 Bezeichnung der Singstimme: „CANTUS vel TENOR solus.“; kleinere Schrifttype als für Nr. 1  
 Textincipit der Instr.-Stimmen: „Singet dem HERRn [VI II: „HERRN“; Bc: „... Herrn ein neues Lied.“]“  
 In den Expl. C-D und C-P ms. zusätzliche Abteilungsstriche.

1		Vermerk „Præsto“ (VI I, Bc) bzw. „Presto“ (S); keine Angabe in VI II
3	VI II	Dehnungspunkt fehlt im ODr. (ersatzlos)
4	VI I, VI II	Zum Dehnungspunkt vgl. Angabe zu VI I, T. 8, und Notentext T. 19
8, 15	VI I 1	im ODr. Brevis, Semibrevis, Pause (Unterscheidungsproblem Dehnungspunkt/Pausenzeichen)
27	S 3	Triller im Expl. C-D ms. ergänzt
36	VI II 1	im ODr. # als Warnungssakzidens (gegen die Fa-soprala-Regel; daher in 35, 2 – keine Vorzeichnung – e' anzunehmen; vgl. auch T. 42/43, VI I)
36/37,	S	wie T. 27
45/46		
43	VI I 1	im ODr. # als Warnungssakzidens
49	Bc	Textmarke „Singet dem Herrn“
52	VI II 3	Haltebogen fehlt im ODr. (Zeilenübergang)
52/53	VI I, VI II	Textmarke „Singet“
58	VI II 9	im ODr. # als Warnungssakzidens
60/61	Bc	Haltebögen analog zu T. 59 ergänzt
66	Bc	Textmarke „Prediget“; Bewegung gegenläufig zu S (vgl. T. 69ff.); Spittas Idee einer Parallelführung ist unbegründet
68	VI I, VI II 1	Textmarke „Prediget“
72	S 1	Text ergänzt (bis T. 73, 2)
75	VI II 3	im ODr. # als Warnungssakzidens
76	S 1	Text ergänzt (bis T. 77, 2)
83/84	VI II, S, Bc	Abteilungsstrich als Abschnittsgliederung aufgefasst (VI I hat in Nr. 2 keinerlei Striche – nicht einmal in T. 49–58, in denen VI II und S ihre einzigen weiteren Abteilungsstriche enthalten)
84	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Erzehlet“ (VI II: „Erzehl.“; vgl. auch T. 94!)
90	S 3	Text ergänzt (bis 91, 2)
92	Bc 1	Bezifferung laut ODr. $\frac{4}{6}$ ; in der tieferen Lage 4 und # somit offensichtlich vertauscht
94		Vermerk „à 3.“ in S und VI II (hier zusätzlich „Erzehlet“, vgl. auch T. 84). In VI I keine Angabe; in Bc „a3.“ erst in 96

101	VI II 2	im ODr. # als Warnungsakzidens		S	im Expl. <b>C-P</b> : ms. Besetzungsangabe „Viol.“
102	S 1	Text ergänzt (bis 104, 2)	8	S 5	Text ergänzt (bis 9, 3)
106	VI I, VI II 2 Bc 2	Textmarke „Denn der HErr [VI II: „HERR“] ist groß“ im ODr. beziffert 6; diese Angabe offenkundig zu 106, 3 gehörig	17	Bc 2 VI I 1	Zusatz „Violini“ im ODr. # als Warnungsakzidens
108	VI I 1	im ODr. # als Warnungsakzidens	18	Bc	Bezifferung oben 6-5, unten 6#4#
	S 1	Text ergänzt (bis 109, 5)	19/20	S, Bc	Abteilungsstrich als Abschnittsgliederung aufgefasst
116	S 5-8 Bc 1	Text ergänzt Textmarke „wunderbarlich“	26	S 5	Text ergänzt (bis 28, 4)
117	S 7	Text ergänzt (bis 118, 4)	32	Bc 1	im ODr. # als Warnungsakzidens
119	S 2	Text ergänzt (bis 122, 6)	39/40	S, Bc	Abteilungsstrich als Abschnittsgliederung aufgefasst
125	S 5	im ODr. # als Warnungsakzidens	40	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Und seine Barmhertzigkeit“; Besetzungsangabe „Viola ò Trombone“ (Bc: „Viole ò Tromboni“). Im Expl. <b>C-L</b> , VI II, „Trombone“ unterstrichen
126	VI I 5	im ODr. # als Warnungsakzidens			
128	S 5-8	Text ergänzt			
130	S 5	im ODr. # als Warnungsakzidens		S	im Expl. <b>C-P</b> ms. Besetzungsangabe „Viola ò Tromb.“

### Nr. 3, Herr, unser Herrscher SWV 343

Links oben: „à 3.“ (VI I, VI II), „A 3.“ (S, Bc)

Besetzungsangabe Bc: „Cantus vel Tenor solus cum duobus Violinis.“; kleine Schrifttype

Bezeichnung der Singstimme: „CANTUS vel TENOR solus.“ (kleine Schrifttype)

Textincipit der Instr.-Stimmen: „HERR unser Herrscher“ (VI II: „HErr ...“; Bc „HErr vnser ...“)

Im Expl. **C-We** ms. zusätzliche Abteilungsstriche.

3	S	Textierung ergänzt (bis 4, 2)		S	im Expl. <b>C-P</b> ms. Besetzungsangabe „Cornetto“
20/21	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)		Bc	lediglich „Cornetti“; Textmarke „Er vbet Gewalt“ auf 67, 2 verschoben
24	VI II 4	Vorzeichen ergänzt (vgl. T. 138)			
33	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Da man dir dancket“ (VI I erst in T. 34; VI II „... Dier ...“)	79	VI II	6: im ODr. #4# als Warnungsakzidens
33/34	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)	80	Bc	2: Bezifferung 6-5 (5 offenkundig irrtümlich in Anlehnung an 80, 1)
43	VI II 3	Vorzeichen ergänzt	87/88	S, Bc	Abteilungsstrich als Abschnittsgliederung aufgefasst
48/49	VI II, S, Bc	Abteilungsstrich als Abschnittsgliederung aufgefasst	88	VI I, VI II	Besetzungsangabe „Flautino“ (im Expl. <b>C-L</b> , VI II, unterstrichen), Schlüsselung c; ; Textmarke „Er [VI II: „ER“] stösset die Gewaltigen“
49	Bc 1	Textmarke „Denn ich werde sehen“			
56/57	VI I, VI II	Textmarke „Den Monden und“ (VI II: „Den Monden“)		S	im Expl. <b>C-P</b> ms. Besetzungsangabe „Flauto“
60	VI II	Abteilungsstrich zwischen 2 und 3		Bc	„Symphonia Flautini“ (Vermerk „Symphonia“ nur hier)
63	S 8	im ODr. 8tel			
65/66	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Was ist der Mensch“ (118, 2)	92	Bc 1	im ODr. # als Warnungsakzidens
75	Bc 1	Textmarke „Du wirst jhn lassen“	93	Bc	Textmarke „Er stösset die Gewaltigen.“
77/78	VI I, VI II	Textmarke „Du wirst ihn“ (VI I: „... lassen“)	95	S 3-8	Text ergänzt
81	VI I 9/10, 11/12	Bogen ergänzt (analog VI II)	101/102	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Die Hungrigen“
86	Bc 2	Textmarke „Du wirst jhn zum Herren“	105	Bc	Textmarke „Füllet Er“
102	VI I 10/11, 12/13	Bogen ergänzt (analog VI II; ebenso 103, 1-8)	110	S	Text ergänzt (bis 111, 1)
	VI II 12/13	Bogen ergänzt (analog 10/11 etc.)	114	VI II	Schlüsselung g <sub>2</sub> (bereits vor der Pausenstrecke)
107	S 5	im ODr. # als Warnungsakzidens	115	Bc 1	Textmarke „Und lest“
115	Bc 1	Textmarke „Herr vnser Herrscher“	116	S 7/8	Abteilungsstrich; 8: Beischrift „Echo“
116	VI I, VI II 1	Textmarke „HERR unser Herrscher“ (VI II: „... Herrschen“)	117	S 1/2	Abteilungsstrich; 2: Beischrift „echo.“
117	S	Textierung ergänzt (bis 118, 2)	120	S 5 und 11	im ODr. kein #; 7/8: Abteilungsstrich; 8: Beischrift „echo.“
120	VI II 1	Rasur, urspr. b', in allen Expl. mit Tinte korrigiert			
142	Bc 2	Bezifferung im ODr. $\frac{6}{4}$ ; angeglichen an T. 28	121	Bc	Beischrift „Echo.“ bereits zu Taktbeginn
			121/122	S 1/2	Abteilungsstrich; 2: Beischrift „echo.“
			122	VI II, S, Bc	Abteilungsstrich als Abschnittsgliederung aufgefasst
			124	VI I	Schlüsselung g <sub>2</sub> (zu VI II vgl. T. 114); Stimmbezeichnung „Violin.“
			126	VI I, VI II 1	Textmarke „ER dencket der Barmhertzigkeit.“
			127/128	S	im Expl. <b>C-P</b> ms. Besetzungsangabe „Viol.“
			134	Bc	Beischrift „Violini.“
			136	Bc 1	Textmarke „Er dencket der“ erst hier
			141/142	VI II	Stimmbezeichnung „Violino“ (im Expl. <b>C-L</b> unterstrichen)
			144	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
			147	VI II 5	im ODr. # als Warnungsakzidens
			149	Bc	im ODr. ohne Vorzeichen; da zudem der Bc keine Bezifferung enthält, kann kein <i>cis</i> gemeint sein
			150	VI I, Bc	Abteilungsstrich als Abschnittsgliederung aufgefasst
			151	VI I, VI II	Besetzungsangabe „Cornettino ò [VI II: „ò“] Violino“; Textmarke „Wie ER geredt hat“
			152	S	im Expl. <b>C-P</b> ms. Besetzungsangabe „Cornetto“
			153	Bc	Besetzungsangabe „Cornettini ò Violini“; Textmarke „Wie er geredt hat“
			154	VI I 2	im ODr. # als Warnungsakzidens
			155	VI I 8	im ODr. # als Warnungsakzidens
			156	S	Rasur im ODr., durch Stempel korrigiert; urspr. a' (besonders deutlich im Expl. <b>C-D</b> erkennbar, besonders gut korr. in Expl. <b>C-K</b> und <b>C-P</b> )
			157	Bc	im Expl. <b>C-D</b> am Taktende ms. Zusatz „88 Temp.“

### Nr. 4, Meine Seele erhebt den Herren SWV 344

Links oben: „à 3.“ (VI I, VI II), „A 3.“ (S, Bc)

Besetzungsangabe Bc: „Cantus vel Tenor solus cum duobus Violinis & aliis Instrumentis divertis si placet“ (Kursive: Auflösung von Abkürzung)

Bezeichnung der Singstimme: „CANTUS solus“. Eine Tenorimitwirkung wird also nur in der Überschrift zu den (satzidentischen) Continuo stimmen erwähnt; weder die Besetzungsangabe des Stimmbuches „Cantus“ noch die Werkliste des Inhaltsverzeichnisses erwähnen etwas anderes als die Sopranbesetzung der Singstimme. Dass eine Besetzung des Vokalparts mit Tenor intendiert wäre, ist daher unwahrscheinlich.

Textincipit der Instr.-Stimmen: „MEine Seele [VI II: „Seel“] erhebt [Bc: „erhebt“] den HERRN [Bc: „Herren“]“

In der Singstimme sind an Abschnittsenden grundsätzlich Abteilungsstriche gesetzt; in den beiden Instrumentalstimmen fehlen sie – offenkundig weil an den meisten dieser Abschnittsgrenzen die instrumentale Besetzung wechselt (Ausnahme: T. 19/20). Der Sonderfall dieser erweiterten Instrumentalbesetzung erlaubt es hier, an Abschnittsenden eine Setzung von Gliederungsmerkmalen auch dann vorzunehmen, wenn sie nur aus der Singstimme und dem Generalbasspart hervorgehen.

In den Expl. **C-L** und **C-P** ms. Konkretisierungen der instrumentalen Besetzungsangaben; vgl. Einzelanmerkungen.

1	VI I, VI II	Pausenzähler „7“; Besetzungsangabe „Violino“ in VI II (VI I: keine Angabe)	175	Bc	
---	-------------	--	-----	----	--

**Nr. 5, Der Herr ist meine Stärke** SWV 345

Links oben: „à 3.“ (VI I, VI II), „A 3.“ (S, Bc)  
 Besetzungsangabe Bc: „Cantus vel Tenor solus cum duobus Violinis.“; kleine Schrifttype  
 Bezeichnung der Singstimme: „CANTUS vel TENOR.“ (kleine Schrifttype)  
 Textincipit der Instr.-Stimmen: „Der HERR [VI I: „HErr“] ist meine Stärcke“

11	S 1	# ergänzt (vgl. Bc)
12	S 5	Auflösezeichen ergänzt (keine Vorzeichnung)
14	S 15	# ergänzt
15	S	im ODr. kein Vermerk „Symphonia“
21	VI I 11	Auflösezeichen ergänzt (keine Vorzeichnung im ODr., daher näher liegend als #)
24	VI II, Bc 1	verderbte Textmarke „Gott [VI II: „GOTT“] wer ist Dir [Bc: „dir“] gleich“
30	S 4	Text ergänzt (bis 31, 1)
	Bc 2	Textmarke „Der so mächtig“ (bereits hier!)
38	S	Vermerk „Solus“ nur hier
	VI I,	Textmarke „Ich wil [Bc: „will“] dem Herren [VI I,
	VI II, Bc	VI II: „HErr“] singen“; in VI I, VI II Pausenzähler „24“
61	Bc 1	zusätzlich zur Besetzungsangabe verderbte Textmarke „Ich wil den Herren“
62	S	Vermerk „à 3“ erst hier (abweichend von den übrigen Stimmen)

**Nr. 6, Ich werde nicht sterben** SWV 346

Links oben: „à 3.“ (VI I, VI II), „A 3.“ (S, Bc); „Erster Theil“ (Schrifttype in S, Bc doppelt so groß wie in VI I, VI II)  
 Besetzungsangabe Bc: „Cantus vel Tenor cum duobus Violinis.“; kleine Schrifttype  
 Bezeichnung der Singstimme: „CANTUS vel TENOR solus.“ (kleine Schrifttype)  
 Textincipit der Instr.-Stimmen: „Ich [Bc: „ICch“] werde nicht sterben“  
 Im Expl. **C-B**, Vox 1, fast durchgängig (in Taktfolge) ms. Eintragung von Abteilungsstrichen

1	S	Vermerk „Solus“ nur hier
	VI I, VI II	Pausenzähler „44“
37	Bc 3	Bezifferung # analog zu T. 31 ergänzt
45	1	Vermerk „Symphonia“ in VI I, VI II, Bc; in S erst 46, 2
47	S	Pausenzähler „25“
65/66	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
71/72	VI I, Bc	Abteilungsstrich als Abschnittsgliederung aufgefasst
72	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Stricke des Todes [VI II: „Todtes“]; VI I, VI II: Pausenzähler „22“
	S, Bc	Vermerk „Solus“
75	S 2	Textierung „Sri-[cke]“ (Druckfehler)
75/76,		kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
89/90	Bc	
94	VI I, VI II,	Vermerk „Symphonia“
	Bc 2	
95	S	Pausenzähler „18“
98/99	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
104	Bc 1	im ODr. Bezifferung 5-6; Zahlen offenkundig vertauscht
112/113		Abteilungsstrich (in allen Stimmen) als Abschnittsgliederung aufgefasst
113		Vermerk „à 3“ (VI I, VI II) bzw. „a 3“ (S, Bc). Instr.: Textmarke „Aber ich rief [VI II, Bc: „... rief an“]“
114	2	Vermerk „Præsto“ nur in VI I; in Bc scheinbar zu 113, 3 (Platzproblem: Der Textvermerk steht im Raum der untersten Notenlinie, nach 114 steht ein Abteilungsstrich; offenkundig ließ sich der Vermerk nicht weiter nach rechts rücken). Kein Vermerk in VI II und S. Position anhand der motivischen Entwicklung bestimmt
	VI I 5	orig. 8tel <i>d'</i>
119	S 2	Text ergänzt (bis 121, 1)
122		Vermerk „Tarde“: VI I zu 122, 3; VI II zu 122, 2; S zu 122, 1; Bc zu 121, 2 (dort auch – falsche – Textmarke „O HERR“). Position anhand des Sopranvermerks bestimmt (Abteilungsstrich nach 121!)
124	S, Bc 2	Vermerk „solus“
125	VI I, VI II	Textmarke „O [VI I: „o“] Herr“; im ODr. Brevis statt Semibrevis-Pause. Diese Pausenlänge verweist auf die Gestalt der Frühfassung (Nr. 6a, T. 125–131)
128/129	Bc	Bezifferung im ODr. vertauscht: 128, 3 # (statt 6),

129, 1 6 (statt #)

130/132	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Und der HERR [Bc: „HERR“] antwortet“
138	Bc	Textmarke „Und halff mir.“
144	VI II, Bc	Textmarke „Und der Herr [Bc: „HERR“] antwortet“
152	VI II, Bc	Textmarke „Und half [Bc: „halff“] mir.“
	1	Vermerk „a 3“ in S, Bc; 3: Vermerk „Tarde“ in S, Bc
159	Bc	im ODr. Bezifferung 6

**Nr. 7, Der Herr ist meine Stärke** SWV 347

Links oben: „à 3.“ (VI I, VI II), „A 3.“ (Bc); keine Angabe in S „Ander [S, Bc: „Anderer“] Theil“ (Schrifttype in S, Bc doppelt so groß wie in VI I, VI II)  
 Besetzungsangabe Bc: „Cantus vel Tenor solus cum duobus Violinis.“; kleine Schrifttype  
 Bezeichnung der Singstimme: „CANTUS vel TENOR solus.“ (kleine Schrifttype)  
 Textincipit der Instr.-Stimmen: „Ich dancke Dir [Bc: „dir“] HERR“  
 Im Expl. **C-B**, Vox 1, fast durchgängig (in Taktfolge) ms. Eintragung von Abteilungsstrichen; Abteilungsstriche auch in **C-We**. Reiche zusätzliche ms. Bezifferung im Expl. **C-L**.

10	VI II, Bc	Textmarke „Denn Du [Bc: „du“] hast“
27	S	Pausenzähler „3“
29	VI II 1	im ODr. mit # als Warnungssakzidens
35	S 1	starke Rasur im Expl. <b>C-H</b> , gleichlautend ersetzt
42/43		Abteilungsstrich – in allen Stimmen – als Abschnittsgliederung aufgefasst
43	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Lobe den HERRN [VI II: „HERRN“]“
	S	Vermerk „Tarde“ fehlt im ODr.
48	VI II, Bc	Textmarke „Und vergiß nicht“
53	VI I 4	im ODr. # als Warnungssakzidens
56	S 6	Text ergänzt (bis 57, 1)
60	Bc	Textmarke „Der dir alle“
63	VI II	Textmarke „Der dir alle deine Sünde vergiebet“
69	Bc 2	im ODr. Bezifferung # wie 72, 2 (dort als 4# aufzufassen!)
78	Bc 2	keine Vorzeichnung im ODr. (in Analogie zu 75, 2; Querstand zu VI II in 78, 3)
79	Bc	Textmarke „Der dich krönet“
85/86,	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
95/96		
101/102	VI II	im ODr. 101, 6: <i>e'</i> ; 102, 1: <i>d'</i> (vertauscht, offensichtlicher Druckfehler)
110	VI I,	Textmarke „Ich werde nicht sterben“ (VI I: bereits
	VI II, Bc 2	zu 110, 1)
114/115	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
120	VI II 2	Ganze Pause fehlt; in Expl. <b>C-K</b> , <b>C-L</b> , <b>C-P</b> ms. nachgetragen, möglicherweise bereits in der Offizin (fehlt jedoch in <b>C-D</b> und <b>C-W</b> )
128/129	VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
129	Bc 2	im ODr. Bezifferung 4-#; angeglichen an T. 135
136	VI II 2	Textmarke „Und des HERRN [!] Lob“
137	VI I 1–3	in allen Expl. überklebt; von der urspr. Version ist im Expl. <b>C-B</b> als 1. Note noch deutlich ein <i>d'</i> zu erkennen (ähnlich in <b>D-W</b> )
144	S	Pausenzähler „5“

**Nr. 8, Herzlich lieb hab ich dich, o Herr** SWV 348

Links oben: „à 3.“ (VI I, VI II), „A 3.“ (A, Bc). Werknumerierung „VIII.“ in VI I und VI II, „IIX.“ in A und Bc  
 Besetzungsangabe Bc: „Altus solus cum duobus Violinis.“; kleine Schrifttype  
 Bezeichnung der Singstimme: „ALTVS.“ (kleine Schrifttype)  
 Textincipit der Instr.-Stimmen: „HERZlich lieb hab ich dich [VI I, VI II: „... Dich o HERR“ – bzw. „... HERR“ in VI II]“  
 In den Expl. **C-H** und **C-P** ms. zusätzliche Abteilungsstriche (in **C-H** durchgängig 4/4- bzw. 3/1-Takt)

11	Bc 1	Vermerk „Violini“
16	A 1	Text ergänzt (bis 18, 1)
	Bc 3	c <sub>3</sub> -Schlüssel (bis 18, 1)
17	VI I 3	# ergänzt (vgl. A, T. 3, 4)
23, 25, 27	Bc 2	c <sub>3</sub> -Schlüssel (bis 24, 1 bzw. 26, 1 bzw. 28, 1)
32	VI I 1	im ODr. # als Warnungssakzidens
36/37		Abteilungsstrich – in allen Stimmen – als Abschnittsgliederung aufgefasst
37	1	Vermerk „Symphonia“ in allen Stimmen; A mit Pausenzähler „15“
41	VI I 4	im ODr. # als Warnungssakzidens
42	VI I 5	Vorzeichen ergänzt
51/52		Abteilungsstrich – in allen Stimmen – als Abschnittsgliederung aufgefasst
52		Vermerk „Solus“ in A, Bc; Textmarke „Ich wil“ (VI II) bzw. „Ich wil dem HERRN [Bc: „... HERRN singen“]“. VI I, VI II mit Pausenzähler „26“

52–53	A	Offenkundig verderbte Textierung: in T. 52 (Zeilenende) „den HERREN“, in T. 53 (Zeilenanfang) „singen“. Sprachlich richtig wäre „dem Herren singen“, wie es in der Textmarke für VI I angedeutet und in Bc ausgeführt ist; diese Formulierung jedoch wird durch die falsche Wortform „Herrn“ (statt „Herren“) bereits wieder diskreditiert. In jedem Fall erfordert das zweite Prädikat „anrufen“ den Artikel „den [Herren]“. Im Sinne des Bibeltexts ist dieses „den“ korrekt, denn ihm zufolge lautet das erste Prädikat „loben“ – eine Textform, die sich ebenso in der Frühfassung SWV 348a findet (vgl. Anhang, Nr. 8a, T. 52–53). Somit hat „loben“ als korrekt zu gelten; die demnach falsche Wortform „singen“ muss jedoch in einer Partiturversion gestanden haben, die zu den Fehlformulierungen der Textmarken in T. 52 führten; sie war jünger als die Vorlage zu SWV 348a.
53	A 4	Text ergänzt (bis 54, 6)
60	Bc	Textmarke „Denn es umbfingen“
62	Bc 1	im ODr. mit $\sharp$ beziffert (Druckfehler; bezieht sich auf das folgende d)
71	Bc 2	im ODr. mit $\sharp$ beziffert (Druckfehler; bezieht sich auf das folgende g)
78	1	Textmarke „Wenn mir Angst ist“ (nur VI II., Bc); Vermerk „à 3“ in allen Stimmen (Bc erst 79, 1)
80	A 1, 3	Vorzeichen ergänzt
84	A 2	Text ergänzt (bis 86, 1)
85	VI I 3	$\sharp$ ergänzt
86	A 3	$\sharp$ vorgezeichnet
89	A 4	$\sharp$ vorgezeichnet
90/91	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
91	VI I, Bc 1	Textmarke „So höret Er“ (VI I) bzw. verderbt „So erhöret ER“ (Bc)
94	VI II 3	im ODr. $\sharp$ als Warnungssakzidens
100	Bc 3	Bezifferung ungenau gesetzt (zwischen H und A)
106	Bc 1	mit $\sharp$ beziffert, wovon die $\sharp$ zum folgenden f gehört
111	A 1	Text ergänzt (bis 114, 1)

#### Nr. 9, Frohlocket mit Händen SWV 349

Links oben: „à 3.“ (VI I, VI II, T), „A 3.“ (Bc).

Besetzungsangabe Bc: „Tenor solus cum duobus Violinis“; kleine Schrifttype Bezeichnung der Singstimme: „TENOR solus cum duobus Violinis.“ (kleine Schrifttype)

Textincipit der Instr.-Stimmen: „Froloket mit Händen“ (nur in VI I, VI II; Bc beginnt daher ohne Initiale)

In 6/4-Abschnitten wurden die Zeichen des ODr. für die Halbe Pause, die stets für eine punktierte Halbe steht, stillschweigend in punktierte Halbe umgewandelt; vgl. aber Anm. zu T. 54 und 55.

Im Expl. C-P ms. zusätzliche Abteilungsstriche.

1		Taktvorzeichnung $\mathbf{c}$ gefolgt von „6/4“; vgl. aber T. 47 (dort nur „6/4“). Vermerk „Symphonia“ in allen Stimmen; T: Pausenzähler „17“
18	VI I, Bc	Vermerk „Solus“ (nur Bc); Textmarke „Froloket mit Händen“
19	VI I	Pausenzähler „7“
26		Vermerk „à 3“ fehlt in ODr.; jedoch notwendig, da die Nachbarabschnitte mit „Solus“ bezeichnet sind
33	VI I 4	16tel f ergänzt (vgl. T. 29)
35	T 1	mit Fermate
35/36	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
36	VI I, VI II, Bc 1	Textmarke „Denn der“ (Bc: „... HERR“, zusätzlich „solus“); VI I, VI II mit Pausenzähler „11“
47	T	Taktvorzeichnung „6/4“ im ODr. mit den kleinen Typen der Pausenzähler; Pausenzähler „13“
54	VI III 1	Pause im Expl. C-L gestrichen, ms. neu eingesetzt
55	VI I 1	nach der Halben Pause des ODr. 4tel-Pause ms. eingesetzt; der musikalische Verlauf zusätzlich durch ms. Gliederungsstrich nach T. 55 präzisiert
60		Vermerk „Solus“ ergänzt (vgl. T. 66)
	VI I	Textmarke „Er wird“
	Vne	Im Expl. C-L Textmarke „Er wird die tc.“ ms. ergänzt
66	VI I, Bc	Textmarke „Er erwehlet“ (VI I) bzw. „Er wehlet“ (sic, Bc; zusätzlich Vermerk „à 3“)
83/84		Abteilungsstrich – in allen Stimmen – als Abschnittsgliederung aufgefasst
84	VI I, VI II, Bc	Textmarke „GOTT fährt auf [Bc: „fehret auff.“]“
92	Bc 2	im ODr. beziffert 6; offenkundig zu 3 gehörig
95	Bc	Textmarke „Lobsinget“
111		Spittas Tempoangabe „Tarde“ in keiner Stimme eingetragen

#### Nr. 10, Lobet den Herrn in seinem Heiligtum SWV 350

Links oben: „à 3.“ (VI I, VI II), „A 3.“ (T, Bc; größere Type als in den Stücken zu Bandbeginn).

Besetzungsangabe Bc: „Tenor solus cum duobus Violinis.“; große Schrifttype Bezeichnung der Singstimme: „TENOR solus cum duobus Violinis.“ (große Schrifttype)

Textincipit der Instr.-Stimmen: „Lobet den HERRN in seinem Heiligtum“ (nur in VI I, VI II; Bc beginnt daher ohne Initiale)

In Expl. C-B, C-D und C-P (durchgehend) ms. zusätzliche Abteilungsstriche.

1		Vermerk „Symphonia“ in allen Stimmen
2	VI II 12	im Expl. C-B mit ms. Vermerk „tr.“
2/3	VI I, VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende); ebenso 4/5, 6/7, 8/9
4	VI II 4	wie T. 2
6–8	VI I, VI II	Triolenangaben mit großer „3“ im Notensystem, nach 1. Note jeder Gruppe
10	Bc 1	mit Fermate
10/11	VI II, T, Bc	Abteilungsstrich als Abschnittsgliederung aufgefasst (VI I: Zeilenende)
17	T 1	Textierung „Herr“ (Druckfehler)
20	T 10	im ODr. ohne $\sharp$ -Vorzeichnung
32	T 3–7	Textierung ergänzt
34/35	VI I, T, Bc	Abteilungsstrich als Abschnittsgliederung aufgefasst
35	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Lobet den HERRN mit Posaunen“ (VI I, VI II); „Lobe den HERRN“ (Bc)
35–38	VI I, VI II	im $\mathbf{c}_3$ -Schlüssel
49/50	VI I, VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
49–61	Bc	Stb. Org und Vne mit unterschiedlichen Parts; im ODr. Aussetzung des Org-Parts im $\mathbf{c}_2$ -Schlüssel
49–61	Org	in allen Expl. Mittelstimme der Aussetzung ms. ergänzt (d. h. in der Offizin); $\flat$ -Vorzeichnung für <i>es'</i> in T. 54, 56, 58 und 60 bereits im Druck vorhanden
61/62		Abteilungsstrich – in allen Stimmen – als Abschnittsgliederung aufgefasst
61/62	Org, Vne	zur Koordination des Notensatzes: Der Vne-Part nimmt halb so viel Platz in Anspruch wie der Org-Part; da in beiden Stimmen der <i>divisi</i> -Abschnitt rechts unten auf einer Seite steht, wird der ungenutzte Raum mit leeren Systemen gefüllt; für T. 62 beginnt in beiden Parts – identisch – eine neue Notenseite
62		Taktvorzeichnung: $\mathbf{c}$ , gefolgt von „6/4“ (in VI I als „4/6“ gedruckt), Vermerk „Symphonia“ nur in Bc
66	Bc	Textmarke „Lobet den HERRN mit Paucken“
67	T 3–5	Text ergänzt
81	T 6	im ODr. 8tel statt 4tel (Druckfehler)
82	T 3	im ODr. 8tel statt 4tel (Druckfehler)
101	VI I 12	Auflösungszeichen fehlt im ODr.
103	Bc	Abteilungsstrich zwischen 2 und 3
105	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Alles [Bc: „Allee“, Druckfehler] was Odem hat“; Vermerk „Tarde“ (nicht in T!)
112–113	VI II	In keinem Expl. des ODr. Spittas Version: 112 mit Ganztaktpause, Einsatz der Figur (hier: 112, 4) auf den 2. 16tel-Wert von 113 verschoben, Verzicht auf die 4tel-Pause (hier: 113, 7). Spitta strebte damit in T. 113 eine komplementäre Bewegung von VI I und VI II an; da aber zwei Korrekturen erforderlich sind, um diese Gestalt zu gewinnen (eine vor, eine nach der zu verschiebenden Figur), erscheint Spittas Idee als unbedrückt.
117/118	VI I	auch im ODr. Haltebogen am Taktübergang
119	Bc 1	Korrektur durch Überklebung eines bedruckten Zettels (bis 120, 1)
121	T	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
123	Bc 2	Bezifferung $\sharp$ statt $\sharp$ (wie I; Druckfehler).

#### Nr. 11, Hütet euch, dass eure Herzen SWV 351

Links oben: „à 3.“ (VI I, VI II, B; größere Type als in den Stücken zu Bandbeginn), „A 3.“ (Bc).

Besetzungsangabe Bc: „Bassus solus cum duobus Violinis.“; kleine Schrifttype Bezeichnung der Singstimme: „Bassus.“ (große Schrifttype)

Textincipit der Instr.-Stimmen: „HUtet [im Letternsatz – wie üblich – mit großem „V“ dargestellt, hier mit eigens darüber gesetzten Punkten] euch“ (VI I), „HUtet euch, daß eure Herten“ (VI II)

1		Angabe „Symphonia“ in allen Stimmen; B mit Pausenzähler „14“
11	Bc 4	im ODr. Bezifferung $\sharp$ [-4] widerspricht VI II (11, 3)
13	VI II 3	$\sharp$ fehlt im ODr.

14/15		Abteilungsstrich – in allen Stimmen – als Abschnittsgliederung aufgefasst	88	Bc	Textmarke „Ein Liecht zu erleuchten“
15	VI I, VI II, Bc 1	Textmarke „Hütet euch“ (VI I: erst 16, 2)	90	Bc 3	Warnungsakzidens analog zum Baß ergänzt
20	Bc 1	in der Bezifferung vor $\sharp$ nochmals 4 (Druckfehler)	<b>Nr. 13, Was betrübst du dich, meine Seele</b> SWV 353		
21	VI II 6	Spitta setzt entgegen ODr. <i>g</i> statt <i>f</i> (motivische Vereinheitlichung)	Links oben: „à 4“ (außer VI I: „à 4.“)		
35	Bc 3	Textmarke „Und komme dieser“	Besetzungsangabe Bc: „Duo Cantus vel Tenores cum duobus Violinis.“; große Schrifttype		
36/37	B	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)	Bezeichnung der Singstimmen: „CANTUS vel TENOR primus.“ (kleine Schrifttype); „Cantus vel Tenor secundus.“ (große Schrifttype)		
37	VI II 13	im <i>c</i> <sub>1</sub> -Schlüssel notiert (bis 45, 1)	Textincipit der Instr.-Stimmen: „Was betrübst du dich“ (VI I.; VI II auch: „... meine Seele“). Bc ohne Angabe (beginnt daher ohne Initiale)		
39	Bc 2	Textmarke „Denn wie ein Fallstrick“	12/13	VI II, S I, S II, Bc	Abteilungsstrich als Abschnittsgliederung aufgefasst
40	VI I 1	Textmarke „Denn gleich wie ein Fallstrick“	13	VI I, VI II 1	<i>c</i> <sub>2</sub> -Schlüssel (bis 33, 4); Textmarke „Was betrübst du dich“; Vermerk „submisce“ nur hier (als Spielanweisung für Einzelstimmen)
46	VI II 1	Textmarke „Denn wie ein Fallstrick“		S II	Pausenzähler „21“
56/58	VI II, Bc	Textmarke „So sey [VI II: „seyt“] nun wacker“		Bc 1	Textmarke „Was betrübst du dich“
67	Bc 2	Bezifferung im ODr. 5-6 (Druckfehler)		S I 2	Text ergänzt (bis 22, 1)
68ff.		Vermerk „Præsto“ zu 68, 3 (VI II), 68, 2 (Bc); in VI I und B beim Neueinsatz (T. 69/71). Bc zusätzlich verderbte Textmarke „Und bittet“		S I 2	Text ergänzt (bis 27, 1)
78	Bc	Vermerk „Tarde“ fehlt im ODr.		Bc 1	Textmarke „Und bist so unruhig“
80	VI I, VI II, Bc 1	Textmarke „Betet“ (VI II, verderbt: „Betet daß ihr nicht[!]“); VI I, VI II: Pausenzähler „13“	18	S I 2	Text ergänzt (bis 31, 4)
	B, Bc 1	Vermerk „Tarde“, in B folglich gegenüber 78 wiederholt, in Bc erstmals; Vermerk „Solus“ in beiden Stimmen	25	S I 2	im ODr. $\sharp$ als Warnungsakzidens
			28	Bc 1	Vermerk „à 4“; Textmarke „Was betrübst du [VI I: „betrübstu“] dich“; in VI I, VI II Vermerk „Fortiter“ im ODr. 4tel (Druckfehler); in Expl. <b>C-B</b> , <b>C-D</b> und <b>C-P</b> durch Zusatz von Fähnchen korrigiert ( <b>C-H</b> , <b>C-K</b> , <b>C-W</b> ohne Korrektur)
88	Bc 1	Textmarke „Und zu stehen“	30	S I 1	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
90	Bc 2	Bezifferung durch Spitta in 9-8 abgewandelt; auch die Version des ODr. ist musikalisch sinnvoll, da sie die Fortschreitung 9-8 impliziert. Keine Abteilungsstriche mehr bis zum Werkende. Vgl. auch Nr. 15, T. 35	32	S I 4	Bezifferung $\sharp$ im ODr. über 3; offenkundig Druckfehler (verschoben)
		Textmarke „Und betet“	34	VI I, VI II, Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
93	VI I, VI II, Bc 1	Vermerk „Præsto“ (Bc: „Presto“); B erst in T. 94 im ODr. punktierte Brevis statt „Brevis-Semibrevispause“ (Unterscheidungsproblem Dehnungspunkt/Pausenzeichen)	36/37	Bc	Vermerk „Symphonia“ in allen Stimmen; S I, S II mit Pausenzähler „13“
93		Vermerk „Tarde“ in allen Stimmen	39	S I, S II 2	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
103	VI II 1	Textmarke „Daß ihr würdig“	46	S I, S II 2	Text ergänzt (bis 43, 1)
		Textmarke „Und zustehen [!]“	51	Bc 1	Text ergänzt (bis 47, 2)
109	Bc		53	S II 2	Textmarke „Und bist so unruhig“
110	VI I, VI II 2		54	S I 2	Text ergänzt (bis 55, 1)
123	Bc 3		54/55	S II, Bc	Text ergänzt (bis 56, 1)
			55	Bc 4	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
			59/60	S II	Bezifferung $\sharp$ im ODr. über 3; offenkundig Druckfehler (verschoben)
			63		kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
			66/67	Bc	Vermerk „Symphonia“ in allen Stimmen; S I, S II mit Pausenzähler „13“
			75/76		kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
			76	VI I, VI II	Abteilungsstrich – in allen Stimmen – als Abschnittsgliederung aufgefasst
			76	Bc 1	Pausenzähler „17“
			78	S II 1	Textmarke „Harre auf GOTT“
			80	Bc 3	Text ergänzt (bis 79, 1)
			81/82	Bc	Bezifferung $\flat$ im ODr. über 2; offenkundig Druckfehler (verschoben)
			82	S I 1	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
			88	S II 1	Text ergänzt (bis 83, 1)
			89/90	Bc	Text ergänzt (bis 89, 1)
			90	S I 2	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
			91/92	Bc 3	Text ergänzt (bis 92, 3)
			93	S II	ODr Bezifferung $\flat$ (Druckfehler)
			96/97	VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
			97/98	VI I	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
			100	VI I 1	Vermerk „Symphonia“ in allen Stimmen (S I: nach Zeilenwechsel zu T. 94)
				Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
			104	Bc 2	Textmarke „Ich werde Ihm“ (VI II: „... noch danken“)
			105	VI I 2	Textmarke „Ich werde Ihm noch danken“
			107/108	Bc	im ODr. Bezifferung $\sharp$ 4 (offenkundig vertauscht)
			112	VI I, VI II, Bc 1	im ODr. $\sharp$ als Warnungsakzidens
				VI II, Bc 1	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
				VI II, S I, S II, Bc 1	Textmarke „Harre auf GOTT“ (Bc: nur „Harre“); Vermerk „Fortiter“ (nur VI I, VI II)
			114	S I, S II 1	Vermerk „à 4“
			118/119	S II	Text ergänzt (bis 115, 1)
			119	S II 5	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
			122/123	S II	im ODr. $\sharp$ als Warnungsakzidens
			123/124	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
			124/125	VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
			127	VI II, Bc	Textmarke „Daß Er meines Angesichtes Hülffe“
			131	Bc 1	im ODr. Bezifferung „ $\sharp$ -4“; Zeichen offenkundig vertauscht
			132/133	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
			133	S I 1	Text ergänzt (bis 134, 2)

**Nr. 12, Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren** SWV 352  
Links oben: „à 3.“ (VI I, VI II, B; größere Type als in den Stücken zu Bandbeginn), „A 3.“ (Bc).  
Besetzungsangabe Bc: „Bassus solus cum duobus Violinis.“; kleine Schrifttype  
Bezeichnung der Singstimme: „Bassus solus.“ (große Schrifttype)  
Textincipit der Instr.-Stimmen: „HERR [VI I: „HERr“] nun lässest Du [Bc: „lessestu“] deinen Diener“ (d. h.: Bc wieder mit Initiale)  
In VI I und VI II stehen in dichter Folge Abteilungsstriche (im 4/4-Abstand); jeweils am Zeilenende fehlen sie (anders als in der üblichen Praxis der Continuo stimmen)

1	VI I	Pausenzähler „17“
	VI II	Pausenzähler „16“
18	VI I 2	mit $\sharp$ ; schon Spitta interpretierte das Zeichen als Warnungsakzidens, das richtiger vor die 3. Note gehöre. Vgl. hierzu auch T. 20 und die Frühfassung
	Bc	Textmarke „Wie du gesagt“; Vermerk „a 3“
22	Bc 1	im ODr als zwei Halbe mit Haltebogen dargestellt
28	VI II 11	im ODr. ohne Vorzeichen; dass dennoch <i>h'</i> intendiert ist, ist nicht völlig auszuschließen
30/31		Abteilungsstrich – in allen Stimmen – als Abschnittsgliederung aufgefasst
31		Vermerk „Symphonia“ in allen Stimmen
40	Bc 2	im ODr. Bezifferung $\flat$ statt 6 (Druckfehler)
41/42		Abteilungsstrich – in allen Stimmen – als Abschnittsgliederung aufgefasst
42/43	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Denn meine Augen“
51	Bc zu 1	$\flat$ vor Custos fehlt
57	Bc 4	im ODr. B (wie Singst.) – abweichend von 52, 2 sowie 50, 4 und 59, 2. Die Frühfassung SWV 352a bietet an dieser Stelle gleichfalls <i>d</i> (mit Bezifferung 6), daher als Lesefehler aufgefasst (vgl. 58, 2) und an Parallelstellen angeglichen
61/62, 63/64	B	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
67	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Ein Licht [Bc: „Liecht“] zu erleuchten“
75	Bc	Textmarke „Und zum Preiß“
80	Bc	im ODr. Bezifferung $\sharp$ 4 (vertauscht; Druckfehler)
82	B I	Textierung „Volck“ (ohne Genetiv-s); 3: Text ergänzt (bis 83, 4)

139	Bc 1	im ODr. irrtümlich Bezifferung 3-4-3	8	Bc	Vermerk „Tarde“ nur hier
140	S I 1	Textierung „dast“ (Druckfehler, falsche Ligaturletter)	10/11		Abteilungsstrich (VI II, S I, S II, Bc) als Abschnittsgliederung aufgefasst (VI I: Zeilenende)
144	S II 3	im ODr. ohne #	11	VI I, VI II, Bc 1	Textmarke „Gieb unsern Fürsten“ (VI I: 15, 1)
146	S I 1-3	Bindebogen hinzugefügt (vgl. 144, S II); 3: im ODr. ohne #	27	Bc 2	im ODr. bereits hier die Bezifferung 6-5 der folgenden Noten
151	S I 2	Text ergänzt (bis 153, 1)	31	Bc 1	im ODr. auch hier noch die Bezifferung 6-5 der vor- ausgehenden Noten
<b>Nr. 14, Verleih uns Frieden</b> SWV 354					
Links oben: „à 4.“; „Erster Theil.“ sowie Werknumerierung in S I und Org deutlich größer als gewöhnlich (und: als in den übrigen Stb.)					
Besetzungsangabe Bc: „Duo Cantus vel Tenores, cum duo Violinis.“; kleine Schrifttype					
Bezeichnung der Singstimmen: „CANTUS vel TENOR primus.“; „Cantus vel Tenor secundus.“ (beide: kleine Schrifttype)					
Textincipit der Instr.-Stimmen: „Verley [VI II: „Verleyh“] uns Frieden gnädiglich [VI II: „genädiglich“]“					
Textincipit: VI I „Verley uns Frieden gnädiglich“, VI II: „Verleyh uns Frieden gnädiglich“; Bc beginnt ohne Initiale					
Im Expl. <b>C-B</b> ms. zusätzliche Abteilungsstriche.					
1	VI I, VI II	Vermerk „Symphonia“ nur hier	65	Bc 1	Vermerk „In aller Gottseligkeit“
7	VI I, VI II	Vermerk „Præsto“ nur hier	66	Bc 1	Bogen in Anlehnung an VI II, T. 89-91, ergänzt
	Bc 5	im ODr. zwei Minimen <i>g-a</i>	74-76	VI I	Text ergänzt (bis 76, 6)
12	VI I, VI II, Bc	Vermerk „Tarde“	75	S II 2	Bezifferung $\flat$ im ODr. als Vorzeichen vor <i>c</i>
14/15	VI I, VI II, S I, Bc	Abteilungsstrich als Abschnittsgliederung aufgefasst	89	S I 3-4	Bogen ergänzt
15	VI I, VI II 1	Textmarke „Verley [Bc: „Verleyh“] uns“ [VI II, Bc: „... Frieden“]	90	S II 4	Text ergänzt (bis 91, 2)
16	VI I, VI II	Pausenzähler „4“	91	Bc 1	Bezifferung $\flat$ im ODr. als Vorzeichen vor <i>c</i>
	Bc 1	„fortiter“ analog zu VI I, VI II ergänzt	92-96	S I 2-6	Text ergänzt
17	S I, S II 2	Text ergänzt (S I: bis 18, 1; S II: bis 19, 1)	96	VI I, VI II	Textmarke „Amen“
25	Bc	Vermerk „à 4“ nur hier	97	Bc 1	Bezifferung im ODr. $\frac{6}{6}$
27/28	VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)	100-103	S II	Text ergänzt
28	S II 2	Text ergänzt (bis 32, 1)	102	Bc 1-2	im ODr. mit Bogen (vgl. T. 103, aber 101)
30	S I 3	Text ergänzt (bis 31, 2)	<b>Nr. 16, Es steh Gott auf</b> SWV 356		
37-40	Bc	dynamische Angaben ergänzt (vgl. 16-19)	Links oben: „à 4.“ (VI I, VI II, S II, Bc), „A 4.“ (S I)		
38	S I, S II 2	Text ergänzt (S I: bis 39, 1; S II: bis 40, 1)	Besetzungsangabe B.c: wie Überschriftzeile der Edition; große Schrifttype		
40	Bc 4-5	Bezifferung # im ODr. zur 4. Note ( <i>g</i> ) statt zur 5. ( <i>a</i> )	Bezeichnung der Singstimmen: „CANTUS vel TENOR primus“; „Cantus vel Tenor secundus.“ (beide: kleine Schrifttype)		
45	S II 2	Text ergänzt (bis 46, 2)	Textincipit der Instr.-Stimmen: „Es steh [Bc: „stehe“] GOTT [VI I: „GOTT“] auf“		
48	Bc 2	Textmarke „HErr GOTT zu unsern Zeiten“	In den Expl. <b>C-D</b> und <b>C-P</b> ms. zusätzliche Abteilungsstriche.		
48/49	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)	1-13	VI II	<i>c</i> , -Schlüssel
55-60	S I	Bindebogen ergänzt; analog zu S II, vgl. auch T. 80ff.; im Expl. <b>C-P</b> in 59/60 ms. ergänzt	13/14	VI I, S I, S II	Abteilungsstrich als Abschnittsgliederung aufgefasst
56-58	VI II	Bindebogen ergänzt; vgl. T. 81-84	14	VI I, VI II, Bc 1	Textmarke „Es steh GOTT [VI II: „GOTT“] auf“; Vermerk „Solut“ (nicht in VI I)
58-60	VI I	Bindebogen ergänzt; vgl. T. 81-84		VI I, VI II, S II	Pausenzähler: „17“ (VI II, S II), „19“ (VI I)
61	S II 7	Text ergänzt (bis 62, 6)	22	S I 10	im ODr. ohne # (im Expl. <b>C-P</b> ms. nachgetragen); vgl. auch T. 27 (dort vorhanden)
62/63	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenwechsel)	25/26	S I	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
66	S II 7	Text ergänzt (bis 67, 6)	30	Bc 1/2	Brevis, Semibrevispause (Unterscheidungsproblem)
68/69	S II	im ODr. erst Halbe Pause, dann Ganze Pause	31	VI I, VI II, Bc	Dehnungspunkt/Pausenzeichen
69	Bc 1-2	Bezifferung 6 zu 1. statt zu 2. Note			Vermerk „à 4“ (VI II: T. 33); Bc mit Textmarke „Es steh GOTT auf“
72	S II 7	Text ergänzt (bis 73, 6)	33	S II 1	Text ergänzt (bis 36, 1)
75	S II 2	Text ergänzt (bis 76, 1)	35	S I 1	Text ergänzt (bis 36, 1)
76	S II 1	im ODr. mit # als Warnungssakzidens	38/39	S II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
76/77	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenwechsel)	41/42	VI I	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
81	VI I 5	Vorzeichen ergänzt	47	Bc 1	Textmarke „Und die Inn hassen“
82	VI I 2	Vorzeichen ergänzt	55	Bc	Vermerk „Symphonia“ nur hier
82/83	VI II, Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)	59	Bc 1	im ODr. Bezifferung: $\frac{6}{2}$ statt $\frac{6}{4}$
83	VI I 7-8	Bindung ergänzt (vgl. 3-4 und 84, 3-4)	62	VI II 1	# ergänzt; vgl. S I
84	Bc 4	Bezifferung $\flat$ im ODr. als Vorzeichen vor <i>c</i>	63/64	VI II, S I, S II, Bc	Abteilungsstrich als Abschnittsgliederung aufgefasst
86	S II 7	Text ergänzt (bis 87, 6)	64	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Vertreib [Bc: „Vertrib“] sie“
86/87	VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)	68	S I 2	im ODr. 16tel statt 32stel (Druckfehler)
89	S II 3	Text ergänzt (bis 90, 2)	69/70	VI I	im Expl. <b>C-W</b> ms. Abteilungsstrich
94	S II 7	Text ergänzt (bis 95, 6)	70	S I 3	im Expl. <b>C-D</b> ms. „for[te]“
97	S II 2	Text ergänzt (bis 98, 1)	74	VI I 1	8tel- statt 4tel-Note (Druckfehler; 2: 4tel-Pause!)
<b>Nr. 15, Gib unsern Fürsten</b> SWV 355					
Links oben: für VI I, VI II, S II „à 4.“ und „Ander Theil.“; für S I und Org „A 4.“ und „Anderer Theil“ (deutlich größer als gewöhnlich, vgl. Nr. 14)					
Besetzungsangabe Bc: „Duo Cantus vel Tenores“ (keine Erwähnung der Violinparts!); kleine Schrifttype					
Bezeichnung der Singstimmen: „CANTUS vel TENOR primus.“; „Cantus vel Tenor secundus.“ (beide: kleine Schrifttype)					
Textincipit der Instr.-Stimmen: „Gieb unsern Fürsten und aller Obrigkeit“ (nur VI I, VI II); Bc beginnt ohne Initiale					
In den Expl. <b>C-B</b> und <b>C-P</b> ms. zusätzliche Abteilungsstriche; im Expl. <b>C-We</b> „Fürsten“ stets in „kayser“ verändert.					
1	VI I, VI II, S I, Bc	Vermerk „Symphonia“	77	VI II 8	im ODr. ohne #
4	VI I, S I, S II	Taktvorzeichnung im ODr. 4/6 statt 6/4	81	S I 3	Text ergänzt (bis 82, 6)
		Pausenzähler „4“	82	S II 3	Text ergänzt (bis 83, 2)
			83	S I, S II 7-9	Text ergänzt
			84	S I 4-6	Text ergänzt
			90	VI I 6	$\flat$ ergänzt; 8: im ODr. 8tel (Druckfehler)
			93	S I, S II 4	Text ergänzt (bis 94, 2); S II, 10: # ergänzt
			95	VI II 5	# ergänzt (Druckfehler)
			95/96	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)

96–105	VI I, VI II, S I, S II	fehlende #-Vorzeichnung in standardisierter Figur: S I (96, 9), S II (97, 3), VI II (97, 9), S II (98, 8), VI I (99, 4), VI II (100, 4), S II (103, 6 und 105, 6). Die zahlreichen Parallelstellen und die Alterationen der unmittelbaren Umgebung legen die Annahme nahe, dass es sich um Druckfehler handelt
97	S I 6	Text ergänzt (bis 98, 8)
98	S II 2–10	Text ergänzt; 7: # ergänzt
99	S I 4	Text ergänzt (bis 100, 8)
102	S II 4	Text ergänzt (bis 103, 8)
104	S II 10	Text ergänzt (bis 105, 8)
106	Bc 2	im ODr. # als Warnungsakzidens
108	Bc 1	Textmarke „Aber die Ge-“ (vor Zeilenende)
109	VI II 1	Textmarke „Aber“
117	S I	Abteilungsstriche vor und nach dem Takt ms. eingetragen; wie 118
118	S I 2, 3	im ODr. Pausen ms. eingetragen ( <b>C-B</b> , <b>C-D</b> , <b>C-H</b> , <b>C-K</b> , <b>C-P</b> , <b>C-W</b> ); Änderung noch in der Druckerei anzunehmen (trotz unterschiedlicher Schriftneigung)
127	S I 5	# ergänzt (Druckfehler)
129/130	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
132	S I	im ODr. nach Taktende (Zeilenende) Custos zunächst auf <i>e'</i> verweisend eingetragen; Rasur, Korrektur in <i>h'</i> (alle Expl.)
134	VI II 4	im ODr. <i>d'</i> statt <i>e'</i> (vgl. VI I: 135, 4)
142	VI I	nach 2: in Expl. <b>C-W</b> ms. Zusatz $\phi$ (d. h.: Lesehilfe für die letzten 4 Semibreven des Taktes)
143/144, 157/158	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
174	S II 2–4	im ODr. Texttierung „für Gott sich“ (Druckfehler)
176–178		Vermerk „Tarde“ in 176 (S I, S II), 177 (VI I, VI II); in Bc – am Fuß der Seite – wohl wegen der Lagenbezeichnung bis T. 178 verschoben

#### Nr. 17, Wie ein Rubin SWV 357

Links oben: „à 4.“  
Besetzungsangabe Bc: „Cantus & Altus cum duobus Violinis.“; große Schrifttype  
Bezeichnung der Singstimmen: „CANTUS.“ (im Expl. **C-D** um „et A.“ ergänzt), „Altus“ (beide: große Schrifttype)  
Textincipit der Instr.-Stimmen: „Wie ein Rubin“ (VI II auch: „... in feinem Golde leuchtet“)  
In den Expl. **C-D** und **C-P** ms. zusätzliche Abteilungsstriche.

1	S, A	Taktzähler „9“
9/10	VI I, VI II, S, A	Abteilungsstrich als Abschnittsgliederung aufgefasst
10/11	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Wie ein Rubin.“ (VI I, unmittelbar gefolgt von der Textmarke für T. 24), „Wie ein.“ (VI II), „Wie ein Rubin (Bc); Pausenzähler „13“ in VI I und VI II
18	S 4	Text ergänzt (bis 19, 3)
24	VI I, VI II	Textmarke „Also [VI I auch: „zieret“]“
25/26	VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
31	S 1	urspr. <i>a'</i> ; Rasur, in allen Expl. mit Tinte überschrieben oder überstempelt (Druckerei)
31/32		Abteilungsstrich – in allen Stimmen – als Abschnittsgliederung aufgefasst; anschließend in allen Stimmen Vermerk „Symphonia“
32	S, A	Pausenzähler „7“
32/33	VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
38/39		Abteilungsstrich – in allen Stimmen – als Abschnittsgliederung aufgefasst
39	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Wie ein Smaragd“; VI II mit Pausenzähler „11“
51	VI II 4	Textmarke „Also zieren“
58	VI I 1	im ODr. # als Warnungsakzidens
59/60	VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
60	Bc 2	im ODr. # als Warnungsakzidens
63	VI I 7	bei Spitta (als Druckfehler?) <i>d'</i>
64	VI II 4	# ergänzt (vgl. Bc)
66/67	VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
69	Bc 3	im ODr. # als Warnungsakzidens
70	VI I 1	im ODr. # als Warnungsakzidens

#### Nr. 18, Ich dein Brot mit Freuden SWV 358

Links oben: „à 4.“  
Besetzungsangabe Bc: „Cantus & Bassus cum duobus Violinis.“; große Schrifttype  
Bezeichnung der Singstimmen: „CANTUS“, „Bassus“ (beide: große Schrifttype)  
Textincipit der Instr.-Stimmen: „Ichs dein Brot mit Freuden“  
In den Expl. **C-D** und **C-P** zusätzliche ms. Abteilungsstriche.

1		Vermerk „Symphonia“ in allen Stimmen; S Pausenzähler „10“; Bc ohne Taktvorzeichnung
6/7	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
10/11		Abteilungsstrich – in allen Stimmen – als Abschnittsgliederung aufgefasst
11	VI I, VI II, Bc 1	Textmarke „Ich dein Brot“
12/13	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
20/21	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
35	VI I, Bc 1	Textmarke „Es ist nichts bessers“; VI I Pausenzähler „5“
35–36	S	Text im ODr.: „Es ist nichts besser als“ (an Bassus und Textmarken in den Instrumenten angeglichen)
36	B 4	Vorzeichen ergänzt (vgl. Bc)
36/37	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
39	VI II 1	Textmarke „Es ist nichts bessers“
41	VI I 5–6	Bg. ergänzt in Analogie zu VI II, T. 42, 5–6
64	VI I, VI II, Bc 1	Textmarke „Ich lobe die Freude“ (VI II: zu 65, 3)
70/71,	S	Pausenzähler „27“
80/81	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
92/93	VI I, Bc	Textmarke „Ich lobe“
100	VI I, VI II	Pausenzähler „23“
102/103	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
106	B 3	Text ergänzt (bis 108, 2)
114	B 3	Vorzeichen ergänzt (vgl. Bc)
118/119	B	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
123	1	Vorschrift „Tarde“ in allen Stimmen Textmarke VI I, Bc „Denn ein jeglicher Mensch“ (VI II „Denn ein jeglicher“)
140	S 1–5	Text ergänzt
144/145,	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
150/151		

#### Nr. 19, Der Herr ist mein Licht und mein Heil SWV 359

Links oben: „à 4.“  
Besetzungsangabe Bc: wie Überschriftzeile der Edition; große Schrifttype  
Bezeichnung der Singstimmen: „Tenor primus.“, „Tenor secundus.“ (beide: große Schrifttype)  
Textincipit der Instr.-Stimmen: „DER HERR ist mein Licht [VI II: „Liecht“]“;  
Bc auch: „... und mein Heyl“  
Im Expl. **C-P** ms. zusätzliche Abteilungsstriche.

1	VI I, VI II Bc 2	Pausenzähler „18“ Bezifferung 9 (Zahl offenkundig auf dem Kopf stehend)
2	Bc 5	Bezifferung 7–6 im ODr. über 4
14	T I 5	Text ergänzt (bis 15, 6)
19	Bc 1	Vermerk „Violin“
24/25	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
26	Bc 3	im ODr. # als Warnungsakzidens
30	T II, Bc 2	Vermerk „Tarde“ nur hier, in Bc bei 1
35	VI I, VI II 4	im ODr. # als Warnungsakzidens
40	VI II T II, Bc	Pausenzähler „12“ Vermerk „Solus“; Bc mit Textmarke „Darum wenn die bösen“
41–55		Textierung/Textmarken im ODr. uneinheitlich: VI I, VI II, T II (durchgängig „wann“) kollidiert mit T I, Bc (durchgängig „wenn“). Lautstand an die einheitliche Form „wann“ der Singstimmen in T. 70–73 angeglichen
51/52	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
52	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Wann [Bc: „Wenn“] sich schon [VI I auch: „... ein Heer“]“
55/56	VI I, VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
58	VI I, VI II, Bc	Textmarke „So fürchtet sich [VI I auch: „... dennoch“]“; Textmarke VI II erst in 61
59/60	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
70	VI I, Bc	Textmarke „Wann [Bc: „Wenn“] sich Krieg“
73	VI II	Textmarke „Wann sich Krieg wider mich erhebet“
74	T I 7 T II 5	Text ergänzt (bis 75, 5) Text ergänzt (bis 75, 4)
74/75	VI I	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
77	VI I, Bc	Textmarke „So verlasse“
80	VI II	Textmarke „So verlasse ich mich“
81	VI I 2	im ODr. # als Warnungsakzidens
87	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Denn Er bedeckt mich“
92	Bc	Textmarke „Er verbirget mich“
96/97	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
98	T II 2	Text ergänzt (bis 99, 5)

106	T I Bc 2	im ODr. überspannt die Bogenletter nur 2–4 im ODr. # als Warnungssakzidens
108	T II	im ODr. überspannt die Bogenletter nur 1–2
112	VI I, VI II T II	Vermerk „Symphonia“ in allen Stimmen vor 1: überzählige Ganze Pause Pausenzähler „11“
115	VI I 6	im ODr. # als Warnungssakzidens
115/116	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
123	VI I, VI II, Bc	Textmarke „So wil ich in seiner Hütten [VI II auch: „Lob opffern“]“; Vermerk „à 4“ nur in Bc
128/129	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
132	T I 2	Text ergänzt (133, 2)
138	T I 2	Text ergänzt (139, 2)
140	Bc 1	im ODr. zunächst <i>A</i> ; Rasur, in allen Expl. ersetzt durch <i>c</i> (Stempel)

#### Nr. 20, Zweierlei bitte ich, Herr, von dir SWV 360

Links oben: „à 4“; T II hingegen „à 3“.

Besetzungsangabe Bc: wie Überschriftzeile der Edition; große Schrifttype

Bezeichnung der Singstimmen: „Tenor primus.“, „Tenor secundus.“ (beide: große Schrifttype)

Textincipit der Instr.-Stimmen: „Zweyerley bitte ich“ (Bc „Zweyerley bitte ich von Dir“)

Im Expl. C-D zusätzliche ms. Abteilungsstriche.

1		Vermerk „Symphonia“ in allen Stimmen; T I, T II mit Pausenzähler „14“
4, 5	Bc 1–2	Bezifferung jeweils 6–5–5 statt 5–6–5 (Druckfehler)
15	VI I, VI II, Bc 1	Textmarke „Zweyerley“ (VI II: „Zweyerley“; Bc: „Zweyerley bitt ich“)
	VI I, VI II 1	Vorschrift „Præsto“ ergänzt; Pausenzähler „7“
17	T I 1	Text ergänzt (bis 18, 3)
18	T II 1	Text ergänzt (bis 19, 3)
22	VI I, VI II 1	Textmarke „Abgötterey“ bereits zu den Pausen (vgl. T. 36); Pausenzähler „14“ (VI I), „16“ (VI II)
24	T I 4	Text ergänzt (bis 26, 2)
36	Bc 3	Vermerk „Symphonia“ nur hier
37	VI I 6	im ODr. kein Vorzeichen
39	VI II 6	im ODr. kein Vorzeichen
43	Bc 5	im ODr. Bezifferung $\flat$
46	Bc 1	Textmarke „Abgötterey“
51/52	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
57	VI I 1	im ODr. # als Warnungssakzidens
63/64	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
65/66	T I, T II, Bc	Abteilungsstrich als Abschnittsgliederung aufge- fasst
66	VI I 1	Textmarke „Laß mich aber“ bereits zu den Pausen (vgl. T. 73); Pausenzähler „7“
	Bc 1	Textmarke „Armuth“
73	VI II 2	Textmarke „Laß mich aber“
73/74	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
74	Bc 1	$c_4$ -Schlüssel (bis 76, 1)
76	Bc 2	Textmarke „Ich möchte“
86/87	VI I, VI II, T I, Bc	Abteilungsstrich als Abschnittsgliederung aufge- fasst
87	VI I, VI II, Bc 1	Angabe „Symphonia“ nur hier
89	VI I 5–6	im ODr. 4tel $e^{\flat}$ ; angeglichen an T. 93 (T I)
91	Bc 1	Textmarke „Wer ist der HERR“ (verspätet um eine Halbe)
91/92	T II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
94	VI I 1	Textmarke „Wer ist der HERR“
96/97	T I, T II	jeweils kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
97/98	VI I, VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
100/101	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
101	VI I, VI II, Bc 1	Textmarke „Oder wo ich“ (VI II: „... ich.“; Bc auch: „... zu arm“); in VI I, VI II Pausenzähler „19“
110/111	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
120	VI I, VI II, Bc 1	Vorschrift „Præsto“ (T I, T, 2: T. 122) Textmarke „Zweyerley bitte ich“ (VI II: „Zweyer- ley bitte ich“; Bc: „Zweyerley bitt ich“)
123	T I 3	im ODr. ohne Vorzeichen
125–128	T II	Text ergänzt
127	T II 3	im ODr. ohne Vorzeichen
132	T II 3	im ODr. ohne Vorzeichen
143	Bc 1	Textmarke „Die wolltest Du mir“
150	T I, T II 1	von hier an Textierung stets „dann“ anstatt zuvor „denn“ (in T I ab T. 133, in T II ab T. 154 neue Sei- te: anderer Setzereivorgang!)
157	VI II 2	im ODr. $g'$ statt $a'$ (Druckfehler)

163	VI II 2	$c_2$ -Schlüssel (bis Ende)
164	VI I 1	$c_1$ -Schlüssel (bis Ende)
169		ausdrücklich Pausentakt am Ende; in T II, Bc Fer- mate ergänzt; T II: unter dem Pausentakt im ODr. das Abkürzungszeichen „etc.“

#### Nr. 21, Herr, neige deine Himmel SWV 361

Links oben: „à 4“

Besetzungsangabe Bc: wie Überschriftzeile der Edition; große Schrifttype  
Bezeichnung der Singstimmen: „Bassus primus.“, „Bassus secundus.“ (beide:  
große Schrifttype)

Textincipit der Instr.-Stimmen: „HERR [VI II: „HERr“] neige deine Himmel“

1	VI I, VI II	Pausenzähler „35“
18	B II	Abteilungsstrich nach 6. Note
22	B I 3	im ODr. ohne Vorzeichen
28	Bc 2	Textmarke „Taste die Berge an“
36	VI I, VI II 4	Textmarke „Laß blitzen“
37/38	VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
38	B II 3–5	Text ergänzt
39/40	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
41	B I 2–8 B II 4–6	Text ergänzt Text ergänzt
42/43	VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
43/44	VI I	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
46/47		Abteilungsstrich – in allen Stimmen – als Ab- schnittsgliederung aufgefasst
47		Vermerk „Symphonia“ in allen Stimmen
48/49	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
49/50	VI I	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
54/55		Abteilungsstrich – in allen Stimmen – als Ab- schnittsgliederung aufgefasst
55	Bc	1: Textmarke „Wirf deine Strahlen“
60	B II 2	im ODr. $F$ ; angeglichen an Bc (vgl. auch T. 56/57). Da auch die Frühfassung hier <i>A</i> hat (T. 61), kann <i>F</i> als Druckfehler gelten.
63/64/66	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Sende deine Hand“ (VI I: 64, 3; VI II: 66, 3)
75	VI I 1	im ODr. # als Warnungssakzidens
83	Bc 1–2	Bezifferung im ODr. $3-\sharp-4-4$ (eine $6_4$ -Gruppe zu viel)
85	VI I 1 Bc 1	verderbte Textmarke „GOTT ich will Dir danken“ Textmarke „GOTT ich will Dir ein neues Lied sin- gen“
88	VI II 3	verderbte Textmarke „GOTT ich will Dir danken“
100	Bc 1	Textmarke „Ich wil Dier spielen“
124	B I	Text ergänzt (bis 127, 2)
130	B I	Text ergänzt (bis 133)

#### Nr. 22, Von Aufgang der Sonnen SWV 362

Links oben: „à 4“

Besetzungsangabe Bc: wie Überschriftzeile der Edition; große Schrifttype

Bezeichnung der Singstimmen: „Bassus primus.“, „Bassus secundus.“ (beide:  
große Schrifttype)

Textincipit der Instr.-Stimmen: „VOn Aufgang der Sonnen“

12	VI II	$c_2$ -Schlüssel (bis 14, 1)
13	VI I	$c_1$ -Schlüssel (bis 14, 1)
14	B II 3	# im zweitobersten Zwischenraum (statt auf 4. Linie)
25	Bc	Textmarke „Gelobet sey“
30	VI I	Textmarke „Von nun an“
36	VI II 8	Textmarke „Wer ist wie der HERR“; gehört erst zu 49, 4
38	Bc	Textmarke „Der HERR ist hoch“
43	B I, Bc	Vermerk „solus“; im Bc bereits in 42 (ebenso Text- marke „Seine Ehre“)
	B II	Pausenzähler „14“
45	B I	Vermerk „à 3“
	VI I, Bc	Textmarke „Wer ist wie der HERR“ (VI I: „HERR“)
51	Bc 2	Bezifferung $\flat$ vor dem Notenkopf für <i>c</i>
57/58	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende); in 58 Textmar- ke „Und siehet“
65–67	VI II	$c_2$ -Schlüssel
68	B II, Bc	Vermerk „solus“; in Bc Textmarke „Der die Gering- en“
71	B I	Vermerk „solus“
74/75		Vermerk „à 4“ ergänzt; in VI I, VI II Textmarke „Und erhöhet mich“
81	B II 4	Text ergänzt (bis 82, 2)
85	Bc 2	Bezifferung $6$ bereits 84, 3
87–88	B II	Text ergänzt



145	T 2	Text ergänzt (bis 147)
147	B 2–3	Text ergänzt
149	A 4	(und 150, 1): Text ergänzt
	T 3	im ODr. kein # vor c' (vgl. aber T. 148, B)
150	VI II 1	im ODr. # als Warnungsakzidens
	T 4	(und 151, 1) Text ergänzt
	Bc 4	im ODr. Bezifferung ↘

### Nr. 25, Drei schöne Dinge seind SWV 365

Links oben: „à 5.“

Besetzungsangabe Bc: wie Überschriftzeile der Edition, große Schrifttype  
Bezeichnung der Singstimmen: „Tenor primus.“, „Tenor secundus“, Bassus“ (alle: große Schrifttype)

Textincipit der Instr.-Stimmen: „Drey schöne Dinge seynd“

Im Expl. C-D, Vox 3 (B), sind drei Leersysteme nach Ende von Nr. 24 für ms. Eintragungen von Orientierungsnoten genutzt, die sich auf die langen Pausen in Nr. 25 beziehen.

7–8	B	Text ergänzt
9	VI II 1	im ODr. kein #, vgl. aber Bc
11	VI II 2	im ODr. ↘ als Warnungsakzidens
14/15	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
25	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Wann [VI I: „Wenn“] Brüder eins seynd [VI I: „sind“]“ (VI I, VI II: T. 26, 1)
26/27	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
29	Bc	Vermerk „Symphonia“ nur hier
30	T II, B	Pausenzähler „29“ (T II), „21“ (B)
35	T I	Vermerk „solus“ nur hier
36	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Wie der köstl. [Bc: „köstliche“] Bals. [Bc: „Balsam“] ist“ (VI I, VI II: T. 24); VI II: Pausenzähler „15“
50/51	VI I, VI II, T I, B, Bc	Abteilungsstrich als Abschnittgliederung aufgefasst
51	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Wie der Thau [VI I: „Thau“; Bc: „Tau“]; VI II: Pausenzähler „8“
58/59	VI I, VI II, Bc	Abteilungsstrich als Abschnittgliederung aufgefasst
59	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Siehe so fein [VI I: „fein“]; VI II: Pausenzähler „16“
	T I, T II, Bc	im ODr. Vermerk „à 3“ nur hier
70/71	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
71	Bc 3	Rasur, urspr. B, in allen Expl. mit Stempel g korrigiert
75	VI I, Bc	Textmarke „Drey schöne [Bc: „... Dinge seynd“]“
76	B	Pausenzähler „10“
79	VI II 3–7	Bogen ergänzt
	Bc 1	im ODr. Bezifferung # (vgl. aber VI I)
84/85	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
87	VI II 5	im ODr. ohne Vorzeichen
89	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Wenn [VI II: „Wann“] Nachbarn [VI I, Bc auch: „... sich lieb haben“]; VI II erst T. 92
100/101	VI I, VI II, T II, B, Bc	Abteilungsstrich als Abschnittgliederung aufgefasst
101	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Wenn dirs [Bc: „diers“] übel gehet [VI I: „gehet“]; VI I, VI II mit Pausenzähler „19“
	B	Pausenzähler „15“
116	T II 3	Text ergänzt (bis 117, 2)
116/117	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
120	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Denn so ihr euch“; VI I, VI II mit Pausenzähler „7“
121/122	T II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
123	T I 2	Vorzeichen im Satz verrutscht (auf Höhe von g statt vor f)
127	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Drey schöne Dinge [Bc: „... seynd“]“
128	Bc 2	im ODr. c <sub>4</sub> -Schlüssel (bis 129, 1); kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
129	VI I 6–7	Bogen ergänzt
133	Bc 2	im ODr. c <sub>4</sub> -Schlüssel (bis 135, 1)
135	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Wenn Mann und Weib“
141	VI I 4	im ODr. ohne Vorzeichen (zu 6 vorhanden; vgl. auch die Situation von b' in T I: 140, 2)
147	VI II 7	im ODr. ohne Vorzeichen (zu 9 vorhanden; vgl. auch Anm. zu T. 141)
149	Bc 1	im ODr. Bezifferung $\frac{6}{7}$ (7 unten)
152/153		Abteilungsstrich – in allen Stimmen – als Abschnittgliederung aufgefasst
153	VI I, VI II, T II	Textmarke (Bc bereits 152) „Die Männer [VI I: „... Männer“]“
	B	Vermerk „solus“ nur hier
	B	Pausenzähler „9“

158/159	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
161/162		Abteilungsstrich als Abschnittgliederung aufgefasst; fehlt in VI II (dort Seitenwechsel, gefolgt von vorgezogener Textmarke „Die Ehe soll ehrlich gehalten werden“ (vgl. Anm. zu T. 171)
162	VI I, VI II, T II, Bc	Textmarke „Die Weiber“ (Bc: „Die Weiber seyen unterthan“)
171	VI I, Bc	Textmarke „Die Ehe soll ehrlich“ (VI I)
	Bc	Vermerk „Symphonia“ nur hier
171/172	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
176	Bc	Textmarke „Die Ehe soll ehrlich gehalten werden“
183	Bc 1	im ODr. Bezifferung 7–8; offenkundig vertauscht
187/188	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
189	VI I, VI II	Textmarke „Drey schöne Dinge [VI II: „... seynd“]“
195/196	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
196–197	T I, B	Text ergänzt
198	VI II 1	im ODr. kein Vorzeichen; vgl. aber Bc
200	VI I 1	im ODr. kein Vorzeichen; vgl. aber Bc
	B 2–5	Bogen ergänzt
200–201	T I, B	Text ergänzt
203	Bc 1	erste Bezifferungsangabe $\frac{3}{3}$ ; im Hinblick auf die Fortsetzung $\frac{2}{2}$ offenkundig als $\frac{5}{3}$ zu verstehen
203/204	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
213	Bc	Textmarke „Denn daselbst“
225–228	B	Text ergänzt
228	VI I, T II 1	im ODr. Brevis–Semibrevispause (Unterscheidungsproblem Dehnungspunkt/Pausenzeichen)
243–247	T II	Schlussnote als eine einzige Finalis notiert
243/244	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)

### Nr. 26, Von Gott will ich nicht lassen SWV 366

Links oben: „à 5.“; Bc: „Aria à 5.“

Besetzungsangabe Bc: wie Überschriftzeile der Edition (große Schrifttype)  
Bezeichnung der Singstimmen: „Cantus primus.“, Cantus secundus.“, „Bassus“ (große Schrifttype)

Textincipit: „VON GOTT wil ich nicht lassen“ (VI I, VI II, S II, Bc); „VON GOTT“ (B)

In keiner Stimme Abteilungsstriche an Zeilenenden. Nur für S I, S II, B sowie VI I und VI II wird dies in den Einzelanmerkungen beschrieben, da die Striche nicht im ganzen Stück gesetzt werden. Im Bc ergibt sich der Zeilenfall direkt aus dem Notentext der Edition und wird daher nicht eigens kommentiert; hier stehen die Abteilungsstriche durchweg in regelmäßigen Abständen. Die Funktion der Abteilungsstriche, auch Abschnitte zu gliedern, wird hier besonders deutlich: Längere Pausen einzelner Stimmen werden nicht rein summarisch in Blöcken dargestellt, zu denen ein umfassender Pausenzähler hinzu tritt, sondern die Pausenstrecken werden – dem Strophenbau des zugrunde liegenden Liedes entsprechend – voneinander abgesetzt. Daher werden hier doppelte Abteilungsstriche auch dann gesetzt, wenn in einzelnen Stimmen keine Gliederung vorgenommen worden ist.

In den Expl. C-B, C-D und C-P ms. zusätzliche Abteilungsstriche.

1		Vermerk „Symphonia“ in allen Stimmen
	S I, S II, B	Pausenzähler „24“
5/6	VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
8/9	VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
12/13	VI II, Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
15/16	VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
19	VI I	c <sub>2</sub> -Schlüssel (bis 25, 1)
22/23	Bc	im ODr. anstelle des Abteilungsstriches zunächst Note f (Rasur; in allen Expl. überschrieben)
24/25	S I, S II, B, Bc	Abteilungsstrich als Abschnittgliederung aufgefasst
25	S II, B, Bc	Pausenzähler „21“ (S II, B); in B, Bc Textmarke „Von GOTT [Bc auch: wil ich nicht lassen“]; im Expl. C-B ms. Vermerk „C. I. Solo.“
26	VI I	Textmarke „Von GOTT“; Pausenzähler „14“
40	VI I, VI II	Vermerk „Symphonia“ nur hier
45/46	S I, S II, B, Bc	Abteilungsstrich als Abschnittgliederung aufgefasst
46	B, Bc	Textmarke „Wenn sich [Bc auch: „... der Menschen Hulde“]; B mit Pausenzähler „21“. Im Expl. C-B ms. Vermerk „2 C.“
47	VI I, VI II	Textmarke „Wenn sich“; VI I mit Pausenzähler „15
59	S II 11	ergänzt (vgl. Bc sowie VI II in 64, 11)
62	VI I, VI II, Bc	Vermerk „Symphonia“
64/65	VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
65	VI I	zwischen 4 und 5: Abteilungsstrich
66/67	S I, S, 2, B	Abteilungsstrich (analog zu 45/46) als Abschnittgliederung aufgefasst
67	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Auf Ihn wil ich [VI II, Bc auch: „... vertrauen“]; VI II erst in 68

82/83	S I, S II S I, S II, Bc	Textmarke „Auf Ihn.“; Pausenzähler „16“ Abteilungsstrich (analog zu 45/46 und 66/67) als Abschnittsgliederung aufgefasst	1		Vermerk „Symphonia“ in allen Stimmen; A mit Pausenzähler „11“
83	Bc	Textmarke „Es thut Ihm“	3	VI II 1–4 Bc 2	Bogen ergänzt (vgl. VI I) im ODr. Bezifferung 6; gehört offenkundig unmittel- bar vor diese Note
84	VI I, VI II	Textmarke „Es thut Ihm [VI II auch: „... nichts ge- fallen“];“; Pausenzähler „15“	6/7	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
	S I	Textmarke „Es thut.“; Pausenzähler „16“	12	A, T, B, Bc	Vermerk „Præsto“; in Bc Textmarke „Freuet euch“
	S II 8	Text ergänzt (bis 85, 6)	13–14	A, T, B	Text ergänzt
88	B 8	Text ergänzt (bis 89, 6)	14	VI I, VI II	Textmarke „Freuet euch“; Vermerk „Præsto“
94	S II	Abteilungsstrich zwischen 4 und 5	15/16	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
96	B 7	Text ergänzt (bis 97, 6)	16–18	A	Text ergänzt
97	B 7	Textierung „Lob“ (letzte Note auf dieser Seite des ODr.)	17–18	B	Text ergänzt
			18	T	Text ergänzt
99	VI I, Bc	Vermerk „Symphonia“ nur hier	21	VI II 1	Auflösezeichen ergänzt (vgl. Bc)
100/101	VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)	22	A, T, B	Text ergänzt
103/104	VI II, S II, B, Bc	Abteilungsstrich als Abschnittsgliederung aufge- fasst (S I: vgl. 98/99)	24	VI I, VI II, Bc	Vermerk „tarde“ nur hier (im Expl. C-D zum B ms. hinzugesetzt); Textmarke „Freuet euch“ nur in Bc
104	VI I, B S II Bc	Textmarke „Lobt Ihn“ [B: „... Ihn.“] Textmarke „Lobt Ihn mit“; Pausenzähler „16“ Textmarke „Lobt Ihn mit Hertz“; 2: über der Note auf der obersten Linie ein Brevis-Notenkopf (a); offenkundig Druckfehler statt Bezifferung b	32		Vermerk „Præsto“ in allen Stimmen (A, T, B: 34); in VI I, VI II, Bc Textmarke „Freuet euch“
			35–36	A, T, B	Text ergänzt
			39	A 6 Bc	Rasur, in allen Expl. überschrieben, urspr. f' Vermerk „Tarde“ nur hier
106	S I 4	Text ergänzt (bis 107, 2)	40	VI I, VI II 4	Textmarke „Die Frommen“
109	S I 6	Text ergänzt (bis 110, 6)	45	VI I 1–2	im OD. nur einmal 4tel c <sup>2</sup> (Druckfehler)
111/112	VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenwechsel)	46	Bc 3	im ODr. beziffert 7–6; offenkundig Setzerfehler (gehört über 45, 3)
113	Bc 4	im ODr. Bezifferung 6; offenkundig falsch placiert (gehört zu 3)	52	Org, Vne 2	erster erkennbarer Unterschied in der Führung bei- der Stimmen; bis zum Werkende entsteht für beide Parts ein eigenes Satzbild. Seitenbeginn: mit T. 39; Ende der Bezifferung in Vne: mit T. 60 (im ODr. Ende des 3. Systems)
115/116	VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenwechsel)			Textmarke „Dancket dem HERRN“
117	S I 11	im ODr. # als Warnungsakzidens			
120	VI I, VII, Bc	Textmarke „Auch wenn [Bc auch: „... die Welt vergehet“]“ (VI II: erst 121); VI I mit Pausenzähler „15“	54	VI I, VI II, Org, Vne 1	
121	Bc 3	im ODr. beziffert 5-6; offenkundig verschoben (6 daher hier zu 121, 4)	55	A, T, B 1–4	Text ergänzt
126	S I 4, B 3	Text ergänzt (bis 127, 2)	56	T	# nur vor I
129	B 3	Text ergänzt (bis 130, 1)	58	VI II.	wie T. 56, T (vgl. dort)
135	S I 6	Rasur, urspr. c <sup>2</sup> ; neue Note in allen Expl. des ODr. ms. eingetragen	61	VI I 6	im ODr. # als Warnungsakzidens
136	Bc	Vermerk „Symphonia“ nur hier	63/64		Abteilungsstrich in allen Stimmen außer Org (aber auch Vne)
138/139	VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)	64	VI I, VI II, A, T, Org, Vne	Textmarke „Singet dem [Org, Vne: „den“] HERRN [VI I: „HErrn“]“. In VI I, VI II, A, T „In- tonatio prima“ eingedruckt ins Notensystem, an gleicher Stelle in Vne „Voce sola“ (keine Pausen; keine Noten, diese aber in Org). Im Expl. C-D für A und T ms. Zusatz „Tacet.“
140/141	S I, S II	Abteilungsstrich (analog zu 45/46 und 66/67) als Abschnittsgliederung aufgefasst			Die Schwärzungen der Noten verweisen auf ein Tripla-Metrum. Dieses wird bestätigt durch den ms. Zusatz „3 Tact“ im Expl. C-L; zu diesem Me- trum vgl. auch T. 116ff.
141	S I, Bc	Textmarke „Die Seel [Bc auch: „... bleibt unver- lohren“];“; S I mit Pausenzähler „21“	65	VI I, VI II, Org, Vne	Vermerke „à 5.“ und „Tremolant“; in VI II und Vne neuerlich Textmarke „Singet dem HERRN [Vne: „HErrn“]“
142	VI I, VI II	Textmarke „Die Seel“, Pausenzähler 15 (VI I) bzw. 14 (VI II)	65–83	VI I	Im Anschluss an Nr. 27 Ossia-Version: „Wer der Discant-Geigen nicht recht mächtig ist, kan den Tremulant zum Singet dem HErrn, an statt der bey- den Chorden, nur auf einer streichen, wie folget: Nach der Ersten Intonation.“ Geboten wird als No- tenteil eine Linie, die sich aus den jeweils obersten Tönen ergibt
148	Bc 4	im ODr. mit Bezifferung 6			wie VI I (abweichend formuliert nur „Tremolant“), ebenfalls Linie aus den jeweils obersten Noten, doch in T. 82, 4–5 abweichend 4tel gis <sup>1</sup> (anstelle der Punktierung)
152/153	B	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)		VI II	
157	VI I, VI II	Vermerk „Symphonia“ nur hier (VI II: schon zu 156, 4)			alle gedruckten Notenköpfe als Semibreven ge- setzt, Notenhälse ms. nachgetragen (nicht in allen Expl. in einheitlicher Richtung)
158/159	VI I	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)			Folgende Noten komplett ms. eingetragen: 65–66 (c <sup>2</sup> ), 67 (f <sup>2</sup> -d <sup>2</sup> ), 68 (e <sup>2</sup> ); fehlt im Expl. C-W und daher auch bei Spitta), 74–75 (c <sup>2</sup> )
159/160	VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)			beide Noten c <sup>2</sup> ms. eingetragen
161/162	S I, B, Bc	Abteilungsstrich (analog zu 140/141) als Ab- schnittsgliederung aufgefasst (S II: Zeilenende)			kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
162	B	Textmarke „Darum.“			kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
	Bc	Textmarke „Darumb ob ich schon dulde“			im ODr. # als Warnungsakzidens
163	VI I, VI II	Textmarke „Darumb“, Pausenzähler „21“ (in VI II allerdings Abteilungsstrich bereits nach T. 178!)	65–81	VI I, VI II	(oben): nur diese komplett gedruckt, ebenso # vor cis <sup>1</sup> (5 unten) und gis <sup>2</sup> (83, 1 oben); Notenhälse und Notenkopf e <sup>1</sup> (5 Mitte) ms. nachgetragen. Vermerk „Fortiter“ zu 82, 4
172/173	S I	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)			kein e <sup>1</sup> (d-Saite in 1. Lage durch gis <sup>1</sup> „belegt“; Spit- tas Version folglich nicht abgesichert). in 82 obere Noten komplett gedruckt (ohne letzte Note), in 83 die unteren; Notenhälse und Notenkopf e <sup>1</sup> (82, vor-
175/176	S I	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)			
178	Bc	Textmarke „Das ist des Vaters Wille“			
184	VI I, Bc	Textmarke „Auch GOtt [Bc auch: „... der H Geist“]“			
	VI II	Textmarke „Auch GOtt der H. G.“; Vermerk „à 5.“ nur hier	65–81	VI I, VI II	
189	S II 4	Text ergänzt (bis 190, 6; zu 191, 1 ist „Ehr“ einge- setzt; Beginn einer neuen Seite)	65–75	VI II	
	B 3	Text ergänzt (bis 190, 6)			
197	S II 4	Text ergänzt (bis 198, 1)	69-70	VI I	
	B 3	Text ergänzt (bis 198, 6)	72/73	VI I	
199	S I 4	Rasur, urspr. g <sup>2</sup> ; in allen Expl. ms. korrigiert	74/75	VI II	
201	S I 1	im ODr. # als Warnungsakzidens	79	B 1	
			82–83	VI I 3–5	

**Nr. 27, Freuet euch des Herren, ihr Gerechten** SWV 367

Links oben: „à 5.“

Besetzungsangabe Bc: wie Überschriftzeile der Edition (große Schrifttype)

Bezeichnung der Singstimmen: „Altus.“, „Tenor.“ (große Schrifttype); Bass  
ohne Stimmbezeichnung

Textincipit: „FREuet euch des HERren ihr Gerechten“ (VI I, Bc), „FREuet  
euch des HERREN“ (VI II)

Im Expl. C-D ms. zusätzliche Abteilungsstriche.

		letztes Zeichen unten) ms. nachgetragen. Vermerk „Fortiter“ zu 82, 3	T, B	Pausenzähler „6“ (T) bzw. „10“ (B)
	T, Org 5	im ODr. mit Bezifferung ♯; eher verrutscht (eigentlich zu 6 gehörend), als dass in VI I ( <i>cis'</i> , gedrucktes ♯) ein Druckfehler anzunehmen wäre. Ausgehend davon in T ♯ vor 5 ergänzt	Org, Vne	Vermerk „Symphonia“ (sic, trotz vokaler Beteiligung; vgl. aber VI I, VI II, T. 118)
84	VI I, VI II, Org, Vne 1	Textmarke „Dancket dem HERRN [Org: „HErrn“]“	117 VI II	Textmarke „Singet“
85	A, T, B 1–4	Text ergänzt	118 VI I, VI II	Vermerk „Symphonia“; wegen der Staffelung mit den Textmarken gab diese Position den Ausschlag für die Edition
86-94	Org	Die Aussetzung der Bc-Stimme (c <sub>1</sub> -Schlüssel) richtet sich gegen ein Mitspielen der Melodiestimmen, wie es in zeitüblicher Intavolierungspraxis nahe läge. Ms. Eintragungen in der Aussetzung des ODr.: Notenhäse (jeweils nach oben und unten, außer 88, 2 und 89, 2), Mittelstimme komplett (einschließlich Custos am Zeilenende nach T. 87 und Pause 94, 3; ♯ zu 92, 1 jedoch gesetzt), ferner 91, 1 (unten), Custos am Zeilenende nach T. 90 (unten), 91, 1 (unten), 93, 2 (oben) und 94, 2 (unten). Die Nachträge 91, 1 (unten) und 91, 2 bis 93, 1 fehlen im Expl. C-K. Zu 94, 2 (unten: <i>cis'</i> ) ♯ gedruckt, aber auf der zweituntersten Linie; durch großes liegendes ♯-Zeichen ms. korrigiert (fehlt im Expl. C-W). 94, 2, unteres System, im ODr. zunächst c, in A verändert (durch „Ablenkungsstriche“, die die Notenlinien korrigieren).	119 A	Pausenzähler „9“
		im ODr. ♯ als Warnungssakzidens	119/120 Org	kein Abteilungsstrich (Zeilenende); abweichend von Vne
86	B 5	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)	123/124 VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
86/87	VI I, VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)	125/126 VI I, Vne	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
87/88	Org	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)	128/129 VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
88/89	VI I, VI II, B	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)	131 T	Pausenzähler „4“
90/91	VI I, VI II, Org	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)	133/134 Bc	Abteilungsstrich nur in Org
		kein Abteilungsstrich (Zeilenende)	135 VI I, VI II, Org, Vne	Textmarke „Alleluja“ (VI I, VI II: erst T. 136)
91/92	A	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)	135/136 Vne	zusätzlicher Abteilungsstrich
92	Org 4	im ODr. ohne Vorzeichen	140 T 2	Text ergänzt (bis 143, 1)
92/93	VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)	141 B 10	im ODr. ohne Vorzeichen; Spitta ergänzt ♯. Da es eine Fülle von Parallelstellen gibt, an denen stets keine Alteration vorgenommen ist, ist die Vermutung, es handele sich um Druckfehler, unwahrscheinlich. Vgl. auch das Vorzeichen im B zu 152, 10 (siehe Anm. unten)
94/95		Abteilungsstrich (fehlt in Org: Zeilenende) als Abschnittsgliederung aufgefasst	141/142 A	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
95	VI I, VI II, A, T, Org, Vne	Textmarke „Singet dem HERRN [Org, Vne: „HErrn“]“. In VI I, VI II, A, T „Intonatio secunda“ eingedruckt ins Notensystem, an gleicher Stelle in Vne „Voce sola“ (keine Pausen; keine Noten, diese aber in Org). Im Expl. C-D für A und T ms. Zusatz „Tacet.“	142 A 2	vgl. Anm. zu 141, B
		vgl. T. 64; auch hier im Expl. C-L Zusatz „3 Tact“	142/143, VI I	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
96	B, Org VI I, VI II, Org, Vne	Vermerke „à 5.“ und „Tremolant“; neuerliche Textmarke „Singet dem HERRN [Org, Vne: „HErrn“]“ (fehlt in VI I)	144/145	
96-115	VI I	Ossia-Version, vgl. Anm. zu T. 65–83; vorbereitet mit „Nach der Andern Intonation“. Geboten wird als Notentext eine Linie, die sich aus den jeweils obersten Tönen ergibt, jedoch in 99 und 107 <i>a'</i> (statt <i>a'</i> ) enthält. 114, 1 ist punktierte 4tel <i>f'</i> (statt 4tel, 8tel-Pause); als vorletztes Zeichen in 114 erscheint eine 8tel <i>d'</i> (vgl. Anm. zu 114, VI I)	143 VI II 10	vgl. Anm. zu 141, B
		Ossia-Version, vgl. Anm. zu T. 65–83; vorbereitet mit „Nach der Andern Intonation“. Geboten wird als Notentext eine Linie, die sich aus den jeweils obersten Tönen ergibt, jedoch in 103 <i>a'</i> (statt <i>a'</i> ) enthält. 113–114, 1 mit Haltebogen; 114, 2: 8tel <i>d'</i> statt 8tel-Pause; vgl. Anm. zum Lagenspiel, zu 82–83, VI II.	144 VI I	vgl. Anm. zu 141, B
99	A	Text ergänzt	147 T 1	Text ergänzt (bis 152, 2)
101/102	VI I	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)	147/148 VI II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
103/104	Vne	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)	149 T 4	vgl. Anm. zu 141, B
107/108	VI II, Org	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)	Org 3	im ODr. Bezifferung 4-#; gehört offenkundig über 4
108/109	VI II	obere Noten im ODr. ms. eingetragen, ebenso Pause 109, 1	149/150 VI II, Org	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
110/111	VI I	obere Noten im ODr. ms. eingetragen	150 B 10	vgl. Anm. zu 141, B
114	VI I	ms. Zusätze im ODr., obere Stimme: 1: Hals; 3: komplette Note (im Expl. C-L als 4tel eingetragen); 6 ( <i>a'</i> ): Hals. Notenhals aufwärts zu 5 ( <i>d'</i> ) hier ergänzt (vgl. den Notentext der Ossia-Version: Anm. zu T. 96–115, VI I). Untere Stimme: 7: Hals	151 VI I, T	vgl. Anm. zu 141, B
		ms. Zusätze im ODr., obere Stimme: Notenhäse 1 und 6; untere Stimme: alle Notenhäse, dazu die Notenköpfe für 3 und 4 ( <i>e'-f'</i> ). Im Expl. C-D oben nach 1 irrtümlich ms. Dehnungspunkt eingetragen ohne Haltebogen	152 VI I, VI II 1 B 10	c <sub>1</sub> -Schlüssel (VI I), c <sub>1</sub> -Schlüssel (VI II); bis 153, 1 ♯ im ODr.; dies bestätigt die zuvor auf B, T. 141, bezogenen Bemerkungen (vgl. auch Anm. dort)
115	Vne 1–2 VI I, VI II	Sämtliche Notenhäse im ODr. ms. Zusatz	153 T 2	Text ergänzt (bis 154, 1)
116	VI I	Textmarke „Singet“ am Zeilenende; vgl. Anm. zu Org und Vne sowie zu T. 117 (VI II) und 118 (VI I)	155 VI I 2	im ODr. <i>a'</i>
			156 VI II 9/10	im ODr. ohne Bogen; ergänzt (vgl. VI I: 156, 7–8)

## Anhang

### Nr. 1a, Mein Herz ist bereit SWV 341a

Überschrift (nur Bc): in der Seitenmitte „A. 3. Canto e due Violini.“, rechts „di Hen. Sag.“

Eine Wiedergabe dieser „Version“ ist deshalb nicht möglich, weil die Singstimme nicht überliefert ist; nur hypothetisch lässt sich diese mit den Materialien der übrigen Stimmen verknüpfen – z. B. so, wie es Werner Bittinger vorgeschlagen hat (Edition Y2, Band 1, S. 121–128). Bittingers Experiment war nur möglich, weil die Abweichungen zwischen Frühfassung und der Version des Originaldrucks, die anhand der überlieferten Stimmen erkennbar werden, nur punktueller Art sind. Auch aus diesem Grund wurde hier von einem Abdruck abgesehen.

Der Schreiber unterscheidet zwischen Abteilungsstrichen, die, den Raum zwischen ca. drei Notenlinien gliedernd, in der jeweiligen Höhe der Noten eingetragen sind, und Strichen zur Abschnittsgliederung, die als Senkrechte das ganze Notensystem gliedern.

Dehnungspunkte für Breven/Semibreven und Halbe bzw. Ganze Pausen sind bisweilen kaum voneinander zu unterscheiden.

Die Lesarten werden nachstehend als Unterschiede gegenüber der Version des ODr. dargestellt. Alle Angaben beziehen sich auf die Darstellung des Notentexts von SWV 341 im Hauptteil (auch: Taktzahlen).

1	VI I, VI II, Bc	Textincipit „Mein Hertz ist bereit“; VI I mit Pausenzähler „XI“
2	Bc	mit Bezifferung 5
5	Bc	mit Bezifferung 6
10	Bc	Bezifferung lediglich ♯
11	Bc	ohne Bezifferung
11/12	VI I	Abteilungsstrich (wie in ODr. nur hier!)
12	Bc	Textmarke „Wach auf“
13	VI II 3	<i>g'</i> statt <i>fis'</i> (vgl. aber T. 17!)
13/14	VI I	bis 40/41 durchgehende Folge von Abteilungsstrichen (entsprechend der Taktgliederung in Nr. 1; nur in Pausenstrecken unterbrochen)

25	Bc	ohne Bezifferung	34/35	Bc II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
28	VI I 3, 5	mit Vorzeichnung $\flat$	38	S 2	Text ergänzt (bis 44, 3)
29	VI II	Semibrevis $g'$ ohne Dehnungspunkt (bzw. Überbindung)	40/41	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
30	VI II 1–6	Minimen $g'-f'-g'-a'-b'-a'$	46	VI I, VI II	Vermerk „Sinfonia“
31	Bc	ohne Bezifferung	47	S	Pausenzähler „25“
34	VI II 3, 5	ohne Vorzeichen (vgl. aber VI I, T. 28)	58	Bc, Bc II	Vermerk „Sinfonia“
38	Bc 1	Bezifferung $\sharp$	59	VI I 2	Vorzeichen ergänzt
39	VI I	wie 28 (Spittas Angabe, vor 5 stehe ein Auflösezeichen, trifft nicht zu)	67/68	Bc 3	$\flat$ ergänzt
	VI II 7	ohne Vorzeichen	69	Bc II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
	Bc 1	Bezifferung $\sharp$ (vgl. aber VI II)	70	VI II 5	Minima $h'$ fehlt im Ms.
40	VI I 4, 7	ohne Vorzeichen	72	VI II 1–2	Minimen $d'$ , $c'$ fehlen im Ms.
43	Bc	Bezifferung lediglich $\sharp$	72	VI II	Mensurvorzeichnung $\text{♩}$ statt $\text{♩}$
44	Bc	ohne Bezifferung	72/73	VI II,	
44/45	VI I, VI II, Bc	senkrechter Strich (Abschnittsgliederung)	74	Bc, Bc II	Textmarke „Stricke des Todes“
45	VI I, VI II, Bc	Vermerk „Symphonia.“ (VI I: „Sinfon.“)	74	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
47	Bc 3	Bezifferung 6 (um 1 Note nach links verschoben)	75	Bc II	Bezifferung 6 nicht erhöht (Schreibfehler, vgl. Bc)
49/50	Bc 2	jeweils mit Bezifferung 6	78	Bc 2	Bezifferung 6 erhöht (Schreibfehler)
53	VI I, Bc	Textmarke „Frühe“; Bc Bezifferung $\sharp$	78	S 9	stets notiert als punktiertes 8tel mit zwei folgenden 16teln
54	Bc	zwei Minimen $d$ , unbeziffert	79/80	(bis 80, 6)	
59/60	Bc	ohne Bezifferung	81	Bc II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
60	VI I	Textmarke „Herr.“; 60/61–73/74: Abteilungsstriche (außer 70/71: Zeilenwechsel)	81	Bc, Bc II 3	im Ms. $\sharp$ bereits über 81, 2
61	VI II	Textmarke „Herr ich will dir danken“	82	Bc II	Kreuz über $d$ fehlt (verschwimmt in der Vorlage – Bc – mit der Textmarke zu 72)
65	Bc 3	ohne Bezifferung	85	Bc II 3	Bezifferung bereits über 85, 2 (missverständlich in Bc)
66	VI I 3	ohne Vorzeichen	89/90	Bc II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
72	Bc	ohne Vorzeichen	95/96	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende); in Bc II vorhanden
73	VI II 2	$b'$ statt $es'$	96	VI II	Vermerk „Sinfonia“ nur hier
74		kein Presto-Hinweis	103/104	Bc II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
77, 81–82	Bc	ohne Bezifferung	107	Bc 1	Bezifferung 4–3; 2–3: Bindebogen hier (statt Haltebogen; so in Bc)
82/83–	VI I	Abteilungsstriche im Taktabstand		Bc II 3–4	Korrektur (Überschreibung); vielleicht zunächst $g-g$
88/89			114		Vermerk „à 3.“ in allen Stimmen; Textmarke „Aber ich rief [VI I: „rieff“] ahn“ in VI I, Bc, Bc II; Vermerk „Tarde“ nur in VI I, VI II
86	VI I 3–5	kein Bogen	116	S 6	4tel statt 8tel (Schreibfehler; Pausen sämtlich vorhanden)
87	Bc 2	Bezifferung $\sharp$	117	VI II 3	$\sharp$ ergänzt (vgl. Bc)
88	Bc 1	Bezifferung 6; 2: Bezifferung $\sharp$	125	Bc II	„solus“ irrtümlich bereits hier
90	VI I	Pausenzähler „9“	126	Bc	Vermerk „solus“; Textmarke „O Herr“
	Bc	ohne Bezifferung	129/128	Bc II 4	Bezifferung fehlt
93	Bc	ohne Vorzeichen	129/130	Bc II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
94, 96	Bc	ohne Bezifferung	130	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende); fehlt auch in Bc II
97	Bc 2	Bezifferung $\sharp$	131	Bc, Bc II 1	Bezifferung $\sharp$ im Ms. bereits über $e$ (129, 4)
98	Bc	ohne Bezifferung	131	Bc 1	im Ms. Bezifferung 6 (erhöht)- $\sharp$ . Spittas Argumentation, derzufolge die erste Ziffer bereits über 129, 3 stehen solle (und dort dann der zugehörige Sopranon zu $gis'$ zu alterieren sei), ist nicht zwingend, da mit ihr in 129, 3 ein in sich schlüssiges System komplett durch ein völlig anderes ersetzt wird. Der von ihm zum Vergleich herangezogene Sachverhalt der späteren Version (Nr. 6, T. 128/129) bezieht sich hingegen 129, 3 und 131, 1 zugleich und ist damit anders geartet.
98/99	VI II	senkrechter Strich (Abschnittsgliederung)	134	Bc II	im Ms. unbeziffert
99	VI I, VI II, Bc	Vermerk „Tutti“ (nicht: „Tarde“!); Bc mir Textmarke „Den deine Gütte“	137–139	VI II	Mensurvorzeichnung 3/2 statt 3/1
100	Bc 1	Bezifferung $\flat$	138/139	S	Textierung ergänzt
101	VI II 1	punktierte Halbe $f'$ ; 2: Viertel $g'$	141	Bc II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
106		anstelle des einen Taktes ein zweiktätiger Instrumentalabschnitt (ähnlich 108/109 etc.):	141	VI I, VI II	Mensurvorzeichnung: $\text{♩}$ statt $\text{♩}$
			142	Bc, Bc II	Textmarke „und half mihr“
108, 110	Bc 1	Bezifferung $\sharp$	145–146	S 2	Textierung ergänzt (bis 143, 1)
116	Bc 1 und 2	Bezifferung jeweils $\sharp$	147	S	im Ms. untextiert; frei ergänzt
118	Bc	Bezifferung 3–4–3	151–153	Bc, Bc II	Textmarke „und der Herr“
119	Bc	Bezifferung $\sharp$	156	S	Textierung ergänzt
120	Bc	ohne Bezifferung	156	VI I, VI II	Mensurvorzeichnung: $\text{♩}$ statt $\text{♩}$

#### Nr. 6a, Ich werde nicht sterben SWV 364a

Angaben zur Continuo-dublette sind mit „Bc II“ bezeichnet.

Überschriften nur in Bc/Bc II: links oben „A 3.“, oben in der Seitenmitte „Hen. Sagit.“

1	Bc, Bc II	Mensurvorzeichnung: $\text{♩}$ 3/2	156/157	Bc	Textmarke „und half mihr“
	VI I, VI II,		158	Bc II	Mensurvorzeichnung fehlt
	Bc, Bc II	Textmarke „Ich werde mit [Bc: „nicht“] sterben“; VI I mit Pausenzähler „44“	160	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)
2/9	S 3	Text ergänzt (bis 4, 2 bzw. 11, 2)	161	VI I	Vermerk „a 3“ erst hier – nur hier; möglicherweise zu 155, 4 gehörend
8/9	Bc II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)	163	S 5	Ganze statt Halbe; sonst Halbe zu viel
14/15	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenende); fehlt auch in Bc II	161	Bc, Bc II 2	Textierung ergänzt (bis 161, 4)
16	Bc, Bc II 2	Bezifferung 6 im Ms. bereits zu 16, 1	163	S	Bezifferung: 3–4 statt 4–3
16/17	Bc II	kein Abteilungsstrich (Zeilenende)			Finalis mit Fermate; Geltung vermutlich auch für die verbleibenden Takte
24	Bc, Bc II 2	Bezifferung 6 im Ms. bereits zu 24, 1			

**Nr. 8a, Herzlich lieb hab ich dich, o Herr** SWV 348a

Angaben zur Continuoostimme (Bc) beziehen sich auf das „Dresdner“ Exemplar des Stimmensatzes; die nachgefertigte, unbezifferte Kasseler Dublette wird mit „Bc II“ bezeichnet.

Überschrift „A 3“, in Bc und Bc II zusätzlich „Alto e due Violini. di Henr. Sag.“  
Keine Abteilungsstriche in Continuoostimmen (außer der Abschnittsgliederung); Abteilungsstriche in den übrigen Stimmen (lediglich oberhalb des jeweiligen Systems stehend) offenkundig nachträglich eingezeichnet (schwarze Tinte; Notentext und Striche zur Abschnittsgliederung in gebräunter Tintenfärbung).

8	Bc 2–3	im Ms. zwischen den Noten stehend Bezifferung #; hier Zuordnung zum 3. Zeichen
16–17	A	Text ergänzt
16	Bc, Bc II 3	c <sub>3</sub> -Schlüssel (bis 18, 1)
19	Bc 3	Bezifferung # im Ms. bereits zu 19, 2
21	Bc II 2	unter Tintenklecks
23	VI II 4–5	Balkung nachträglich hinzugefügt
	Bc, Bc II 2–4	c <sub>3</sub> -Schlüssel
24	Bc 1	auf Rasur
25	Bc, Bc II 2	c <sub>3</sub> -Schlüssel (bis 26, 1)
26	Bc 3	Bezifferung # im Ms. bereits zu 26, 2
27	Alt 4	„Horn“ statt „Hort“
	Bc, Bc II 2	c <sub>3</sub> -Schlüssel (bis 28, 1)
31	VI I, VI II 2	Vermerk „Adagio“ (VI II: „Langsam“)
32	VI I 1	Auflösezeichen als Warnungsakzidens
36/37		Abteilungsstrich – in allen Stimmen – als Abschnittsgliederung aufgefasst
37	VI I, VI II, A, Bc	Vermerk „Symphonia.“ (A: „Symphon.“; in der nachfolgenden Pausenstrecke eine überzählige Ganze Pause)
39	VI II 4	# als Warnungsakzidens
41	VI I 4	Auflösungszeichen als Warnungsakzidens
49–50	VI I	im Ms. punktierte Halbe
50	VI I 3	Kreuz ergänzt; 4: im Ms. ohne #
	Bc 2	Bezifferung # im Ms. bereits zu 50, 1
51/52	VI I, VI II, Bc	Abteilungsstrich als Abschnittsgliederung aufgefasst
52	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Ich wil dem.“ (Bc: „...herren loben“); VI I, VI II mit Pausenzähler „30“
	Alt	Vermerk „Solutus“
54	Bc 2	Bezifferung # (gehört offensichtlich zu 3)
80/81	VI II, A, Bc	Abteilungsstrich als Abschnittsgliederung aufgefasst
82	Bc, Bc II	f <sub>3</sub> -Schlüssel (bis T. 95) Vermerk „Tutti.“ in VI II, Bc
96	Bc	Textmarke „vndt mein geschrey“ (bereits hier, vgl. T. 101)
	Bc 1, 2	im Ms. gesamte Bezifferung um jeweils eine Note nach rechts verschoben
120	Bc 2	urspr. <i>f</i> (ausgewischt, überschrieben)

**Nr. 12a, Herr, nun lässtest du deinen Diener in Frieden fahren** SWV 352a

Überschrift Bassus: in der Seitenmitte „à 3.“, rechts außen „di Hen. Sag.“; Bc durchlaufend: „A 3. Basso e due Violini. di Hen. Sag.“

Die Unterschiede zwischen handschriftlicher Frühfassung und der Version des Originaldrucks liegen im Wesentlichen in Details; die wenigen eigenständigen Formulierungen des Notentextes, die sich in der Frühfassung finden, lassen sich – gemeinsam mit einigen wenigen Quelldetails – im Rahmen der nachfolgenden Übersicht beschreiben, die – wie für SWV 341a – die Unterschiede der handschriftlichen Version gegenüber dem im Hauptteil dieser Edition gebotenen Notentext beschreibt.

2	Bc 1	Halbe <i>d</i> , Viertel <i>d</i> (anstatt punktierte Halbe)
3	Bc 2	zwei Viertel (anstatt eine Halbe; wie B)
5–6	Bc 1	jeweils verdoppelt in der höheren Oktave ( <i>f</i> ; <i>g</i> ); T. 5, 2 ohne Bezifferung
7	Bc 1–2	verdoppelt in der höheren Oktave ( <i>a–d</i> ); T. 7, 1 ohne Bezifferung
10	Bc 1	Halbe <i>B</i> , Viertel <i>B</i> (anstatt punktierte Halben)
11	Bc 2	zwei Viertel ( <i>G–g</i> , wie B)
15	Bc 2	anschließend zusätzlich Halbe <i>G</i> , mit feiner Durchstreichung getilgt
17	B	Ganze <i>G</i> (wie Bc)
20	Bc 1–2	ohne Bogen; dafür Haltebogen von 19,1 zu 20,1 (offenkundiger Schreibfehler)
21	VI II 3–6	Halbe <i>g'</i>
24, 26	Bc 2	Bezifferung 6
25	Bc 1	2 Halbe <i>c</i> (anstatt eine Ganze)
28	VI I 2	<i>fis</i> <sup>2</sup>
	VI II 2	<i>e</i> <sup>2</sup>

30/31		Abteilungsstrich zur Abschnittsgliederung (alle Stimmen)
31	VI I, VI II, B	Vermerk „Symphonia“ (B: „Symphon.“)
	Bc 1	ohne Bezifferung
32	VI II 4	ohne Vorzeichen
	Bc 3	mit Bezifferung #
34	Bc 2	ohne Bezifferung
34–35	VI II	
35	Bc 1–2	ohne Bezifferung; 4 beziffert 5–6
36	Bc 3	Bezifferung 4–#
37	VI II 2–5	Halbe Pause
41/42	VI I, VI II, Bc	Abteilungsstrich zur Abschnittsgliederung
42	VI II, Bc	Textmarke „Den meine Augen“
	Bc 2	Bezifferung 6
43	Bc 2	ohne Bezifferung
44	VI I 1	Achtel <i>h'–g'</i>
	VI II 1	2 Achtel <i>g'</i>
45	VI I 2	<i>g</i> <sup>2</sup> ; 5–9:
		
	VI II 5–7	Viertel <i>e'</i>
	Bc 1	ohne Bezifferung
46	VI I, VI II 1	wie 44
47	VI I 4–9	
	Bc 3–4	Viertel <i>es</i>
48	VI I 1	Viertel <i>h'</i>
	VI II 1	2 Achtel <i>h'</i>
50	VI I, VI II 1	in 2 Achtel ( <i>d'</i> bzw. <i>b'</i> ) aufgelöst
51	B 2	Textierung abgekürzt (bis 52, 3)
53	Bc 3	ohne Bezifferung
53–64	VI I, VI II, B	alle Notengruppen „punktiertes Achtel – zwei 32tel“ des ODr. als „Achtel – zwei 16tel“ dargestellt
	Bc 1	ohne Bezifferung
56	Bc 4	Bezifferung 6
57	Bc 4	Bezifferung 6
58	B 2	Textierung abgekürzt (bis 59, 3)
62	VI II 9	<i>a'</i> statt <i>g'</i>
64	VI II	
	Bc 2–3	keine Bezifferung
67	Bc	Textmarke „Ein Liecht“; ebenso VI I, T. 71
69	B, Bc 3	geschwärzt
71	Bc 1	Bezifferung #, 2 ohne Bezifferung
73	B, Bc 3	geschwärzt
76	Bc	Bezifferung zur 2. Takthälfte nur 4
77	Bc	Bezifferung lediglich 4
79	VI II 1–4	Halbe <i>h'</i>
	Bc	Bezifferung $\frac{6}{3}$ –4
81	B 3	<i>f</i> statt <i>g</i>
81–82	Bc	
84	B	Textierung abgekürzt
86	Bc	2 Halbe <i>f</i> , die erste angebunden an 85, die zweite beziffert 4–3
88	Bc	Textmarke „Ein Liecht“
91	Bc	Halbe <i>f</i> (nicht punktiert), punktierte Viertel <i>a</i> , Achtel <i>f</i>
93	Bc 1–3	punktierte Viertel <i>A</i> (beziffert 6), Achtel <i>d</i>
96	Bc	Halbe <i>F</i> (nicht punktiert), punktierte Viertel <i>F</i> , Achtel <i>B</i>
97	Bc 1–3	punktierte Viertel <i>G</i> (beziffert 6), Achtel <i>c</i>
99–100	B	99 angebunden an 98; 100 mit der zweiten Wortsilbe
	B.c	kein Haltebogen
100	VI II	Ganze <i>fis</i> <sup>2</sup>

**Nr. 21a, Herr, neige deine Himmel** SWV 361a

Überschrift Bc „à 4 Duo Bassus cum duobus Instrumentis. Hen. Sag.“, zu den übrigen Stimmen „A. 4.“

Im nachfolgenden Lesartenverzeichnis beziehen sich die Angaben VI I und VI II auf die Stimmen „Instrumentum primum“ (bzw.: „... secundum“); die Behandlung als Violinstimmen im Sinne des Originaldrucks erscheint wegen der Besetzungsangabe der Titelseite gerechtfertigt.

1	VI I, VI II, Bc	Textmarke „Herr neige deine Himmel“; in VI I und VI II Pausenzähler „35“
---	-----------------	--

26	Bc 2	Textmarke „Taste die berge an“
36	VI I, VI II 4	Textmarke „Laß blitzen“
40	VI I 4	# ergänzt
40/41	Bc	kein Abteilungsstrich (Zeilenwechsel)
41	B I 2–4	Texttierung ergänzt
42	B II 3	nach der 4-tel-Pause weiteres Pausenzeichen ausgewischt
43	B I 1	zunächst am Zeilenende eingetragen (in Gestalt einer 4-tel), dann ausgewischt und durch neuen Eintrag in neuer Zeile ersetzt
46/47		Abteilungsstrich als Abschnittsgliederung aufgefasst
47		Vermerk „Symphonia“ in allen Stimmen
55/56	B I, B II	Pausenzähler „9“
		Abteilungsstrich als Abschnittsgliederung aufgefasst
56	Bc 1	Textmarke „Wirff deine stralen“
63	Bc 4	Bezifferung # im Ms. bereits über 63, 3
65	VI I 3	Textmarke „Sende deine Handt“
67	VI II 3	Textmarke „Sende sende deine Handt“
69	Bc	Bezifferung korrekt (entgegen dem Hinweis bei Bittinger, Edition Y2, S. 118)
70	B I 3–5	Texttierung „errette“ statt „erlöse“ (ebenso 71, 4–6; 76, 2–4; 77, 2–4)
	Bc 2	# ergänzt
71	B II	Texttierung ergänzt
76	VI I	1: mit # als Warnungsakzidens; 3: # ergänzt
79	B II	nach 1: Strich, verwischt (nicht eindeutig zu bestimmender Korrekturvorgang)
86	VI I 1	Textmarke „Gott ich will dier“
87	Bc 1	Textmarke „Gott ich will dir“
97–100	B I	Texttierung ergänzt (ebenso 105–107, 1)
112–114	B II	Texttierung ergänzt
115/116	B I	Texttierung am Taktübergang urspr. „Harfen“, überschrieben mit „Psalter“
117	B I	Pausenzähler „6“
123	VI I 3	Textmarke „Ich will dier“
124	VI I 3	› ergänzt
	VI II 3	Textmarke „Ich will dier spielen“
125–126	B I	Texttierung ergänzt
129–133	B II	großflächige Rasur; zunächst stand hier der Part des B I (ohne Text). Indiz für Abschrift aus einer Partitur.
133	VI II 4	im Ms. ohne Vorzeichen

Die **Stuttgarter Schütz-Ausgabe**, eine seit 1992 vom Carus-Verlag übernommene und weitergeführte Ausgabe sämtlicher Werke von Heinrich Schütz, versteht sich als quellenkritische Gesamtausgabe, präsentiert aber zugleich ein modernes, für heutige Benutzer problemlos lesbares Notenbild. Im Unterschied zu anderen Schütz-Ausgaben werden die Werke in ihrer originalen Tonart und Stimmlage, d.h. ohne Transpositionen ediert. Sämtliche Herausgeberzusätze oder Vorschläge sind diakritisch gekennzeichnet. Die Bände enthalten alle wesentlichen Informationen zur Werkentstehung, Überlieferung, Aufführungspraxis und liturgischen Stellung. Originale Schlüssel werden im Vorsatz ebenso mitgeteilt wie der Ambitus aller Vokal- und instrumentalen Oberstimmen.

In 1992 the **Stuttgart Schütz Edition**, the edition of the complete works of Heinrich Schütz, was taken over by Carus-Verlag, which has continued to publish it since then. It is a complete edition founded on a critical examination of the sources which presents today's users an unproblematic, legible rendering of the music. In contrast to other Schütz editions the works are presented in their original keys and ranges, i. e., they are edited untransposed. All editorial additions or suggestions are indicated diacritically. The volumes include all essential information concerning the history of the works, their transmission, performance practice and liturgical function. Original clefs, as well as the ranges of the vocal parts and the upper instrumental parts are prefixed to the first brace of the score.

---

## Bandaufteilung / Division of the volumes:

- 1: Italienische Madrigale (1611), hrsg. von Siegfried Schmalzried (1984)
- 2: Psalmen Davids (1619), Band 1
- 3: Psalmen Davids (1619), Band 2
- 4: Auferstehungshistorie (1623), hrsg. von Günter Graulich (1986)
- 5: Cantiones sacrae (1625), hrsg. von Uwe Wolf (2013)
- 6: Beckerscher Psalter (1628, 1661)
- 7: Symphonie sacrae, Teil I (1629), hrsg. von Siegfried Schmalzried (1996)
- 8: Musikalische Exequien (1636), hrsg. von Günter Graulich (1973)
- 9: Kleine geistliche Konzerte, Teil I (1636), hrsg. von Ludger Rémy
- 10: Kleine geistliche Konzerte Teil II (1639)
- 11: Symphonie sacrae, Teil II (1647), hrsg. von Konrad Küster (2012)
- 12: Geistliche Chormusik (1648)
- 13: Symphonie sacrae, Teil III (1650), Band 1
- 14: Symphonie sacrae, Teil III (1650), Band 2
- 15: Zwölf geistliche Gesänge (1657), hrsg. von Günter Graulich (1971)
- 16: Weihnachtshistorie (1664)
- 17: Die sieben Worte, Passionen, hrsg. von Christine Haustein
- 18: Der Schwanengesang (1671)
- 19: Einzel überlieferte Werke mit bis zu 7 Stimmen, hrsg. von Helmut Lauterwasser
- 20: Einzel überlieferte Werke mit 8 und mehr Stimmen, Band 1
- 21: Einzel überlieferte Werke mit 8 und mehr Stimmen, Band 2
- 22: Weltliche Musik
- 23: Incerta, Nachträge

Alle Werke erscheinen auch als Einzelausgaben mit Aufführungsmaterial.  
Ein Großteil der Werke ist bereits jetzt in Einzelausgaben verfügbar.

All works are also being published as separate editions with performance material.  
A large number of these works are already available as separate editions.