

Anrfried Edler:

### SCHÜTZ, DER HOFKAPPELLMEISTER

Bis in eine noch nicht sehr lange zurückliegende Vergangenheit galt Heinrich Schütz als ein Komponist, zu dem man als Mensch des 20. Jahrhunderts in einer besonderen Weise sich zu verhalten hatte. Musik von Schütz hörte man nicht einfach im Konzertsaal oder in der Kirche, man sang sie nicht wie andere auch oder man interessierte sich für sie nicht einfach wie für sonstige historisch einigermaßen weit zurückliegende: Zu Heinrich Schütz als kompositorischer Persönlichkeit hatte man sich zu bekennen. Schütz vereinte laut Hans Joachim Moser spezifisch theologische Superlative ("der geistreichste, persönlichste und doch volkstümlichste, allgemeinst verständliche Bibelausleger") mit scheinbar überzeitlich gültigen kirchenmusikalischen Maßstäben ("der traditionsgerechte de tempore-Kantor als Urenkel Johs. Walterscher Lutherkunst")<sup>1</sup>. "Als Einziger" hat er nach Thrasymbulos Georgiades "Luthers Postulat, daß 'Text und Noten, Akzent, Weise und Gebärde aus rechter Muttersprach' und Stimme kommen', ... erfüllt"<sup>2</sup>. Die Jugendbewegung der zwanziger und dreißiger Jahre zumal meinte an Schützens Musik die Fähigkeit zu erkennen, die Kluft zwischen "hoher" und "niederer" Musik und dadurch die Klassengegensätze der Musikhörer zu überwinden. So behauptete Georg Götsch 1935 von Schützens Musik: "Sie ergreift uns ebenso elementar wie geistig, sie reicht ebenso tief hinab ins Volkslied wie hinauf in die hohe Kunst; sie ist ein Ganzes. - Deshalb wirkt sie auch unmittelbarer und sicherer auf einfache Menschen als auf 'geschmäcklerische'"<sup>3</sup>. Der hochideologische Charakter dieser Art von verehrender Schütz-Darstellung ist - zumal nach Adornos fundamentaler Kritik an der Singbewegung und an dem distanzlos-verehrenden Zugriff auf das "Alte" in der Musik - offenkundig geworden. Die selbstverständliche Affinität, die die historische Distanz zwischen Schützens Musik und dem musikalischen Bewußtsein der Gegenwart ignorierte, wurde als ideologischer Schein durchschaut<sup>4</sup>. Dadurch wurde der Blick wieder frei auf eine Tatsache, die die ersten Musikhistoriker, die sich mit Schütz beschäftigten, bereits klar erkannt hatten: daß die Musik von Schütz dasjenige gerade nicht besitzt, was schon das 19. Jahrhundert und übersteigert die Zeit nach 1918 erstrebte: die Einheit von christlicher Wortverkündigung und Volkstümlichkeit. So machte Carl von Winterfeld den gescheiterten Versuch Schützens, "eine neue, aus einer späteren Kunstrichtung sich entwickelnde Darstellungsform einer Überlieferung anzupassen", dafür verantwortlich, daß er die angestrebte "nachhaltige Verbreitung" nicht gefunden habe<sup>5</sup>. Und Philipp Spitta schrieb es sogar dem "aristokratischen Wesen" der Melodien des Becker-Psalters, ihrer "Fülle an Bildung und Gehalt" zu, daß "die Masse" daran gehindert wurde, "ihr Empfinden in ihnen wieder(zu-)erkennen"<sup>6</sup>. Ganz im Gegensatz zu den ideologischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts, denen auch die Musikwissenschaft einen nicht unerheblichen Tribut zollte, sahen die Musikhistoriographen des 19. Jahrhunderts die Musik Schützens wesentlich geprägt durch ihre Bindungen an den Sozialstatus und die Arbeitsbedingungen ihres Autors, daher durchaus nicht als leicht- oder gar selbstverständlich, sondern als der Interpretation aus dem strukturell-funktionalen Kontext heraus höchst bedürftig.

Daran anknüpfend, möchte dieser Text einige Ansätze entwickeln und dabei von der für die Position Schützens als Hofmusiker maßgeblichen Struktur der Gattungen ausgehen. Zugrunde liegt der Betrachtung ein Dokument, in dem der Komponist selbst Grundlinien

dieser Gattungsstruktur entwickelt hat. 1645, kurz bevor Schütz in Dresden sein Gesuch um reduzierte Tätigkeit einreichte, fungierte er als Ratgeber beim Neuaufbau der Hofkapelle in Wolfenbüttel<sup>7</sup>. In diesem Zusammenhang bat er um Aufklärung über die Absichten der dortigen Herzogin Sophia Elisabeth hinsichtlich der Besetzung und des Aufführungsortes, über die Planungen hinsichtlich des Einsatzes der verschiedenen Gattungen sowie über organisatorische Details<sup>8</sup>.

Die Punkt dero wegen ich umb etwas genauere  
Nachrichtung unterthänig zu bitten habe.

1.

Wegen der Company der Instrumentisten

1. wie stark dieselbige sein solle
2. was Instrument sie gebrauchen sollen
3. woraus dann zu schliessen sein wird was Oberinstrumentist von nöthen thue.

2.

Wegen der Company der Sänger

1. von wie viel Personen
2. von den Discantisten, Knaben, Falsettisten und Eunuchen
3. was für Sprache die Vocalmusik sich gebrauchen soll.

3.

Vom Gebrauch der Geistlichen Musik

1. bei der Tafel
2. bei den Predigten
3. bei einem principal-absonderlichen Musikalischen Gottesdienst in der Kirchen.

4.

Wegen der Weltlichen Tafelmusik.

5.

Wegen der Weltlichen Academischen und Theatralischen Musik.

6.

Von dem Ort zu Musiciren in der Kirchen

1. von dem Chor in der Schlosskirchen
2. von dem Chor in der Stadtkirchen.

7.

Von Beihandenschaffung allerhand nothwendigen Instrumenten

1. einem Zimmer darzue woselbst auch das tägliche Exercitium geschehen kann
2. deroselben Inspection und Verantwortung.

Besonders aufschlußreich an diesem in sieben Punkte gegliederten Fragenkatalog ist die strikte Gegenüberstellung des vokalen und des instrumentalen Anteils der Kapelle, wobei ungewöhnlicherweise die "Company der Instrumentisten" an erster Stelle aufgeführt

wird. Obgleich es sich um den Typ der "gemischten Kantorei" handelt, die traditionsgemäß vom Hofkapellmeister geleitet wird<sup>9</sup>, manifestiert sich die Verfestigung der Instrumentisten zu einer eigenständigen Gruppe u.a. in der Institutionalisierung der Funktion eines "Oberinstrumentisten", die wohl die Instruktion und Beaufsichtigung, zugleich jedoch die Interessenvertretung der Instrumentisten beinhaltete und somit in der patriarchalisch-hierarchischen Struktur der Hofkapelle die Vermittlung zum Kapellmeister übernahm. In dieser Vertretung der spezifischen Belange der Instrumentisten war aber bereits deren Sonderstellung gegenüber der Vokalistenscompany angelegt, welcher nichts Entsprechendes zugestanden wurde. Der Keim für die spätere Funktion des Konzertmeisters und damit für jene für das 18. Jahrhundert charakteristische eigenartige bipolare Struktur des Kapellwesens war damit gelegt.

Indem Schütz offensichtlich um eine strukturelle Stärkung der Instrumentisten innerhalb der Kapelle bemüht war und auf die Abtrennung des instrumentalen vom vokalen Bereich hinarbeitete, unterstützte er den generellen Trend zur Emanzipation des Instrumentalen, der etwa zur gleichen Zeit in der venezianischen Oper zur Herausbildung jenes Ensembles führte, das man zum ersten Mal zu Recht mit dem Ausdruck Orchester belegen kann, und das von den fünfziger Jahren an auch am Dresdner Hof (freilich dann von den italienischen Kapellmeistern und nicht von Schütz geleitet) wirkte. In diesem Zusammenhang erscheint es bemerkenswert, daß Schütz in den beiden Verzeichnissen der Dresdner Kapellmusiker, die er für die Mitwirkung beim Mühlhauser Kurfürstenkollegtag 1627 in Betracht zog<sup>10</sup>, die Funktion des Oberinstrumentisten noch nicht erwähnte, obwohl ihn zwei Jahre später auf der zweiten Italienreise die Suche nach guten Diskantgeigern erheblich beschäftigte. Innerhalb dieser etwa zwanzig Jahre zwischen 1627 und 1647 scheint sich also Schützens Einstellung zum Instrumentalen verändert zu haben, indem er sich anschickte, das Prinzip der grundsätzlichen satzstrukturellen Kongruenz des Instrumentalen mit dem Vokalen, wie sie etwa Michael Praetorius und auch er selbst in der Vorrede zu den "Psalmen Davids" noch voraussetzten, zu verlassen<sup>11</sup>. Zwar hat sich Schütz selbst nie zu einer derart freien und neuartigen Behandlung der Instrumente durchringen können, wie sie etwa Monteverdi im "Combattimento di Tancredi e Clorinda" aus jenem 8. Madrigalbuch vorgeführt hatte, das Schütz in der Vorrede zum 2. Teil seiner "Symphoniae Sacrae" respektvoll zitierte; aber zumindest zeitweise waren es wohl nur die vielfach von Schütz beklagten widrigen Zeitumstände, die es verhinderten, daß die "dem meisten Theil noch verborgen gebliebene heutige Italianische Manier / beydes dero Composition und rechten Gebrauch betreffende"<sup>12</sup> von ihm in voller Freiheit angewendet werden konnte.

Im Hinblick auf die traditionelle Etikettierung Schützens als des schlechthin exemplarischen Vertoners der deutschen Sprache, namentlich der von Luther geprägten Bibelprosa, erscheint es bemerkenswert, daß die Frage nach der Sprache nicht unter Punkt 3, nämlich der Gattungsfunktionalität, sondern unter Punkt 2, der personellen Besetzung der Vokal-"Company" angesprochen wird. Diese Zuordnung läßt kaum einen anderen Schluß zu, als daß Schütz die Frage nach der Sprache seiner Textvorlagen zunächst als eine Gegebenheit der Aufführungspraxis ansah, die bestimmt wurde durch die Bedingungen der regionalen und lokalen Traditionen, den Bildungsstand der jeweiligen Interpreten und Rezipienten, die am Ort herrschenden theologischen und liturgischen Tendenzen, die ihrerseits wiederum nicht unabhängig waren von den politischen Wechselfällen, etwa von den konfessionellen Rücksichten, wie sie sich aus dynastischen Strategien und aus der Bündnispolitik ergaben. Daneben sind die verkaufsstrategischen Gesichtspunkte nicht zu unterschätzen, gab doch Schütz im Vorwort zu "Symphoniae Sacrae II" selbst als Haupt-

veranlassung für die Wahl deutscher Texte die Erfahrung an, die er mit der Umtextierung der lateinischen Stücke des I. Teils dieses Werkes in der Praxis "auch an etlichen fürnehmen Orten" gemacht hatte. Dagegen fehlt jeder Hinweis auf theologische oder poetologisch-rhetorische Kriterien der Text- und Sprachwahl. Schütz verhielt sich in seiner methodischen und realistischen, von Aufführungs- und Rezeptionsbedingungen ausgehenden Verfahrensweise sowohl als musikalischer Organisator wie als Komponist durchaus als das, was er war: als Hofkapellmeister. Als solcher beklagte er die Unfähigkeit der deutschen Kapellen, dem italienischen Stile moderno gerecht zu werden, und wandte sich konsequenterweise nach Kopenhagen, weil er damit rechnen konnte, daß am dortigen Hof Kräfte zur Verfügung stehen würden, die diesen Anforderungen genügten. Aus gleichem Grund plädierte er selbst 1645, im 27. Kriegsjahr, anläßlich des Versuches einer Reorganisation der Hofkapelle im ausgelagerten Sachsen für die Anwerbung teurerer italienischer Sänger<sup>13</sup>. Wäre es in erster Linie um ein im Sinn des Affektausdruckes angemessenes Singen deutscher Texte gegangen, hätte diese Forderung allenfalls mit einem in kurzer Zeit aus heimischen Kräften aufgebauten Kollegium erfüllt werden können. Die Beherrschung der italienischen Gesangsmanier jedoch hielt Schütz für unverzichtbar, während er die Einstellung italienischer Geiger in der Notsituation offenbar trotz der von ihm bemängelten Insuffizienz der Deutschen aufzuschieben bereit war. Er machte hier ebenso einen Kompromiß, wie er gegen sein künstlerisches Gewissen handelte, als er die Herausgabe seiner "Symphoniae Sacrae II" bewußt verfrüht unternahm, nämlich in einer Situation, in der die aufführungspraktischen Voraussetzungen in Deutschland noch nicht gegeben waren, bloß um das noch Schlimmere zu verhüten, nämlich die Kompromittierung des eigenen Rufes als Komponist durch "unfleissige und mangelhafte" Abschriften<sup>14</sup>. Im übrigen war der Hinweis auf bereits vor der Drucklegung erfolgte Aufführungen einer Komposition oder Sammlung an namhaften Höfen eine damals in zahlreichen Vorreden und Dedikationen geübte Werbemethode.

Aus dem bisher Erörterten ergibt sich umrißhaft, daß Schütz sowohl in seinem organisatorischen wie auch in seinem kompositorischen Handeln nachhaltig von seiner Funktion als Hofkapellmeister bestimmt erscheint. Das von der Schütz-Rezeption des 20. Jahrhunderts überaus nachhaltig betonte Moment der singulären musikalischen Bedeutung der Sprachvertonung trat demgegenüber zurück. Indessen rückt die Textfrage an einer Stelle wieder ins Blickfeld, die bislang zu wenig beachtet worden ist, nämlich im Zusammenhang mit der Gattungssystematik. Die Wolfenbütteler Konzeption behandelt sie in den Punkten 3 bis 5 ganz anders als etwa ein Werkverzeichnis oder eine Theorie der Gattungen (wie sie Michael Praetorius am Beginn des 3. Teils seines "Syntagma Musicum" präsentiert). Es geht ihr nicht um die Einteilung bzw. Klassifizierung vorhandener Werkbestände, sondern allein um die funktionale Seite des Gebrauches. Vorstrukturiert wird das Arbeitsfeld der Kapelle durch einen abstrakten Schematismus, der durch die Einstellungen und Erwartungshaltungen der höfischen Rezipienten definiert ist. Zu diesem Zweck genügt ein grober Raster bis hin zur pauschalen Zweiteilung der gesamten Hofmusik in die Bereiche von geistlich und weltlich. Unabhängig von musikalischen Strukturmerkmalen, stilistischen oder kompositionstechnischen Einstellungen, beruht diese Unterscheidung allein auf der Klassifizierung der der Musik zugrundeliegenden Texte. Einen Musikhistoriker, der die Aufspaltung der musikalischen Stile und die neuartige Verknüpfung des Stilbegriffes mit dem Gattungsbegriff als bestimmendes Merkmal der Epoche von Schütz betrachtet, mag dieser Sachverhalt zunächst irritieren. Es zeigt sich jedoch, daß das, was Dahlhaus den "unreflektierten" Begriff einer Gattung nannte<sup>15</sup>, nicht nur in den katholischen Ländern des Südens und Westens, sondern

durchaus auch im Bereich der protestantischen Musik Mittel- und Norddeutschlands, als ausreichend und geeignet zum Entwurf der Organisationsstruktur in einer konkreten regionalen oder lokalen Musiksituation angesehen wurde. Interessanterweise fehlt dieser Einteilung jede hierarchische Stufung: geistliche und weltliche Musik sind schlicht nebeneinander gestellt. Dabei erfährt die offenbar artenreichere weltliche Musik ihrerseits eine zusätzliche Untergliederung in zwei gleichberechtigte Untergattungen: in die Tafelmusik und in die "Academische und Theatralische Musik". Besonders durch die letzte Bezeichnung wird der höfisch-aristokratische Charakter der gemeinten weltlichen Musik unterstrichen, denn es handelt sich hier offenbar um diejenigen Gattungen, die in den in der Renaissance aufgekommenen gelehrt-humanistischen Bildungszirkeln der italienischen Aristokratie gepflegt wurden. Demnach umfaßt dieser Bereich das ganze Feld jener stilistischen Experimente und Umwälzungen, die - von den Humanisten an italienischen Höfen ausgehend - die Musik zwischen 1550 und 1650 so grundlegend erneuert und umgestaltet hatten und deren Adaption durch deutsche Höfe offenbar nach Schützens Meinung überfällig war. Dennoch ist auch in dem Terminus "Academisch-Theatralische Music" keine stilistische, sondern lediglich eine funktionale Bestimmung enthalten mit dem Ziel, den abstrakten Rahmen für ganz unterschiedliche stilistische Einstellungen vom Madrigalischen über das Konzertante bis hin zum Monodischen und Ariosen abzustrecken. Bezeichnenderweise gibt es für die Kategorie des Akademisch-Theatralischen kein Gegenstück in der Systematik von Praetorius. Für Schütz hingegen ist dieser Teil höfisch-musikalischer Repräsentation bereits zu einer derartigen Bedeutung gelangt, daß er keine Behandlung im Zusammenhang der tradierten weltlichen Hofmusik - eben derjenigen an der Tafel - mehr zuließ. Etwa zur Zeit der Abfassung von Schützens Fragenkatalog etablierte sich das bekannte, bis weit ins 18. Jahrhundert hinein gültige dreieggliederte Stilsystem mit Kirchen-, Theater- und Kammerstil<sup>16</sup>. Schütz bediente sich des Ausdrucks Kammerstil/Stylus cubicularis, so weit ich sehe, an keiner Stelle, obwohl sich der Begriff "kleine Cammer-Music" und die Berufsbezeichnung "Cammer-Musicus und Instrumentist" zu seinen Lebzeiten in Dresden nachweislich eingebürgert hatten<sup>17</sup>. Schützens Motiv dafür, an Stelle eines durchaus gängigen und unmißverständlichen Begriffes einen ungewöhnlichen wie "Weltliche Academische und Theatralische Music" zu verwenden, kann eigentlich nur in der Absicht liegen, die hier gemeinte Sparte von der weniger ambitionierten "Tafelmusik" abzuheben und ihren künstlerischen Anspruch sowie ihre Verbindung zum humanistisch-wissenschaftlichen Bereich bereits von der institutionellen Seite her zu sichern. Den starken Bindungen, die auch die höfische "Musica cubicularis" immer noch mit der populär-umgangsmäßigen aufwies und die in der schon erwähnten Gattungssystematik von Michael Praetorius noch ganz unverhohlen zum Vorschein kamen, stand Schütz offenbar sehr reserviert gegenüber. Mit der Bedeutung der "Academisch-Theatralischen Musik" betont Schütz den ganzen Umfang der vom stile nuovo geprägten Musik, deren eigentliches Element das höfische Fest und die theatralische Repräsentation<sup>18</sup> war und hinsichtlich derer an den deutschen Höfen infolge des großen Krieges ein enormer Nachholbedarf herrschte. Es ist zu vermuten, daß die Zahl der Werke Schützens, die für den weltlich-repräsentativen Bereich geschrieben wurden, beträchtlich größer ist, als es ihr Anteil am heute überlieferten Werkbestand erkennen läßt. Gerade solche Werke, die zumeist nur in sehr geringer Zahl von Exemplaren oder als Unika existierten, waren der Gefährdung durch die Schloßbrände in Kopenhagen und Dresden am meisten ausgesetzt.

Außer der Nähe zum humanistischen Ideenkreis, die man im Bereich der "Academisch-Theatralischen Musik" annehmen muß, sind aber weitere Merkmale des Höfischen auch in

den überlieferten Werken Schützens unübersehbar. Das betrifft insbesondere die stark vertretene Gattung großbesetzter Psalmkompositionen, deren Texte sich nach der Art, wie sie im höfischen Gottesdienst verwendet wurden, dadurch auszeichnen, daß sie keine "stärkere inhaltliche Beziehung ... zum besonderen Charakter des Festes ... ermöglichen, sondern nur ... den allgemeinen Festjubiläum verstärken"<sup>19</sup>. Die Haltung textlicher Unverbindlichkeit in Verbindung mit bedeutendem klanglichen Aufwand entspricht der Funktion derartiger Musik bei festlichen Gelegenheiten, wie sie das höfische Leben kennzeichnen: Fürstengeburtstage, Empfänge, Siegesfeiern, Gedenktage usw. Solche Musik hatte sich einzuordnen in den akustischen Gesamtraum von Glockengeläut, Fanfaren und Kanonensalven. Sie war Teil des allgemeinen Prunkaufwandes, mit dem der "theokratische Charakter" (Jürgen v. Kruedener) der absolutistischen Herrschaft mit der Intention suggestiver Wirkung auf die Untertanen sich manifestierte<sup>20</sup>. Gegenüber Vielfalt und Abwechslungsreichtum der klanglichen Wirkung hatten Qualitäten wie die der sinnfälligen Verkörperung der Sprachgestalt mit den Mitteln des Stylus luxurians weitgehend zurückzutreten. So wirkten zum Beispiel bei der Musik zum Dresdner Reformationsjubiläum 1617 allein als Generalbaßspieler drei Organisten an zwei Orgeln, zwei Regalen und drei Cembali (sie wechselten demnach während des Stückes ihre Instrumente), vier Lautenisten und ein Theorbist außer den nicht gesondert aufgeführten tiefen Streichern und Bläsern mit<sup>21</sup>. Wie weit Schütz in diesem Sinn zu gehen bereit war, zeigt ein Stück wie der 85. Psalm (SWV 461) "Herr, der du bist vormals gnädig gewest", auf einen Text, der vor allem durch die intensive Friedensbitte der Verse 9ff. dem grausamen Zeitgeschehen so nahestand, daß Moser ihn glaubte auf den politischen Anlaß des Kurfürstentages 1627 beziehen zu können<sup>22</sup>. Trotz des ernstesten Anlasses und des ihm entsprechenden Textes, der etwa zur gleichen Zeit den Lübecker Marienorganisten Petrus Hasse zu einer überaus verinnerlichten und konzentrierten doppelchörigen Komposition anregte<sup>23</sup>, legte Schütz die Vertonung ganz auf die Entfaltung farbigen und vielfältigen Gesamtklanges hin an. Er treibt die Wiederholung einzelner Wörter bis zur Auflösung von deren sprachlichem Sinn in bloßen Klang und führt in letzter Konsequenz sogar in einer Instrumentalsinfonia ein Motiv ein, das ganz von den Violinen her konzipiert ist und das nachfolgend in den Vokalstimmen in Ermangelung eines passenden Textwortes einfach auf die Silbe "ja" skandiert wird. Gewiß ließen sich für ein solches klangliches Spiel, das bei Schütz keineswegs selten begegnet<sup>24</sup>, im nachhinein auch Interpretationen aus dem Geist der musica poetica finden. Näher liegt jedoch die Erklärung derartiger Maßnahmen im Sinne der Erfüllung funktionaler Erfordernisse des höfischen Amtes. In welchem Ausmaß Schütz für derartige Aufgaben engagiert und sich durchaus nicht zu schade für die Verfertigung von Musiken zum Einsatz bei höfischen Mummenschänzen war, zeigen die Fragmente zur Kopenhagener Hochzeitsmusik von 1634, wo u.a. eine Canzonetta von sieben Knaben auf einem rollenden "Venus-Berg" gesungen wurde, in deren intermittierenden Sinfonien sogar "Vogelgesang" (wohl eine Art Wasserpfeife) zum Einsatz gelangte<sup>25</sup>.

Diese Seite von Heinrich Schütz ist bis heute kaum zur Kenntnis genommen. Zur Ideologiekritik ebenso wie zur Gewinnung eines möglichst vollständigen und facettenreichen Bildes des Komponisten ist ihre Berücksichtigung indessen unabdingbar. Angesichts der wahrscheinlich großen Materialverluste auf diesem Sektor käme es darauf an, in die wissenschaftliche Interpretation auch der überlieferten und bekannten Werke Schützens deren funktionale Voraussetzungen und Implikationen stärker einzubeziehen<sup>26</sup>.

#### Anmerkungen

- 1) Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz - sein Leben und Werk, Kassel/Basel <sup>2</sup>/1954, S. XIV.
- 2) Thrasybulos Georgiades, Musik und Sprache, Berlin/Göttingen/Heidelberg 1954, S. 62, 70; vgl. auch ders., Schubert, Musik und Lyrik, Göttingen 1964, S. 183f., 190ff.
- 3) Georg Götsch, Die Lukas-Passion von Heinrich Schütz im Gottesdienste (1935) in: Musische Bildung - Zeugnisse eines Weges, Bd. I: Besinnung, Wolfenbüttel o.J., S. 70f.
- 4) Hans Heinrich Eggebrecht, Schütz und der Gottesdienst. Versuch über das Selbstverständliche, Stuttgart 1969; ders., Heinrich Schütz, in: Musicological Annual Ljubljana 1972, wiederabgedruckt in: Sinn und Gehalt, Wilhelmshaven 1979, bes. S. 137 ff.
- 5) Carl von Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, 2. Teil. Berlin 1834, S. 208; ders., Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes (1845), Reprint Hildesheim 1966, S. 29.
- 6) Philipp Spitta, Heinrich Schütz' Leben und Werke, in: Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894, S. 55.
- 7) Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz, S. 158f. - Otto Brodde, Heinrich Schütz. Weg und Werk, Kassel etc. / München <sup>2</sup>/1979, S. 172f. - Martin Gregor Dellin, Heinrich Schütz. Sein Leben - sein Werk - seine Zeit, München 1984, S. 257. - Martin Ruhnke, Art. "Wolfenbüttel", in: MGG Bd. 14, Kassel etc. 1968, Sp. 804f. - Joshua Rifkin, Art. "Schütz", in: The New Grove Dictionary, London 1980, Bd. 17, S. 11.
- 8) Friedrich Chrysander, Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom 16. bis 18. Jahrhundert, in: Jahrbücher für die musikalische Wissenschaft I. Bd., S. 160f. - Heinrich Schütz, Gesammelte Briefe und Schriften, hrsg. Erich H. Müller, Regensburg 1931, S. 155f. (Nr. 55).
- 9) Martin Ruhnke, Beiträge zur Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert, Berlin 1963, S. 274.
- 10) Schütz, Briefe und Schriften, S. 85ff. (Nr. 21).
- 11) Praetorius (Syntagma musicum Bd. III, 1619, Faksimile-Nachdruck Kassel etc. <sup>3</sup>/1978, S. 133) bestimmte die Funktion der Instrumente in mehrchöriger Musik dahingehend, sie haben "solche Harmonie noch mehr (zu)erfülle(n) und mit größerer Pracht (zu)erweiter(n)". Schütz läßt in seiner Vorrede (Absatz 4) die Besetzung für Instrumente und Vokalstimmen offen bzw. wünscht deren gemeinsamen Einsatz.
- 12) Heinrich Schütz, Vorrede zu "Sinfoniae Sacrae II" (1647), zitiert nach: Briefe und Schriften, S. 178f.
- 13) Schütz, Briefe und Schriften, S. 163 (Memorial Nr. 57).
- 14) A.a.O., S. 180.
- 15) Carl Dahlhaus, Über den Motettenbegriff des Michael Praetorius, in: Beiträge zur Musikgeschichte Nordeuropas, hrsg. von Uwe Haensel, Wolfenbüttel/Zürich 1978, S. 7f.

- 16) Brief des Warschauer Hofkapellmeisters Marco Scacchi an Christoph Werner (um 1648). In: Erich Katz, Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts (Diss. phil. Freiburg i.Br.), Berlin 1926, S. 83.
- 17) Moritz Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters in Dresden I (1861), Reprint Hildesheim/New York 1971, S. 73f.
- 18) Richard Alewyn / Karl Sälzle, Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste, Hamburg 1959.
- 19) Eberhard Schmidt, Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hof zu Dresden, Göttingen 1961, S. 77.
- 20) Jürgen Frh. v. Kruedener, Die Rolle des Hofes im Absolutismus, Stuttgart 1973, S. 29ff.
- 21) Christhard Mahrenholz, Heinrich Schütz und das erste Reformationsjubiläum 1617 (1929), in: Musicologica et Liturgica, Kassel etc. 1960, S. 199.
- 22) Heinrich Schütz, Sämtliche Werke, hrsg. von Philipp Spitta, Bd. XIII, Leipzig 1893. - H.J. Moser, Heinrich Schütz, S. 311ff.
- 23) Arnfried Edler, Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und musikalischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert, Kassel etc. 1982, S. 236ff.
- 24) Vgl. Werner Breigs Bemerkungen zur Frühfassung von SWV 36 und zur von ihm entdeckten zweiten Komposition des 137. Psalms, in: Neue Schütz-Funde, AfMw XXVII (1970), S. 61f., 70f.
- 25) Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 37: Weltliche Lieder und Madrigale, hrsg. von Werner Bittinger, Kassel etc. 1970, S. 20ff. - Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz, S. 137. - Kurt Gudewill, Der "Gesang der Venuskinder" von Heinrich Schütz (1634), Kiel 1978, S. 12. Revidierte und erweiterte Fassung in: Schütz-Jb. 1984, Kassel 1985, S. 72ff.
- 26) Als ein wichtiger Ansatz dazu erscheint der Aufsatz von Werner Breig: Höfische Festmusik im Werk von Heinrich Schütz, in: Daphnis 10/1981 - Heft 4: Höfische Festkultur in Braunschweig-Wolfenbüttel 1590-1666, Amsterdam 1981, S. 711-733; mit Nachtrag wiedergedruckt in: Walter Blankenburg (Hrsg.), Heinrich Schütz in seiner Zeit, Darmstadt 1985, S. 375-404.