

Revision, zu der Schütz durch die Drucklegung veranlasst wurde?⁶

Mit dem zweiten Stück SWV 280 greift Schütz die Tradition der doppelchörigen Begräbnismotette auf, wie sie sich bis mindestens ins 18. Jahrhundert erhalten hat. Im dritten Teil, dem *Canticum Simeonis* (SWV 281), knüpft Schütz wie in SWV 279 an modernste Konzertentwicklungen an und dramatisiert auf eindringliche Weise die Himmelfahrt der glückseligen Seele (*Beata anima*), die von zwei Seraphim ins Paradies geführt wird. Das Konzert bildet den affektvollen Höhepunkt des Werkkomplexes.

Aufgrund ihrer stilistischen und formalen Eigenarten sind die *Musikalischen Exequien* nicht nur in Schütz' Zeit erstaunlich innovativ, sondern auch in der christlichen Tradition der Begräbniskompositionen einmalig.⁷ Zeitweise galten sie als „erstes deutsches Requiem“⁸, auch als „Muster eines evangelischen Requiems“⁹.

Worin lag der besondere Reiz für Schütz, ein Auftragswerk, noch dazu ein textlich so komplexes und dertart anspruchsvolles, für einen in der deutschen Adelshierarchie eher bedeutungslosen Fürsten zu komponieren? Versprochen nicht die von Heinrich Posthumus vorgegebenen Texte und die Auftragsituation auf den ersten Blick vergleichsweise wenig künstlerischen Spielraum und schon gar keine Öffentlichkeit?

Als „Wercklein“ sind die drei Stücke – wie auch Schützens Werksammlungen – erst im Druck zusammengefasst worden. Dem Titelblatt der *Musikalischen Exequien* nach wurden sie auf wiederholtes Verlangen des Verstorbenen komponiert und während des Begräbnisgottesdienstes „vor und nach der Leichpredigt [...] in eine stille verdackte Orgel angestellt vnd abgesungen“ (Faksimile, S. XXXIX). Den musikalischen und inhaltlichen Ablauf des Begräbnisgottesdienstes beschreibt der *Abdruck Derer Sprüche Göttlicher Schriftt vnd Christlicher Kirchen Gesänge* (Faksimile, S. XXXII), ein 1636 gedrucktes Textbuch, das bald nach dem Tod des Reußen hergestellt wurde.¹⁰ Der *Abdruck* gibt die auf dem Sarg

angebrachten Sprüche und Lieder in einer bestimmten Reihenfolge sowie alle weiteren am 4. Februar 1636 zu musizierenden Stücke wieder. Laut *Abdruck* sollten die Sargtexte auf „Gnädige Anordnung“ der Witwe, Magdalene von Schwarzburg-Rudolstadt, und ihrer Söhne Heinrich II., Herr zu Gera und Saalburg, Heinrich III., Heinrich IX. und Heinrich X., Herr zu Lobenstein und Ebersdorf, in „die Music versetzt/ vnd bey dero [...] Herrlichen Leichbeysetzung vor der Predigt in die Orgel/ nach Ihr Wolsel[igen]. Gn[aden]. hiebevorn mehrmals wiederholter anleitung figuraliter abgesungen werden“. Schütz hat neben den Sargtexten (SWV 279) auch den Psalmtext der Leichenpredigt (SWV 280) sowie das *Canticum Simeonis* (SWV 281) vertont. Die vom Verstorbenen außergewöhnlich sorgfältig vorbereitete musikalische Dramaturgie seines Begräbnisses macht es vorstellbar, dass auch der eigenwillige Titel „Musikalische Exequien“ auf den reußischen Herrn zurückgeht.

Ablauf und Prozedere des feierlichen Begräbnisses sind erstaunlich reich dokumentiert. Als der reußische Landesherr am 3. Dezember 1635 auf Schloss Osterstein in Gera verstarb, stand sein Sarg mit den von ihm ausgewählten Texten bereit. Diese sollten die Grundlage für die Leichenpredigten und Begräbnisliturgie werden. Außer auf dem Sarg sind diese Texte in verschiedenen handschriftlichen und gedruckten Schriftfassungen überliefert. Der erste Entwurf stammt aus der Hand von Heinrich Posthumus, die sogenannte *SterbensErinnerung* (Faksimile, S. XXX, Transkription im Kritischen Bericht). Diese nummerierte Übersicht mit Textincipits entstand Anfang des Jahres 1635.¹¹ Wohl im Zusammenhang mit der Übertragung der Texte auf den Sarg wurden weitere Verse hinzugefügt. Diese zweite Fassung gibt die unnummerierte Sargbeschriftung und eine datierte, ebenfalls unnummerierte und zeitgenössische Sargskizze (vgl. Schema, S. IX) wieder. Etwa im September 1635 nahm Heinrich Posthumus den fertigen Sarg entgegen und ließ ihn an einen unbekanntem Ort bringen. Laut der Leichenpredigt des Superintendenten Christoph Richter sollte seine Frau Magdalene zunächst nichts von den Sterbevorbereitungen ihres Mannes wissen. Sie wurde erst drei Tage vor dem Tod des Regenten von der Existenz des Sarges unterrichtet.¹²

⁶ Werner Breig, *Von der „Sterbens-Erinnerung“ zur „Teutschen Missa“ und vom „Wercklein“ zum Werk: Zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte von Schütz' „Musikalischen Exequien“*, in: Schütz-Jahrbuch 41 (2019), S. 21–35, 143–146, hier S. 30–32 bzw. 145.

⁷ Bolín, *Funeralkomposition* (wie Anm. 5), S. 133.

⁸ Siehe etwa Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 1936, S. 140, 418; Breig, *Sterbens-Erinnerung* (wie Anm. 6), S. 33 u. 145.

⁹ Paul Horn, Günter Graulich und Klaus Hofmann, *Vorwort*, in: Heinrich Schütz, *Musikalische Exequien*, hrsg. von Günter Graulich, Neuhausen-Stuttgart 1973 (Stuttgarter Schütz-Ausgabe 8), S. VII–XVI, hier S. XI.

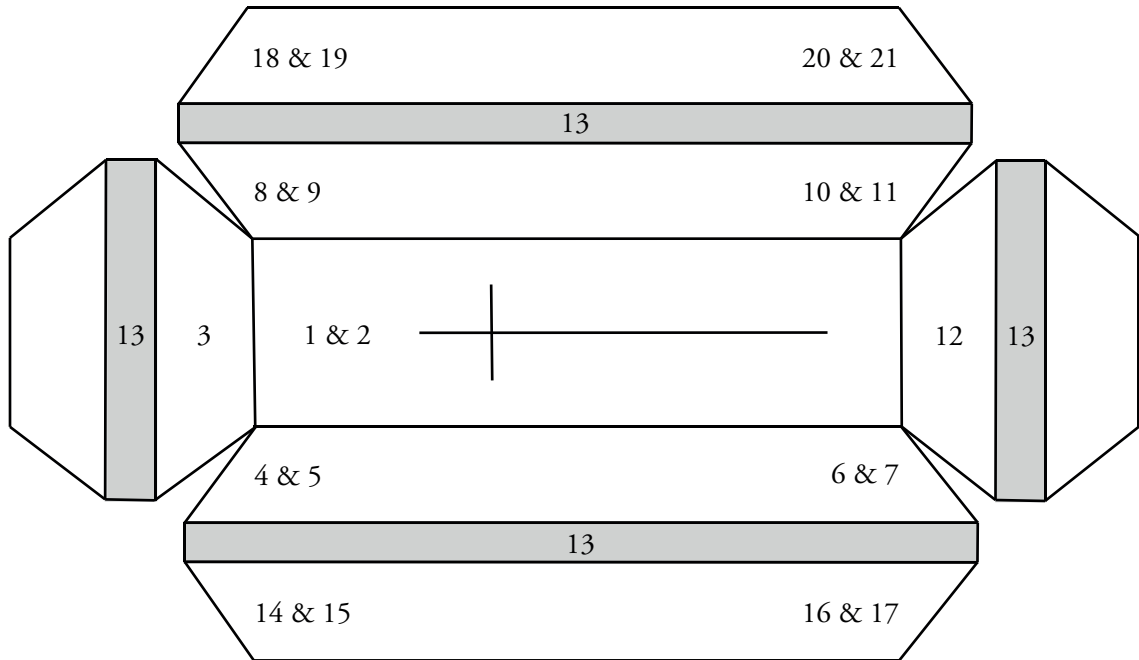
¹⁰ Der *Abdruck* ist in zwei Fassungen überliefert, die sich nur in einem Detail, allerdings einem sehr wichtigen, unterscheiden (siehe unten). Im Folgenden ist mit *Abdruck* die in beiden Fassungen übereinstimmende Textgestalt gemeint. Ein

Faksimile von Fassung 1 enthält Bd. 8 der Stuttgarter Schütz-Ausgabe, eines von Fassung 2 wird im vorliegenden Band, S. XXXII–XXXVII, wiedergegeben.

¹¹ Ingeborg Stein, *Christus, dir lebe ich. Die Sterbenserinnerung des Heinrich Posthumus Reuss in Musik versetzt durch Heinrich Schütz*, Bad Köstritz 1998, S. 10f.; eine Übertragung auch bei Breig, *Sterbens-Erinnerung* (wie Anm. 6), S. 24f. Dazu auch Heike Karg, *Die Sterbens-Erinnerung des Heinrich Posthumus Reuß (1572–1635). Konzeption seines Leich-Prozesses. Aktenband Cb Nr. 4 im Bestand Gemeinschaftliche Regierung Gera des Thüringischen Staatsarchivs Greiz*, Jena 1997, S. 106–109.

¹² Christoph Richter, *Gott vber alles [...]. Bey deß Weyland Hochuolgebornen Herrn Herrn Heinrichen deß Jüngern und*

Schema. Die Sprüche auf dem Sarg, in Texten und in der Musik (SWV 279)



Reuß 1635	Sarg 1635	Abdruck 1636	SWV 279
		Nacket bin ich (Hiob 1,21)	Intonatio, T. 1–14
		<i>Herr Gott, Vater im Himmel</i>	T. 14–25
2	1	Christus ist mein Leben (Phil 1,21)	T. 26–39
3	2	Siehe, das ist Gottes Lamm (Joh 1,29)	T. 39–49
		<i>Jesu Christe, Gottes Sohn</i>	T. 50–61
1	3	Leben wir, so leben wir (Röm 14,8)	T. 62–83
		<i>Herr Gott, Heiliger Geist</i>	T. 83–100
	4	Also hat Gott die Welt geliebt (Joh 3,16)	Intonatio, T. 101–116
	5	Er sprach zu seinem lieben Sohn (Martin Luther)	T. 116–143
4	6	Das Blut Jesu Christi (1 Joh 1,7)	T. 144–193
4	7	Durch ihn ist uns vergeben (Ludwig Helmbold)	T. 194–209
	8	Unser Wandel ist im Himmel (Phil 3,20–21)	T. 210–248
	9	Es ist allhier ein Jammertal (Johann Leon)	T. 249–281
5	10	Wenn eure Sünde gleich blutrot wären (Jes 1,18)	T. 282–320
5	11	Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl (Ludwig Helmbold)	T. 321–336
6	12	Gehe hin, mein Volk (Jes 26,20)	T. 337–354
	13	Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand (Weish 3,1–3)	T. 355–390
7	14	Herr, wenn ich nur dich habe (Ps 73,25–26)	T. 391–427
7	15	Er ist das Heil und selig Licht (Martin Luther)	T. 428–457
8	16	Unser Leben währet siebenzig Jahr (Ps 90,10)	T. 458–502
8	17	Ach, wie elend ist unser Zeit (Johann Gigas)	T. 503–535
10	18	Ich weiß, dass mein Erlöser lebt (Hiob 19,25–26)	T. 536–582
10	19	Weil du vom Tod erstanden bist (Nikolaus Herman)	T. 583–620
9	20	Herr, ich lasse dich nicht (1 Mos 32,26)	T. 621–645
9	21	Er sprach zu mir (Martin Luther)	T. 646–685

With the second piece (SWV 280), Schütz turned to the tradition of funeral motets for double chorus, a tradition that lasted at least into the eighteenth century. In the third section, the *Canticum Simeonis* or Canticle of Simeon (SWV 281), he drew on the latest developments in the concerto, as in SWV 279, to fashion a riveting dramatization of the ascent of the blissful soul (*Beata anima*) as it is guided into Paradise by two seraphim. This concerto is the expressive climax of the entire work complex.

Owing to its stylistic and formal peculiarities the *Musikalische Exequien* was not only astonishingly innovative for Schütz's day, but unique in the Christian tradition of funeral compositions.⁷ It has occasionally been called "the earliest German requiem"⁸ or even "the prototype of a Protestant requiem."⁹

What was the particular attraction for Schütz to write a commissioned work for a rather insignificant prince in the hierarchy of the German nobility, moreover, a work of such textual complexity and expressive urgency? Heinrich Posthumus's texts and the nature of the commission seemed, after all, to offer comparatively little artistic leeway and no public impression at all.

As with all collections of Schütz's music, it was only when the three pieces appeared in print that they were gathered together into a "*Wercklein*" (slight work). According to the title page of the *Musikalische Exequien*, it was written upon repeated requests from the deceased and were played and sung during the service "before and after the funeral sermon [...] to a quiet, muted [*verdackt*] organ" (facsimile, p. XXXIX). The musical and substantive order of the service is described in *Abdruck/ Derer Sprüche Göttlicher Schrift vnd Christlicher Kirchen Gesänge* (facsimile, p. XXXII), a wordbook compiled shortly after Reuss's death and printed in 1636.¹⁰ It reproduces, in a specified order, the dicta and hymns inscribed on the coffin as well as all the other pieces to be performed on February 4, 1636. According to this print, "Her Ladyship, the Widow" Magdalene of Schwarzburg-Rudolstadt and her sons Heinrich II, Lord of Gera and

Saalburg, Heinrich III, Heinrich IX, and Heinrich X, Lord of Lobenstein and Ebersdorf, ordered that all the texts on the coffin be "set to music and sung polyphonically, with organ, before the sermon during the noble burial ceremony, in accordance with the instruction repeatedly issued by Her Blessed Ladyship." Schütz set to music, in addition to the texts on the coffin (SWV 279), the psalm text of the funeral sermon (SWV 280), as well as the *Canticum Simeonis* (SWV 281). The musical dramaturgy of the burial ceremony was prepared with extraordinary care by the deceased, making it conceivable that the Lord of Reuss even chose the unconventional title "Musikalische Exequien" (musical exequies).

The order and procedure of the solemn ceremony are documented in astonishingly rich detail. When the territorial sovereign of Reuss died in Osterstein Castle, Gera, on December 3, 1635, his coffin with the texts he had chosen was already finished. The texts were intended to form the basis of the funeral sermons and burial liturgy. They have come down to us not only on the coffin, but in various handwritten and printed versions. The first draft, the so-called *SterbensErinnerung*, is in the hand of Heinrich Posthumus (facsimile, p. XXX, transcription in Critical Commentary). This numbered overview with text incipits originated in early 1635.¹¹ Further verses were probably added when the texts were transferred to the coffin. This second version reproduces the unnumbered coffin inscriptions and an undated, likewise unnumbered contemporary sketch of the coffin (Diagram, p. XX). Roughly in September 1635, Heinrich Posthumus received the finished coffin and had it taken to an unknown location. According to the funeral sermon delivered by superintendent Christoph Richter, the prince's preparations for his death were initially meant to be kept secret from his wife, Magdalene. It was not until three days before his death that she was informed of the coffin's existence.¹²

After Heinrich Posthumus's death, the texts on the coffin were presumably entrusted to the two clergymen of the funeral ceremonies. Court chaplain Bartholomäus Schwartz was intended to deliver the first and third sermons, superintendent Christoph Richter the central sermon of the burial service. Richter, being the prince's

schen Exequien," *Schütz-Jahrbuch* 41 (2019), pp. 21–35 and 143–46, esp. pp. 30–32 and 145.

⁷ Bolín, *Funeralkomposition* (see note 5), p. 133.

⁸ See e.g. Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk* (Kassel, 1936), pp. 140 and 418; Breig, "Sterbens-Erinnerung" (see note 6), pp. 33 and 145.

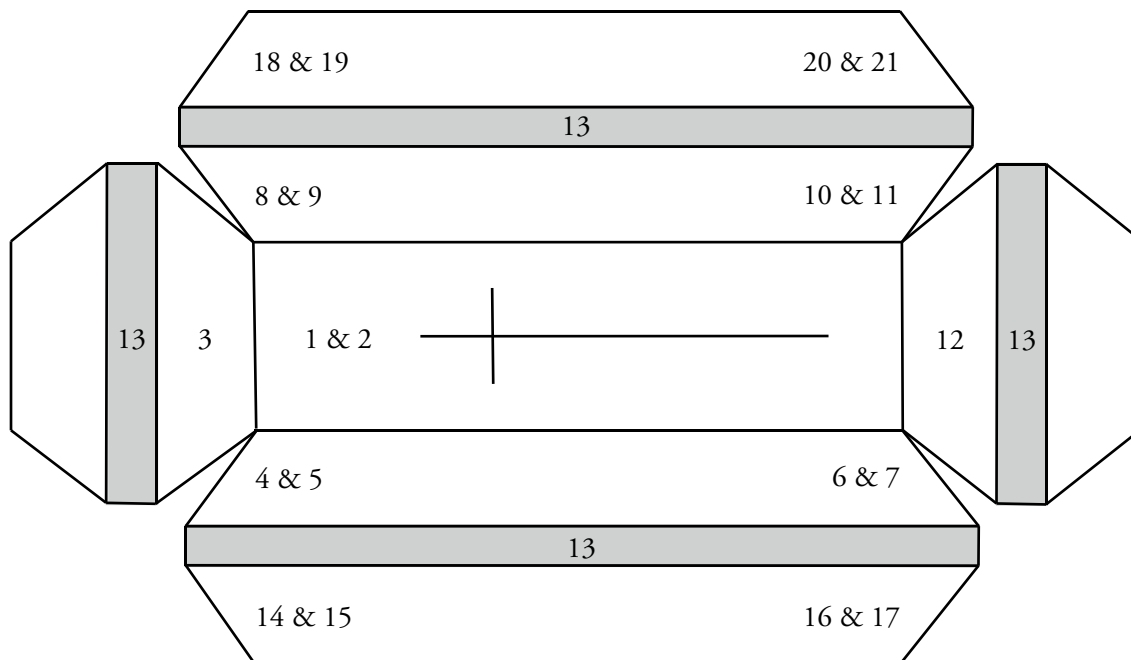
⁹ Paul Horn, Günter Graulich, and Klaus Hofmann, "Vorwort," in Heinrich Schütz, *Musikalische Exequien*, ed. Günter Graulich, *Stuttgarter Schütz-Ausgabe* 8 (Neuhausen-Stuttgart, 1973), pp. VII–XVI, quote on p. XI.

¹⁰ The *Abdruck* survives in two versions, which differ in only one detail, albeit a very important one (see below). Henceforth the term *Abdruck* refers to the text as far as it is identical in both versions. A facsimile of Version 1 is available in vol. 8 of the *Stuttgarter Schütz-Ausgabe*, and one of Version 2 in the present volume, pp. XXXII–XXXVII.

¹¹ Ingeborg Stein, *Christus, dir lebe ich: Die Sterbenserinnerung des Heinrich Posthumus Reuss in Musik versetzt durch Heinrich Schütz* (Bad Köstritz, 1998), pp. 10f. Also transcribed in Breig, "Sterbens-Erinnerung" (see note 6), pp. 24f. See also Heike Karg, *Die Sterbens-Erinnerung des Heinrich Posthumus Reuß (1572–1635). Konzeption seines Leich-Prozesses: Aktenband Cb Nr. 4 im Bestand Gemeinschaftliche Regierung Gera des Thüringischen Staatsarchivs Greiz* (Jena, 1997), pp. 106–09.

¹² Christoph Richter, *Gott vber alles [...]. Bey deß Weyland Hochwolgebornen Herrnl Herrn Heinrichen deß Jüngernl vnd der Zeit gewesenen Eltesten Reußen [...] Am 4. Febr. deß [...] 1636. Jahrs zu Gera in der StadtKirch! Gehaltener LeichPredigt [...]* (Gera [1636]), fol. K1f.

Diagram: The Dicta on the Coffin, in Texts, and in the Music (SWV 279)



Reuss 1635	Coffin 1635	Abdruck 1636	SWV 279
		Nacket bin ich (Job 1:21)	Intonatio, mm. 1–14
		<i>Herr Gott, Vater im Himmel</i>	mm. 14–25
2	1	Christus ist mein Leben (Phil. 1:21)	mm. 26–39
3	2	Siehe, das ist Gottes Lamm (John 1:29)	mm. 39–49
		<i>Jesu Christe, Gottes Sohn</i>	mm. 50–61
1	3	Leben wir, so leben wir (Rom 14:8)	mm. 62–83
		<i>Herr Gott, Heiliger Geist</i>	mm. 83–100
	4	Also hat Gott die Welt geliebt (John 3:16)	Intonatio, mm. 101–16
	5	Er sprach zu seinem lieben Sohn (Martin Luther)	mm. 116–43
4	6	Das Blut Jesu Christi (John 1:7)	mm. 144–93
4	7	Durch ihn ist uns vergeben (Ludwig Helmbold)	mm. 194–209
	8	Unser Wandel ist im Himmel (Phil. 3:20–21)	mm. 210–48
	9	Es ist allhier ein Jammertal (Johann Leon)	mm. 249–81
5	10	Wenn eure Sünde gleich blutrot wären (Isa. 1:18)	mm. 282–320
5	11	Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl (Ludwig Helmbold)	mm. 321–36
6	12	Gehe hin, mein Volk (Isa. 26:20)	mm. 337–54
	13	Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand (Wis. 3:1–3)	mm. 355–90
7	14	Herr, wenn ich nur dich habe (Ps. 73:25–26)	mm. 391–427
7	15	Er ist das Heil und selig Licht (Martin Luther)	mm. 428–57
8	16	Unser Leben währet siebenzig Jahr (Ps. 90:10)	mm. 458–502
8	17	Ach, wie elend ist unser Zeit (Johann Gigas)	mm. 503–35
10	18	Ich weiß, dass mein Erlöser lebt (Job 19:25–26)	mm. 536–82
10	19	Weil du vom Tod erstanden bist (Nikolaus Herman)	mm. 583–620
9	20	Herr, ich lasse dich nicht (Gen. 32:26)	mm. 621–45
9	21	Er sprach zu mir (Martin Luther)	mm. 646–85

KRITISCHER BERICHT

Abkürzungen

5	Quintus		<i>Einzeldrucke vor 1800</i> , Redaktion: Karlheinz Schlager, Kassel u. a. 1971ff.
6	Sextus		Heinrich Posthumus Reuß, Sargbeschriftung, 1635, Fotografien von Ulrich Fischer, 1996 (Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz)
7	Septimus	Sarg 1635	<i>Schriftstücke von Heinrich Schütz</i> , hrsg. von Michael Heinemann, Köln 2010
8	Octavus		Heinrich Schütz, <i>Gesammelte Motetten, Concerte, Madrigale und Arien. Erste Abtheilung</i> , hrsg. von Philipp Spitta, Leipzig 1892 (Sämtliche Werke 12)
A	Altus		Heinrich Schütz, <i>Musikalische Exequien</i> , hrsg. von Günter Graulich, Neuhausen-Stuttgart 1973 (Stuttgarter Schütz-Ausgabe 8)
Abb.	Abbildung	Schütz-Dok.	
Abdruck ¹ 1636/ ² 1636	Abdruck/ <i>Derer Sprüche Göttlicher Schrift</i> [...], Gera 1636, erste Fassung (VD17 14: 053571S) und zweite Fassung (VD17 39: 138135S)	SGA 12	
B	Bassus		
Bc	Bassus continuus, auch Organum	SSA 8	
C	Cantus		
DWB	Jacob und Wilhelm Grimm, <i>Deutsches Wörterbuch</i> , 16 Bde., Leipzig 1854–1961		
<i>Enchiridion</i> 1524	<i>Eyn Enchiridion oder Handbüchlein</i> , Erfurt 1524	Stb	Stimmbuch
Luther 1545	Martin Luther, <i>Die gantze Heilige Schrift Deusch: Wittenberg 1545</i> , letzte zu Luthers Lebzeiten erschienene Ausgabe, hrsg. von Hans Volz, München 1972–1973	SWV	<i>Schütz-Werke-Verzeichnis (SWV) – Große Ausgabe</i> , im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft bearbeitet von Werner Breig, Kassel u. a. 2023
NSA	Heinrich Schütz, <i>Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , hrsg. im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Neue Schütz-Ausgabe), Kassel u. a. 1955ff.	T, T	Takt Tenor
<i>Odr</i>	Originaldruck	URN	Uniform Resource Name → Anzeige der entsprechend gekennzeichneten Ressource durch z. B. https://nbn-resolving.org
Reuß 1635	Heinrich Posthumus Reuß, <i>SterbensErinnerung</i> , [Gera] 1635 (Landesarchiv Thüringen – Staatsarchiv Greiz, Cb Nr. 4, fol. 65 ^r –66 ^r)	Zahn	Johannes Zahn, <i>Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt</i> , 6 Bde., Gütersloh 1889–1893
RISMA/I	<i>Répertoire International des Sources Musicales – Internationales Quellenlexikon der Musik:</i>	Z.	Zeile

A. ALLGEMEINE BEMERKUNGEN ZUR EDITION

Die Beitexte der *Musikalischen Exequien*, Schütz' Trauergedicht und das *Absonderlich Verzeichnüs*, werden als integrale Bestandteile des *Odr* verstanden und wurden deshalb in diese Ausgabe aufgenommen. Schon mit seinen Aufführungshinweisen im *Absonderlich Verzeichnüs*, erst recht aber mit seinem Trauergedicht, dessen Verse sich inhaltlich auf die kompilierten Texte in SWV 281 beziehen, verknüpft Schütz die Beitexte mit dem Notentext: Das Gedicht enthält zahlreiche Bibelzitate aus der Offenbarung des Johannes über die ewige Himmelskantorei und den Lobgesang des Lammes (Offb 4–5) und schlägt so den Bogen zu den Worten „Selig sind die Toten“ (Offb 14,13) des Hochchores im *Canticum Simeonis*, die Schütz offenbar selbst hinzugefügt hat. Die Beitexte werden dem Notentext vorangestellt und in diplomatischer Transkription, das *Absonderlich Verzeichnüs* – das in den überlieferten Exemplaren des *Odr* fehlt – nach der Vorlage in SGA 12 wiedergegeben. Sonderzeichen und Umlaute werden aufgelöst („ü“ = „ü“, „ë“ = „en“, „vñ“ = „vnd“); das alte Trennzeichen „=“ wird durch „-“ ersetzt. Der Seitenwechsel zwischen Z. 32–33 ist nicht wiedergegeben, ebenso wenig die originalen Seitenverweise im *Absonderlich Verzeichnüs* auf die drei Werke im Bc-Stb („fol. 1“ zu SWV 279, „fol. 14“ zu SWV 280, „fol. 16“ zu SWV 281).

Die Editionsprinzipien der vorliegenden Notenausgabe folgen im Wesentlichen denen der *Richtlinien für die Herausgabe von Musik des „Generalbaßzeitalters“ von etwa 1570 bis etwa 1750* in ihrer letzten Fassung.¹ Die Doppellonga am Schluss wird durch eine einfache Longa ersetzt und erhält jeweils den Wert, der bis zum Ende des letzten Taktes reicht. Ligaturen sind durch eckige Klammern, Colores (Schwäzungen) durch Winkelklammern kenntlich gemacht worden. Für vollständig oder nur teilweise erhaltene Stimmen wird die originale Schlüsselung im Vorsatz vorangestellt, in SWV 279 wegen der Quarttransposition zusammen mit der ersten originalen Note. Von der Herausgeberin ergänzte Bögen werden gestrichelt wiedergegeben.

¹ Vgl. *Editionsrichtlinien Musik*. Im Auftrag der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung hrsg. von Bernhard R. Appel und Joachim Veit, Kassel u. a. 2000, S. 71–75.

Die Gliederung der Takteinheiten erfolgt im binären Metrum im Abstand einer Semibrevis und im ternären Metrum im Abstand einer perfekten Brevis. Auch die Pausen im *Odr* werden in Semibrevis-Einheiten gezählt; die Leutschauer Tabulatur (SK-Le) gruppiert ebenfalls in Semibrevis-Einheiten.

SWV 279 enthält in allen Stimmbüchern, SWV 281 nur im T- und im B-Stb, Abschnittsstriche („strichlein“; vgl. *Absonderlich Verzeichnüs*, Z. 25). Sie markieren den Einsatz bzw. den Wegfall einer möglichen zusätzlichen Capella, teils den Wechsel zwischen einzelnen Textabschnitten sowie den Abschluss der beiden Intonationen (in SWV 279 vor T. 1 und T. 101, in SWV 281 vor T. 1). Nur letztere werden in der Edition kenntlich gemacht. Die übrigen Abschnittsstriche sind in der Quelle nicht konsequent gesetzt, Besetzungswechsel in SWV 279 erfolgen nicht immer in allen Stimmen zur selben Taktzeit, und in SWV 281 werden Lautstärke- wechsel in T. 8, 22, 34, 39, 46, 58 und 103 unregelmäßig angezeigt. Alle diese Abschnittsstriche werden daher in der Edition nicht eigens wiedergegeben.

Mit den *Musikalischen Exequien* hat Schütz erstmals einen seiner Drucke nicht nur mit einem Bc-Stb für die Orgel, sondern auch für einen Violone ausgestattet. Leider ist von beiden Stimmbüchern nur eines erhalten. Es ist unklar, ob es für die Orgel oder den Violone bestimmt war; der Notentext blieb aber aus Kostengründen in beiden Stimmbüchern derselbe (*Absonderlich Verzeichnüs*, Z. 63–65). Aufgrund der Überlieferungssituation wird der Bc in der vorliegenden Edition in einem System wiedergegeben; die Bezifferung folgt dem *Odr* bzw. der Edition Spittas.

Ungeachtet des identischen Drucksatzes in beiden Stimmbüchern legt Schütz auf eine unterschiedliche Ausführung Wert und gibt deshalb dem ungeübten Violone-Spieler einige Ratschläge. Zunächst einmal soll er den Orgel-Bass in konzertierenden Passagen unterstützen, insbesondere dann, wenn die konzertierenden Vokalstimmen nicht durch einen zweiten Chor verstärkt werden (*Absonderlich Verzeichnüs*, Z. 57–58). Des Weiteren vermerkt er erstens, dass Alt- oder Tenorschlüssel dem Violone einen Wechsel in die Unteroktave anzeigen können: „Wo ein Alt oder Tenor Clavis gezeichnet stehen/ kan der Violon ebener massen/ doch immer in der tiefen/ oder in den Octaven darunter mit gestrichen werden“ (*Absonderlich Verzeichnüs*, Z. 76–77). In einem Tricinium aus zwei Diskant-Stimmen und einer Alt-Stimme könne etwa der Violone die Alt-Stimme eine Oktave tiefer mitspielen (*Absonderlich Verzeichnüs*, Z. 77–79). Bei fugierten Einsätzen der hohen Stimmen dürfe der Violone zweitens erst mit dem Bass einfallen. Und drittens solle der Violone in solchen Passagen schweigen, in denen eine oder mehrere Vokalbass-Stimmen konzertieren und der Bc als Basso seguente bereits mitläuft.²

Die Anwendung vor allem des ersten von Schütz' Hinweisen erweist sich als schwierig, weil Schlüsselwechsel auch dazu dienen, Hilfslinien zu vermeiden. Darüber hinaus informieren sie den Generalbassspieler oder Dirigenten über „den Verlauf der Komposition“ und geben einen „Hinweis auf das Hinzutreten oder Abtreten einer Stimme“.³ Überhaupt scheint es, als ob Schütz seine Vorschläge für den Einsatz eines Violone generalisierend und nicht allein auf die *Musikalischen Exequien* bezogen formuliert hat.

Auch die Wechsel vom Subbassschlüssel (F5) in den Baritonschlüssel (F3) in SWV 279 dienen vermutlich eher der Vermeidung von Hilfslinien (T. 107–111, T. 120–123 und T. 130–133, T. 144–152 und T. 161–172, T. 200–203, T. 327–329 und T. 386–390). Bei „Es ist allhier ein Jammertal“ zeigen der Sopran- (C1) und Altschlüssel (C3) in T. 249–253 den Fugato-Einsatz des Cantus und des Cantus 2 bzw. des Altus an. Dasselbe gilt für „Ach wie elend“: Bei dem fugatoartigen Einsatz im Altschlüssel (C3) und Baritonschlüssel (F3) in T. 503–505 hatte der Organist die jeweilige Stimme notengetreu mitspielen,⁴ der Violone-Spieler aber zu schweigen (gemäß dem dritten Hinweis der *Ordinantz* wohl auch in T. 505–511). Möglicherweise schwieg der Violone ebenfalls in der Passage im F3-Schlüssel in T. 218–248. In SWV 281 erklären sich die Wechsel vom Bass- in den Tenorschlüssel in T. 51–54, T. 65–68, T. 70–73 sowie T. 81–110 mit der Vermeidung von Hilfslinien. In der vorliegenden Edition markieren in SWV 279 Wechsel in den Violonschlüssel in T. 249–253 und T. 503–505 den Fugato-Einsatz und das notengetreue Mitspielen durch den Organisten. Alle Schlüsselwechsel sind im Kritischen Bericht vermerkt.

Die vorliegende Ausgabe folgt in den erhaltenen Stimmen dem *Odr*. Sind originale Stimmen nicht oder nicht vollständig erhalten, dient Philipp Spittas Edition in SGA 12, in SWV 279 und SWV 280 gegebenenfalls auch die Leutschauer Orgeltabulatur (SK-Le), als Grundlage. Abweichungen, die über Fragen der Interpunktion hinausgehen, dokumentiert der Kritische Bericht. Zeittypische Wortformen und in ihrem Lautklang von ihrer heutigen Form abweichende Wörter bleiben unverändert, werden jedoch in Orthographie, Silbentrennung und Interpunktion der modernen Schreibweise angepasst. Entgegen heutiger Schreibweise werden keine Apostrophe bei Auslassungen von Buchstaben oder Zusammenziehungen von Wörtern gesetzt. Majuskeln, die Worte wie „HERR“ oder „HERR“ hervorheben, werden in der Edition nicht wiedergegeben.

SWV 279

Das Konzert ist für sechs Vokalstimmen (zwei Cantus, Altus, zwei Tenores, Bassus) komponiert oder mit Schütz' Worten „eigentlich 6. Vocum oder mit 6. Sängern in die Orgel *concertiret*“ (*Absonderlich Verzeichnüs*, Z. 19–20). Genau genommen handelt es sich um sieben Vokalstimmen. Eine zweite B-Stimme ist im A-Stb in den Abschnitten „Unser Wandel ist im Himmel“ und „Unser Leben währet siebzig Jahr“ notiert, während der Alt pausiert.

„Soli“ oder „Sulus“ in den einzelnen Stb meint den Einsatz einzelner „Concertat Stimmen“, „Capella“ den möglichen Einsatz eines aus allen „Concertat Stimmen“ kopierten und sie verstärkenden weiteren sechsstimmigen Ensembles (deshalb auch der Hinweis „à

² J. Michele Edwards, *Schütz' Violone*, in: Dietrich Berke und Dorothee Hanemann (Hrsg.), *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Stuttgart 1985*, Bd. 2, Kassel u. a. 1987, S. 388–397, hier S. 393.

³ Gerhard Kirchner, *Der Generalbass bei Heinrich Schütz*, Kassel 1960, S. 47.

⁴ Vgl. Michael Praetorius, *Syntagma musicum III*, Faks.-Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel 1619, hrsg. von Arno Forchert, Kassel u. a. 2001, S. 138.