

# Stuttgarter Schütz-Ausgabe

Heinrich Schütz  
Sämtliche Werke  
nach den Quellen neu herausgegeben  
von Günter Graulich  
unter Mitarbeit von Paul Horn

Band 8

Musikalische Exequien  
Opus 7

# Heinrich Schütz

## Musikalische Exequien

Opus 7  
Begräbnismusik in drei Teilen  
für sechs, acht oder mehr Stimmen  
mit Generalbaß  
herausgegeben von Günter Graulich

Funeral Music  
Opus 7  
in three Parts  
for six, eight or more voices  
with basso continuo  
edited by Günter Graulich

An diesem Band haben mitgearbeitet: Günther Bentele (Revision des deutschen Singtextes), Dr. Hans Böhringer (Hinweise zur liturgischen Verwendung im katholischen Gottesdienst), Prof. Dr. Otto Brodde (Hinweise zur liturgischen Verwendung im evangelischen Gottesdienst), Derek McCulloch (Übersetzung der Textteile dieses Bandes ins Englische), Dr. Paul Horn (Generalbaßaussetzung), Jean Lunn (englischer Singtext), Karl Reiner (Redaktion des deutschen Singtextes) und Peter Thalheimer (instrumentenkundliche Beratung, Instrumentalstimmen).

Die Vorlagen der in diesem Band wiedergegebenen Faksimiles wurden freundlicherweise von folgenden Bibliotheken zur Verfügung gestellt: Hauptstaatsarchiv Düsseldorf/Zweigarchiv Schloß Kalkum, Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk, Marien-Bibliothek Halle, Kirchenarchiv Levoča, Leopold-Sophien-Bibliothek Überlingen.

Vorwort . . . . .	VII	Erster Teil	
Das Werk, seine Entstehung und Bestimmung	VII	Nacket bin ich von Mutterleibe kommen	
Zur Aufführungstechnik . . . . .	XI	Konzert in Form einer deutschen Begräbnis-Missa	
Zur liturgischen Verwendung . . . . .	XVI	(SWV 279) . . . . .	1
Auszug aus den Editionsrichtlinien . . . . .	XVII	<i>Naked I came forth from my mother's body</i>	
Kritischer Bericht . . . . .	XVIII	Zweiter Teil	
Quellen . . . . .	XVIII	Herr, wenn ich nur dich habe (SWV 280) . . . . .	47
Spezielle Anmerkungen . . . . .	IXX	<i>Lord, if I have thee only</i>	
Text- und Melodienachweise . . . . .	XXII	Dritter Teil	
Originaltexte . . . . .	XXII	Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fah-	
Preface . . . . .	XXIV	ren — Selig sind die Toten (SWV 281) . . . . .	57
The Work, its Genesis and Purpose . . . . .	XXIV	<i>Lord, now dost thou grant thy true servant a peace-</i>	
Notes on Performance . . . . .	XXVIII	<i>ful departure — Blest are the departed</i>	
Liturgical Possibilities . . . . .	XXXII		
From the Editorial Principles . . . . .	XXXIII		
Critical Commentary . . . . .	XXXIV		
Sources . . . . .	XXXIV		
Special Comments . . . . .	XXXV		
Sources of Texts and Hymn Tunes . . . . .	XXXVIII		
Original Title of the Work . . . . .	XXXVIII		
Dedication . . . . .	XXXVIII		
Elegy written by Schütz . . . . .	XXXIX		
The Index and Performance Notes provided			
by Schütz . . . . .	XXXIX		
Schütz' Memoranda for the Violone . . . . .	XL		
Faksimiles und Bilder . . . . .	XLI		

## Das Werk, seine Entstehung und Bestimmung

Die Geschichte der protestantischen Trauermusik ist noch nicht geschrieben. Wie die Trauerrede des Barock als rhetorische Gattung in jüngerer Zeit zunehmend wissenschaftliches Interesse auf sich zieht, so wäre sicherlich auch deren musikalisches Gegenstück eingehender liturgie- und musikgeschichtlicher Untersuchung wert; und zumal unter den Aspekten der Gattungstradition und der musikalisch-rhetorischen Topik wären hier für die Zeit von Heinrich Schütz bis Johann Sebastian Bach wesentliche Aufschlüsse zu erwarten. Ohne Zweifel hätte eine solche Darstellung Schützens *Musikalischen Exequien* als einem Höhepunkt der Gattung einen hervorragenden Platz zuzuweisen.

Auch innerhalb der Reihe der Schützenschen Trauermusiken<sup>1</sup> nimmt das Werk nach seinem künstlerischen Gewicht und der Eigenart, Neuheit und Einmaligkeit der Anlage eine besondere Stellung ein, und der Komponist selbst scheint sich dieser Tatsache sehr wohl bewußt gewesen zu sein: Wenn auch nicht durch die Drucklegung als solche — die Veröffentlichung derartiger Gelegenheitswerke entspricht den Gepflogenheiten der Zeit —, so doch durch die Einbeziehung des Werkes in die Reihe der mit Opuszahl versehenen Publikationen, hat Schütz die *Musikalischen Exequien* als zu seinem „Hauptwerk“ gehörig gekennzeichnet. In dieser Reihe, die von dem *Primo libro de Madrigali* von 1611 bis zu den 1657 erschienenen *Zwölf geistlichen Gesängen* op. 13 reicht, bilden die 1636 in Dresden veröffentlichten *Musikalischen Exequien* als Opus 7 das Mittelglied, und dies nicht nur in einem vordergründigen Sinne: Wie in einem Brennspiegel versammeln und vereinigen sich hier alle Techniken Schützenscher Vokalkunst. Solistisches Konzertieren in wechselnden Stimmkombinationen verbindet sich mit verschiedenen Ausprägungen motettischer und ein- und mehrchöriger Satzart. Und im Zusammentreffen von Bibelwortvertonung und Kirchenliedbearbeitung begegnen sich deutsche Kantorentadition und italienische Satzkunst.

Ähnlich wie die einige Jahre zuvor als Festspiel für die fürstlichen Hochzeitsfeierlichkeiten in Torgau (1627) entstandene Oper *Dafne*, ähnlich auch wie die gegen Ende der 1650er Jahre „Auff gnädigste Anordnung“ (wie es im Titel heißt) Johann Georgs II. für den Weihnachtsgottesdienst des Dresdener Hofes komponierte Christgeburtshistorie, verdan-

ken die *Musikalischen Exequien* ihre Entstehung dem Auftrag einer hochgestellten Persönlichkeit und ihre Neuartigkeit, Größe und Eigenart der meisterlichen Lösung der künstlerischen Aufgabe, die sich aus der festumrissenen Bestimmung des Werkes ergab.

Für die Komposition der *Musikalischen Exequien* muß sich diese Aufgabe in besonders konkreter Form gestellt haben. Ihr Auftraggeber, der in Gera residierende Landesvater Schützens Graf Heinrich Posthumus Reuß, hatte die Texte seiner Begräbnismusik selbst bis ins einzelne festgelegt<sup>2</sup> und wohl auch auf die Art der kompositorischen Ausarbeitung Einfluß ausgeübt — dies zumindest indirekt durch die von ihm geschaffene Textvorlage, deren Eigenart, soweit es die Rahmenteile der Trauermusik betraf, dem Komponisten aufgab, neuartige Lösungen zu finden.

Konnte Schütz für die Gegenüberstellung des Canticum Simeonis mit dem *Selig sind die Toten* im dritten Teil der Trauermusik noch an das Formprinzip der 1627 für den Kurfürstenkollegtag in Mühlhausen geschaffenen „Doppelmotette“ *Da pacem, Domine — Vivat Moguntinus* (SWV 465) anknüpfen, so stellte sich für die Komposition der vielgliedrigen, aus Schriftworten und Kirchenliedstrophen zusammengesetzten Textvorlage des ersten Teils die Aufgabe, ein vollkommen neues Formmodell zu entwickeln. Daß dem künstlerischen Willen des Komponisten hier ein „Sollen“ voranging, deutet sich an in Schützens Formulierung in der „*Ordinanz des Concerts* oder der Teutschen Begräbnis-Missa“: „Weil die Gesetzlein der Teutschen KirchenGesänge von allerhand *Tonis*, ich in ein *Corpus* zusammen bringen sollen / hoffe ich verständige *Musici* mir verzeihen werden / wo ich aus den Schrancken *Noni Toni* bißweilen außschweiften vnd solchen Kirchen Melodeyen nachgehen müssen.“<sup>3</sup>

Inhaltlich und formal von der liturgischen Ordnung der Messe ausgehend, verbindet das zweigliedrig „nach art einer Lateinischen oder Teutschen [aus Kyrie und Gloria bestehenden] *Missa [brevis]*“ aufgesetzte *Concert*<sup>4</sup>, das die *Musikalischen Exequien* einleitet, den Introitus *Nacket bin ich von Mutterleibe kommen* mit einem deutschen Kyrie und den Aufschriften, die Heinrich Posthumus zu Lebzeiten auf seinem Sarge hatte anbringen lassen<sup>5</sup>. Der Kyrie-Teil des Konzerts, in dem der Introitus und die ersten beiden Sarginschriften (*Christus ist mein Leben* und *Leben wir, so leben wir dem Herren*) als geringstimmig gesetzte solistische Ab-

<sup>1</sup> Dazu zählen neben den *Musikalischen Exequien* die Motetten *Gutes und Barmherzigkeit* SWV 95, *Das ist je gewißlich wahr* SWV 277, *Herr, nun lässest du deinen Diener in Friede fahren* SWV 432 und 433, *Ich bin die Auferstehung und das Leben* SWV 464, die *Aria De Vitae Fugacitate* „*Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*“ SWV 94, das Sololied *Grimmige Gruft* SWV 52 und das Chorlied *O meine Seel, warum bist du betrübet* SWV 419. Die *Aria De Vitae Fugacitate* (auf den Tod der Schwägerin Schützens Anna Maria Wildeck, 1625) hat Schütz in umgearbeiteter Form (SWV 305) in den Ersten Teil der *Kleinen geistlichen Konzerte* (1636) aufgenommen, die Motette *Das ist je gewißlich wahr* (auf den Tod Johann Hermann Scheins 1630) fand in überarbeiteter Fassung (SWV 388) Aufnahme in die *Geistliche Chormusik* (1648). Es ist daher gut möglich, daß sich in den von Schütz veröffentlichten Sammlungen (wie auch unter den handschriftlich überlieferten Werken) weitere als Trauermusik entstandene Kompositionen befinden. Diese Vermutung liegt besonders für einige Motetten der *Geistlichen Chormusik* nahe (SWV 374, 378, 379, 380, 387, 390, 391, 393), für die *Kleinen geistlichen Konzerte* bestätigt sie sich beim Vergleich der Konzerte *Das Blut Jesu Christi* SWV 298 (I, 1636, Nr. 17)

und *Herr, wann ich nur dich habe* SWV 321 (II, 1639, Nr. 16) mit den textgleichen Sätzen im ersten Teil der *Musikalischen Exequien*. SWV 298 und 321 erscheinen als eigenständige Formungen aus der gleichen kompositorischen Substanz, die nicht unmittelbar auf die in den *Musikalischen Exequien* vorliegenden Fassungen zurückgehen, sondern wohl als Frühfassungen oder nachträglich ausgearbeitete Entwürfe aus den Vorarbeiten zu der Trauermusik anzusprechen sind.

<sup>2</sup> Vgl. die Angaben Schützens im *Verzeichnis* der *Musikalischen Exequien* (S. LXII).

<sup>3</sup> *Ordinanz I/5* (S. LXII).

<sup>4</sup> *Ordinanz I/1*.

<sup>5</sup> Vgl. die Angaben Schützens im *Verzeichnis* der *Musikalischen Exequien* (S. LXII). Näheres zur Beschriftung des Sarges auf S. IX. — Schützens Vertonung der Sarginschriften findet ein Vierteljahrhundert später eine ebenso ungewöhnliche Parallele in dem *Ehren-Gedächtnuß* des Andreas Gryphius für Mariane von Popschitz: Es besteht aus Kommentaren und Quartetten zu den Bildern des Leichentuches und des Bestattungssargs. Siehe Maria Fürstenwald, *Andreas Gryphius. Dissertationes funebres. Studien zur Didaktik der Leichab dankungen*, Bonn 1967, S. 137 ff.

VIII schnitte mit den drei vollstimmigen, die Capella einbeziehenden Anrufungen alternieren, stellt sich dar als kunstvoll nach Art des Tropus angelegte Verschränkung des liturgischen Formulars mit dem „freieren“, aus den Sarginschriften bestehenden Textkomplex, dessen Fortsetzung dann die abschließliche Textgrundlage des Gloria-Teils bildet.

Mit der Komposition des zweiten Teils der *Musikalischen Exequien*, einer Parentationsmotette über den für den Begräbnisgottesdienst bestimmten Predigttext Psalm 73, 25—26, *Herr, wenn ich nur dich habe*, stellte sich für Schütz eine vergleichsweise einfache und jedenfalls vertrautere Aufgabe. Der Text, der im Zusammenhang mit den Sarginschriften bereits im ersten Teil der Trauermusik erscheint, war musikalisch neu zu formen, neu „in die Musik zu übersetzen“. Schütz hat dem knapp gefaßten, für vier Solisten bestimmten kleinen geistlichen Konzert des ersten Teils ein weiträumiges achtsimmig-doppelchöriges *Concerto per choros* von strahlender Klangpracht gegenübergestellt.

Auch der dritte Teil der *Musikalischen Exequien* greift textlich, wenn auch in geringerem Umfang, auf den ersten zurück. Das Canticum Simeonis, dessen Schlußabschnitt dort bereits als Kirchenliedstrophe (*Er ist das Heil und selig Licht*) anklang, erscheint nun vollständig nach der Lutherschen Bibelübersetzung. Mit der Zugrundelegung dieses Textes knüpft der dritte Teil, wie es scheint, ebenso wie der erste, an die Gottesdienstordnung der Zeit an<sup>6</sup>, und auch hier ist die Ausrichtung am liturgischen Modell durch die Eröffnung mit einer choralen Intonation betont. Und wie im Kyrie-Teil am Anfang der Trauermusik die liturgische „Substanz“ durch freie Texteinschübe tropusartig erweitert ist und so ihre individuelle, auf den Begräbnisgottesdienst bezogene Prägung und Interpretation erhält, so ist im Schlußstück des Werkes, dem Lobgesang des Simeon, das *Selig sind die Toten* konkret Bezug schaffend und auslegend gegenübergestellt — hier nun in einem „absonderlichen“, gleichzeitig erklingenden zweiten Chor der „*Beata anima cum Seraphinis*“<sup>7</sup>, eine „*invention*“, „mit welcher der Autor die Freude der abgeleiteten Seligen Seelen im Himmel / in Gesellschaft der Himmlischen Geister vnd heiligen Engel in etwas einführen vnd andeuten wollen“<sup>8</sup>.

Der tiefgründige Textorganismus der *Musikalischen Exequien* hat manche Deutung erfahren. Rudolf Gerber<sup>9</sup> und Hans Joachim Moser<sup>10</sup> haben sich in den 30er Jahren mit ihm auseinandergesetzt, in jüngerer Zeit haben Friedrich Schöneich<sup>11</sup> und Gerhard Mitrting<sup>12</sup> theologisch fundierte Interpretationen gegeben — und fast möchte man nicht nur Schützens Komposition ein musikalisches, sondern bereits ihre Textvorlage ein „theologisches Kunstwerk“ nennen. Der Text der Trauermusik ist Spiegel und in Schützens Vertonung Denk-

mal einer Persönlichkeit von Größe und nachdenklicher Frömmigkeit.

Heinrich der Jüngere (1572—1635), mit dem späteren Beinamen „der Große“, Herr von Plauen, Greiz, Kranichfeld, Gera, Schleiz und Lobenstein, genannt Posthumus<sup>13</sup>, gehört zu den bedeutendsten Vertretern der jüngeren Linie der Reußen<sup>14</sup>. Nach einer in sorgfältiger Erziehung verbrachten Jugend und Studentenjahren in Jena und Straßburg, wo er sich, wohl nicht zuletzt im Blick auf den ihm vorbestimmten Beruf, vorwiegend dem Studium der Rhetorik gewidmet hatte, trat er als Zweiundzwanzigjähriger 1594 die Regierung des väterlichen Erbes an, die er dann mehr als vier Jahrzehnte lang zum Wohle seines Landes führen sollte — ein Meister der Organisation (wie sein Kanzler Hoffmann bezeugt), kirchlichen, schulischen, kulturellen Belangen ebenso tatkräftig und erfolgreich zugewandt, wie dem Ausbau von Justiz und Verwaltung und der wirtschaftlichen Sanierung seiner anfangs hoch verschuldeten Länder. Seine Leistungen, sein staatsmännisches Geschick, Besonnenheit und Umsicht trugen ihm rasch eine über die Grenzen seines Landes reichende Wertschätzung und den Ruf eines geachteten Ratgebers in politischen Fragen ein. Daß er zudem von durchaus lebensfroher Natur war, ein gerngesehener Gesellschafter an den deutschen Fürstenhöfen, ein Mann von „schöner heroischer Statur“ (wie es in der Leichenpredigt heißt), der selten seine „Uffwartung“ versäumt zu haben scheint, wenn es galt, bei Hochzeiten, Jagden, Ritterspielen und Maskeraden mitzuhaltend, und selbst glänzende Hoffeste zu veranstalten wußte, vervollständigt das Bild dieser vielschichtigen barocken Persönlichkeit. Farbige spiegelt sich Heinrich Posthumus' weltoffenes Wesen in seinen bisweilen recht launigen Berichten von zahlreichen ausgedehnten Reisen, die ihn unter anderem 1594 zum Regensburger Reichstag, zwei Jahre später zur Königskrönung in Dänemark, 1612 zur Kaiserkrönung in Frankfurt und 1615 wiederum zu Krönungsfeierlichkeiten nach Prag führten.

Bei solchen Anlässen mag der aufgeschlossene und kunstsinige Regent auch manchen Impuls für die Pflege und Förderung der Musik am eigenen Hofe und im eigenen Lande empfangen haben. Er ist selbst ein praxiserfahrener *nobile dilettante* gewesen, der — nach einem von ihm selbst redigierten Lebenslauf — die Musik zwar „nicht perfect und von Grund auf erlernt“ hatte, aber doch in „vielen künstlichen anmuthigen Motetten und Concerten den Baß mit halten und singen“ konnte und auch „bey Anstellung der Music allezeit das Directorium geführet“<sup>15</sup>. Und die Leichenpredigt des Reußischen Superintendenten Christoph Richter vermerkt:

„Eine Wunder-hertzliche Frewd war es Ihr Gn. wann es alles in der Kirchen vnd beym Gottesdienst fein ordentlich vnd

<sup>6</sup> 1656 begegnet das deutsche *Nunc dimittis* noch einmal (in zweifacher Komposition, SWV 432 und 433) unter Schützens Trauermusiken (hier auf den Tod des sächsischen Kurfürsten Johann Georg I.).

<sup>7</sup> Beischrift der Baritonstimme.

<sup>8</sup> *Ordinanz III/1*.

<sup>9</sup> Die „*Musikalischen Exequien*“ von Heinrich Schütz, in *Musik und Kirche VI*, 1934, S. 296—310.

<sup>10</sup> *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*, Kassel 1954 (1936), S. 138—142 und 418—420.

<sup>11</sup> *Zum Aufbau des Gloria-Teils in Schützens Musikalischen Exequien*, in *Musik und Kirche XX*, 1950, S. 182—190.

<sup>12</sup> *Totendienst und Christuspredigt. Zum Text der Musikalischen Exequien von Heinrich Schütz*, in *Musik als Lobgesang. Festschrift für Wilhelm Ehmann*, hrsg. von Gerhard Mitrting und Gerhard Rödding, Darmstadt [1964], S. 43—63.

<sup>13</sup> — „der Nachgeborene“: Sein Vater Heinrich Reuß der Jüngere, Stifter der jüngeren Linie des Hauses Reuß, starb 42jährig am

6. April 1572, wenige Wochen vor der Geburt seines einzigen Sohnes.

<sup>14</sup> Literatur: Friedrich Majer, *Chronik des Fürstlichen Hauses der Reussen*, Weimar und Leipzig 1811. Berthold Schmidt, *Hoffeste unter Heinrich Posthumus*, in der *Geraer Zeitung*, Jahrg. 1887, Nr. 168, 169, 171, 174—177. *Reiseerinnerungen Heinrichs Reuß Posthumus aus der Zeit von 1593—1616*, hrsg. von Berthold Schmidt, Schleiz 1890. Berthold Schmidt, *Die Reussen. Genealogie des Stammhauses Reuss älterer und jüngerer Linie sowie der ausgestorbenen Vogtslinien zu Weida, Gera und Plauen und der Burggrafen zu Meissen aus dem Hause Plauen*, Schleiz 1903.

<sup>15</sup> Nach Hans Rudolf Jung, *Ein unbekanntes Gutachten von Heinrich Schütz über die Neuordnung der Hof-, Schul- und Stadtmusik in Gera*, in *Beiträge zur Musikwissenschaft IV*, 1962, S. 17—36, dort S. 19. Jungs Aufsatz bietet eine eingehende Darstellung der musikalischen Verhältnisse in Gera zur Zeit des Heinrich Posthumus und gibt Hinweise auf weitere Literatur.

zierlich / vnd also zugieng / das es auch andere Leut lobeten / sonderlich wann Ihr Gn. die *Muscam* selbst angeordnet / bestellet / vnd Capellmeister (wie Sie es zunennen pflegten) gewesen waren. Denn was Ihr Gnaden vor ein grosser Liebhaber der edlen *Musik*-Kunst je vnd allzeit gewesen / vnd davon artig *judiciren* kunten / ist guter massen bekant.“<sup>16</sup>

Fast entsteht aus den Berichten der Zeit das Bild eines Mannes, den nur Stand und Bestimmung daran gehindert hatten, den Beruf des Kapellmeisters zu ergreifen, eines fürstlichen Musikliebhabers, der sich unter Musikern wohlfühlte und mit seinem Schul- und Hofkantor Peter Neander, „weil er trefflich gereist und in der Musik wohl erfahren war“<sup>17</sup>, auf vertrautem Fuße stand; und es paßt in dieses Bild, wenn wir lesen, daß der Graf — um eine sparsame Hofhaltung ebenso wie um eine leistungsfähige Hofkapelle bemüht — bei der Anstellung von Dienern „vornehmlich deren musikalische Qualitäten“<sup>18</sup> in Betracht zog. Mehrfach heben die zeitgenössischen Berichte Heinrich Posthumus' musikalische Kennerschaft und seine Verdienste zumal um Kirchen- und Schulmusik rühmend hervor. Schütz selbst hat ihrer in dem Trauergedicht gedacht, das er zusammen mit den *Musikalischen Exequien* veröffentlichte<sup>19</sup>. „Ja allda ist der Music rechtes *asylum*“, heißt es 1623 bei Burkhard Großmann über den Reußenhof am Ende eines Vorworts, das in bewegten Worten den Niedergang der Tonkunst in der Notzeit des Krieges schildert<sup>20</sup>.

Spiegel des Interesses und der Intensität, mit der Heinrich Posthumus sich organisatorischen Fragen im Bereich der Musik zuwandte, ist ein vor wenigen Jahren aufgefundenes und veröffentlichtes Gutachten zur Neuordnung der Geraer Hof-, Schul- und Stadtmusik, mit dem der Graf keinen Geringeren als Heinrich Schütz betraut hat<sup>21</sup>. Schütz hat zur Erfüllung dieser Aufgabe im Dezember 1617 in Gera gewieilt. Seine Stellungnahme hat sich abschriftlich erhalten, dazu ein von Heinrich Posthumus selbst geschriebenes Protokoll einer vorausgegangenen Besprechung.

Die Begegnung im Jahre 1617 ist wahrscheinlich nicht die erste gewesen; und mit Sicherheit sind ihr weitere gefolgt. 1619 ist der kurfürstlich sächsische Kapellmeister dem Grafen in Bayreuth begegnet, 1627 war er dessen Gast auf Schloß Osterstein bei Gera. Zudem war die Familie Schütz durch verwandtschaftliche Beziehungen und Grundbesitz seit Jahrzehnten mit der Stadt verbunden, und direkte Kontakte zum Geraer Hof dürften sich für Heinrich Schütz wohl spätestens

um 1615 mit der Berufung seines Bruders Georg zum Erzieher der Söhne des Heinrich Posthumus angebahnt haben.

So muß man sich die Verbindung zwischen Heinrich Posthumus und seinem musikalischen Ratgeber wohl wesentlich enger vorstellen, als dies aus mehr oder weniger zufällig überlieferten Aktennotizen zu belegen wäre. Der Komposition der Trauermusik mögen Jahre eines Gedankenaustauschs vorangegangen sein, der nicht ohne persönliche, vielleicht freundschaftliche Färbung geblieben ist; etwas davon scheint, über die gebotene Distanz hinweg, in Schützens Trauergedicht anzuklingen. Es liegt nahe anzunehmen, daß der Komponist der Trauermusik um den Zusammenhang zwischen deren Text und den Inschriften des vom Grafen ohne Wissen seiner Familie in Auftrag gegebenen Sarges wußte und zum Kreis der wenigen Eingeweihten gehörte, die Heinrich Posthumus über seine heimlichen Sterbensvorbereitungen ins Vertrauen gezogen hatte.

Daß Heinrich Posthumus' Sarg „in geheim“ geschaffen wurde, erwähnt Schütz beiläufig im *Verzeichnis der Musikalischen Exequien*. Etwas ausführlicher schildert Christoph Richters Leichenpredigt die Umstände:

„... Wie dann dahin auch zu rechnen / daß Sie schon vorm Jahr den Küpffern Sarck fertigen / vnd diese Zeit hero mahlen vnd zieren lassen / vnd hat hierumb Hochgedachte Ihrer Gn. Gemahlin nichts wissen müssen / biß ohn gefehr 3. Tage vor Ihrer Gn. seligen Ende / do Sie es Deroselben eigner bewegniß eröffnet / Gleich als hetten Sie gewust vnd befunden / das es nemehr vmb die Zeit were / do es lenger nicht solte noch könnte verschwiegen bleiben.“<sup>22</sup>

Die Frage, welcher Zusammenhang zwischen der Beschriftung des Sarges — der zwar erhalten, aber nicht zugänglich ist<sup>23</sup> — und dem ersten Teil der *Musikalischen Exequien* im einzelnen besteht, ist in jüngerer Zeit verschiedentlich gestellt und angegangen worden, freilich bislang ohne befriedigendes Ergebnis. Sie mag hier unerörtert bleiben, zumal eine in Vorbereitung befindliche Untersuchung sich mit ihr anhand bisher noch nicht ausgewerteter zeitgenössischer Quellen auseinandersetzen wird<sup>24</sup>. Für die Anordnung der Texte auf dem Sarg ergibt sich daraus das auf Seite XLIV skizzierte Bild.

Für die Entstehungszeit der *Musikalischen Exequien* könnte sich ein vager Anhaltspunkt aus Christoph Richters oben zitiertem Hinweis ergeben, Heinrich Posthumus habe „schon vorm Jahr den Küpffern Sarck fertigen / und diese Zeit hero mahlen vnd zieren lassen“. Die Vermutung liegt auf der

<sup>16</sup> Nach dem in Anm. 24 genannten Druck der Leichenpredigt.

<sup>17</sup> Zopf in der *Geraer Chronik*, Teil I, S. 272 f.; zitiert nach Jung, a. a. O., S. 27.

<sup>18</sup> Nach Jung, a. a. O., S. 19.

<sup>19</sup> Wiedergegeben auf S. LII.

<sup>20</sup> In der bei Moser, a. a. O., S. 13 ff., auszugsweise wiedergegebenen Vorrede der von Großmann herausgegebenen Sammlung *Angst der Hellen und Friede der Seelen*, Jena 1623.

<sup>21</sup> Veröffentlicht von Hans Rudolf Jung unter dem Titel *Ein neu aufgefundenes Gutachten von Heinrich Schütz aus dem Jahre 1617* in *AfMw* XVIII, 1961, S. 241—247. Dazu und zum Folgenden: H. R. Jung, *Ein unbekanntes Gutachten von Heinrich Schütz* . . . , bes. S. 17—20; zu Schützens Beziehungen nach Gera auch: Ernst Paul Kretschmer, *Schütz und Gera*, in *Festschrift zur Ehrung von Heinrich Schütz*, hrsg. von Günther Kraft, Weimar 1954, S. 57—60.

<sup>22</sup> Nach dem in Anm. 24 genannten Druck der Leichenpredigt.

<sup>23</sup> Der Sarg wurde 1922 aus der Reußischen Familiengruft der Geraer Stadtkirche St. Johannis (die seit dem 18. Jahrhundert zerstört war und später ganz abgebrochen wurde) in die Gruft der Salvatorkirche verlegt. Wegen inzwischen erfolgter baulicher Veränderungen ist diese Gruft heute nicht mehr betretbar.

<sup>24</sup> Herr Dipl.-Bibl. Rudolf Henning, Ludwigsburg-Stuttgart, hatte die Freundlichkeit, das Manuskript seines Aufsatzes, der in *Sagittarius* 4 (Kassel 1973) erscheinen wird, zur Verfügung zu stellen und uns Mikrofilmaufnahmen der gedruckten Lei-

chenpredigten für Heinrich Posthumus zugänglich zu machen. Hierbei handelt es sich um: Bartholomäus Schwartz, *Zwo christliche Leich Predigten, Gehalten in der Hoff Capellen zu Gera / nach Wohlseeligem hintritt . . . Deß H. Heinrichen deß Jüngern . . .*, Gera [1636], und: Christoph Richter, *Gott vber alles. Das ist: Frommer Christen liebster Schatz . . . Bey des Weyland Hochwolgebornen Herrn / Herr Heinrichen deß Jüngern . . . Leich Predigt . . . gezeigt*, Gera [1636]. Der Leichenpredigt Richters beigegeben ist ein *Abdruck / Derer Sprüche Göttlicher Schrift und Christlicher Kirchen Gesänge / Welche . . . H. Heinrich der Jüngere vnd Eltiste Reuß . . . auff Dero in Bereitschafft gehabten Sarck verzeichnen lassen. Die auch Vff Gnädige Anordnung Derer HochWolgebornen / Ihr Gn. hinterlassenen Gräfflichen Fraw Wittben / vnd Herren Söhne in die Music versetzt / vnd bey dero vff den 4. Februarij dieses 1636 Jahres angestalter Herrlichen Leichbeysetzung vor der Predigt in die Orgel / nach Ihr Wolsel. Gn. hiebevorn mehrmals wiederholter anleitung figuraliter abgesungen werden sollen. Dabey ferner Andeutung beschicht etliche andere Gottselige Lieder / so . . . Ihr Christselige Gn. Vor: bey: vnd nach dero Herrlichen Leichbestattung zu musiciren, selbst erwehlet haben . . .*, Gera 1636. Die erste der beiden Predigten von Schwartz gibt eine ungefähre, der als Programmheft für den Begräbnisgottesdienst angelegte *Abdruck derer Sprüche* eine genaue Beschreibung der Beschriftung des Sarges und Aufschluß über den Verlauf der Bestattungsfeierlichkeiten.

X Hand, daß der Graf um die gleiche Zeit, also etwa Anfang 1635, auch die Vertonung der Texte in Auftrag gegeben hat. Moser<sup>25</sup> setzt denn auch (wohl noch ohne Kenntnis dieser Angabe Richters) die Komposition auf das Jahr 1635 für die Zeit nach Schützens Rückkehr aus Kopenhagen an, schränkt allerdings ein: „falls das Werk nicht schon vor der [im Spätsommer 1633 angetretenen<sup>26</sup>] Kopenhagener Reise entstanden ist“. Gustav Adolf Trumpff berichtet in einem Aufsatz über die *Musikalischen Exequien*<sup>27</sup> von einer Notiz des Musikforschers Friedrich Ludwig (1872—1930), wonach die Trauermusik zwischen dem 9. Dezember 1633 und dem 11. Februar 1634 entstanden sein soll. Allerdings bleibt offen, worauf sich diese sehr präzisen Angaben stützen.

Als gesichert galt bislang, daß die Komposition vor Heinrich Posthumus' Tod am 3. Dezember 1635 abgeschlossen war. Im Titel<sup>28</sup> der *Musikalischen Exequien* heißt es, diese seien „ihrer wolschlichen Gnaden / bey dero lebzeiten wiederholten begehren nach / in eine stille verdackte Orgel angestellet vnd abgesungen worden“ — ein Hinweis, der zu besagen scheint, daß erste Aufführungen des Werkes noch zu Lebzeiten des Grafen stattfanden. Ein solcher Sachverhalt würde sich durchaus in unser Bild von der Persönlichkeit des Grafen fügen und hätte zudem zeitgenössische Parallelen im Bereich der gelegentlich zu Lebzeiten gehaltenen Leichenpredigten. Ein gewisser Widerspruch wäre allenfalls darin zu sehen, daß Heinrich Posthumus, wie berichtet wird, die Existenz seines Bestattungssarges bis in seine letzten Lebenstage geheimgehalten haben soll.

Dieser Widerspruch wäre hinzunehmen. Es gibt jedoch einen weiteren und gewichtigen Anlaß zu Zweifeln daran, daß Aufführungen der Trauermusik schon zu Lebzeiten des Grafen stattfanden. Im Titel des Programmhefts zum Begräbnisgottesdienst für Heinrich Posthumus<sup>29</sup> ist zwar ähnlich wie bei Schütz davon die Rede, daß die vertonten Sarginschriften „in die Orgel / nach Ihr Wolsel. Gn. hiebevorn mehrmals wiederholter anleitung *figuraliter* abgesungen werden sollen“, doch heißt es kurz vorher: „Vff Gnädige Anordnung Derer HochWolgeborenen / Ihr Gn. hinterlassenen Gräfflichen Fraw Wittben / vnd Herren Söhne in die *Music* versetzt.“ Sollte diese Angabe zutreffen, so wären in der *hiebevorn mehrmals wiederholten Anleitung* und dem *bei dero Lebzeiten wiederholten Begehren* wohl testamentarische oder mündliche Verfügungen des Verstorbenen zu sehen und Heinrich Posthumus wäre zwar wohl letztlich als Auftraggeber, seine Familie aber als Besteller zu betrachten<sup>30</sup>. Daß die angeführten Titelformulierungen sich gegen eine Deutung der *wiederholten Anleitung* und des *wiederholten Begehrens* im Sinne letztwilliger Verfügungen ein wenig sperren und dabei — zumindest heute — leicht etwas befremdlich wirken, ist kaum zu leugnen. Gleichwohl scheint eine solche Interpretation möglich. — Unterstellt man die Richtigkeit der Angaben im Titel des Programmhefts, so hat dies Konsequenzen für die Datierung der Komposition, die demnach zwischen dem 3. Dezember 1635 und dem 4. Februar 1636 entstanden wäre.

Manches spricht indes dafür, daß die Lösung des Datierungsproblems nicht auf der einen und nicht auf der anderen Seite der angeführten Widersprüche, sondern auf einem zwischen ihnen verlaufenden Mittelweg zu suchen ist. Möglicherweise spiegelt die Uneinheitlichkeit der Angaben einfach zwei

unterschiedliche Sachverhalte: zum einen die Bestellung eines Teils der *Musikalischen Exequien* durch Heinrich Posthumus selbst und die Aufführung dieses Teils zu Lebzeiten des Grafen; und zum anderen die Erteilung eines Kompositionsauftrags an Schütz durch die Hinterbliebenen des Heinrich Posthumus im Rahmen der Beisetzungsvorbereitungen und die Aufführung der gesamten Trauermusik bei den Bestattungsfeierlichkeiten. So gesehen liegt es nahe, den ersten Teil der *Musikalischen Exequien* mit seinem deutlichen Zuschnitt auf eine kleine Kapelle mit sehr speziellen Besetzungsmöglichkeiten und mit seiner eindeutig auf Heinrich Posthumus selbst zurückgehenden Textkontamination als das vom Grafen selbst bestellte und zu seinen Lebzeiten aufgeführte Werk zu betrachten, die beiden anderen Teile der *Musikalischen Exequien* aber, zumindest jedenfalls die „klassische“ Parentationsmotette *Herr, wenn ich nur dich habe*, als Kompositionen, die im Auftrag der gräflichen Familie speziell für die Beisetzungsfierlichkeiten und im Blick auf die dafür vorhandenen musikalischen Kräfte um die Wende des Jahres 1635 geschaffen wurden.

Die Bestattungsfeierlichkeiten für Heinrich Posthumus fanden, wie auch das Titelblatt der *Musikalischen Exequien* vermerkt, am 4. Februar 1636 in Gera statt. Über den Verlauf des Begräbnisgottesdienstes sind wir durch das bereits erwähnte Programmheft unterrichtet: Schützens „*Concert . . . in Form einer Teutschen Missa*“ stand am Anfang des Gottesdienstes, unmittelbar gefolgt von dem (wohl von der Gemeinde gesungenen) Lied *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*. Den Mittelpunkt bildete die Ansprache des Reußischen Superintendenten Christoph Richter mit der Predigt über den von Heinrich Posthumus bestimmten Text Psalm 73, 25—26, *Herr, wenn ich nur dich habe*, der zum Abschluß des Predigtteils in Schützens doppelchöriger Vertonung erklang. Der anschließende Beisetzungssatz wurde mit dem dritten Teil der *Musikalischen Exequien* eingeleitet, deren Haupttext, das Canticum Simeonis, dann als Choral *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* während der eigentlichen Bestattung gesungen wurde (wiederum wohl von der Gemeinde). Den Beschluß „Nach der Beysetzung und gelesener Collect“ bildete das Lied *Hört auf mit Weinen und Klagen*.

Daß Schütz die Aufführung der Trauermusik selbst geleitet hat, wie in der Literatur gelegentlich berichtet wird, scheint nicht gesichert, liegt aber jedenfalls nahe. Mit Sicherheit dürfen wir unter den an führender Stelle Mitwirkenden den Figural- und Schloßkantor Peter Neander (1575—1645) vermuten, dem die Leitung des Geraer Gymnasialchors oblag. Daß dieser Chor für die Trauermusik herangezogen wurde, ist sehr wahrscheinlich<sup>31</sup>. Die Gesangssolisten der Aufführung dürften Musiker aus der kleinen, aber leistungsfähigen Geraer Hofkapelle gewesen sein, die für diesen Anlaß auch um den einen oder anderen auswärtigen Sänger erweitert worden sein mag. Für die Sopranpartien des wohl für solistische Besetzung gedachten, aber sehr schlicht gehaltenen zweiten Chors im Schlußteil der *Musikalischen Exequien* wäre wohl auch an die beiden „Tischknaben“ des Grafen zu denken, die gelegentlich in anderem Zusammenhang erwähnt werden<sup>32</sup>. Als Instrumentalist wird in den Akten zum Leichenbegängnis „Michael der Organist“, der Stadt- und Hoforganist Michael Kühnel<sup>33</sup>, genannt. Vielleicht hat bei den doppelchörig angelegten Teilen der *Musikalischen Exequien* noch ein zweiter

<sup>25</sup> A. a. O., S. 138.

<sup>26</sup> Ebenda, S. 131.

<sup>27</sup> Die „*Musikalischen Exequien*“ von Heinrich Schütz, in NZfM CXXXIII, 1962, S. 120—123, dort S. 120 f.

<sup>28</sup> Wiedergegeben auf S. LI.

<sup>29</sup> *Abdruck derer Sprüche . . .* (s. Anm. 24).

<sup>30</sup> Schützens Druckausgabe gibt dazu keine bündige Auskunft. Im

Titel heißt es einfach: „auff begehren In die *Music* versetzt“.

<sup>31</sup> Vgl. die Angaben über die Pflichten des Schulchors bei R. Büttner, *Geschichte des Fürstlichen Gymnasiums Rutheneum zu Gera* (= Festschrift zur Feier des 300jährigen Bestehens des Gymnasiums), Gera 1908, S. 184 f.

<sup>32</sup> Jung, a. a. O., S. 31.

<sup>33</sup> Nach Jung, a. a. O., S. 21, Anm. 19.

Organist mitgewirkt; andere Instrumente aber werden wohl, dem Brauch der Zeit entsprechend, für die Trauermusik nicht herangezogen worden sein.

Schütz hat seine Trauermusik bald nach deren erster öffentlicher Aufführung, noch 1636, im Druck vorgelegt als eine Heinrich Posthumus' Witwe und deren Söhnen gewidmete Gedächtnisausgabe, die zugleich für die kirchenmusikalische Praxis bestimmt war und deshalb in Stimmen und mit Aufführungshinweisen erschien. Ob das Werk freilich je in seinem Jahrhundert wieder als Ganzes in einem Begräbnisgottesdienst erklingen ist, erscheint zweifelhaft — und dies nicht nur angesichts der geringen Zahl von Exemplaren (darunter nur ein vollständiges), die sich bis in unser Jahrhundert erhalten haben. Wohl nur wenige Kapellen und Kantoreien im protestantischen Raum Deutschlands dürften auf der Höhe des Dreißigjährigen Krieges über diejenige Anzahl an Solisten und Chorsängern verfügt haben, die das allem Anschein nach sehr speziell im Blick auf die Geraer Kapellverhältnisse konzipierte Werk erforderte. Und wo diese Mittel vorhanden waren, mag der Anspruch auf eine vom zuständigen Kapellmeister komponierte, „eigene“ Trauermusik der Verwendung der Schützchen Komposition im Wege gestanden haben. — Wahrscheinlich ist Schütz sich darüber im klaren gewesen, daß die Zeitumstände der Aufnahme und Verbreitung seiner Trauermusik alles andere als günstig waren und gerade der Aufführung der beiden in ihrer Besetzung anspruchsvollen, in ihrer Textkombination sehr speziellen Rahmenteile, in denen das Exzeptionelle und Neuartige des Werkes besteht, manches Hindernis bieten würden. In diesem Sinne könnte sein Vorschlag, den ersten Teil der *Musikalischen Exequien* „bißweilen . . . an statt einer Teutschen *Missa* vnd vielleicht in *Festo Purificationis* oder *Dominica XVI post Trinitatis*“<sup>34</sup> zu verwenden, auch als ein Versuch zu verstehen sein, den ohnehin beschränkten Verwendungsbereich der Komposition zu erweitern, um dem Werk dennoch einen Platz in der kirchenmusikalischen Praxis zu sichern. Wie manches seiner Werke, so mag Schütz auch dieses der musikalischen Öffentlichkeit übergeben haben als ein Lehrstück, als Muster eines evangelischen Requiems — als ein Lehrstück freilich mit ungewisser Zukunft, in der Hoffnung auf Schülerschaft in friedlicheren, der Musik günstigeren Zeiten.

Ob es Schüler und Nachahmer gefunden hat, ob dieses Werk, in dem das Neue aus der Vereinigung von Traditionen entsteht, selbst Tradition begründet hat und geschichtlich wirksam wurde, bleibt eine offene Frage, die man vorab eher zu verneinen geneigt ist. Vielleicht ist das, was Schützens *Musikalische Exequien* mit einem Werk wie dem *Actus tragicus* Johann Sebastian Bachs über ein Menschenalter hinweg verbindet, von anderer Qualität und mehr als musikalische Tradition, und das, was in Bachs Trauermusik wie ein Nachklang der Schützchen anmutet — die Beschränkung auf Bibelwort und Kirchenlied, die Verbindung des Canticum Simeonis mit der Verheißung der Erlösung, das Ausklingen in Lobpreis —, der Gleichklang zweier großer, von evangelischer Frömmigkeit geprägter Geister.

## Zur Aufführungstechnik

### Die Besetzung der Singstimmen

Wie Schütz in der zugehörigen *Ordinanz* angibt, ist der erste Teil der *Musikalischen Exequien* „eigentlich 6. *Vocum* oder mit 6. Sängern in die Orgel *concertiret*“ und für zwei Soprane, einen Alt, zwei Tenöre und einen Baß bestimmt<sup>35</sup>. Hinzu komme aber, so fährt Schütz fort, daß in zwei Abschnitten des Konzerts, in denen der Alt pausiert, noch eine zweite obligate, im Altus-Stimmbuch abgedruckte Baßstimme vorgesehen und zu besetzen sei<sup>36</sup>. Allem Anschein nach spiegelt sich in diesem merkwürdigen Sachverhalt eine Eigentümlichkeit der Geraer Kapellverhältnisse: Man muß annehmen, daß hier ein Alt-Falsettist zur Verfügung stand, der auch Baßpartien übernehmen konnte — nicht eben unwahrscheinlich in der kleinen Kapelle eines Hofes, der aus Gründen der Sparsamkeit besonderes Interesse an möglichst vielseitig verwendbaren Musikern haben mußte, und für die Zeit Schützens sicherlich eine weniger auffällige Besonderheit als für die unsre<sup>37</sup>. Heute wird man im allgemeinen nicht umhin können, für die zusätzliche Baßpartie einen siebten Vokalsolisten heranzuziehen.

Schütz mag bei seinem „*Concert . . . in Form einer Teutschen Missa*“ in erster Linie an eine durchgehend solistische Besetzung gedacht haben, wenn er in der *Ordinanz* ausdrücklich von einer Ausführung durch — nur — sechs Sänger spricht, von „sechs *Concertat* Stimmen“ und — mit einer für solistisch auszuführende Musik charakteristischen Wendung — vom *Konzertieren in die Orgel*<sup>38</sup>. Zusätzlich kann jedoch, wie Schütz dann weiter ausführt, „noch ein absonderlicher [= besonderer] *Chor* . . . mit angestellt . . . werden“, der in den mit „*Capella*“ bezeichneten vollstimmigen Abschnitten das Solistensextett verstärkt<sup>39</sup>. Eine solche Capella kann nach der Praxis der Zeit Schützens aus einem oder mehreren vokalen oder instrumentalen wie auch vokal-instrumental gemischten Ensembles bestehen, die räumlich getrennt vom Hauptchor der sechs Vokalsolisten aufgestellt werden können. Einige Anregungen für die Verwendung von Instrumenten in den *Capella*-Abschnitten mag die folgende Übersicht geben:

<sup>34</sup> *Ordinanz* I/6.

<sup>35</sup> *Ordinanz* I/1.

<sup>36</sup> *Ordinanz* I/2.

<sup>37</sup> Von einem einzigen Sänger ausgeführte Arien unterschiedlicher Stimmlage scheinen eine beliebte Spezialität effektbewußter Opernkomponisten und Gesangsvirtuosen gewesen zu sein; vgl. Franz Haböck, *Die Kastraten und ihre Gesangkunst*, Berlin und Leipzig 1927, S. 102. — Nicht ganz auszuschließen ist vielleicht, daß der zusätzliche Baßpart von Schütz im Blick auf die Aufführungen zu Lebzeiten des Heinrich Posthumus eingeführt

und in den privaten Darbietungen von dem Grafen selbst (der, wie bereits oben zitiert, in „Motetten und Concerten den Baß . . . singen“ konnte) übernommen wurde (Entsprechendes wäre für den Baritonpart im dritten Teil der *Musikalischen Exequien* zu erwägen).

<sup>38</sup> Demgegenüber wird chorisches Musizieren als *Singen am Chorpult* charakterisiert. Vgl. die Gegenüberstellung der beiden Aufführungsformen („in die Orgel“ — „zum Pulpit“) in Schützens Vorrede zur *Geistlichen Chormusik*.

<sup>39</sup> *Ordinanz* I/3.

Instrument 1 Instrument 2 (Sopranlage)	Violine	Diskantgambe	Diskantzink	Diskantpommer* (Oboe)	Altblockflöte (4') (Querflöte)
Instrument 3 (Altlage)	Viola	Alttenorgambe	Altposaune	Nicolopommer (Englischhorn), Altdulzian	Tenorblockflöte (4')
Instrument 4 Instrument 5 (Tenorlage)	Viola, Violoncello	Alttenorgambe, Baßgambe	Tenorposaune	Tenorpommer, Tenordulzian (Fagott)	Tenorblockflöte (4')
Instrument 6 (Baßlage)	Violoncello	Baßgambe	Baßposaune	Baßpommer, Baßdulzian (Fagott)	Baßblockflöte** (4'), Großbaßblockflöte (4')

\* Bei Verwendung eines Diskantpommers müssen *b* und *cis*<sup>t</sup> hochoktaviert werden.

\*\* Bei Verwendung einer Baßblockflöte müssen *E* und *D* hochoktaviert werden.

Nicht unbedingt ist die Aufführung in glanzvoller vokalinstrumentaler Besetzung einer „stilleren“, ausschließlich vom Vokalklang der Solisten und eines Chores geprägten Darbietung oder auch der rein solistischen Ausführung vorzuziehen. Vielmehr stehen diese Aufführungsformen gleichrangig und eigenwertig nebeneinander, jede von ihnen geeignet, bestimmte wesentliche Züge des Werkes hervorzuheben und zu entfalten. Die — abgesehen vom Generalbaßinstrumentarium — rein vokale Darstellung entspricht der Tradition des 17. Jahrhunderts, bei Trauermusiken auf instrumentale Pracht zu verzichten, und kommt sicherlich den historischen Geraer Aufführungen und damit dem von Schütz primär intendierten Klangbild am nächsten. Eine durchgängig solistische Besetzung wird auch heute noch etwas ausstrahlen von jener Atmosphäre privater Andacht, die den — vermuteten — Aufführungen zu Lebzeiten des Heinrich Posthumus eigen gewesen sein dürfte. Die Hinzuziehung einer vokalen *Capella* gibt dem Ganzen einen Zug ins Repräsentative, wie er die Aufführung bei den Beisetzungsfestlichkeiten beherrscht haben mag. Die klangfarbenprächtige und glanzvolle Ausgestaltung durch die Einbeziehung von Instrumenten schließlich entspricht wohl am meisten dem Charakter einer gottesdienstlichen Festmusik, als die Schütz das Werk — abgelöst von der ursprünglichen Bestimmung — zu verwenden empfiehlt.

Im zweiten Teil der *Musikalischen Exequien* stehen sich zwei gleiche vierstimmige Chöre gegenüber. In erster Linie ist hier an chorische Besetzung der Singstimmen zu denken, doch erscheint als Sonderfall auch die Ausführung durch ein Solistenoktett als möglich. In der zugehörigen *Ordinanz* weist Schütz darauf hin, daß die Motette auch ohne Generalbaß musiziert werden kann (was wohl als Empfehlung zu verstehen ist). Die rein vokale Darstellung dürfte am meisten dem „historischen“ Charakter der Parentationsmotette ent-

sprechen. Für die heutige Praxis bringt der Verzicht auf die Mitwirkung von Instrumenten den Vorteil mit sich, daß das Werk etwas höher intoniert werden kann, als es notiert ist; bezogen auf unsere heutige Normalstimmung und für die heute vorherrschende Chorbesetzung (mit Frauenstimmen im Sopran und im Alt) liegen die Chorstimmen in der von Schütz notierten Lage ja verhältnismäßig tief. — In beiden Chören können Instrumente mitgehen (und notfalls auch Singstimmen ersetzen). Empfohlen sei, die Instrumente so einzusetzen, daß zwei in sich einheitliche Klangkörper klangfarblich kontrastierend einander gegenüberstehen. Dabei ist jedoch im Auge zu behalten, daß die beiden Chöre kompositorisch gleich behandelt und gleichrangig sind und demgemäß etwa gleich stark besetzt sein sollten. Für die Instrumentalbesetzung ergeben sich hinsichtlich des Tonumfangs keine Probleme, zumal die Instrumente nach alter Praxis dort, wo ihr Ambitus gelegentlich unterschritten wird (so bei T. 40 der Umfang der Bratsche und der Tenorblockflöte im ersten Tenor, der Baßblockflöte im ersten Baß, der Violine und der Altblockflöte im zweiten Alt), oktavierend können.

Im Schlußstück der *Musikalischen Exequien* hat Schütz zwei nach Text und Besetzung ungleiche Chöre einander gegenübergestellt: den fünfstimmigen ersten Chor mit dem Text des Canticum Simeonis und den dreistimmigen zweiten, einen Fernchor, der allegorisch „die Freude der abgeleiteten Seligen Seelen im Himmel in Gesellschaft der Himmlischen Geister vnd heiligen Engel“<sup>40</sup> darstellt und nach Art eines Tropus den vom ersten Chor vorgetragenen Haupttext mit den Worten „Selig sind die Toten . . .“ kommentiert. Der ganzen Anlage des Konzerts nach (und Schützens *Ordinanz* entsprechend) hat der erste Chor als Hauptchor zu gelten. Er kann solistisch oder auch chorisch besetzt und auch durch Instrumente verstärkt werden<sup>41</sup>. Über einige instrumentale Besetzungsmöglichkeiten gibt die folgende Tabelle Aufschluß:

<sup>40</sup> *Ordinanz* III/1.

<sup>41</sup> Vgl. dazu auch das oben zu SWV 279 Gesagte.

Instrument 1 (Mezzosopranlage)	Violine, Viola	Diskantgambe	Diskantzink	Diskantpommer (Oboe, Englischhorn)	Sopranblockflöte (4'), Altblockflöte (4') (Querflöte)
Instrument 2 (Altlage)	Violine, Viola	Diskantgambe, Alttenorgambe	Altzink, Altposaune	Altpommer (Englischhorn), Altdulzian	Altblockflöte (4'), Tenorblockflöte (4')
Instrument 3 Instrument 4 (Tenorlage)	Viola, Violoncello	Alttenorgambe, Baßgambe	Tenorposaune	Tenorpommer, Tenordulzian (Fagott)	Tenorblockflöte (4')
Instrument 5 (Baßlage)	Violoncello	Baßgambe	Tenorposaune, Baßposaune	Baßpommer, Baßdulzian (Fagott)	Baßblockflöte (4')

Der in den „*submis*se“-Abschnitten geforderte *piano*-Effekt kann eventuell dadurch unterstrichen werden, daß man hier die Instrumente pausieren oder auch nur ein Solistenensemble sängen läßt.

Der zweite Chor, der nach Schütz „in die ferne geordnet“ werden soll<sup>42</sup>, wird wohl am besten rein vokal besetzt (wie dies auch der allegorischen Personifizierung der drei Stimmen am meisten entspricht), wobei die solistische Besetzung der chorischen vorzuziehen ist. Wo genügend Musiker zur Verfügung stehen, mag man Schützens Vorschlag folgen und den zweiten Chor von zwei oder drei entfernt voneinander aufgestellten Ensembles ausführen lassen, was nach den Worten des Komponisten „den *effect* des Wercks nicht wenig vermehren“ würde<sup>43</sup>.

Das Konzert ist so angelegt, daß es auch ohne Generalbaß musiziert werden kann, eine Möglichkeit, die Schütz allerdings (anders als bei SWV 280) in der zugehörigen *Ordinanz* nicht anspricht.

#### Zur Besetzung und Ausführung des Generalbasses

Als Generalbaß-Tasteninstrument wird mehrfach — und ausschließlich — die Orgel genannt. Nach dem Originaltitel sind die *Musikalischen Exequien* „in eine stille verdackte Orgel angestellt vnd abgesungen worden“. SWV 279 wird nach Schützens *Ordinanz* „in die Orgel *concertiret*“<sup>44</sup>, SWV 280 „kan auch ohne die Orgel ... *musiciret* werden“<sup>45</sup>. Für SWV 281 sieht Schütz vor, daß der erste Chor „allernechst bey die Orgel ... geordnet“ werde<sup>46</sup>. Und in seinen „Erinnerungen“ zum Gebrauch des Violone<sup>47</sup> spricht Schütz von den „*Concertat* Stimmen“, die „in ein still Orgelwerck all-eine *Concertiret* vnd gesungen werden“. Augenscheinlich ist also die Orgel das bevorzugte Begleitinstrument der *Musikalischen Exequien*; sie hat ja ohnehin in der Kirchenmusik Schützens und seiner Zeit den Vorrang gegenüber Cembalo und Laute. Diese wiederum können sehr gut als zusätzliche Generalbaßinstrumente verwendet werden, wo die Singstimmen von Instrumenten mitgespielt werden, insbesondere in der *Capella* von SWV 279. Um bei der Orgel einen „stillen“ Klang zu erreichen, empfiehlt es sich, grundtönige Registrierungen zu wählen (Gedeckt- oder Flötenstimmen), was

Nuancierungen jedoch nicht ausschließt. So könnte z.B. die Begleitung der *Capella*-Abschnitte in SWV 279 etwas heller und stärker registriert werden. Die Aussetzung des Generalbasses, wie sie die vorliegende Ausgabe bietet, ist nur als Vorschlag zu betrachten; sie kann und soll den jeweiligen Gegebenheiten und Erfordernissen entsprechend modifiziert werden.

Als zusätzlich zu verwendendes Generalbaßinstrument empfiehlt Schütz in einem kurzen Anhang nachdrücklich „den Violon oder die große Baßgeigen“, deren besondere Eignung zur Begleitung solistisch „in ein still Orgelwerck“ konzertierender Singstimmen er hervorhebt. Schütz führt aus, er habe aus Kostenersparnisgründen nicht eigens eine Violonestimme ausdrucken lassen (stattdessen wurde ein zweites Exemplar der Orgelstimme beigefügt); der versierte Violonespieler könne ja ohnehin „mit scharffem Gehör vnd gutem Verstande“ seinen Part aus der Orgelstimme spielen, für den ungeübten aber wolle er hierfür drei kurze „Erinnerungen“ geben.

Diesen Hinweisen ist im einzelnen folgendes zu entnehmen: (1.) Die Verwendung des Violone ist nicht auf jene Abschnitte beschränkt, in denen im Orgelbaß ein Baßschlüssel vorgezeichnet ist; vielmehr kann der Streichbaß auch („ebener massen“) in denjenigen Teilen des Werkes mitspielen, in denen der Orgelbaß im Tenor- oder Altschlüssel notiert ist (d. h.: wo der Vokalbaß pausiert und der Tenor oder der Alt die tiefste Stimme des Satzes bildet). Allerdings darf der Violone hier nicht in der notierten Tonhöhe erklingen, sondern muß stets ein oder zwei Oktaven tiefer gespielt werden<sup>48</sup>. In einem dreistimmigen Satz für zwei Soprane und einen Alt beispielsweise kann er sehr gut in der Unteroktave mit dem Alt gehen. — (2.) Bei fugierten Stimmeneinsätzen pausiert der Violone bis zum Eintritt der tiefsten Stimme. — (3.) Wo ein Vokalbaß allein oder mehrere Singstimmen der Baßlage konzertieren, soll der Violone pausieren, da hier das Satzfundament ohnehin durch eine Singstimme „geführt“ wird und das unisono Zusammengehen von Vokal- und Streichbaß „eine vnangenehme *harmoniei* verursacht“.

Diese „Erinnerungen“ wollen recht verstanden sein. Sicherlich sind sie nicht gedacht als starre Regeln, nach denen Schütz den Gebrauch des Violone eindeutig ein- für allemal, unab-

<sup>42</sup> *Ordinanz* III/2.

<sup>43</sup> *Ordinanz* III/3.

<sup>44</sup> *Ordinanz* I/1.

<sup>45</sup> *Ordinanz* II.

<sup>46</sup> *Ordinanz* III/2.

<sup>47</sup> Wiedergegeben auf S. LXII.

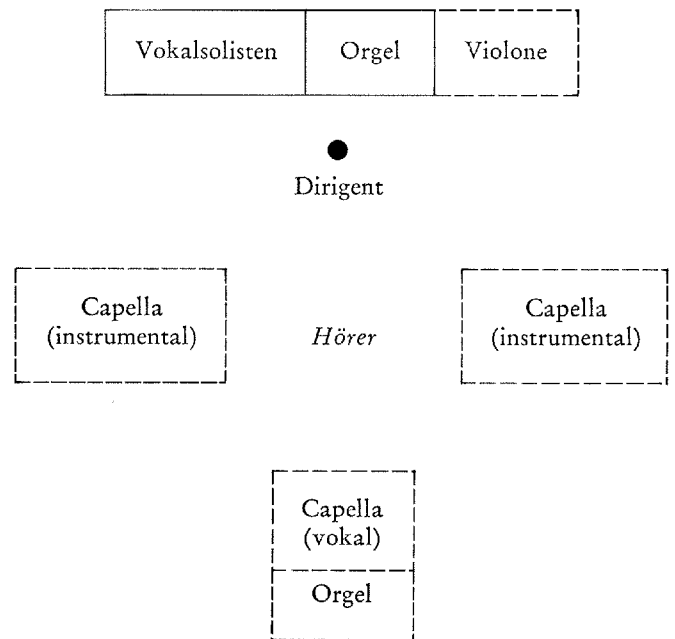
<sup>48</sup> Daß Schütz auch daran denkt, den Violone drei Oktaven tiefer mitgehen zu lassen, wie man aus der Wendung „... oder in den *Octaven* darunter ...“ schließen könnte, ist wenig wahrscheinlich. Vielleicht sollte es hier heißen: „... oder in der *Octaven* darunter ...“?

hängig von den jeweils herrschenden Besetzungsverhältnissen, bindend festgelegt wissen möchte, sondern eher Erfahrungssätze mit Empfehlungscharakter: „Vnd wird demjenigen / welcher solch *fundamental* Instrument zu *tractiren* gelernet hat / zugetrauet / daß alles mit scharffem Gehör vnd gutem Verstande / Er zu handeln selbst wol wissen werde.“ Und in ähnlichem Sinne am Schluß dieser Hinweise: „Wie dann dieses vnd was etwan mehr zu erinnern scheinen möchte / das Gehör vnd die Vbung geben vnd lehren wird.“ Es bleibt hier ein Spielraum, der durch Erprobung und Erfahrung auszufüllen ist, und dies gilt auch und gerade für Aufführungen mit den heute zur Verfügung stehenden vokalen und instrumentalen Mitteln. Schützens Ausführungen sind zugleich mehr als bloß Ratschläge, wie der — höflicherweise besonders angesprochene — „ungeübte“ Violonespieler im Einzelfall zu verfahren habe: Sie sind ein Appell an den Klangsinn („mit scharffem Gehör“) und den Sachverstand („mit ... gutem Verstande“) des Kapellmeisters, den Streichbaß mit Bedacht wohlklingend und strukturell sinnvoll einzusetzen.

Diesem Appell an Klangsinn und Sachverstand kommt, als einem Leitgedanken der Aufführungsplanung und der Probenarbeit, heute besondere Bedeutung zu; denn über Einzelheiten aus Schützens Praxis der Generalbaßausführung und -besetzung sind wir bislang nicht ausreichend unterrichtet, und auch Schützens relativ detaillierte „Erinnerungen“ besitzen, wie sich bei näherer Betrachtung zeigt, keineswegs in allen Punkten die wünschenswerte Eindeutigkeit. So ist beispielsweise schon nicht recht klar, welches Instrument oder welche Instrumente der Zeit unter „der *Violon* oder die Grosse Bassgeige“ zu verstehen sind: ob an solche der Baß- oder der Kontrabaßlage gedacht ist oder ob die Anweisungen generell für das Begleitinstrumentarium der tiefen Lage, also sowohl für Streichbässe der 8- als auch der 16-Fuß-Lage, gelten sollen. Hier handelt es sich um einen Problemkreis, zu dem im Bereich der Schütz-Forschung kontroverse Ansichten vertreten werden und der im Rahmen dieses Vorworts weder abschließend diskutiert werden soll noch kann.

Festzuhalten ist indes hier, daß Schütz ausdrücklich und ausschließlich von „*Concertirenden* Sachen“, also von solistisch auszuführender Musik, spricht. Über die Verwendung des Violone bei chorischer Vokalbesetzung macht er keine näheren Angaben. Was die *Capella*-Abschnitte im ersten Teil der *Musikalischen Exequien* angeht, so ist hier die Mitwirkung des Violone aber ohne Zweifel im Sinne des Komponisten.

Anders im zweiten Teil der Trauermusik. Die Motette *Herr, wenn ich nur dich habe* SWV 280 ist nach Satzart und Besetzung nicht zu den „*Concertirenden* Sachen“ zu rechnen, für die Schütz die Verstärkung des Orgelbasses durch den Violone empfiehlt. Die Generalbaßstimme ist hier ohne strukturellen Eigenwert, und zudem wird ja, so wäre mit Schütz gegen eine solche Verwendung des Streichbasses zu argumentieren, das Satzfundament ohnehin stets von mehreren Singstimmen (und eventuell *colla voce* gehenden Instrumenten) „geführt“. Der Generalbaß wäre hier — wenn überhaupt (s. o.) — nur von der Orgel auszuführen, besser aber noch von zwei jeweils einem Chor zugeordneten Orgeln, wie es der prinzipiell zweichörigen Anlage des Satzes ent-



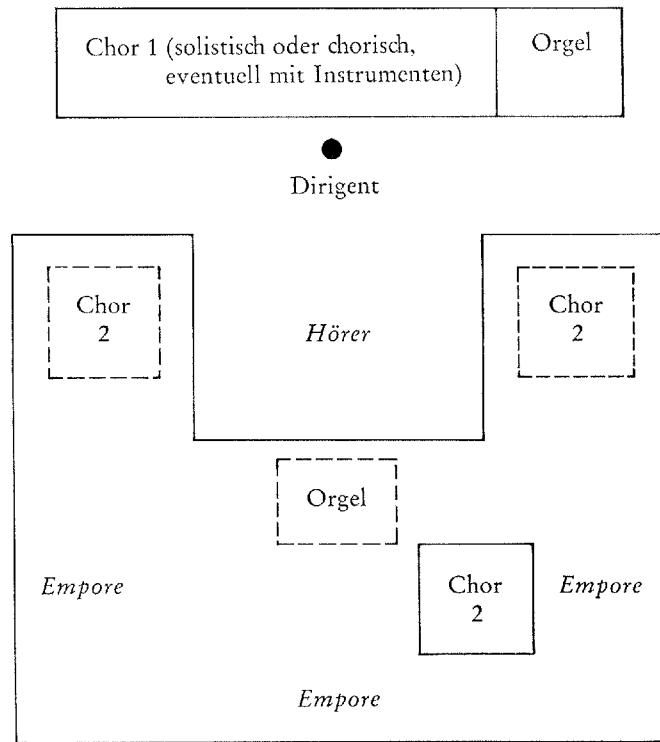
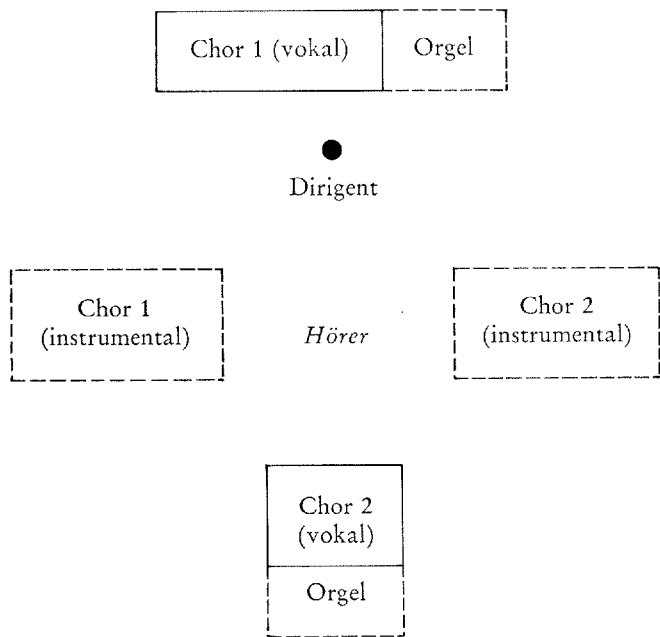
*unterbrochene Linien = ad libitum*

spricht. Die Begleitung beider Chöre von nur einem Instrument aus widerspricht im Grunde der chörigen Struktur der Komposition, die nach der Vorstellung des 17. Jahrhunderts durch die Gegenüberstellung räumlich getrennt angeordneter Klangkörper zum Ausdruck gebracht werden soll, und ist im Sinne der Zeit Schützens nur eine Notlösung<sup>49</sup>.

Entsprechendes gilt für den dritten Teil der *Musikalischen Exequien*. Zwar liegt es nahe anzunehmen, daß bei den Geraer Aufführungen zumindest der zweite Chor, bei eventuellen privaten Darbietungen zu Lebzeiten des Heinrich Posthumus wohl gar beide Chöre, solistisch ausgeführt worden ist. Der Satzart nach aber ist SWV 281 eine Motette und zählt demnach nicht zu den „*Concertirenden* Sachen“. Auch hier ist der Generalbaß, wie bei SWV 280, ein im Grunde entbehrlicher Zusatz, auch hier ist das Satzfundament überall vokal „geführt“ (und zwar fast durchweg in Baßlage) und bedarf nicht instrumentaler Verstärkung oder Konturierung. So wird man hier ebenfalls die Generalbaßbegleitung am besten der Orgel allein überlassen und den Streichbaß gegebenenfalls in einer dem ersten Chor zugeordneten Instrumentalgruppe einsetzen (wo er den Vokalbaß mitspielt). Der doppelchörigen Anlage des Satzes entsprechend sollte wiederum jedem Chor eine eigene Orgel als Begleitinstrument zur Verfügung stehen und die Ausführung der Generalbaßstimme dem Alternieren und Zusammen-treten der beiden Chöre entsprechend aufgeteilt werden. Abzuraten ist jedenfalls vom Begleiten des Fernchors von der

<sup>49</sup> Sehr gut kommen Schützens Vorstellungen u. a. in dem 1617 für Heinrich Posthumus Reuß erstellten Gutachten zum Ausdruck. Dort heißt es unter dem Titel „Hoforganisten“ (a. a. O., S. 242): „Euer Gn. seind nothwendig bey solchem weitleufftigen, fürnehmen Corpore musico zwey Organisten zum geringsten vonnöthen, dann do mit vielen Choren etwas soll musicirt werden, muß die Organisten das Fundament halten, das auch bey einem jeden Chor sich fast ein eigner Organist gebürete. Jedoch können zwey Organisten, welche e diametro einander über, die nechstbestehende Chor mit ihrer Orgel oder Regal begleiten,

das disvhalß das Fundament alzeit in der Kirchen gehört werden kann. Meinem Erachten nach auch nicht weniger Organisten, zum allerwenigsten bey E. Gn. Music, erfordert werden, und können doch noch bey Organisten ein oder zwen zum Zierath der Chor, die da minus principales seind, die ich sonst Capellen oder Choros adjunctos nenne, gebraucht werden. Die Obgesetzten aber, ist meine Meinung, das sic necessario erfordert werden, wann man auf die heutige Manier mit feinen Risposten, wann zwey Discant, Alt, Tenor, Baß mehr oder anders andworten sollen.“



Orgel des Hauptchors aus; nicht zuletzt ginge damit ein Gutteil des von Schütz beabsichtigten Raumeffekts verloren. Wo nur eine Orgel zur Verfügung steht, mag man ganz oder doch für den zweiten Chor auf die Generalbaßbegleitung verzichten oder notfalls die zweite Orgel durch Laute oder Cembalo ersetzen.

Raum und Aufstellung

Die Beschaffenheit des Raumes, in dem musiziert wird, ist für die Musik Schützens und seiner Zeit von besonderer Bedeutung. Das mehrhörige Konzert zumal will den Raum selbst als „Instrument“ in das Musizieren einbeziehen und von verschiedenen Seiten aus „zum Klingeln bringen“. So wollen die baulichen Eigenheiten des Kircheninnern, seine Größe, das Verhältnis des Schiffs zum Chorraum, Anzahl, Lage und Platzverhältnisse der Emporen etc., wohl bedacht und bewußt in die klingende Verwirklichung der Partitur einbezogen sein. Die Dezentralisierung des Aufführungsapparates ist eine Grundforderung für die Wiedergabe der mehrhörigen Musik Schützens. Schütz rechnet hier mit der räumlich getrennten Aufstellung der Ensembles, und seine Kompositionen sind auf den Effekt des „klingenden Raums“ hin angelegt.

Bei einem Werk für zwei gleiche Chöre wie der Motette *Herr, wenn ich nur dich habe* SWV 280 ist die getrennte Aufstellung der beiden Chorgruppen der Normalfall, auf den Schütz in seiner *Ordinanz* nicht einzugehen brauchte. Für das Schlußstück der *Musikalischen Exequien*, dessen poetische Idee der Gegenüberstellung eines „irdischen“ und eines „himmlischen“ Chors der räumlichen Trennung bedarf, um Bildkraft zu erlangen, gibt Schütz ausdrücklich Anweisung, daß der zweite Chor „in die ferne geordnet“ werde — während der erste, als Hauptchor, seinen Platz an der Orgel hat —, und empfiehlt, den Fernchor von mehreren Ensembles zugleich „nach gelegenheit der Kirchen an vnterschiedlichen Orten“ ausführen zu lassen<sup>50</sup>. Der barocken Bildlichkeit ge-

mäß mag man den „himmlischen“ Chor zudem aus der Höhe singen lassen und außerhalb des Blickfelds der Hörer aufstellen.

Auch der seiner Satzstruktur nach einhörige erste Teil der *Musikalischen Exequien* kann, der Aufführungstechnik der Schütz-Zeit, wie sie uns insbesondere durch Michael Praetorius überliefert ist, entsprechend, von mehreren im Raum verteilten Musikergruppen ausgeführt werden, soweit es die mit „*Capella*“ überschriebenen Abschnitte betrifft. Ein oder mehrere Capellensembles können räumlich vom Chor der Vokalsolisten, der sich an der Orgel gruppiert, abgesetzt werden.

Wieviel solcher Ensembles man bildet und einsetzt, hängt neben den räumlichen Verhältnissen von der vorhandenen Besetzung ab. Wo alle Stimmen eines Chors sowohl vokal als auch instrumental ausgeführt werden, empfiehlt sich — und das gilt gleichermaßen für den zweiten und den dritten Teil der Trauermusik —, eine getrennte Aufstellung der Vokal- und Instrumentalgruppen.

In den Aufführungsanweisungen zu seinen *Psalmen Davids* von 1619 rät Schütz, vier Ensembles „kreuzweis“ einander gegenüberzustellen. Die oben mitgeteilten Aufstellungsskizzen knüpfen an diesen Hinweis an. Selbstverständlich sind sie nicht mehr als Vorschläge, die in der Praxis je nach Raumbeschaffenheit und Besetzung modifiziert oder durch gänzlich andere Lösungen ersetzt werden können.

Um bei der vollständigen Aufführung der *Musikalischen Exequien* zwischen der Darbietung des ersten und der des zweiten Teils eine größere Umgruppierung zu vermeiden, empfiehlt es sich, beim ersten Teil — wie in der Skizze angedeutet — ein Capellenensemble bei den Vokalsolisten aufzustellen, das dann im zweiten Teil (eventuell zusammen mit den Vokalsolisten) den ersten Chor bildet.

<sup>50</sup> *Ordinanz* III/2—3.

## XVI Zur liturgischen Verwendung

Daß der Text der *Musikalischen Exequien* sich jeder Würdigung von Stand und Verdienst des Verstorbenen enthält, ja geradezu von dessen Person wegweist und, indem er sich ganz auf Bibelwort und Kirchenlied beschränkt, die geistliche Aussage in den Mittelpunkt stellt, hat entscheidend dazu beigetragen, daß Schützens Vertonung ein Stück geistlicher Musik von überzeitlichem Rang werden konnte, das, losgelöst von seiner ursprünglichen Bestimmung, auch andere, neue liturgische Funktionen übernehmen kann. So schreibt Schütz vom ersten Teil seiner Trauermusik, wem dies Werk gefalle, der könne es „an statt einer Teutschen *Missa* und vielleicht *in Festo Purificationis* oder *Dominica XVI post Trinitatis*, auch nicht übel gebrauchen“<sup>51</sup>. Heute lassen sich die *Musikalischen Exequien* folgendermaßen verwenden<sup>52</sup>:

Im evangelischen Gottesdienst:

Kirchenmusik zur Trauerfeier / Kirchenmusik zum Gedenktag der Entschlafenen / Tag der Darstellung des Herrn (2. Februar) / 16., 21. und 24. Sonntag nach Trinitatis.

SWV 279 allein: Kyrie und Gloria einer Begräbnis-Messe (Hauptgottesdienst) / Gedenktag der Entschlafenen / Ewigkeitssonntag.

SWV 280 allein: Kirchenmusik zur Trauerfeier / Introitus in der Trinitatiszeit, besonders am 13. Sonntag nach Trinitatis / Kirchenmusik während der Austeilung des Heiligen Mahls (Communio).

SWV 281 allein: Kirchenmusik zur Trauerfeier / Vesper- und vor allem Complet-Canticum am Gedenktag der Entschlafenen.

Im katholischen Gottesdienst:

Kirchenmusik am Abend des Allerheiligenfestes, an Allerseelen und zur Gedächtnisfeier eines Entschlafenen.

SWV 279 allein: Liturgisch kaum verwendbar / Kirchenmusik im Allerseelenmonat.

SWV 280 allein: Totengedächtnisfeier / Fastenzeit / Heiligefeste.

SWV 281 allein: Totengedächtnis / Allerheiligen / Heiligefeste.

Stuttgart, im Herbst 1971

Paul Horn  
Günter Graulich  
Klaus Hofmann

<sup>51</sup> *Ordinanz* 1/6.

<sup>52</sup> Die folgenden Angaben verdanken wir Herrn Prof. Dr. Otto Brodde (für den evangelischen Gottesdienst) und Herrn Dr. Hans Böhringer (für den katholischen Gottesdienst).

## I. Die Wiedergabe der Quellen

Die Kompositionen werden in moderner Schlüsselung wiedergegeben. Für Vokal- und Instrumentalstimmen werden ausschließlich der Violinschlüssel, der oktavierende Violinschlüssel und der Baßschlüssel verwendet.

Die in der Quelle notierte Tonlage wird in der Regel beibehalten. Ligaturen werden aufgelöst und, soweit sie mensurale Bedeutung haben, durch eine eckige Klammer (┌───┐) über den ursprünglich ligierten Noten dargestellt. Bei Choralnotation wird anstelle der eckigen Klammer ein Bogen gesetzt.

Kolorierte (geschwärzte) Noten werden durch Häkchen (┌ ┘) über dem Notensystem gekennzeichnet.

Die originalen Notenwerte und Mensurzeichen bleiben im geraden Takt unverändert. Im Tripeltakt werden die Notenwerte auf die Hälfte verkürzt und im 3/2-Takt notiert. Taktstriche werden im geraden Takt im Abstand von Ganzen Noten, im Tripeltakt im Abstand von drei Halben Noten gesetzt. Originale Abteilungsstriche in der Generalbaßstimme werden durch Verlängerung der Taktstriche über das untere Generalbaßsystem hinaus gekennzeichnet.

Notenwerte, die über die Taktgrenze hinausreichen, werden geteilt, die Teilwerte durch Haltebogen verbunden.

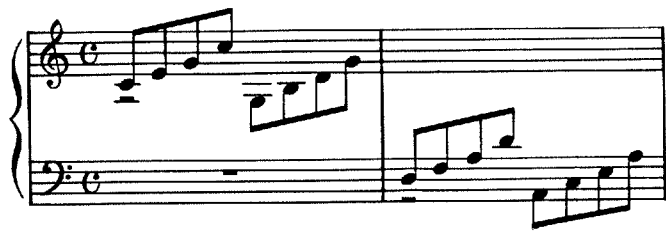
Schlußnoten, die in der Quelle als Longae oder Maximae notiert sind, werden auf die Dauer eines Taktes verkürzt und mit einer Fermate versehen. Die Generalbaßbezeichnung der Quelle wird übernommen, Ergänzungen werden nicht vorgenommen.

Die originale Schlüsselung der Generalbaßstimme wird nach folgendem Muster kenntlich gemacht (Beispiel aus dem Magnificat SWV 468, Takt 86—87):

Originalnotierung:



Wiedergabe in der Partitur:



Der Partiturvorsatz bringt die originale Notierung des Anfangs jeder Stimme (Schlüssel, Generalvorzeichen, Mensurzeichen und erste Note, gegebenenfalls mit den vorangehenden Pausen) sowie die Stimmbuchbezeichnungen und Besetzungsangaben der Quelle.

## II. Ergänzungen und Zusätze des Herausgebers

Zusätze des Herausgebers werden durch Kleinstich angezeigt. Dies gilt für ergänzte Akzidentien (Warnungsakzidentien *vor*, fakultative Akzidentien *über* der betreffenden Note) und Ergänzungen und Zusätze im Notentext einschließlich der Aussetzung des Generalbasses. Vom Herausgeber eingefügte Bögen werden punktiert.

Textzusätze (Zweittext, Taktzähler, satzgliedernde Überschriften, Besetzungshinweise) erscheinen in Kursivschrift.

## III. Behandlung des Singtextes

In der Regel wird der ursprüngliche Wortlaut beibehalten. Ausgenommen sind hiervon heute schwer verständliche Formulierungen und ungebräuchliche Wort- und Lautformen. Änderungen des Singtextes werden wie Textergänzungen durch Kursivschrift gekennzeichnet und im Revisionsbericht nachgewiesen<sup>1</sup>. Textteile, die in der Quelle nicht ausgeschrieben, sondern durch ein Wiederholungszeichen gefordert sind, werden stillschweigend ergänzt, es sei denn, daß die Zuordnung von Noten und Textsilben nicht eindeutig ist.

Orthographie und Interpunktion werden modernisiert.

Im Vorwort jeder Partitur wird unter der Überschrift „Originaltext“ der unveränderte Singtext der Quelle mitgeteilt, wobei Varianten aus anderen Stimmen oder Textwiederholungen in eckigen Klammern stehen.

Alle Werke werden zweisprachig vorgelegt (lateinischer und italienischer Originaltext mit deutscher, deutscher Originaltext mit englischer Textübertragung). Rhythmische Differenzen zwischen dem originalen und dem Zweittext (fehlende oder überschüssige Silben) werden im Notenbild nicht berücksichtigt.

<sup>1</sup> Im einzelnen dargelegt werden die für die Revision des Singtextes und den Nachweis von Änderungen geltenden Grundsätze

im Kritischen Bericht zu Band 6 der Stuttgarter Schütz-Ausgabe (*Der Beckersche Psalter*).

## Quellen:

A. Originaldruck<sup>1</sup>:

1. Exemplar der Gottholdschen Bibliothek in Königsberg, nach Philipp Spittas Zeugnis „das einzige vollständig erhaltene Exemplar dieses Werkes“, bestehend aus acht schwarz gebundenen und mit Lederrücken versehenen Stimmbüchern im Quartformat: *Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Quintus, Sextus & Ultimus, Bassus Continuus vor die Orgel, Bassus Continuus vor den Dirigenten oder Violon*.<sup>2</sup>
2. Stimmbuch *Bassus Continuus vor die Orgel*, Exemplar der Bibliothek des Schlosses Osterstein zu Gera, nach Spittas Zeugnis „vollständig, doch mit theilweise abgerissenen Rändern, wodurch auch ein Theil der Noten in Verlust gerathen ist“. Dieses Stimmbuch traf Spitta „ungeheftet und unaufgeschnitten“ an. Außerdem befand sich auf Schloß Osterstein „ein Bogen des *Sextus & Ultimus*, der aber nur Titel, Widmung und Schützens Trauergedicht enthält“.<sup>3</sup>
3. Stimmbuch *Quintus*<sup>3</sup>, im Besitz der Marien-Bibliothek Halle/Saale (Signatur: V 1.81.), bestehend aus zehn Blättern (18,7 : 15,2 cm), davon neun Blätter doppelseitig bedruckt, letztes Blatt leer. Das Wasserzeichen läßt sich nicht identifizieren, da die Blätter an dieser Stelle durchgeheftet sind. — Das Hallenser Stimmbuch enthält: Werkttitel, Widmung, Trauergedicht, Quintus-Stimme von SWV 279, Altus-Stimme des 2. Chores von SWV 280, Altus-Stimme des 1. Chores von SWV 281, Register. — Das Stimmbuch ist einem Pappband beigeheftet, der an erster Stelle ein Werk von Ambrosius Profius enthält: *Erster Theil Geistlicher Concerten und Harmonien, Leipzig, gedruckt durch Henning Kölern, In verlegung Christoph Jacob, Buchführers in Breslaw. Im Jahr MDCXXI*. Zusätzliche Eintragungen sind nicht vorhanden.<sup>4</sup>

## B. Abschriften:

4. Handschrift Danzig<sup>5</sup>. Die Biblioteka Gdańska (Danzig) bewahrt unter der Signatur 4012 Nr. 5b, Nr. 67 eine handschriftliche Generalbaßstimme auf, welche den dritten Teil der *Musikalischen Exequien* (SWV 281) mit der Autorenangabe „Hin: Sch.“ enthält.
5. Handschrift Levoča<sup>6</sup>. Die Sammelhandschrift *Levoča, Ev. a. v. far. kostol sign. 13.993* aus den Beständen der Musikaliensammlung des ehemaligen evangelischen Lyzeums in Levoča (Leutschau) enthält fol. 108'—115 eine handschriftliche Partitur der beiden ersten Teile der *Musikalischen Exequien* (SWV 279 und 280), die mit Ausnahme der Intonatio-

nen in deutscher Buchstabentabulatur notiert ist. Schreiber dieser Partitur ist Johannes Šimbracký<sup>7</sup>. Der Titel zu SWV 279 lautet: „Concert à 6. in form einer deutschen Missa. Heinrich Schützen.“, zu SWV 280 (fol. 113'): „Herr wenn ich nur dich habe. ab 8.“. Als Schlußvermerk steht fol. 115: „Leibicy 20 Jan. ♀. 1645“. Es handelt sich um eine sehr sorgfältig angelegte Reinschrift. Der Singtext ist nur sehr spärlich und nicht vollständig eingetragen und meist nur einer einzigen Leitstimme zugewiesen. Die Stimmen sind in der selben Lage wie im Originaldruck notiert. Die Tieftransposition des Generalbasses im ersten Teil des Werkes ist durch die Angabe „General per 4tam.“ am Beginn der Generalbaßzeile vermerkt. Der Generalbaß ist nicht beziffert. Der zweite Teil, SWV 280, ist ohne Generalbaß mitgeteilt. Besetzungsangaben und Stimmbezeichnungen fehlen. Šimbrackýs Reinschrift enthält kaum Korrekturen und wenig gravierende Fehler und geht aller Wahrscheinlichkeit nach direkt auf den Originaldruck der *Musikalischen Exequien* zurück.

## C. Erste kritische Ausgabe:

6. *Heinrich Schütz, Sämtliche Werke*, herausgegeben von Philipp Spitta, Band 12: *Gesammelte Motetten, Concerte, Madrigale und Arien. Erste Abtheilung*, Leipzig [1892], S. 53—111, Vorwort S. VI—VII.

## D. Anmerkung zur Quellenlage:

Die unter 1. und 2. genannten Quellen sind im Zweiten Weltkrieg verschollen bzw. untergegangen. Da sie Spitta bei der Edition der *Musikalischen Exequien* vorgelegen haben, ist dessen unter 6. genannte Ausgabe neben dem unter 2. angeführten einzelnen Hallenser Stimmbuch des Originaldrucks heute die Hauptquelle für eine Neuausgabe. Die Danziger Handschrift (4.) und die von Johannes Šimbracký angefertigte Leutschauer Tabulatur (5.) bestätigen in allem Wesentlichen die Korrektheit der Ausgabe Spittas. Während die Danziger Handschrift schon wegen ihres geringen Umfangs kaum dazu in der Lage ist, trägt die Leutschauer Handschrift darüber hinaus einige ergänzende Informationen bei: Wo zweifel- oder fehlerhafte Lesarten im Notentext Spittas solchen der Leutschauer Tabulatur korrespondieren, darf man annehmen, daß sie bereits im Originaldruck gestanden haben. Wo die Leutschauer Handschrift — wie in einigen wenigen Fällen — eine bessere Lesart hat, muß allerdings offen bleiben, ob Spitta geirrt oder Šimbracký stillschweigend gebessert hat.

<sup>1</sup> Das Titelblatt ist auf S. LI im Faksimile wiedergegeben.

<sup>2</sup> Nach S. VI des Vorworts Philipp Spittas zu seiner unten unter Nr. 6 näher bezeichneten Ausgabe.

<sup>3</sup> Faksimile-Abdruck auf S. LI—LIX.

<sup>4</sup> Nach brieflicher Auskunft von Herrn Dr. Juntke, dem Leiter der Marien-Bibliothek Halle/Saale. — Das Hallenser Stimmbuch wurde 1958 durch Harald Kümmerling nachgewiesen, von Arthur Mendel in der 2. Auflage seiner Ausgabe: *Heinrich Schütz, A German Requiem (Musikalische Exequien)*, New York [1963], S. XIX und XX, erwähnt und mit einer Faksimile-Seite belegt.

<sup>5</sup> Faksimile-Abdruck auf S. LXI.

<sup>6</sup> Faksimile-Abdruck des Anfangs und des Schlusses auf S. LX.

<sup>7</sup> Über Johannes Šimbrackýs Leben und Werk unterrichtet ein Aufsatz von Richard Rybář: *Johannes Šimbracký und die Zipser Musikkultur des 17. Jahrhunderts*, in *Sagittarius 2. Beiträge zur Erforschung und Praxis alter und neuer Kirchenmusik*, herausgegeben von der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft, Kassel 1969, S. 63—66. — Der Freundlichkeit von Herrn Dr. Richard Rybář, Bratislava, verdanken wir den Zugang zu der Leutschauer Tabulatur der *Musikalischen Exequien*.

Spezielle Anmerkungen:

In der vorliegenden Ausgabe entsprechen die nach unten verlängerten Taktstriche des unteren Orgelsystems den Abteilungsstrichen der Ausgabe Spittas. Bei den Intonationen (in SWV 279 und 281) werden die Ligaturen durch runde Noten mit Bindebögen wiedergegeben.

SWV 279: Konzert in Form einer deutschen Begräbnis-Missa

Tonart: Der 9. Ton (a-Äolisch) ist nach Schützens Angabe (*Ordinanz* I/5) und nach der Notierung im Originaldruck die Haupttonart des ersten Teils der *Musikalischen Exequien*. Der Generalbaß ist jedoch, wie Schütz in der *Ordinanz* I/4 ausführt, mit Rücksicht auf die Sänger eine Quarte abwärts transponiert. Spitta und die ihm folgenden Herausgeber — außer Mendel<sup>8</sup> — setzen daraufhin auch die Singstimmen in die Unterquart, teilen also den ganzen Satz in e-Moll mit. Die vorliegende Ausgabe hält an dieser heute für SWV 279 üblichen Tonart fest<sup>9</sup>. Um die Benutzung des folgenden Lesartenverzeichnisses zu erleichtern, gehen alle auf die Singstimmen im Originaldruck und in der Handschrift Levoča bezüglichen Angaben, die die Tonhöhe betreffen, von einer fiktiven Unterquarttransposition dieser Vorlagen aus; ausgenommen von dieser Regelung sind die nach der Handschrift Levoča wiedergegebenen Intonationen.

Schlüsselung: Spitta teilt in seinem Vorwort (S. VII) mit, daß die Generalbaßstimme im Originaldruck teils im Bariton-, teils im Subbaßschlüssel notiert sei. Er selbst notiert den Orgelbaß fast durchgehend im Baßschlüssel; nur bei sehr hoher Lage setzt er einen anderen Schlüssel, und zwar stets den Schlüssel derjenigen Stimme, welcher der Generalbaß folgt (vgl. S. 73, 87, 92). Wie sich aus einem Vergleich mit dem *Quintus* des Originaldrucks ergibt und durch die Notierung der Intonationen in der Handschrift Leutschau im Alt-schlüssel — Spitta setzt hier den Tenorschlüssel — erhärtet wird, hat Spitta im Zuge der Transposition der Singstimmen die Schlüsselung wahrscheinlich aller Vokalparte sinngemäß verändert. Für den Originaldruck ist für den Beginn folgende Schlüsselung anzunehmen: *Cantus* und *Sextus* & *Ultimus*: Violinschlüssel; *Altus*: Mezzosopranschlüssel (in Nr. 13 und Nr. 22 wohl Baritonschlüssel); *Tenor* (mit Intonationen) wie *Quintus*: Altschlüssel; *Bassus*: Baritonschlüssel; *Bassus Continuus*: Subbaßschlüssel.

Takt.Note Stimme<sup>10</sup> Lesart der Quellen  
Intonation T 1 Spitta:



Nak - ket bin ich von Mut-ter-lei - be kom - men.

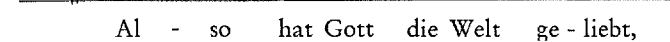
Hs. Levoča:



Nak - ket bin ich von Mut-ter-lei - be kom - men.

23.1—2	Bc	Hs. Levoča: ohne Haltebogen
24	B	Spitta: c
24.1 — 25	T 1	Spitta: e—e—d
59.2—3	Bc	Hs. Levoča: ohne Bindebogen
64.3—4	A	Hs. Levoča: 2 Viertelnoten
75.3	A	Hs. Levoča: <i>f</i> <sup>1</sup>
76.2	A	Hs. Levoča: <i>f</i> <sup>1</sup>
91.1—2	Bc	Hs. Levoča: ohne Haltebogen
97.1—2	Bc	Hs. Levoča: ohne Haltebogen
98/99	Bc	Spitta und Hs. Levoča: ohne Haltebogen
100	alle Stimmen	Spitta mit Originaldruck ( <i>Quintus</i> = T 2): Longa mit Fermate. Hs. Levoča: Ganze mit Fermate

Intonation T 1 Spitta:



Al - so hat Gott die Welt ge - liebt,

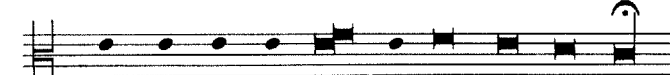


daß er sei - nen ein - ge - bor - nen Sohn gab,

Hs. Levoča:



Al - so hat Gott die Welt ge - liebt,



daß er sei - nen ein - ge-bohr- nen Sohn gab.

103.3	T 1	Spitta: ergänzt Kreuz. Hs. Levoča: <i>cis</i> <sup>1</sup>
111.2	S 2	Hs. Levoča: <i>a</i> <sup>1</sup>
127.2	B	Hs. Levoča: <i>d</i>
132.2	A	Spitta: Originaldruck <i>b</i> . Hs. Levoča: <i>b</i>
141.4	T 1	Hs. Levoča: <i>d</i>
144/145.1	Bc	Hs. Levoča: ohne Haltebogen
188.1—2	Bc	Hs. Levoča: ohne Haltebogen
193	T 2	Hs. Levoča: <i>H</i>
202.1 — 205.2	S 2	Hs. Levoča: 1 Ganzton tiefer
204.2—3	T 1	Hs. Levoča: <i>d—e</i>

<sup>8</sup> In der in Anm. 4 genannten Ausgabe.

<sup>9</sup> Schütz versetzt das Werk durch die Transposition des *Bassus continuus* in einen Bereich, der — unter Berücksichtigung der unterschiedlichen Chorton-Stimmung damaliger Orgeln — im Normalfall etwa unserem heutigen *fis*- oder *g*-Moll entsprechen dürfte, und erzielt damit eine für die Sänger günstige Lage. Zugleich sieht er darin die Untergrenze der Tonlage; denn er hält ausdrücklich an der Quarte als Transpositionsintervall fest, obwohl, wie er sagt, eine Unterquint-Transposition (nach *d*) auf der Orgel natürlicher und ungeübten Organisten dienlicher ge-

wesen wäre. Daraus folgt, daß eine Herabsetzung der notierten Haupttonart durchaus im Sinne Schützens ist, andererseits aber unser heutiges e-Moll nach Schützens Vorstellung etwa um einen Ganzton zu tief klingt. Mendel teilt denn auch das ganze Werk um einen Ganzton höher mit (SWV 279 in *fis*, SWV 280 in *b*, SWV 281 in *a*) und nimmt die für Schütz ungewöhnlichen Tonarten in Kauf.

<sup>10</sup> Es werden folgende Abkürzungen verwendet: A = Alt, B = Baß, Bar = Bariton, Bc = Bassus continuus (Orgel, Violone), MS = Mezzosopran, S = Sopran, T = Tenor.

XX	208—209	S2	Spitta: Originaldruck $a^1-g^1$ mit handschriftlicher Berichtigung. Hs. Levoča: $a^1-gis^1$	554 ff	T1 etc.	$\Gamma \quad \neg$ bezeichnet die Kolorierung von Noten, die Spitta durch Striche andeutet
	232.2	B	Spitta: ergänzt Kreuz. Hs. Levoča: ursprünglich $c$ , deutlich nach <i>cis</i> korrigiert	582	Bc	Spitta und Hs. Levoča: ohne Fermate
	234.4	S1	Hs. Levoča: $fis^1$	586	T1	Spitta: punktierte Brevis (ohne Pause). H. Levoča: punktierte Ganze (ohne Pause)
	234.6	S1	Hs. Levoča: $f^1$			
	259.1	Bc	Spitta: im Originaldruck mit 4 # beziffert. Hs. Levoča (unbeziffert): $a$	590	A	Spitta: punktierte Brevis (ohne Pause). Hs. Levoča: punktierte Ganze (ohne Pause)
	271.3	Bc	Spitta: im Originaldruck mit 6 beziffert (vgl. Takt 264)		T1	Spitta: punktierte Brevis (ohne Pause)
	287/288	T2	Originaldruck ( <i>Quintus</i> ) und Hs. Levoča: Text <i>wären</i>	594	T2	Originaldruck ( <i>Quintus</i> ): punktierte Brevis (ohne Pause)
	290/291	T1	Spitta: ohne Bindebogen		T2	Originaldruck ( <i>Quintus</i> ): punktierte Brevis (ohne Pause). Hs. Levoča: punktierte Ganze (ohne Pause)
	290.3 — 291.3	T2	Hs. Levoča: mit zusätzlichem Bindebogen			
	293.1	Bc	Hs. Levoča: $g$	602	A	Spitta: punktierte Brevis (ohne Pause). Hs. Levoča: punktierte Ganze (ohne Pause)
	294/295	T2	Originaldruck ( <i>Quintus</i> ): Text <i>wären</i> (Hs. Levoča: ohne Text)			
	303.1	T2	Originaldruck ( <i>Quintus</i> ): Text <i>wann</i> . Hs. Levoča: <i>wenn</i>	606	T1	Spitta: punktierte Brevis (ohne Pause). Hs. Levoča: punktierte Ganze (ohne Pause)
	304.2 — 305.1	Bc	Hs. Levoča: ohne Haltebogen			
	308.2	T2	Originaldruck ( <i>Quintus</i> ): Kreuz erst bei der 4. Note. Hs. Levoča: $g$		T2	Originaldruck ( <i>Quintus</i> ): punktierte Brevis (ohne Pause)
	312.3, 5	T1	Spitta: Kreuz erst bei der 5. Note. Hs. Levoča: Erhöhungen nicht eindeutig, eher $c^1$	608	B	Spitta: punktierte Brevis (ohne Pause)
	325.1	S2	Spitta: Kreuz fehlt (vgl. Takt 198, S1). Hs. Levoča: $c^2$	610	T2	Originaldruck ( <i>Quintus</i> ): punktierte Brevis (ohne Pause)
	359.1—2	S1	Hs. Levoča: $\left  \overset{p}{\curvearrowright} \right $	618 620	A	Hs. Levoča: punktierte Ganze (ohne Pause)
	362.1	S2	Hs. Levoča: ursprünglich $f^1$ , nach $fis^1$ korrigiert		A	Spitta und Hs. Levoča: $g^1$
	369.2 — 370.1	Bc	Spitta und Hs. Levoča: ohne Haltebogen	621	S1, S2, T1, T2, B, Bc	Hs. Levoča: ohne Fermate
	374.1—2	Bc	Hs. Levoča: ohne Haltebogen	627.3	S2	Hs. Levoča: Mensurzeichen $\mathbb{C}$ , Durchstrich verlängert und zugleich Abschnittgliederungsstrich
	377.2	Bc	Spitta: $d$ . Hs. Levoča: $fis$	633.2	A	Hs. Levoča: $h^1$
	388.3 — 389	Bc	Spitta und Hs. Levoča: ohne Haltebogen	640.1	T2	Hs. Levoča: $d^1$
	391	Bc	Hs. Levoča: $g^1$	644.3	T1	Originaldruck ( <i>Quintus</i> ): Text <i>dann</i>
	426	Bc	Spitta: „Im Original falsche Bezifferung“ (keine weitere Angabe)	645	T2	Hs. Levoča: $a$
	439.3, 6	A	Hs. Levoča: $dis^1$	648.1	Bc	Originaldruck ( <i>Quintus</i> ): Text <i>dann</i>
	454.1	T2	Hs. Levoča: ursprünglich $d^1$ , nach $h$ korrigiert	650.1 658.4	Bc	Hs. Levoča: $c$
	454.2	T2	Hs. Levoča: unklar, vielleicht $d$ oder $f$		T2	Hs. Levoča: $d$
	475.2—4	B	Spitta: $d-c-dis$ . Hs. Levoča: $dis-cis-dis$	662 f.	T2 etc.	Originaldruck ( <i>Quintus</i> ): Text <i>vor</i>
	514.2 — 515.1	Bc	Hs. Levoča: ohne Haltebogen			Originaldruck ( <i>Quintus</i> = T2): Text <i>der Tod</i> . Spitta: stets „den Tod“. Spitta gibt keinen Vermerk zu dieser Diskrepanz. Möglicherweise enthielten auch die übrigen Originalstimmen „der“. Hs. Levoča: „d todt“.
	516.3 — 517.1	Bc	Spitta: ohne Haltebogen			Inhaltlich ist sowohl <i>den</i> als auch <i>der</i> möglich. Der Erstdruck des Liedes (Achtliederbuch, Nürnberg 1523/24), und mit ihm die Mehrzahl der Gesangbücher, hat „den“.
	519.1—2	Bc	Hs. Levoča: ohne Haltebogen			Spitta: Brevis G. Hs. Levoča:
	520.4 — 521.1	Bc	Hs. Levoča: ohne Haltebogen			$\left  \mathbb{C} \right $
	533	A	Spitta und Hs. Levoča: $\left  \overset{p}{\curvearrowright} \right $			
	536	alle Stimmen	Spitta und Hs. Levoča: Mensurzeichen $\dot{\bar{1}}$ . Originaldruck ( <i>Quintus</i> = T2): Mensurzeichen $\dot{\bar{1}}$ fehlt hier und steht erst in Takt 583. — Hs. Levoča notiert den Tripletaktabschnitt (bis Takt 620) in halben Notenwerten (also der vorliegenden Ausgabe entsprechend)	671 — 672	B	
				672.2	A	Spitta: $e^1$ . Hs. Levoča: $c^1$
				672 — 673	T2	Die Stelle ist im Originaldruck ( <i>Quintus</i> ) und in der Hs. Levoča

unklar. Für 672.5 — 673.1 steht im Originaldruck ein Viertel statt Halbewert. Im Hallenser Stimmbuch ist die darauffolgende Viertelnote (*d*) handschriftlich in einen Halbewert geändert. Bei Spitta ist die Stelle stillschweigend durch die Einfügung einer Viertelpause nach *d* berichtigt. Die Hs. Levoča übernimmt die fehlerhafte Lesart des Originaldrucks und läßt in Takt 672 einen Viertelwert aus.

673.2	Bc	Spitta: mit Kreuz beziffert
673.3	S2	Spitta: <i>a</i> <sup>1</sup> . Hs. Levoča: <i>c</i> <sup>2</sup>
681.1	S2	Hs. Levoča: <i>g</i> <sup>1</sup>
685	alle Stimmen	Originaldruck ( <i>Quintus</i> = T2): Doppellonga mit Fermate. Spitta: Longa mit Fermate. Hs. Levoča: Ganze mit Fermate.

SWV 280: Herr, wenn ich nur dich habe

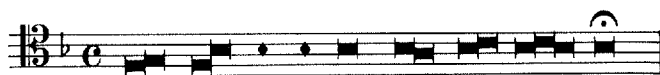
Schlüsselung: Spitta gibt in Übereinstimmung mit dem *Quintus*-Stimmbuch den Alt des zweiten Chores im Altschlüssel wieder, so daß man annehmen darf, daß er hier die Schlüsselung aller Stimmen unverändert aus dem Originaldruck übernommen hat. Sopran, Alt, Tenor und Baß beider Chöre stehen bei Spitta im Sopran-, Alt-, Tenor- bzw. Baßschlüssel, der Generalbaß im Baßschlüssel.

Takt.Note	Stimme	Lesart der Quellen
13.1—2	Bc	Spitta: „Der Bogen fehlt im Originaldruck.“
55.2 — 56.1	S2	Hs. Levoča: <i>b</i> <sup>1</sup>
93.2	S2	Hs. Levoča: <i>cis</i> <sup>2</sup>
98	alle Stimmen	Spitta mit Originaldruck ( <i>Quintus</i> = A2): Longa mit Fermate. Hs. Levoča: Ganze mit Fermate

SWV 281: Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren — Selig sind die Töten

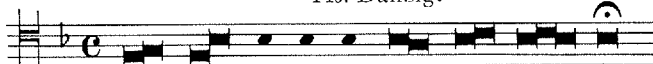
Schlüsselung: Die Stimmen stehen bei Spitta in folgenden Schlüsseln: Semicantus im Mezzosopran-, *Altus* im Alt-, Tenor primus und Tenor secundus im Tenor-, Bassus im Baß-, Cantus primus und Cantus secundus im Sopran-, Baritonus und Bassus Continuus im Baßschlüssel (mit gelegentlichem Wechsel in den Tenorschlüssel). Spittas Schlüsselung des *Altus* stimmt mit derjenigen des Originaldrucks (im *Quintus*-Stimmbuch) überein, die des Generalbasses entspricht der Handschrift Danzig, so daß man annehmen kann, daß Spitta für alle Stimmen die Schlüsselung des Originaldrucks übernommen hat.

Takt.Note	Stimme	Lesart der Quellen
Intonation		Spitta: „Im Originaldruck findet sich auch eine handschriftlich eingezeichnete, mit Generalbaß versehene Intonation“ — ein vermutlich nicht authentischer Nachtrag, den Spitta nicht mitteilt.
	T1	Spitta:



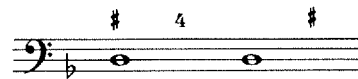
Herr nũ le - fcs-tu dei - nen Die - ner

Hs. Danzig:



Herr nun lās-sest du dei - nen Die - ner

2 — 3, 5, 9	MS, A, T1, T2, B	Spitta mit Originaldruck ( <i>Quintus/Altus</i> ): Text <i>friede</i>
6.1—2	Bc	Hs. Danzig: ohne Haltebogen
23.1—2	Bc	Hs. Danzig: Semibrevis
35.2	Bc	Spitta und Hs. Danzig: <i>fortiter</i> schon in Takt 34
46	Bc	Hs. Danzig: <i>fortiter</i> fehlt
46 — 70	MS, A, T1, T2, B	Spitta mit Originaldruck ( <i>Quintus/Altus</i> ): stets <i>für allen Völkern</i>
51.1	MS A	Spitta: <i>fortiter</i> Originaldruck ( <i>Quintus/Altus</i> ): <i>fortiter</i>
51.2	Bc	Hs. Danzig: <i>fortiter</i> fehlt
51.2 — 54.1	Bc	Hs. Danzig: im Baßschlüssel notiert
54.1	Bc	Hs. Danzig: mit Kreuz beziffert
55.2 — 56.1	Bc	Hs. Danzig: ohne Haltebogen
62.1—2	Bc	Hs. Danzig: ohne Haltebogen
65.2 — 68.1	Bc	Hs. Danzig: im Baßschlüssel notiert
70.2	Bc	Hs. Danzig: mit Kreuz beziffert
70.2 — 73.1	Bc	Hs. Danzig: im Baßschlüssel notiert
73	Bc	Hs. Danzig: Mensurzeichen 3
78.2—3	A	Originaldruck ( <i>Quintus/Altus</i> ): <i>d</i> <sup>1</sup> — <i>d</i> <sup>1</sup>
80.1—2	Bc	Hs. Danzig: geschwärtzte Noten ohne Haltebogen
81.2 — 85.2	Bc	Hs. Danzig: im Baßschlüssel notiert
82 — 88	S2	Spitta: „Eine durch Schwärzung angedeutete Verschiebung des dreizeitigen Rhythmus“ in den Originalstimmen
86 — 96.3	Bc	Hs. Danzig: im Tenorschlüssel notiert
88.1—2	Bc	Hs. Danzig: geschwärtzte Noten ohne Haltebogen
89 — 90	S1, Bar	Spitta: „Die Quintenfolgen stehen so im Original.“
95	S2	Spitta: Brevis mit Semibrevis-Pause
99.1	MS	Spitta: <i>a</i> <sup>1</sup>
115.2	Bc	Hs. Danzig: mit 3 beziffert
116 — 117	Bc	Spitta und Hs. Danzig: ohne Haltebogen
117 — 118	Bc	Spitta:



In der Hs. Danzig fehlt die 4 über der ersten und das Kreuz über der zweiten Note.

119.2	Bc	Hs. Danzig: mit Kreuz beziffert
123	A	Originaldruck ( <i>Quintus/Altus</i> ): Doppellonga mit Fermate
	Bc	Hs. Danzig: Doppellonga mit Fermate
	MS, A, T1, T2, B, Bc	Spitta: Longa mit Fermate
	S1, S2, Bar	Spitta: Longa-Pause mit Fermate

## SWV

- 279 1 + 2 Hiob 1, 21  
 3 1. Kyrie-Ruf (deutsch)  
 4 Philipper 1, 21, Johannes 1, 29b  
 5 2. Kyrie-Ruf (deutsch)  
 6 Römer 14, 8  
 7 3. Kyrie-Ruf (deutsch)  
 8 + 9 Johannes 3, 16  
 10 Text: Strophe 5 des Liedes *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* von Martin Luther (1523)  
 Melodie: *Es ist gewißlich an der Zeit* (15. Jahrhundert/geistlich Wittenberg 1529)  
 11 1. Johannes 1, 7b  
 12 Text: Strophe 6 des Liedes *Nun laßt uns Gott dem Herren* von Ludwig Helmbold (1575)  
 Melodie: Nikolaus Selnecker (1587)  
 13 Philipper 3, 20—21a  
 14 Text: Strophe 3 des Liedes *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* von Johann Leon (1582/89)  
 Melodie: 16. Jahrhundert/geistlich Frankfurt am Main 1589  
 15 Jesaja 1, 18b  
 16 Text: Strophe 5 des Liedes *Nun laßt uns Gott dem Herren* von Ludwig Helmbold (1575)  
 Melodie: Nikolaus Selnecker (1587)  
 17 Jesaja 26, 20  
 18 Weisheit Salomos 3, 1—3  
 19 + 20 Psalm 73, 25—26  
 21 Text und Melodie: Strophe 4 des Liedes *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* von Martin Luther (1524)  
 22 Psalm 90, 10a  
 23 Text und Melodie: Strophe 1 eines Liedes von Johannes Gigas (Heune) (1566)  
 24 Hiob 19, 25—26  
 25 Text: Strophe 4 des Liedes *Wenn mein Stündlein vorhanden ist* von Nikolaus Herman (1560)  
 Melodie: freie Neubildung Schützens?  
 26 1. Mose 32, 27b  
 27 Text: Vers 1—4 der Strophe 7 und Vers 5—7 der Strophe 8 des Liedes *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* von Martin Luther (1523)  
 Melodie: *Es ist gewißlich an der Zeit* (15. Jahrhundert/geistlich Wittenberg 1529)
- 280 Psalm 73, 25—26
- 281 Lukas 2, 29—32 (Chor 1)  
 Offenbarung des Johannes 14, 13 in Auswahl, Weisheit Salomos 3, 1 in freier Verkürzung (Chor 2)

## Originaltexte:

(nach dem Hallenser Stimmbuch; Ergänzungen, die der Ausgabe Philipp Spittas entnommen sind, stehen in runden, Druckvarianten aus Textwiederholungen des Hallenser Stimmbuchs in eckigen Klammern):

*Quintus. I. Concert à 6 in form einer teutschen Missa.*

*Intonatio. Nacket bin ich. (vom Mutterleibe kommen.) Nacket werde ich widerumb dahin fahren der HErr hats gegeben der HErr hats genommen der Name des HERren sey gelobet HErr GOTT Vater im Himmel erbarm dich über vns (Christus ist mein Leben, Sterben ist mein Gewinn. Siehe, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt.) JESu Christe Gottes Sohn erbarm dich über vns (Leben wir, so leben wir dem Herren, sterben wir, so sterben wir dem Herren, darum wir leben oder sterben, so sind wir des Herren.) HErr GOTT heiliger Geist erbarm dich über vns*

*Intonatio. ALso hat GOTT. (die Welt geliebt, dass er seinen eingebornen Sohn gab,) Auff das alle: (die an ihn gläuben, nicht verloren werden,) sondern das ewige Leben haben.*

*Er sprach zu seinem lieben Sohn (die Zeit ist hie zu erbarmen,)*

*etc. fahr hin meins Hertzen werthe Cron vñ sey das Heil der Armen*

*(und hilf ihn aus der Sünden Noth,)*

*erwürg vor sie den bitteren Todt vnd laß sie mit dir leben.*

*Das Blut JESu Christi des [deß] Sohnes Gottes machet vns rein von allen Sünden.*

*Durch Jhn ist vns vergeben*

*die Sünd geschencket das Leben im Himmel solln wir haben*

*O GOTT wie grosse Gaben.*

*Vnser Wandel. (ist im Himmel, von dannen wir auch warten des Heilandes, Jesu Christi, des Herren, welcher unsern nichtigen Leib verklären wird, dass er ähnlich werde seinem verklärten Leibe.)*

*Es ist alhier ein Jammertabl*

*Angst Noht vnd Trübsal überal*

*deß bleibens ist ein kleine zeit*

*(voller Mühseligkeit)*

*vnd wers bedenckt ist immer im Streit.*

*Wenn eure Sünde gleich blutroht wären sol sie doch*

*schneeweiß werden wann sie gleich ist wie rosinfarb sol sie doch wie Wolle werden.*

*Sein Wort sein Tauff sein Nachtmahl*

*dient wieder allen Vnfahl*

*(der heilige Geist im Glauben)*

*lehrt vns darauff vertrauen*

*Gehe hin. (mein Volk, in eine Kammer und schleuss die Thür*

*nach dir zu, verbirge dich einen kleinen Augenblick, bis der Zorn vorübergehe.)*

*Der Gerechten Seelen. (sind in Gottes Hand und keine Qual*

*rühret sie an: für den Unverständigen werden sie angesehen, als*

*stürben sie, und ihr Abschied wird für eine Pein gerechnet,*

*und ihr Hinfahren für Verderben, aber sie sind in Frieden.*

*Herr, wenn ich nur dich habe, so frage ich nichts nach Himmel*

*und Erden,) Wenn [wann] mir gleich Leib und Seele ver-*

*schmacht so bistu GOTT allzeit meines Hertzen Trost vnd mein*

*Teihl.*

(*Er ist das Heil und selig Licht,  
für die Heiden,  
zu erleuchten, die dich kennen nicht  
und zu weiden,  
er ist seines Volkes Israel*)  
Der Preiß Ehr Freud und Wonne.  
Vnser Leben. (*währet siebenzig Jahr, und wenns hoch kömmt,  
so sinds achtzig Jahr, und wenn es köstlich gewesen ist, so ist  
es Müh und Arbeit gewesen.*  
*Ach wie elend ist unser Zeit*)  
Alhier auff dieser Erden  
gar bald der Mensch darnieder leit  
wir müssen alle sterben [*Sterben*]  
(*Allhier in diesem Jammerthal*)  
ist Müh vnd Arbeit überal  
auch wenn dirs wol gelinget.  
Joh weiß daß mein Erlöser. (*lebt, und er wird mich hernach aus  
der Erden auferwecken und werde darnach mit dieser meiner  
Haut umgeben werden, und werde in meinem Fleisch Gott sehen.*  
Weil du vom Tod erstanden bist,) *Werd ich im Grab nicht bleiben*  
Mein höchster Trost dein Auffart ist  
Todsforcht kanstu vertreiben  
(*denn wo du bist, da komm ich hin,*)  
daß ich stets bey dir leb vnd bin  
drumb fahr ich hin mit freuden.  
HERR ich lasse dich nicht du segnest mich dann.  
Er sprach zu mir halt dich an mich  
es sol dir itzt gelingen  
ich geb mich selber gantz vor dich  
(*da will ich für dich ringen,*)  
der Todt verschlingt das Leben mein  
Mein Vnschuld trägt die Sünde dein  
da bistu Selig worden.

*Altus. Secundus Chorus. II. 8. Voc.*

*HERR wenn ich nur dich habe so frage ich nichts nach Himmel  
vnd Erden Wenn mir gleich Leib vnd Seele verschmacht so  
bistu doch GOTT allezeit meines Herten Trost vnd mein Teihl.*

*Altus. Primus Chorus. III. 8. Voc.*

(*Intonatio.*) *HERR nun lässestu; (deinen Diener) In friede  
fahren wie du gesagt hast denn meine Augen haben deinen  
Heyland gesehen (welchen du bereitet hast) für allen Völckern  
Ein Liecht zu erleuchten die Heyden vnd zum Preiß deines  
Volcks Jsrael.“*

*Chor II: (Selig sind die Todten, die in dem Herren sterben,  
sie ruhen von ihrer Arbeit und ihre Werke folgen ihnen nach  
Sie sind in der Hand des Herren, und keine Qual rühret sie.  
Selig sind die Todten, die in dem Herren sterben.)*

Stuttgart, im Sommer 1972

Günter Graulich

## The Work, its Genesis and Purpose

No history of protestant funeral music has yet been written. In recent times the baroque funeral oration has begun to attract the attention of scholars as a rhetorical literary genre; its musical counterpart also warrants more detailed investigation into its liturgical significance and its place in the history of music. For the period from Heinrich Schütz to Johann Sebastian Bach an investigation of the genre itself and its musico-rhetorical content would certainly uncover much of interest. At all events the *Musikalische Exequien* by Schütz would feature prominently in any such investigation.

Even amongst the funeral compositions by Schütz<sup>1</sup> the work occupies a place of especial importance by virtue of its artistic substance — the utter uniqueness of its formal structure. The composer appears to have been well aware of this himself, for not only did he have the work published (in fact the publication of such occasional works was normal usage at that time), but he went so far as to give it an opus number, thereby giving the work the status of a “chef d’oeuvre”. The works by Schütz bearing an opus number extend from the *Primo libro de Madrigali* of 1611 to his opus 13, the *Zwölf geistliche Gesänge* (Twelve Sacred Songs) published in 1657. The *Musikalische Exequien*, published as his opus 7 in 1636 in Dresden, therefore form the exact centre of the chain. They form the centre not only numerically, but also in the sense that in this work we find collected and distilled all aspects of Schütz’ techniques of vocal writing. Solo writing for differing combinations of voices is allied to varying polyphonic and choral and polychoral techniques. And in the juxtaposition of settings of biblical texts with chorale arrangements is a fusion of a post-Lutheran German musical tradition with Italian vocal techniques.

Just as with the opera *Dafne*, written several years previously in 1627 as part of the festive arrangements for a royal wedding in Torgau, and the ‘Christmas Story’, written shortly before 1660 for Evensong at the Court on Christmas Day “at the most gracious behest” (in the words of the title) of Johann Georg II in Dresden, the *Musikalische Exequien* owe their origin to a commission by a royal personage — a commission that determined the scale and uniqueness of the

work, and the masterful way in which the challenge of the work’s specific structure was met.

The task set the composer in the *Musikalische Exequien* appears to have been very specific; the commission was made by Schütz’ Sovereign by birth, Count Posthumus Reuss, who lived in Gera and who had chosen the texts for the music at his funeral down to the last detail<sup>2</sup>, and may well have played a decisive role in the manner in which they were to be set. This is at least indirectly true, in that he presented the texts to be composed in a particular way, the uniqueness of which, in the first and last section of the music to be performed at the funeral, demanded a new approach by the composer.

In the third section of the funeral music, the simultaneous setting of the *Nunc dimittis* and *Selig sind die Toten* (Blessed are the dead . . .), Schütz was able to use the technique used for the Imperial Diet in Mühlhausen in 1627, with the double motet *Da pacem, Domine — Vivat Moguntinus* (SWV 465). For the first section, however, with its text conflated from biblical aphorisms and verses from the protestant hymn-book, he had to invent something new. That the composer was not given an absolutely free hand, but was asked to conform to certain principles, might be read into the formulation used by Schütz in his “Ordinance for the ‘Concert’ (Concerted Motet) or German Burial *Missa*”: “Since I have had to bring together in one body verses of German hymns in a variety of modes, I hope discerning musicians will forgive me, where I have had on occasion to transgress the Ninth Mode in order to follow these hymn tunes”<sup>3</sup>.

The *Musikalische Exequien* begin with an extended “Concert” (concerted motet) in two sections “in the manner of a Latin or German Mass”<sup>4</sup> (i.e. a *Missa brevis* consisting of Kyrie and Gloria). In content and structure the first section is liturgically based upon the Mass. The opening section combines the introit *Nacket bin ich von Mutterleibe kommen* (Naked I came forth from my mother’s body) with a German Kyrie and the quotations which Heinrich Posthumus Reuss had inscribed on his coffin while he was still alive<sup>5</sup>. The Kyrie section of the “Concert” consists of the introit and the first two inscriptions on the coffin (*Christus ist mein Leben* and *Leben wir, so leben wir dem Herren*); the biblical quo-

<sup>1</sup> In addition to the *Musikalische Exequien* they include the motets *Gutes und Barmherzigkeit* SWV 95, *Das ist je gewisslich wahr* SWV 277, *Herr, nun lässtest du deinen Diener in Friede fahren* SWV 432 and 433, *Ich bin die Auferstehung und das Leben* SWV 464, the *Aria De Vitae Fugacitate*, “*Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*” SWV 94, the solo song *Grimmige Gruff* SWV 52 and the choral aria *O meine Seel, warum bist du betrübet* SWV 419. The *Aria De Vitae Fugacitate* (written on the death of Schütz’ sister-in-law Anna Maria Wildeck in 1625) was revised by Schütz for inclusion in the first book of *Kleine geistliche Konzerte* published in 1636 (SWV 305), and the motet *Das ist je gewisslich wahr* (for the death of Johann Hermann Schein in 1630) was likewise revised for publication in the *Geistliche Chormusik* of 1648 (SWV 388). It is therefore conceivable that the published collections of works — and also some of the manuscript survivals — include other compositions originally conceived as funeral pieces. This would seem particularly likely of some of the motets in the *Geistliche Chormusik* (SWV 374, 378, 379, 380, 387, 390, 391, 393), and in the *Kleine geistliche Konzerte* we find some confirmation of the fact by comparing the motets *Das Blut Jesu Christi* from Book 1

(No 17, SWV 298) and *Herr, wann ich nur dich habe* from Book 2 (No 16, SWV 321) of 1639 with the identical text passages from the *Musikalische Exequien*. Both motets appear as separate, autonomous works derived from the same material, not necessarily based on the *Musikalische Exequien*, but possibly earlier versions or later re-arrangements of preliminary sketches for the *Musikalische Exequien*.

<sup>2</sup> Cf. the directives given in Schütz’ *Index* of the *Musikalische Exequien* (p. LXII).

<sup>3</sup> *Ordinance* I/5 (p. LXII).

<sup>4</sup> *Ordinance* I/1.

<sup>5</sup> Cf. the directives in Schütz’ *Index* of the *Musikalische Exequien* (p. LXII). Other details of the inscriptions on the coffin on p. XXVI. A similar incident has been recorded a generation later with the *Ehren-Gedächtnüss* written by Andreas Gryphius for Mariane von Popschitz, which contains commentaries and four-line stanzas on the pictures on the shroud and the coffin. Cf. Maria Fürstenwald, *Andreas Gryphius. Dissertationes funebres. Studien zur Didaktik der Leichab dankungen*, Bonn 1967, p. 137 ff.

tations are set for a few solo voices only, alternating with the three *Capella* sections for all voices. This produces an effect reminiscent of the mediaeval *tropus* with the alternation of a strict liturgical formula with the freer texts inscribed on the coffin, which then form the basis for the text of the whole of the *Gloria* section which follows.

The composition of the second part of the *Musikalische Exequien*, a valedictory motet on the text chosen for the theme of the sermon at the funeral service (Psalm 73, vv 25—26), presented Schütz with a somewhat easier, or at least more familiar task. The text had already appeared once in the first part of the work as one of the coffin inscriptions. Schütz presents it in new musical form by extending the terse setting for four solo voices in the first part into an expansive and sonorous setting for two antiphonating choirs.

The third part of the *Musikalische Exequien* likewise refers back to Part One for its textual basis, though only indirectly, insofar as the *Nunc dimittis* had already been heard in the first part in the final verse of its metrical version "*Er ist das Heil und selig Licht*". Now it appears in its entirety in the version found in Luther's translation of the bible. From the textual basis of the third part it would appear that this, like the first part, conforms to the liturgical requirements of the time<sup>6</sup> — and the *Intonation* with which the section begins again emphasizes the liturgical character of the work. In the *Kyrie* section that opens the first section of the work, the liturgical substance of the section is elaborated in the manner of the mediaeval trope by "free" text interpolations, thus giving the section its specifically funereal character and interpretation; similarly in the third part the joyful Song of Simeon is contrasted with the text of a second choir singing *Selig sind die Toten* (Blest are the departed) that specifically relates the liturgical text to its function as a text for the burial of the dead. This second choir sings its own text simultaneously with the *Nunc dimittis*, being the choir of the "Beata anima cum Seraphinis"<sup>7</sup>, an *Invention* "with which the *Author* has tried to convey and imply the joy of the blessed departed soul in heaven, in the company of the Heavenly Spirits and holy Angels"<sup>8</sup>.

The profound and organic textural structure of the *Musikalische Exequien* has been subjected to a variety of interpretations. Rudolf Gerber<sup>9</sup> and Hans Joachim Moser<sup>10</sup> both wrote on the subject in the 1930s; in more recent times Friedrich Schöneich<sup>11</sup> and Gerhard Mittring<sup>12</sup> have made theological interpretations of the work. In fact, one is tempted to say that the piece is not only a musical work of art, but that the text itself is a *theological* work of art. The music and the text between them reflect and commemorate a great and intelligently pious personage.

Heinrich the Younger (1572—1635), named Posthumus<sup>13</sup> and later known as "the Great", Lord over Plauen, Greiz, Kranichfeld, Gera, Schleiz and Lobenstein, was one of the great representatives of the Reuss family line<sup>14</sup>. After a careful upbringing and period of study in Jena and Strasbourg (where, doubtless with an eye to his subsequent career, he chose to study Rhetoric), he succeeded his father in 1594, at the age of 22. Over a period of more than forty years he demonstrated his considerable prowess (as avowed by Hoffmann, his Chancellor) as an administrator in matters pertaining to religion, education, and culture, as well as solidifying legislature and civil administration, and putting his lands, which at the beginning of his reign were steeped in debt, on a sound economic footing. All these achievements, his flair for statesmanship and his perspicacity soon established for him his reputation as a wise political counsellor far beyond his own lands. Complementary to his image as a statesman comes the picture of him as a man of an open and gay disposition, a popular figure at the German courts, a man "of beautiful, heroic stature" (in the words of the funeral sermon), who rarely failed to be in attendance at royal weddings, hunts, tournaments and masked balls. His personality is reflected in the at times remarkably humorous accounts he made of his extensive travels, including attendance at the Imperial Diet in Regensburg in 1594, the coronation of the King of Denmark in 1596, the coronation of the Emperor in Frankfurt in 1612 and again coronation celebrations in Prague in 1615.

It was probably such occasions as these that inspired the Prince, who was a man of great culture, to promote and extend the music of his own court. He was an experienced amateur who, in his own words, had learned music "if not perfectly and from a proper basis", at least to such an extent that he could "sing the bass in many fine motets and anthems" and was able to act as the court's musical director<sup>15</sup>. As a senior court chaplain commented in the funeral sermon:

"It was a particular source of joy to His Grace when everything went smoothly and in an orderly fashion in the church and at services, so that other people would comment favourably on it, especially when His Grace would supervise the music himself and act as *Capellmeister* (to use his own term). For it is well-known that His Grace was a great lover and discerning judge of music."<sup>16</sup>

These contemporary sources almost give us the picture of a man who was prevented only by the circumstance of his birth from becoming a professional musician, an aristocratic music-lover who felt at ease in the company of, and who got on well with, the school music-master and court *Kantor*, Peter Neander, by virtue of the fact that "he was widely travelled and an experienced musician"<sup>17</sup>. It therefore comes

<sup>6</sup> In 1656 Schütz wrote two more settings of the *Nunc Dimittis* (SWV 432—433), this time for the death of the Saxon Elector, Johann Georg I.

<sup>7</sup> Written thus on the baritone part.

<sup>8</sup> Ordinance III/1.

<sup>9</sup> Die „Musikalischen Exequien“ von Heinrich Schütz, in *Musik und Kirche* VI, 1934, pp. 296—310.

<sup>10</sup> Heinrich Schütz. *Sein Leben und Werk*, Kassel 21954 (1936), pp. 138—142 and 418—420.

<sup>11</sup> Zum Aufbau des Gloria-Teils in Schützens Musikalischen Exequien, in *Musik und Kirche* XX, 1950, pp. 182—190.

<sup>12</sup> Totendienst und Christuspredigt. Zum Text der Musikalischen Exequien von Heinrich Schütz, in *Musik als Lobgesang. Festschrift für Wilhelm Ehmman*, ed. Gerhard Mittring and Gerhard Rödding, Darmstadt [1964], pp. 43—63.

<sup>13</sup> "the Posthumus": his father Heinrich Reuss the younger, founder of the new line of the Reuss family, died on April 6th, 1572, at the age of 42, a few weeks before the birth of his only son.

<sup>14</sup> Bibliography: Friedrich Majer, *Chronik des Fürstlichen Hauses der Reussen*, Weimar and Leipzig 1811. Berthold Schmidt, *Hof-feste unter Heinrich Posthumus*, in the *Geraer Zeitung*, year 1887, Nos 168, 169, 171, 174—177. *Reiseerinnerungen Heinrichs Reuß Posthumus aus der Zeit von 1593—1616*, ed. by Berthold Schmidt, Schleiz 1890. Berthold Schmidt, *Die Reussen. Genealogie des Stammhauses Reuss älterer und jüngerer Linie sowie der ausgestorbenen Vogtslinien zu Weida, Gera und Plauen und der Burggrafen zu Meissen aus dem Hause Plauen*, Schleiz 1903.

<sup>15</sup> Cf. Hans Rudolf Jung, *Ein unbekanntes Gutachten von Heinrich Schütz über die Neuordnung der Hof-, Schul- und Stadtmusik in Gera*, in *Beiträge zur Musikwissenschaft* IV, 1962, pp. 17—36, esp. p. 19. Jung's article gives a detailed account of the state of music in Gera at the time of Heinrich Posthumus and includes a bibliography on the subject.

<sup>16</sup> Cf. Note 24 and the printed copy of the Funeral Sermon.

<sup>17</sup> Zopf in the *Geraer Chronik*, Part I, p. 272 ff.; quoted from Jung, loc. cit., p. 27.

as no surprise when we read that the Count, concerned that he should run his court as economically as possible and yet still have an efficient Chapel Royal, appointed his servants with regard "primarily to their musical qualities"<sup>18</sup>. Numerous surviving documents of the time extol Heinrich Posthumus' praises as a discerning musician, and as one greatly concerned with music in church and education. Schütz himself made mention of these qualities in the poem he published with the *Musikalische Exequien*<sup>19</sup>, and Burkhard Grossmann, lamenting the downfall of music with the advent of war, said of the Reuss court — "Yea, there is music's true asylum"<sup>20</sup>.

One reflection of the interest and intense concern Heinrich Posthumus showed for the organization of music is to be found in a document recently discovered and published, concerned with the reorganization of music at the court in Gera and in the town and school; the job of reorganization was entrusted to no less a person than Schütz himself<sup>21</sup>, to which end the composer stayed in Gera in 1617. Schütz' description of the situation and the minutes of a discussion that had previously taken place, written in the Count's own hand, have survived.

The discussions that took place in 1617 were probably not the first occasion on which the pair had met, and subsequent meetings between them certainly did occur. In 1619 Schütz, then already *Kapellmeister* to the Chapel Royal of the Saxon Electoral court, met the Count in Bayreuth; in 1627 he was the Count's guest at the royal seat, Schloß Osterstein near Gera. Furthermore Schütz' family had had family connections and owned land in Gera for many years past and the way for direct contact between Schütz and the court in Gera will have been paved by 1615 at the latest, when Schütz' brother, Georg, was appointed tutor to the sons of Heinrich Posthumus.

The contact between Heinrich Posthumus and his musical adviser will therefore have been much closer than we can gather from the few extant contemporary documents. The composition of the Count's Funeral Music may well be the fruits of discussions between the Count and the composer, stretching back over a period of years, and which took place on a personal basis, possibly between two people who had become bound by bonds of friendship. Certainly parts of Schütz' elegy published with the *Musikalische Exequien* seem to indicate this, without violating the accepted norm of deference. One may, in fact, assume that Schütz knew all

about the text of the funeral music he was to write and about the link-up between the text and the inscriptions on the coffin that the Count had had commissioned without the knowledge of his family, and that the composer was therefore one of the select few taken into confidence by Heinrich Posthumus to discuss the secret preparations he was making for his own funeral.

The cryptic nature of these preparations is mentioned by Schütz *en passant* in the Index of the *Musikalische Exequien*. More explicit mention is made of the situation in Christoph Richter's funeral sermon:

"... a year beforehand His Grace had a copper coffin made and in the meantime had it painted and adorned, not allowing His Gracious Lady to know anything about it, until about three days before his blessed end, when he brought up the matter of his own accord, as if he had known and felt that the time had come, and that he should and could no longer keep the secret quiet".<sup>22</sup>

The question as to the exact relationship between the inscriptions on the coffin (which has survived but is not accessible<sup>23</sup>) and the first part of the *Musikalische Exequien* is one that has been raised in various quarters and approached in a variety of ways, without producing any satisfactory result. For present purposes the question is left open, in the knowledge that a detailed investigation now in preparation will have availed itself of contemporary sources as yet unexplored<sup>24</sup>. The diagram on p. XLIV shows the arrangement of the texts on the coffin.

At least some vague inference as to the date of composition of the *Musikalische Exequien* can be made from the above quotation from Christoph Richter — "a year beforehand... had a copper coffin made and in the meantime had it painted and adorned". It would seem reasonable to assume that at about the same time, i.e. early 1635, the commission for a musical setting of the words will have been made. Moser<sup>25</sup> (probably without any knowledge of the Richter source) postulated 1635, after Schütz had returned from Copenhagen, "if not before he set out for Copenhagen" in early autumn 1633<sup>26</sup>. Gustav Adolf Trumpff in his essay on the *Musikalische Exequien*<sup>27</sup> refers to an observation by the music scholar Friedrich Ludwig (1872—1930) who dated the work as between December 9th 1633 and February 11th 1634, though no further information was given as to why these precise dates are offered.

<sup>18</sup> Cf. Jung, loc. cit., p. 19.

<sup>19</sup> Reproduced on p. LII.

<sup>20</sup> In Moser loc. cit. p. 13 ff: quotations from the Preface to Grossmann's publication of *Angst der Hellen und Friede der Seelen*, Jena 1623.

<sup>21</sup> Published by Hans Rudolf Jung under the title: *Ein neu aufgefundenes Gutachten von Heinrich Schütz aus dem Jahre 1617* in AfMw XVIII, 1961, pp. 241—247. For this and the following cf. also H. R. Jung, *Ein unbekanntes Gutachten von Heinrich Schütz...*, esp. pp. 17—20; for Schütz' association with Gera cf. also: Ernst Paul Kretschmer, *Schütz und Gera*, in *Festschrift zur Ehrung von Heinrich Schütz*, ed. Günther Kraft, Weimar 1954, pp. 57—60.

<sup>22</sup> Cf. the printed copy of the Funeral Sermon mentioned in Note 24.

<sup>23</sup> The coffin was moved in 1922 from the Reuss family vault in St. Johannis, the parish church of Gera (which after the 18th century was destroyed and later completely demolished) to the vault of the Salvatorkirche. As a result of more recent modifications to the church building the vault is now no longer accessible.

<sup>24</sup> Rudolf Henning of Ludwigsburg-Stuttgart kindly placed at our disposal the manuscript of his article which is to appear in *Sagittarius 4* (Kassel 1973) and gave us access to microfilm of the printed Funeral Sermons for Heinrich Posthumus. This is from: Bartholomäus Schwarz (transl.): *Two Christian Funeral*

*Sermons, Held in the Royal Chapel at Gera / after the departure ... of Lord Heinrich the Younger ... Gera (1636), and Christoph Richter (transl.): God above all. Or: The most precious belonging of the upright Christian ... portrayed in the Funeral Sermon of His late Most Noble Lordship, Lord Heinrich the Younger, Gera (1636).* Appended to Richter's Funeral Sermon is a (transl.) *Copy / of the sayings from Holy Scripture and Christian Hymns / which ... Lord Heinrich the Younger and Eldest of the Reuss family ... had marked on the coffin he had made in readiness. These, also at the behest of Their Most Noble Graces, Her Ladyship the Countess Widow and her two sons, were set to music and sung by the choir to the organ before the Sermon at the solemn burial service held on the 4th of February this year, 1636, in accordance with repeated requests made earlier by His late Grace. Also included sacred hymns, such as were chosen by His late Grace to be sung before, during and after his solemn interment ...*, Gera 1636. The first of the two Sermons by Schwartz gives a rough description of the engravings on the coffin and information on procedure at the Burial Service; detailed information is provided by the *Copy of the Sayings*, which is laid out as a proper Order of Service book.

<sup>25</sup> Loc. cit., p. 138.

<sup>26</sup> Loc. cit., p. 131.

<sup>27</sup> *Die "Musikalischen Exequien" von Heinrich Schütz*, in NZfM CXXIII, 1962, pp. 120—123, esp. p. 120 f.

Hitherto it has always been assumed that the work was finished before the death of Heinrich Posthumus on December 3rd 1635. The title<sup>28</sup> of the *Musikalische Exequien* says that the work had been “sung for His late Grace, at repeated request during his lifetime to a discreetly registered organ” (“vnd ihrer wolschlichen Gnaden / bey dero lebzeiten wiederholten begehren nach / in eine stille verdackte Orgel angestellet vnd abgesungen worden”). This would appear to imply that the work had been performed during the Count’s lifetime. If that is the case, it conforms to the picture we have of the Count, and we know of similar instances where the funeral sermon was heard before the person concerned had died! Doubt is first thrown on the matter by the fact that the Count concealed the existence of the coffin in which he was to be buried until a matter of days before his death.

This apparent contradiction would not worry us unduly, were it not for another important consideration, making us doubt that the work had ever been performed during the Count’s lifetime. The title-page of the Order of Service book for the burial of Heinrich Posthumus<sup>29</sup> tells us, in words similar to those used by Schütz, that the settings of the texts engraved on the coffin “are to be sung by solo voices (*figuraliter*) to the organ, at the repeated previous requests of His late Grace” (“Welche . . . in die Orgel / nach Ihr Wolsel. Gn. hiebevorn mehrmals wiederholter anleitung *figuraliter* abgesungen werden sollen”). Shortly before that, however, we are told that these settings had been “set to music at the gracious behest of Her Most Gracious Ladyship, the widow of His late Grace, and of his Sons”. If this is the case, then the terms “at his repeated request during his lifetime” and “at the repeated previous requests” are to be interpreted as wishes expressed orally or in a will by the Count, so that although the commission may have come from Heinrich Posthumus, his wife and sons emerge as the executors<sup>30</sup>. It cannot, however, be denied that the passages quoted from the title formulations do conflict with an interpretation of the “repeated previous requests” as meaning part of the deceased’s last will and testament, and appear — at least to this day and age — as being a trifle odd. However, such an interpretation is possible. If we postulate the accuracy of the statements in the Order of Service book, then it must be assumed that the work was written between December 3rd 1635 and February 4th 1636.

It is possible that the solution to the dating problem lies somewhere between the two conflicting extremes laid out above. The lack of unanimity in the information handed down to us could well reflect two different origins of the work. One part might have been commissioned by the Count himself and performed during his lifetime, whilst the remainder would be commissioned by the Count’s family as part of the funeral preparations, so that the whole work could be performed at the funeral. If this is the case, it seems reasonable to look upon the first part, with its text clearly compiled by the Count himself, as being his commission, since the work is clearly geared to the needs and peculiarities of a small Chapel Royal, and performed during his lifetime. The two remaining parts of the *Musikalische Exequien*, or at least the classical valedictory motet *Herr, wenn ich nur dich habe*, would then be compositions commissioned by the Count’s family especially for the funeral

service around New Year 1636, bearing in mind the forces that would be available for that occasion.

The burial service for Heinrich Posthumus took place, as we read on the title-page of the *Musikalische Exequien*, on February 4th 1636, in Gera. The actual form of the service is known to us via the aforementioned Order of Service book. Schütz’ “Concerted motet . . . in the form of a German *Missa*” opened the service, followed immediately by the hymn “*Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*”, which was probably sung by the congregation. The central point of the service was provided by the address delivered by the senior court chaplain, Christoph Richter, the text for the sermon being specified by Heinrich Posthumus as Psalm 73, vv 25—26: *Lord, I long for thee only; in heaven and earth I seek none beside thee*, which was then heard following the sermon in Schütz’ setting for two choirs. The act of interment was introduced by the third part of the *Musikalische Exequien*, the main text of which, namely the Song of Simeon (*Nunc dimittis*), was then repeated in its metrical version *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* during the interment proper, again sung probably by the full congregation. The service ended “after the burial and the reading of the collect” with the hymn *Hört auf mit Weinen und Klagen*.

There appears to be no absolute proof of the fact that Schütz himself directed the performance of his music as has been maintained, though it is reasonable to suppose that he did. We may be reasonably certain that one important figure in the musical offerings will have been Peter Neander (1575—1645), musical director of the municipal and Chapel choirs and director of the choir of the grammar school in Gera. In all probability the school choir will have been brought in for the event<sup>31</sup>. The vocal soloists will have been drawn from the small but capable Chapel Royal in Gera, probably reinforced for the occasion by singers drawn from elsewhere. The soprano parts for the second choir of the final part of the *Musikalische Exequien*, which are probably intended for solo voices but are not over-difficult, may well have been taken by the Count’s two pages, who are mentioned elsewhere in other contexts<sup>32</sup>. The documents referring to the burial refer to “Michael the organist”, meaning Michael Kühnel<sup>33</sup>, the municipal and court organist. It is possible that in the sections of the *Musikalische Exequien* calling for two choirs, a second organist was also used; in accordance with contemporary custom for funeral music probably no other instruments were used.

Schütz published his *Funeral Music* shortly after its first public performance in 1636, as a memorial dedicated to Heinrich Posthumus’ widow and sons; the edition was clearly made with further performances in mind, containing as it does notes on performance and individual parts. Nevertheless it is doubtful whether the work was ever performed again that century in its entirety at a funeral service, as is borne out by the fact that only one complete copy of the work survived to the 20th century. There will have been very few Chapels Royal and choirs in Protestant Germany in the midst of the Thirty Years War maintaining sufficient solo singers and choristers to perform a work that appears to have been geared specifically to the musical state of affairs in Gera. And where singers enough could be found, funeral music written by the resident *Kapellmeister* will have mili-

<sup>28</sup> Reproduced on p. II.

<sup>29</sup> *Copy of the Sayings . . .*, cf. note 24.

<sup>30</sup> The composer’s printed edition gives no definitive information. The title says simply “auff begehren in die *Music* versetzt” = set to music on request.

<sup>31</sup> Cf. information on the function of the school choir in R. Büttner,

*Geschichte des Fürstlichen Gymnasiums Rutheneum zu Gera* (= Festschrift zur Feier des 300jährigen Bestehens des Gymnasiums), Gera 1908, p. 184 f.

<sup>32</sup> Jung, loc. cit., p. 31.

<sup>33</sup> Cf. Jung, loc. cit., p. 21, footnote 19.

XXVIII tated against the performance of Schütz' work. Schütz himself was probably well aware that the times were hardly favourable for the propagation of this particular work, especially considering the first and last parts with the exceptional combinations of texts that form the very essence of the work. It is therefore likely that his recommendation to use the first part of the *Musikalische Exequien* "on occasion instead of a German *Missa* and perhaps for the Feast of the Purification or on the 16th Sunday after Trinity"<sup>34</sup>, represents the attempt to broaden the liturgical scope of the otherwise limited possibilities for the work. As with many of his works, it is not inconceivable that Schütz presented the work to the musical public as a didactic piece, as the model for a Protestant Requiem, as a musical example with an uncertain future, with the hope of pupils to follow it in times of peace more conducive to music.

Whether or not Schütz' *Funeral Music* found pupils or imitators and whether this work, that formed something new by combining existing traditions, itself managed to form a new tradition and influence posterity, must remain open to question; one's first reaction is to say that it did not. Perhaps what Schütz' *Musikalische Exequien* have in common with a work such as J. S. Bach's *Actus Tragicus* (Cantata 106), binding the two together in spirit despite the generation that divides them, is something supramusical and something that makes Bach's funeral music sound like a reminiscence of Schütz: the confining of the respective texts to biblical passages and chorale interpolations, the conjunction of the Song of Simeon with the promise of salvation, and the jubilation with which both works end. In both works we perceive an affinity in spirit between two great minds steeped in Protestant piety.

## Notes on Performance

### The Vocal Parts

As Schütz himself pointed out in the relevant *Ordinance*, the first part of the *Musikalische Exequien* is to be "performed actually by 6 voices or 6 singers and organ", namely two sopranos, alto, two tenors and a bass<sup>35</sup>. Schütz then goes on to point out that in two places when the alto is not singing, a second, obbligato vocal bass part is provided, the part being written in the alto part-book<sup>36</sup>. This can probably be explained by the constitution of the Chapel Royal in Gera, where there appears to have been a male alto able to sing bass. This is not at all so improbable when we bear in mind that the Chapel Royal was a small one, anxious for reasons of economy to appoint musicians as versatile as possible. In Schütz' time such 'doubling' will have been considered less remarkable than it does to us today<sup>37</sup>. For performances nowadays it will normally be necessary to engage a second bass singer for the part.

In this first part of the *Musikalische Exequien*, described as a "Concerted motet . . . in the form of a German *Missa*", Schütz may well have had in mind primarily a performance with solo voices throughout, since the *Ordinance* specifically talks of performance by only six voices, by "six concerted voices", going on to use the term generally associated with music for solo voices, namely of "concerting" (concertiret) to the organ<sup>38</sup>. However, Schütz then goes on to speak of "a further separate choir . . . to be set up in addition" which at the sections marked "*Capella*" comes in to reinforce the solo singers<sup>39</sup>. In accordance with performance practice at the time of Schütz such a *Capella* can consist of one or more vocal or instrumental ensembles, or even a mixed vocal and instrumental ensemble, which may be placed apart from the main choir formed by the vocal sextet.

The following table gives some idea as to the instruments that might be used for the *Capella* sections.

Instrument 1 Instrument 2 (soprano register)	violin	treble viol	treble cornetto	descant pommer* (oboe)	treble recorder (4') (flute)
Instrument 3 (alto register)	viola	tenor viol	alto trombone	nicolo pommer (cor anglais), alto dulcian	tenor recorder (4')
Instrument 4 Instrument 5 (tenor register)	viola, violoncello	tenor viol, bass viol	tenor trombone	tenor pommer, tenor dulcian (bassoon)	tenor recorder (4')
Instrument 6 (bass register)	violoncello	bass viol	bass trombone	bass pommer, bass dulcian (bassoon)	bass recorder** (4'), great bass recorder (4')

\* If a descant pommer is used B $\flat$  and C $\sharp$  must be taken up an octave.

\*\* If a bass recorder is used E and D must be taken up an octave.

<sup>34</sup> *Ordinance* I/6.

<sup>35</sup> *Ordinance* I/1.

<sup>36</sup> *Ordinance* I/2.

<sup>37</sup> Arias in different vocal ranges performed by one singer appear to have been extremely popular among certain operatic composers and virtuoso singers. Cf. Franz Haböck, *Die Kastraten und ihre Gesangskunst*, Berlin and Leipzig 1927, p. 102. It is also worth considering the possibility that the additional bass part was introduced during the lifetime of the Count to be performed by himself (who, as was mentioned earlier, could

"sing the bass in motets and concerted anthems"). This might also be relevant for the baritone part in the third part of the *Musikalische Exequien*.

<sup>38</sup> In contrast *choral* singing is described as "singing round the choir lectern". Cf. the distinction made between the two modes of performance ("to the organ" ["in die Orgel"] and "at the lectern" ["zum Pulpert"]) in Schütz' Preface to the *Geistliche Chormusik*.

<sup>39</sup> *Ordinance* I/3.

The performance of the work using combined vocal, choral and instrumental resources is not necessarily preferable to an interpretation using only solo voices and choir, or even solo voices only. All these are equally valid modes of performance, each giving primacy to a different aspect of the music. An interpretation using only vocal resources and precluding all instruments other than the continuo group corresponds to 17th century funeral music practice and therefore most closely represents the performance at the Court in Gera and the sounds the composer had in his mind's ear for that particular occasion. To perform the work using only solo voices allows the work to breathe some of the atmosphere of private devotion particularly relevant to the performances of the work speculated during Heinrich Posthumus' lifetime. By adding a vocal ripieno choir ('Capella') we are reminded of the greater formal display that will have obtained at the burial service itself. The more opulent interpretation with added instrumental and choral resources gives the music the character of festal liturgical music, a concept of the work recommended by the composer himself, in spite of the work's funeral origins.

In the second part of the *Musikalische Exequien* we find two equal four-part choirs. Probably a choral interpretation of this section was primarily intended, though it is possible to perform the work with an octet of soloists only. In the *Ordinance* for this section Schütz points out that the motet can be performed without basso continuo, which may well be taken as a recommendation. The preclusion of any instruments *colla parte* is probably most "authentic" in a valedictory motet. The advantage of that for present day per-

formance practice is that the work can then be sung at a pitch higher than the written pitch. At written pitch the motet lies low in the respective ranges, especially with women singing the soprano and alto parts. If instruments are used, either to double or replace vocal lines, it is recommended that the principle of contrast should obtain by using two different families of instrument. It must be borne in mind, however, that the two choirs are *equal* choirs and no imbalance should come about as a result of the chosen instrumentation. The various ranges involved present no problems; occasionally where the line goes lower than the range of the expected doubling instrument, (e.g. bar 40 where the first tenor goes beneath the range of the bass recorder and the 2nd alto below the range of the violin and treble recorder), the instruments can authentically jump an octave.

The final section of the *Musikalische Exequien* involves two choirs deliberately contrasted in size and the texts they sing. The five-part first choir sings the German *Nunc dimittis*, whilst the three-part second choir is a 'distant choir', representing "the joy of the dear deceased soul in the company of the Heavenly Spirits and holy Angels"<sup>40</sup>. This choir with its "Blest are the departed . . ." performs a commentary upon the main text sung by the first choir, almost in the manner of the trope. The musical structure of the section (and Schütz' own *Ordinance*) makes it clear that the first choir is very definitely the main choir. It can be taken either by a choir, or by solo voices, with or without instrumental support<sup>41</sup>. The following table gives some idea of the kind of instruments that may be used.

Instrument 1 (mezzo soprano range)	violin	treble viol	treble cornetto	treble pommer (oboe, cor anglais)	descant recorder (4'), treble recorder (4') (flute)
Instrument 2 (alto range)	violin, viola	treble viol, tenor viol	cornetto, alto trombone	alto pommer (cor anglais), alto dulcian	treble recorder (4'), tenor recorder (4')
Instrument 3 Instrument 4 (tenor range)	viola, violoncello	tenor viol, bass viol	tenor trombone	tenor pommer, tenor dulcian (bassoon)	tenor recorder (4')
Instrument 5 (bass range)	violoncello	bass viol	tenor trombone, bass trombone	bass pommer, bass dulcian (bassoon)	bass recorder (4')

The *piano* effect called for by the sections marked "*submisse*" can effectively be observed by withdrawing instruments where the music is so marked, or by having such sections sung only by solo voices.

The second choir, which in Schütz' own words has to be "placed in the distance" ("in die ferne geordnet")<sup>42</sup>, is probably best taken without any supporting instruments, thereby better personifying the deceased and the angels; it will probably also prove preferable to use solo voices rather than

a choir. Where there is a sufficient number of performers available, this second choir may, at the composer's own suggestion, be sung from different places by two or three trios, thereby "increasing the effect of the work not a little"<sup>43</sup>.

The musical structure is such that it can be performed without basso continuo. But unlike the previous section Schütz does not draw our attention to the fact in the *Ordinance*.

<sup>40</sup> *Ordinance* III/1.

<sup>41</sup> Cf. also the note above on SWV 279.

<sup>42</sup> *Ordinance* III/2.

<sup>43</sup> *Ordinance* III/3.

The organ is the only keyboard instrument mentioned by the composer, and he refers to it on several occasions. According to the original title, the *Musikalische Exequien* were sung “to a quiet, discreetly registered organ” (“in eine stille verdackte Orgel”). Schütz’ own *Ordinance* for the first part of the *Musikalische Exequien* lays down that it be “performed (concertiret) to the organ”<sup>44</sup>; of the second part he says that it “may also be performed without the organ”<sup>45</sup>; and for the final section he stipulates that the first choir be “placed . . . in the near proximity of the organ”<sup>46</sup>. In his “*Memoranda*” on the use of the violone<sup>47</sup> Schütz talks of the “concertizing voices” (“Concertat-Stimmen”) to be “sung (Concertiret vnd gesungen) to a quiet organ alone”. The organ would therefore seem to be the composer’s preference as the accompanying instrument to the *Musikalische Exequien*. In Schütz’ time the organ was much preferred to either the lute or the harpsichord for church music. These two latter instruments are, however, perfectly acceptable as additional continuo instruments in performances doubling the vocal lines by instruments, especially in the *Capella* sections of the first part of the *Musikalische Exequien*. To achieve the “quiet” effect desired, it is recommended to use “basic” registration (gedackts and flutes), but varying the chosen stops as appropriate. The *Capella* sections of the first part, for example, can be accompanied by brighter and heavier registration. The realization of the continuo part in the present edition is intended only as a guide; it can and ought to be modified as the occasion demands.

In a short appendix Schütz also refers with some emphasis to the “violone or great bass viol” as an additional continuo instrument, dwelling on the virtues of the instrument for accompanying solo voices singing to “a quiet organ”. He goes on to explain that as a means of economy he did not have a violone part specially printed (but added a second copy of the organ part for that purpose). The experienced violonist “with a sharp ear and good understanding” would have no difficulty in playing from the organ part, and for the sake of the less experienced player he added three short “*Memoranda*”.

The “*Memoranda*” yield the following information:

(1.) The use of the violone is not restricted to those parts in which the organ part is notated in the bass clef; on the contrary, the stringed bass can *likewise* be used in those sections where the organ part is written in the tenor or alto clef, i. e. where the vocal bass part is silent and the alto or tenor part provides the lowest note in the texture. In such instances, however, the violone must not play at written pitch, but always one or two octaves lower<sup>48</sup>. In a three-part section, for instance, with two sopranos and alto, the violone can play the alto part at the lower octave. (2.) Where there are fugal entries the violone remains silent until the entry of the last part. (3.) Where the vocal bass sings alone (or where more than one singer sings in bass range) the violone also remains silent, because the harmonic foundation to the texture is “conducted” by the voice on its own and the unison effect of vocal and stringed bass together “produces unpleasant *harmony*”.

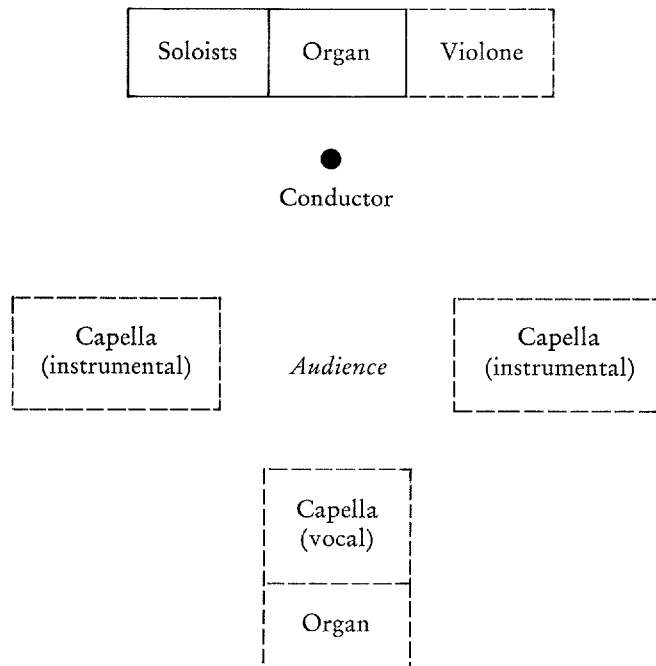
These “*Memoranda*” have to be properly understood. They probably do not set out to be hard and fast rules, by which

<sup>44</sup> *Ordinance* I/1.

<sup>45</sup> *Ordinance* II.

<sup>46</sup> *Ordinance* III/2.

<sup>47</sup> Reproduced on p. LXII.

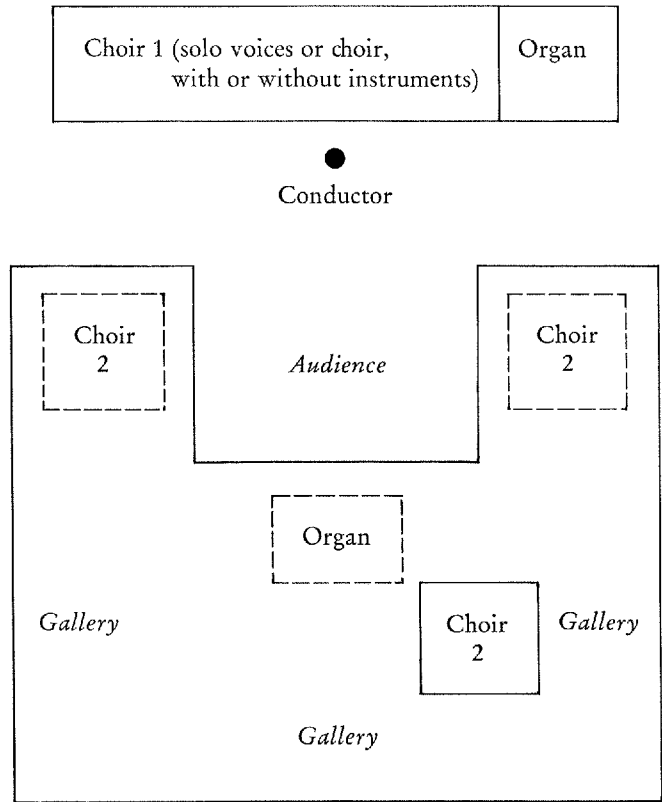
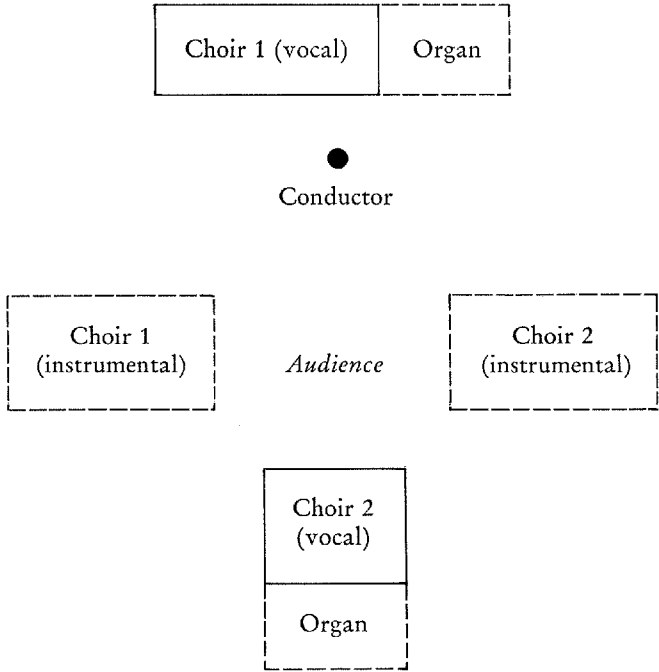


*dotted line = ad lib.*

Schütz establishes unequivocally and for all time the use of the violone, irrespective of the circumstances of each performance. They have more the character of recommendations built upon experience: “It is expected of the player who has learned how to go about with such a foundation instrument that he will know himself how to do things with a sharp ear and good understanding”. In similar vein we read at the end of the note: “This and other things else that might be mentioned, will come about and be taught by listening and practice”. We are left a certain scope which is filled by trial and experience, and this applies equally to performances today with the vocal and instrumental resources at our presentday disposal. However, Schütz’ “*Memoranda*” on this subject are at the same time more than mere tips to the inexperienced player for whom they are politely but primarily intended. They are an appeal to the conductor to discerningly use his aesthetic sense (“with a sharp ear”) and his intellect (“with good understanding”), to use the stringed bass instrument in a way that sounds correct and is musically meaningful.

This appeal to the ear and the mind is particularly relevant today when works are being rehearsed and performed. For our knowledge of the way in which the basso continuo was performed in Schütz’ time is still sketchy. Even Schütz’ own comments, when we come to scrutinize them, do not give a clearcut answer to various questions. It is not, for instance, clear to us what instrument or instruments are to be understood at this time by “the *violone* or great bass viol”: is this an instrument that plays in 8’ or 16’ register, or is this the general term for all instruments performing in a basso continuo function, both at 8’ and at 16’? We touch here upon a

<sup>48</sup> Schütz’ formulation “oder in den Octaven darunter . . .” (= or octaves below) can hardly mean *three* octaves lower. It could well even be a misprint for “in der Octaven darunter” = an octave below.



problem in musical research of the period in which widely differing views are held; in this Preface it is not possible to examine them all and come to any definitive conclusion.

What has to be emphasized is that Schütz refers specifically and exclusively to the “concerted pieces” (*Concertirende Sachen*), i.e. music for solo voices; he offers no clues as to the use of the violone in choral music. It may, however, be assumed of the *Capella* sections of the first part of the *Musikalische Exequien* that the use of the violone would be sanctioned by the composer.

This cannot be maintained of the second part of the *Funeral Music*. The motet *Herr, wenn ich nur dich habe* cannot be included among the “concerted pieces”, for which Schütz recommends a reinforcement of the organ bass by the violone. The basso continuo part has no structural value, so that one could argue with Schütz against the use of an additional stringed bass, since the harmonic basis is already “conducted” by several singers and possibly even other instruments *colla parte*. If any continuo instrument is to be used at all, it will have to be the organ, or, better still, two organs, in keeping with the double-choir character of the piece. To accompany both choirs with only one organ is a contradiction of the bichoral structure of the piece, which in the 17th century was expressed in performance by having the musicians of one choir set up in spatial separation from

the musicians of the other choir; in music of Schütz’ time to use one organ under such circumstances can be justified only where it is a last expedient<sup>49</sup>.

This also obtains for the third part of the *Musikalische Exequien*. It may, however, be safely assumed that in Gera the second choir will have been sung by soloists and that at any performances that took place during the Count’s lifetime probably both choirs will have been sung with one singer to a part. Structurally this third part is also a motet and therefore not one of the “concerted pieces”. As in the previous number the basso continuo part is an optional extra, for the harmonic basis is “conducted” throughout by a vocal part (in fact nearly all the time by the vocal bass part), which is therefore not in need of any instrumental reinforcement or outlining. The best solution is to have the continuo part played only by the organ, using the stringed bass if need be as one of the *colla parte* instruments. Again ideally one uses a separate organ for each choir, dividing the part between the two organs accordingly. It is not recommended that the “distant” choir be accompanied by the same organ as for the main choir, since — apart from anything else — the spatial effect intended by the composer would be largely lost. Where only one organ is available, it is better for the second choir to dispense with the organ completely, or to substitute a lute or harpsichord.

<sup>49</sup> Schütz’ concept of things is well demonstrated in the advisory note written to Heinrich Posthumus in 1617. There, under the heading “Hoforganisten” we find the following (loc. cit., p. 242): Your Grace, for such an extensive and excellent body of musicians at least two organists are absolutely necessary, if poly-choral music is to be performed, for then the organists must provide the fundamental harmony (“das Fundament halten”), so that it is necessary to have an organist virtually with each choir. However, two organists can be placed opposite to each other, accompanying the adjacent choir on an organ or regal, so

that the fundamental harmony can be heard at all times in the church. In my opinion this is the minimum number of organists necessary to perform Your Grace’s music, and one or two organists can be a good adornment to the choirs which are *minus principales* — or as I call them *Capellen* or *Choros adjunctos*. In my opinion, two such organists are necessary if one is to perform music in the latest fashion, with two trebles, alto, tenor and bass replying or adding (to what had gone before), producing fine echoes.

The size and shape of the place in which the music is performed is particularly important for music of Schütz' period. In polychoral works space itself is looked upon virtually as an instrument in its own right that is to be heard in a variety of ways. For this reason the interior structure of the building, its size, the proportions of the nave in relation to the position from which the choir sings, the number of galleries, their situation and size must all be considered as important factors in the realization of the musical score. In performing the polychoral works of Schütz it is important to get away from the notion of the choir performing from one position alone; Schütz specifically requires the spatial separation of the various ensembles, and his works presuppose the musical exploitation of the spatial characteristics of the building.

In the case of a work for two equal choirs as the motet *Herr, wenn ich nur dich habe* the spatial separation of the two groups is so self-evident that there is no need for him to mention it in his *Ordinance*. In the final part of the *Musikalische Exequien*, with its poetic contrast between an 'earthly' and an 'heavenly' choir, the spatial separation is absolutely necessary to convey the structural imagery of the piece. Here Schütz explicitly requests that the second choir be "placed in the distance", whilst the first choir, the main choir, is positioned in the proximity of the organ. He then goes on to request that the second choir be sung by more than one 'distant' ensemble simultaneously, "according to the circumstances of the churches in different places"<sup>50</sup>. In keeping with the typically baroque imagery of the piece it is a good idea to have the 'heavenly' choir singing from a gallery, preferably out of sight of the audience.

Even the first part of the *Musikalische Exequien*, which is clearly written for just one choir, can be performed — in keeping with performance practice of the time as recorded by Michael Praetorius — by various spatially separated groups, in those sections designated for the *Capella*. The *Capella* ensembles, in such a case, are separated from the vocal soloists who remain grouped near the organ.

How many such ensembles may be set up and used depends on the nature of the place and the number of performers at one's disposal. Where all the parts of the *Capella* sections are taken by voices *and* instruments, it is recommended that they be set up separately — a principle that should also be followed in Parts Two and Three of the *Musikalische Exequien*.

In his Preface to the *Psalms of David* of 1619 Schütz recommends that where there are four ensembles, they should be set up "criss-cross fashion" ("creutzweiss"). The above sketched outlines show spatial arrangements that adhere to this principle. It goes without saying that they are no more than suggestions which in practice will have to be modified according to the shape of the building and the resources available, and may even have to be replaced by completely different answers.

To avoid too much movement and disruption between Part 1 and Part 2 of the *Musikalische Exequien* in a complete performance of the work, it is advisable in Part 1 — as shown in the sketch — to set up a *Capella* near to the soloists, which in part 2 can become Choir 1, possibly joined by the soloists.

<sup>50</sup> *Ordinance* III/2—3.

The text of the *Musikalische Exequien* contains no references whatever to the deceased person; in fact the texts are totally depersonalized, being restricted to biblical quotations and verses of hymns as a means of conveying the underlying theology of the work. This fact has turned the *Musikalische Exequien* into a timeless work completely emancipated from its origins, allowing it to assume new liturgical functions. Schütz himself wrote of the first part of the *Musikalische Exequien* that anyone who liked the work could perform it "instead of a German *Missa* and possibly for the Feast of the Purification or on the 16th Sunday after Trinity to good effect"<sup>51</sup>. The work can be performed today in the following liturgical contexts<sup>52</sup>:

#### Protestant churches:

At funeral and memorial services / Feast of the Presentation (February 2nd) / 16th, 21st, 24th Sundays after Trinity.

Part 1 only: Kyrie and Gloria at a Requiem / Memorial music / Sunday next before Advent.

Part 2 only: Funeral service / Introit for Trinity / Sundays after, and especially on, 13th Sunday after Trinity / Communion motet.

Part 3 only: Funeral service / Canticle for Evensong or Vespers on the anniversary of a death.

#### Roman Catholic church:

Eve of All Saints and All Souls / Memorial service.

Part 1 only: not usable as liturgical music / Anthem between All Souls and Advent.

Part 2 only: Memorial service / Lent / Saints Days.

Part 3 only: Memorial service / All Saints / Saints Days.

Stuttgart, Autumn 1971

Paul Horn  
Günter Graulich  
Klaus Hofmann

<sup>51</sup> *Ordinance* I/6.

<sup>52</sup> We are grateful to Prof. Dr. Otto Brodde and Dr. Hans Böhringer for the following information for Protestant and Roman Catholic usage respectively.

## I. Presentation of the Sources

The works are presented with modern clefs, vocal *and* instrumental parts in treble, octave transposing treble, and bass clefs exclusively.

Normally works appear at their written pitch in the source. Ligatures are removed, but where they have mensural significance a square bracket (  $\lrcorner$  ) is placed above the notes originally affected. In plainsong notation a round slur is used instead of the square bracket.

Coloration is indicated by broken square brackets above the staff (  $\lrcorner$   $\lrcorner$  ).

The original note values and time signatures are retained in the case of common time. In triple time the note-values are halved and presented in 3/2 time. Bar-lines are drawn in common time after two minims and in triple time after three minims. Section breaks marked in the original continuo part are indicated by a line extending down below the staves of the continuo part.

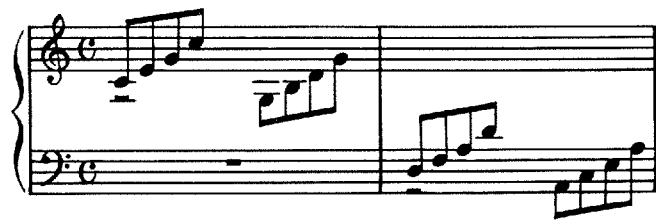
Note values that extend over the bar line are divided between the bars and joined by a slur.

Final notes appearing in the original sources as longs or maximas are reduced to the value of a full bar and signified by a fermata. The figuring of the bass given in the original source is followed; no additions to the original are provided.

The original clefs given in the continuo part are shown as follows (taken from the Latin Magnificat, SWV 468, bars 86–87):



and appear thus in the score:



The score shows the first note of each part in its original form, with clef, key, time signature, first note and length of rest, if any, until that first note. It also gives the original designations of the part-books and performance data found in the source.

## II. Editorial additions and realizations

Editorial additions appear in small print. This is true of additional accidentals (cautionary *before*, optional *above* the note in question) and of any addenda or realizations in the notation, including the realization of the continuo part. Editorial slur markings appear in dotted lines.

Additions to the text (translation, bar numbers, sectional captions, designation of vocal and instrumental parts) appear in italics.

## III. Procedure with the vocal texts

Generally the original wording is retained, though obsolete words or pronunciations are modernized and presented as with editorial realizations in the notation, in italics and commented on in the critical commentary<sup>1</sup>. Sections of the text that were not written out in full but made apparent by repeat signs are tacitly provided, unless ambiguity of underlay occurs.

Spelling and punctuation are brought up to date.

In the preface to every score, under the heading "Original-text", the text as in the source is given, with variants from one part to another given in square brackets.

All works appear in two languages: Latin or Italian original with a German performing text; German original with English performing text. Rhythmic differences that may prove necessary for the second text (through the presence of fewer or more syllables than the original) are not allowed to interfere with the notation as applicable to the original text.

<sup>1</sup> Details of editorial principles governing revision of the vocal texts will be given in the Critical Commentary to Vol. 6 of the

Stuttgart Schütz Edition (*Der Beckersche Psalter*).

## Sources:

A. First impression<sup>1</sup>:

1. Copy in the Gottholdsche Bibliothek in Königsberg; according to Philipp Spitta “the only surviving complete copy of this work”, consisting of eight bound part-books with leather spine in quarto format: *Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Quintus, Sextus & Ultimus, Bassus Continuus for the organ (vor die Orgel), Bassus Continuus for the conductor or the violone (vor den Dirigenten oder Violon)*<sup>2</sup>.

2. *Bassus Continuus vor die Orgel* part-book found in Schloss Osterstein in Gera. According to Spitta “complete, but with the margins occasionally torn, so that some of the notes are missing”. Spitta found the copy “unbound and uncut”. Also discovered in Schloss Osterstein was “one sheet of the *Sextus & Ultimus* part-book, containing only the Title, Dedication and Schütz’ Elegy<sup>3</sup>”.

3. *Quintus*<sup>3</sup> part-book in the Marien-Bibliothek in Halle on Saale (No: V.1.81). This consists of ten pages (18.7 x 15.2 cm), of which nine are printed on both sides and the last page is empty. The watermark cannot be identified since the pages are stapled together at that point. This Halle part-book contains: Title, Dedication, Elegy, Quintus part of SWV 279, Altus part of the second choir of SWV 280, Altus part of the first choir of SWV 281 and Index. The part-book appended to a board-bound collection containing primarily a work by Ambrosius Profius entitled (transl.): *First Collection of Anthems (Erster Theil Geistlicher Concerten und Harmonien)*, Leipzig, printed by Henning Köler, published by Christoph Jacob, bookseller in Breslau. In the year 1641. There are no additions or amendments to the parts<sup>4</sup>.

## B. Copies:

4. Ms Danzig<sup>5</sup>. The Biblioteka Gdańsk possesses (No. 4012 No. 5b, No. 67) a handwritten continuo part, consisting of the third part of the *Musikalische Exequien* (SWV 281), giving as the composer “Hin: Sch:”.

5. Ms Levoča<sup>6</sup>. The collection of manuscripts *Levoča, Ev. a. v. far. kostol sign. 13.993* from the music collection of the former protestant college in Levoča includes under fol. 108—115 a manuscript score of Parts 1 and 2 of the *Musi-*

*kalische Exequien*, written — apart from the Intonations — in German letter tablature. The copyist was Johannes Šimbracký<sup>7</sup>. The title to Part 1 is given as “Concert à 6. in form einer deutschen Missa. Heinrich Schützen.”. Part 2 (fol. 113’) is designated as “Herr wenn ich nur dich habe. ab 8.”. Fol. 115 bears the final comment “Leibicy 20 Jan. ♀. 1645. The copy has been very carefully made. The vocal text is only sparingly and incompletely included, generally in only one of the parts. The transposition of the continuo part is made clear by the directive: “General per 4tam”, written before the first basso continuo line, which is unfigured. The second part of the work is given without a basso continuo part, and no details of the forces required or designations of the individual lines are given. Šimbracký’s copy has very few corrections or serious errors, and appears to be based on the first impression of the *Musikalische Exequien*.

## C. First Critical Edition:

6. *Heinrich Schütz, Sämtliche Werke*, edited by Philipp Spitta, Vol. 12: *Gesammelte Motetten, Concerte, Madrigale und Arien. Erste Abtheilung*, Leipzig [1892], pp. 53—111, Preface pp. VI—VII.

## D. Note on the Sources:

The sources referred to under 1 and 2 above were both destroyed or lost in the Second World War. Since these were available to Spitta when he made his edition of the *Musikalische Exequien*, this latter edition (referred to under 6 above) together with the Halle copy of the original impression of one of the part-books remains the main source for a new edition. The Danzig manuscript (4) and the Levoča tablature (5) confirm in all major details the correctness of Spitta’s edition. Because of its limited extent the Danzig manuscript is scarcely able to offer new information, whereas the Levoča tablature can be described as significant. Where dubious or erroneous readings in Spitta’s text correspond with those in the Levoča tablature, it is reasonable to assume that they appeared thus in the first impression. Where, as happens in a few instances, the Levoča manuscript shows a superior reading, we can only conjecture whether Spitta was in error or Šimbracký tacitly corrected the original.

<sup>1</sup> The title-page is shown in facsimile on p. LI.

<sup>2</sup> According to p. VI of Philipp Spitta’s Preface, of which the details are given under No 6.

<sup>3</sup> Reproduced in facsimile on p. LI—LIX.

<sup>4</sup> According to postal information given by Dr. Juntke, Curator of the Marien-Bibliothek in Halle. The Halle part-book was traced in 1958 by Harald Kümmerling and referred to by Arthur Mendel in the second impression of his edition: *Heinrich Schütz, A German Requiem (Musikalische Exequien)*, New York [1963], pp. XIX and XX, and a facsimile of one page given.

<sup>5</sup> Facsimile given on p. LXI.

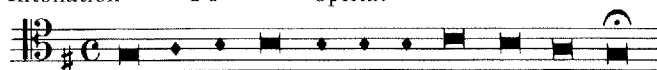
<sup>6</sup> Facsimile reproduction of the beginning and the end given on p. LX.

<sup>7</sup> Details of the life and work of Johannes Šimbracký are given in an article written by Richard Rybář: *Johannes Šimbracký und die Zipser Musikkultur des 17. Jahrhunderts*, in *Sagittarius 2. Beiträge zur Erforschung und Praxis alter und neuer Kirchenmusik*, published by the International Heinrich Schütz Society, Kassel 1969, pp. 63—66. We are indebted to Dr. Richard Rybář for making the Levoča tablature accessible to us.

In the present edition bar-lines extended downwards from the organ part correspond to ends of section denoted in Spitta's edition. In the Intonations (Parts 1 and 3) the original ligatures are conveyed by round notes with slurs.

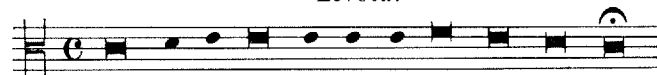
SWV 279: "Concert" in the form of a German Burial Missa Mode: The 9th Mode (Aeolian a) is given by Schütz (Ordinance I/5) and by the original notation of the first impression as the predominant mode for Part 1 of the *Musikalische Exequien*. The basso continuo part, however, as Schütz explains in Ordinance I/4, has to be transposed down a fourth in deference to the singers. Spitta and other editors after him, apart from Mendel<sup>8</sup>, have accordingly transposed the vocal parts also down a fourth, to give the whole section in e minor. The present edition likewise publishes SWV 279 in what has become its usual written pitch<sup>9</sup>. For the sake of convenience all references in the following list of source readings for the vocal parts in the first impression and the Levoča tablature are given at their transposed pitch. The only exception to this are the Intonations from the Levoča manuscript.

Clefs: In his Preface (p. VII) Spitta informs us that the basso continuo part in the first impression is given partly in the baritone clef and partly in the contra-bass clef. He himself notated the organ bass part almost entirely in the bass clef, only, occasionally when the part goes very high, deviating into another clef, and then always that of the vocal part corresponding to the basso continuo part (cf. pp. 73, 87, 92). As is confirmed by comparison with the *Quintus* part of the first impression and by the notation of the Intonations in the Levoča manuscript in the alto clef (where Spitta uses the tenor clef), Spitta appears in the course of transposing the vocal parts to have adjusted the clefs accordingly. In all probability the clefs used in the first impression were as follows: *Cantus* and *Sextus* & *Ultimus*: violin clef; *Altus*: mezzo-soprano clef (Nos 13 and 22 probably in baritone clef); *Tenor* (with Intonations) and *Quintus*: alto clef; *Bassus*: baritone clef; *Bassus Continuus*: contra-bass clef.



Nak - ket bin ich von Mut-ter-lei - be kom - men.

Levoča:



Nak - ket bin ich von Mut-ter-lei - be kom - men.

23.1—2	Bc	Levoča: no tie
24	B	Spitta: c
24.1 — 25	T 1	Spitta: e—e—d
59.2—3	Bc	Levoča: no tie
64.3—4	A	Levoča: 2 crotchets
75.3	A	Levoča: <i>f</i>
76.2	A	Levoča: <i>f</i>
91.1—2	Bc	Levoča: no tie
97.1—2	Bc	Levoča: no tie
98/99	Bc	Spitta and Levoča: no tie
100	all parts	Spitta and first impression ( <i>Quintus</i> = T 2): longa with fermata. Levoča: semibreve with fermata

Intonation T 1 Spitta:



Al - so hat Gott die Welt ge - liebt,



daß er sei - nen ein - ge - bor - nen Sohn gab,

Levoča:



Al - so hat Gott die Welt ge - liebt,



daß er sei - nen ein - ge - bohr - nen Sohn gab.

103.3	T 1	Spitta: sharp added. Levoča: c # <sup>1</sup>
111.2	S 2	Levoča: <i>a'</i>
127.2	B	Levoča: <i>d</i>
132.2	A	Spitta: first impression <i>b</i> . Levoča: <i>b</i>
141.4	T 1	Levoča: <i>d</i>
144/145.1	Bc	Levoča: no tie
188.1—2	Bc	Levoča: no tie
193	T 2	Levoča: <i>B</i>
202.1 — 205.2	S 2	Levoča: written a tone lower
204.2—3	T 1	Levoča: <i>d—e</i>

<sup>8</sup> In the edition mentioned in Note 4.

<sup>9</sup> By transposing the basso continuo part Schütz has set the work at a pitch corresponding to our modern f# or g minor (bearing in mind the pitch of organs at that time) — a pitch that was favourable for the singers. In so doing he also saw in that pitch the lowest one at which the work could be performed, for he has adhered to the interval of a fourth for the transposition, whilst explicitly stating his realization that the transposition of a fifth downwards (to d minor) would have been "more natural to the organ" and easier for the inexperienced organist. It is

therefore clear that to transpose the parts down is in keeping with Schütz' intentions; on the other hand our modern e minor is about a tone lower than the pitch Schütz will have expected. Mendel, in fact, has published the work a whole tone higher (Part 1 in f# minor, Part 2 in b minor, Part 3 in a minor), taking as a consequence the unusual key-signatures for the music of Schütz.

<sup>10</sup> The following abbreviations have been used: A = alto, B = bass, Bar = baritone, Bc = basso continuo (organ, violone), MS = mezzo-soprano, S = soprano, T = tenor.

XXXVI 208—209	S 2	Spitta: original impression $a^t$ — $g^t$ corrected by hand. Levoča: $a^t$ — $g^{\#t}$	586	T 1	Spitta: dotted breve (without rest). Levoča: dotted semibreve (without rest)
232.2	B	Spitta: sharp added. Levoča: originally $c$ , clearly amended to $c^{\#}$	590	A	Spitta: dotted breve (without rest). Levoča: dotted semibreve (without rest)
234.4	S 1	Levoča: $f^{\#t}$		T 1	Spitta: dotted breve (without rest)
234.6	S 1	Levoča: $f^t$		T 2	First impression ( <i>Quintus</i> ): dotted breve (without rest)
259.1	Bc	Spitta: figured 4 $\#$ in the first impression. Levoča (unfigured): $a$	594	T 2	First impression ( <i>Quintus</i> ): dotted breve (without rest). Levoča: dotted semibreve (without rest)
271.3	Bc	Spitta: figured 6 in first impression (cf bar 264)	602	A	Spitta: dotted breve (without rest). Levoča: dotted semibreve (without rest)
287/288	T 2	First impression ( <i>Quintus</i> ) and Levoča: <i>wären</i>			
290/291	T 1	Spitta: no tie	606	T 1	Spitta: dotted breve (without rest). Levoča: dotted semibreve (without rest)
290.3 — 291.3	T 2	Levoča: ties added			
293.1	Bc	Levoča: $g$			
294/295	T 2	First impression ( <i>Quintus</i> ): <i>wären</i> . (Levoča without text)		T 2	First impression ( <i>Quintus</i> ): dotted breve (without rest)
303.1	T 2	First impression ( <i>Quintus</i> ): <i>wann</i> . Levoča: <i>wenn</i>		B	Spitta: dotted breve (without rest)
304.2 — 305.1	Bc	Levoča: no tie	608	T 2	First impression ( <i>Quintus</i> ): dotted breve (without rest)
308.2	T 2	First impression ( <i>Quintus</i> ): sharp only on the 4th note. Levoča: $g$	610	A	Levoča: dotted semibreve (without rest)
312.3, 5	T 1	Spitta: sharp only on the first note. Levoča: sharp signs ambiguous; probably $c^t$	618 620	A S 1, S 2, T 1, T 2, B, Bc	Spitta and Levoča: $g^t$
325.1	S 2	Spitta: no sharp (cf bar 198, S 1). Levoča: $c^2$	621	S 2	Levoča: no fermata Levoča: time signature: $\text{C}$ , line extended and serving also as a line to denote end of section
359.1—2	S 1	Levoča: $\left  \text{P} \overline{\text{P}} \right $			
362.1	S 2	Levoča: originally $f^t$ , amended to $f^{\#t}$	627.3 633.2	S 2 A	Levoča: $b^t$ Levoča: $d^t$
369.2 — 370.1	Bc	Spitta and Levoča: no tie	640.1	T 2	First impression ( <i>Quintus</i> ): <i>dann</i>
374.1—2	Bc	Levoča: no tie	644.3	T 1	Levoča: $a$
377.2	Bc	Spitta: $d$ . Levoča: $f^{\#}$	645	T 2	First impression ( <i>Quintus</i> ): <i>dann</i>
388.3 — 389	Bc	Spitta and Levoča: no tie	648.1	Bc	Levoča: $c$
391	Bc	Levoča: $g^t$	650.1	Bc	Levoča: $d$
426	Bc	Spitta: "incorrectly figured in the original"	658.4 662 f.	T 2 T 2 etc.	First impression ( <i>Quintus</i> ): <i>vor</i> First impression ( <i>Quintus</i> = T 2): <i>der Tod</i> . Spitta gives in all instances "den Tod", but makes no reference to the discrepancy. Possibly the other parts originally had "der" also. Levoča: <i>d tod</i> . In fact both versions make sense. The first printed copy of the hymn ( <i>Achtliederbuch</i> , Nuremberg 1523/24) and the majority of other hymn books give "den".
439.3, 6	A	Levoča: $d^{\#t}$			
454.1	T 2	Levoča: originally $d^t$ , amended to $b$			
454.2	T 2	Levoča: ambiguous, possibly $d$ or $f$			
475.2—4	B	Spitta: $d$ — $c$ — $d^{\#}$ . Levoča: $d^{\#}$ — $c^{\#}$ — $d^{\#}$			
514.2 — 515.1	Bc	Levoča: no tie			
516.3 — 517.1	Bc	Spitta: no tie			
519.1—2	Bc	Levoča: no tie	671 — 672	B	Spitta: Breve G. Levoča: $\left  \text{O} \left  \text{O} \right  \right $
520.4 — 521.1	B	Levoča: no tie			
533	A	Spitta and Levoča: $\text{P} \text{Z} \text{P}$	672.2	A	Spitta: $e^t$ . Levoča: $c^t$
536	all parts	Spitta and Levoča: time-signature $\text{P}$ . First impression ( <i>Quintus</i> = T 2) this time-signature is not given here, but given at bar 583. — Levoča gives this section in triple time (until bar 620) in halved note-values (as in the present edition)	672 — 673	T 2	The passage is unclear both in the first impression ( <i>Quintus</i> ) and in Levoča. In the first impression at 672.5 — 673.1 there is only a crotchet where there should be the value of a minim. In the Halle part-book the crotchet that follows ( $d$ ) has been amended by hand to a minim. Spitta tacitly corrected the bar by inserting a crotchet rest after the $d$ . Levoča incorporated the
554 ff	T 1 etc.	$\text{P}$ $\text{P}$ represents coloured notation, where Spitta used bar lines			
582	Bc	Spitta and Levoča: no fermata			

		error in the original part, leaving out a crotchet in bar 672.
673.2	Bc	Spitta: figured with a sharp
673.3	S2	Spitta: <i>a</i> <sup>1</sup> . Levoča: <i>c</i> <sup>2</sup>
681.1	S2	Levoča: <i>g</i> <sup>1</sup>
685	all parts	First impression ( <i>Quintus</i> = T2): double longa with fermata. Spitta: longa with fermata. Levoča: semibreve with fermata

SWV 280: Herr, wenn ich nur dich habe

Clefs: Spitta gives the alto part of the second choir in the alto clef, thus agreeing with the *Quintus* part-book. We may therefore safely assume that in this part of the *Musikalische Exequien* he has adopted unchanged the clefs given in the first impression. Soprano, alto, tenor and bass of both choirs are in precisely those clefs, and the continuo part is in the bass clef.

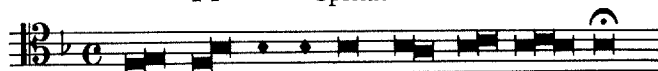
Bar.Note	Part	Source-reading
13.1—2	Bc	Spitta: "no tie given in the first impression"
55.2 — 56.1	S2	Levoča: <i>b</i> <sup>1</sup>
93.2	S2	Levoča: <i>c</i> <sup># 2</sup>
98	all parts	Spitta and original impression ( <i>Quintus</i> = T2): longa with fermata. Levoča: semibreve with fermata

SWV 281: Herr, nun lässest 'du deinen Diener in Frieden fahren / Selig sind die Toten

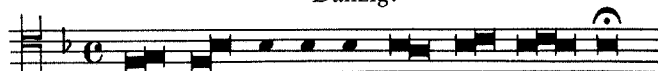
Clefs: In Spitta the vbcial parts are given in the following clefs: Semicantus in mezzosoprano clef, *Altus* in alto clef, Tenor primus and Tenor secundus in the tenor clef, Bassus in bass clef, Cantus primus and Cantus secundus in soprano clef, Baritonus in baritone clef, and the Bassus Continuus in bass clef (occasionally going into the tenor clef). Spitta's clef for the *Altus* part corresponds to that of the first impression (in the *Quintus* part book) and the basso continuo part tallies with that of the Danzig manuscript, so that again it is safe to assume that he took over the clefs as given in the first impression.

Bar.Note	Part	Source-reading
Intonation		Spitta: "In the original part there is also a handwritten Intonation with a continuo part". This is probably a later, unauthentic addition, which Spitta did not incorporate.

T 1 Spitta:



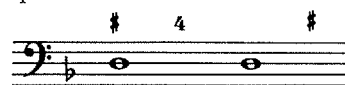
Herr nun läs-est du dei - nen Die - ner  
Danzig:



Herr nũ le - ßes - tu dei - nen Die - ner

2 — 3, 5, 9	MS, A, T 1, T 2, B	Spitta and original impression ( <i>Quintus/Altus</i> ): <i>friede</i>
6.1—2	Bc	Danzig: no tie
23.1—2	Bc	Danzig: semibreve

35.2	Bc	Spitta and Danzig: <i>fortiter</i> given already in bar 34
46	Bc	Danzig: <i>fortiter</i> not given
46 — 70	MS, A, T 1, T 2, B	Spitta and original impression ( <i>Quintus/Altus</i> ): in all instances <i>für allen Völkern</i>
51.1	MS A	Spitta: <i>fortiter</i> First impression ( <i>Quintus/Altus</i> ): <i>fortiter</i>
51.2	Bc	Danzig: <i>fortiter</i> not given
51.2 — 54.1	Bc	Danzig: notated in bass clef
54.1	Bc	Danzig: figured with a sharp
55.2 — 56.1	Bc	Danzig: no tie
62.1—2	Bc	Danzig: no tie
65.2 — 68.1	Bc	Danzig: notated in bass clef
70.2	Bc	Danzig: figured with a sharp
70.2 — 73.1	Bc	Danzig: notated in bass clef
73	Bc	Danzig: time signature 3
78.2—3	A	First impression ( <i>Quintus/Altus</i> ): <i>d</i> <sup>1</sup> — <i>d</i> <sup>1</sup>
80.1—2	Bc	Danzig: coloured notes without tie
81.2 — 85.2	Bc	Danzig: notated in bass clef
82 — 88	S2	Spitta: "hemiola indicated by blackening of notes" in the original parts
86 — 96.3	Bc	Danzig: notated in tenor clef
88.1—2	Bc	Danzig: coloured notes without tie
89 — 90	S 1, Bar	Spitta: "the consecutive fifths are in the original"
95	S2	Spitta: breve with semibreve rest
99.1	MS	Spitta: <i>a</i> <sup>1</sup>
115.2	Bc	Danzig: figured with 3
116 — 117	Bc	Spitta and Danzig: no tie
117 — 118	Bc	Spitta:



In Danzig the 4 is missing over the first note and the sharp missing over the second.

119.2	Bc	Danzig: figured with a sharp
123	A	First impression ( <i>Quintus/Altus</i> ): double longa with fermata
	Bc	Danzig: double longa with fermata
	MS, A, T 1, T 2, B, Bc	Spitta: longa with fermata
	S 1, S 2, Bar	Spitta: longa rest with fermata

## SWV

- 279 1 + 2 Job 1, v 21  
 3 German Kyrie 1  
 4 Philippians 1, v 21; John 1, v 29  
 5 German Kyrie 2  
 6 Romans 14, v 8  
 7 German Kyrie 3  
 8 + 9 John 3, v 16  
 10 Text: Verse 5 of the hymn *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* by Martin Luther (1523)  
 Tune: *Es ist gewißlich an der Zeit* (15th century/sacred Wittenberg 1529)  
 11 1. John 1, v 7  
 12 Text: Verse 6 of the hymn *Nun lasst uns Gott dem Herren* by Ludwig Hembold (1575)  
 Tune: Nikolaus Selnecker (1587)  
 13 Philippians 3, vv 20—21  
 14 Text: Verse 3 of the hymn *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* by Johann Leon (1582/89)  
 Tune: 16th century/sacred Frankfurt am Main 1589  
 15 Isaiah 1, v 18  
 16 Text: Verse 5 of the hymn *Nun lasst uns Gott dem Herren*; cf. No 12  
 17 Isaiah 26, v 20  
 18 Wisdom of Solomon 3, vv 1—3  
 19 + 20 Psalm 73, vv 25—26  
 21 Text and tune: Verse 4 of the hymn *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* by Martin Luther (1524)  
 22 Psalm 90, v 10  
 23 Text and tune: Verse 1 of the hymn by Johannes Gigas (Heune) 1566  
 24 Job 19, vv 25—26  
 25 Text: Verse 4 of the hymn *Wenn mein Stündlein vorhanden ist* by Nikolaus Herman (1560)  
 Tune: Schütz?  
 26 Genesis 32, v 27  
 27 Text: lines 1—4 of Verse 7 and lines 5—7 of Verse 8 of the hymn *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* by Martin Luther (1523)  
 Tune: cf. No 10
- 280 Psalm 73, vv 25—26
- 281 Luke 2, vv 29—32 (Choir 1)  
 from Revelation 14, v 13; Wisdom of Solomon 3, v 1 (adapted) (Choir 2)

## Original Title of the Work

## MUSICAL OBSEQUIES

such as were used at the solemn and splendid Interment of His late Most Noble Lordship,  
 LORD HEINRICH

the Younger and Eldest of the Reuss family, Sovereign over Plauen, former Councillor of His Holy Rom. Imp. Majesty, Sovereign over Gretz, Cranichfeldt, Gera, Schleitz and Lobenstein etc, now of Christian memory, performed recently on the 4th day of the month of February in Gera before and after the Funeral Sermon, as frequently requested during the lifetime of His Blessed Grace, arranged and sung to a quiet, discreet organ with 6, 8 and more voices.

Including a duplicate Basso Continuo part, one being for the organ, the other for the Conductor or the Violone, in which a special Index of the Musical Items contained in this slight work is to be found, together with Ordinances or Instructions for the gracious reader.

As a last humble act of Esteem and Remembrance, and upon request, set to music and presented for publication by Heinrich Schütz, Electoral Saxon Director of Music. Printed in Dresden by Wolff Seyffert in the year 1636.

## Dedication

To Her Most Noble Ladyship, Lady

MAGDALENA REUSS

of Plauen, hereditary Countess of Schwartzburg and Hohenstein, Sovereign Lady over Gretz, Cranichfeld, Gera, Schleitz and Lobenstein etc.

and also to Their Most Noble Lordships

LORD HEINRICH THE SECOND

the Younger of the Reuss family

and

LORD HEINRICH THE THIRD

the Younger of the Reuss family, brothers, Sovereign Lords over Plauen, Gretz, Cranichfeld, Gera, Schleitz and Lobenstein etc.

To the Gracious Widow and Sons of His late Grace.

Humbly dedicated to Her Gracious Ladyship and Their Lordships by the

AUTHOR

To His Most Noble Lordship, the Late Lord Heinrich, the Younger and the Elder of the Reuss Family, Sovereign Lord over Plauen, etc.

Had Almighty God not already righteously rebuked and punished us enough for our grievous sin and great misdeeds by the furies of war, so that whatever good had previously existed now lies trodden under foot and destroyed, and all order is dispersed, law turned upside down, and schools stand bare, churches in ruins? Did this misfortune also need befall us that You, our worthy Giant, should be taken from us by marauding Death, thereby increasing our sorrow and distress at these dark times? You, who were a bright sun of Godly Reverence, who rebuilt and built from new our Schools and Churches, furnishing them with good things and and fastidiously supervising them, so that the worship be held free from falsehood and most amiably adorned with singing and music. You, who like David raised Your tongue and turned Your hand to the art of music to God's praise and honour with other musicians whom You greatly loved, so that You too would have engaged four thousand such exponents of their art, if You had had David's wealth and money. Is it meet that I should tell here how You used to esteem my slight musical endeavours and boorish sounds as peers of the most beautiful things; and what acts of gracious goodness and kindness You oft bestowed on me on account of that my art? Because that hitherto my origins and my birth came about within the province of Your sway\*, which You considered as an honour to yourself, and loved me for it all the more. But now You are torn from us. However, You now find Yourself in that Master-Order of the Heavenly Choir, where Asaph with Heman, Jedithun and an host of singers more praise the Triune Holy God, lauding and extolling Him in wondrous sweet sounds and surpassing beautiful melodies, and You raise Your voice with theirs, singing to Him a new song of praise. Gird Yourself to rejoice in such joys and delights. May God help me, too, from this trouble and affliction to achieve that place and join the host of the elect and the Heavenly Choir. Therefore let us too in angelic lays join the Cherubin and Seraphin in extolling the Almighty with all our strength, singing "Holy is God, Yea Holy, Holy is the Lord God of Sabaoth." Let us join with the choir of four and twenty Elders who gather round the Throne of the Lamb in the most beautiful forms, and sing "To Thee, O Lord, belong Power and Praise." Yea, with the great array of thousand upon thousand hosts let us join in the eternal song of Praise: "Worthy is the Lamb to receive Honour, Glory, Wisdom, Power and Might." Meanwhile look graciously upon this offering made by my Muses as a final act of honour and remembrance. But do not forget, for it is imperfect, that it is still a product of mortal endeavour.

Heinrich Schütz

Special Index of the Musical Items contained in this slight work together with the Ordinances for the gracious reader.

This slight work consists of only three pieces or concerted works. 1. All those quotations from Holy Writ and verses from Christian hymns which His late Grace had had recorded and engraved upon the outside of the lid and along both sides, at the foot and the head of the coffin which he had made in secret during his lifetime, all brought together and set to music in one concerted work, in the form of a German *Missa*, in the fashion of the Latin *Kyrie*, *Christe*, *Kyrie Eleison*, *Gloria in excelsis*, *Et in terra pax* etc. 2. The words or text chosen and ordered by His late Grace for his Funeral Sermon: *Herr, wenn ich nur dich habe* etc. 3. The Song of Simeon: *Herr, nun lässest du deinen Diener in Friede fahren* etc. decreed by His late Grace to be sung during the act of interment. During this a separate choir singing a different text is introduced, beginning with the words: *Selig sind die Toten* etc.

Now follow the Ordinance and Instructions for each of these concerted items.

#### I.

*Ordinance* for the concerted motet or German Burial *Missa*:  
*Nacket bin ich von Mutterleibe kommen.* fol. 1

1. This concerted motet, set out in the fashion of a Latin or German *Missa*, is actually performed in six parts or by six singers, to the organ, and calls for two trebles, one alto, two tenors and one bass. 2. In the alto part, however, two passages for a bass voice are included (at times when the alto has nothing to sing) — which is intended to give greater variety to the work and therefore must be included and sung. 3. Where the word *Capella* is found, the six obligato vocal parts can be copied out as far as the end of that section, to provide six more parts, so that an additional *Choir* or *Capella* can be set up and used. 4. For the benefit of the singers I have written out the basso continuo part, with the chords I have in mind to be played on the organ, a fourth lower, even though I am well aware that a fifth lower would be more natural for the organ, and would have made things easier probably for the inexperienced organist. 5. Since I have had to assemble together verses from German hymns written in a variety of modes, I hope understanding musicians will forgive me where occasionally I have had to transgress the *Ninth Mode* in order to accommodate the chorale tunes. 6. Anyone liking this work of mine may find that it can be used to good effect, as laid down above, as a substitute for a German *Missa*, and possibly for the *Feast of the Purification* or on the *16th Sunday after Trinity*.

#### II.

*Ordinance* for the Motet: *Herr, wenn ich nur dich habe.* fol. 14

This is in eight parts, for two equal choirs, and if so desired can also be arranged and sung without the organ.

\* Kösteritz a league away from Gera.

*Ordinance* for the Song of Simeon: Herr, nun lässest du deinen Diener im Friede fahren. fol. 16

1. It is to be noted that this concerted motet is for two choirs, each choir singing its own text. *Chorus Primus* is in five parts and *recites* the words of Simeon: Herr, nun lässest du deinen Diener. *Chorus Secundus* is in three parts, for two trebles and a *baritone* or *high bass*, singing the following text and others: Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben. With the *invention* of this *second choir* the *Author* has attempted to intimate and convey something of the joy of the blessed disembodied Soul in Heaven in the company of the Heavenly Spirits and holy Angels. 2. *Primus Chorus* is to be placed in close proximity to the organ, but the *Secundus Chorus* is to be set up at a distance, according to the way that seems most practicable. 3. By making another one or two copies of this Second Choir, and by setting it up at different places round the church, according to the possibilities that present themselves, the *Author* hopes that the *effect* of the work might be greatly enhanced.

#### Schütz' Memoranda for the Violone

A few Memoranda for the Violone or Great Bass Viol since there was some space left over — written here in the place for an Appendix.

That the Violone or the Great Bass Viol is the most convenient, most pleasing and best instrument when played properly, and one of music's gems, when the solo voices (*Concertat Stimmen*) sing on their own to a discreetly played organ, is attested not only by its *effect*, but is confirmed by the example of the most famous Musicians in Europe, who

use this instrument all the time in the way outlined above. It was therefore a practical thing to do for the publication of this *concerted musical item* to make a copy of the basso continuo part for the use of the Violone in addition to the one for the organ and to include it with the work. I am resolved to do this, not only with the present slight work but also in future — God willing — with other *publications* soon to follow. Although a bass part could have been made and published specially for the above Violone, instead of merely a copy of the organ bass part, to cut down costs it was decided to provide just the copy. It is assumed that the experienced player of such a *foundation* instrument will know how to manage, using a sharp ear and good understanding. However, for the sake of the less experienced I make herewith three short Memoranda, showing how the Violone can be played with *discretion* from such a copy of the organ bass part:

1. Where the music appears in the *alto* or *tenor clef* the Violone can still be played, but always lower down or octaves below. For example, in three-part writing for, say, two *trebles* and one *alto* the Violone can play the *alto* an octave lower, to good effect. However it is important to bear in mind the following:

2. With such high passages, such as when treble, alto or tenor follow each other with fugal entries, the *Violone* stays out until the entry of the bass.

3. It is also important to *observe* that when one or more *bass voices* sing alone to the organ, then the Violone should not join them, because the vocal bass will perform the harmonic foundation and the Violone playing the same *chords* or *unisons* brings about an unpleasant effect on the ear.

This and other things else that might have been pointed out will come of and be taught by listening and practice.



Heinrich Reuß Graf  
 von Kunitz am  
 17. 10. 1622

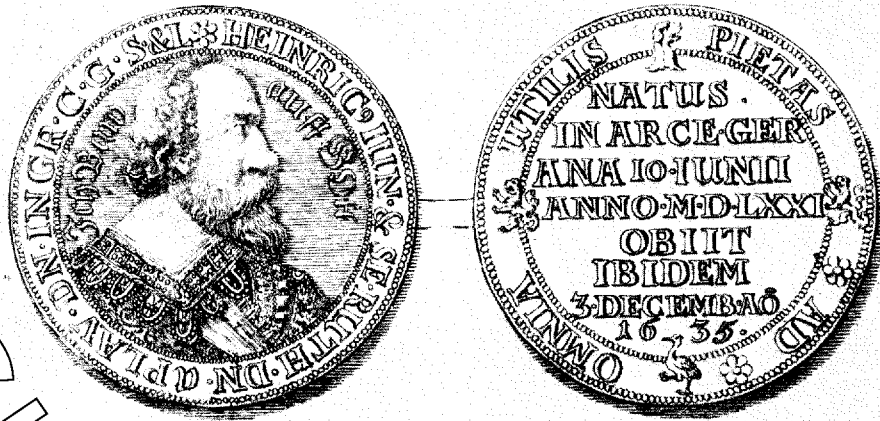
Bildnis und Namenszug des Grafen Heinrich Posthumus Reuß, für dessen Bestattung Heinrich Schütz die *Musikalischen Exequien* schuf

Der Wöchentlichen  
**Historischen Münz-Belustigung**

29. Stück

den 17. Julii 1737.

**Erste Gräflich-Keußische Begräbniß-Münze,  
 Heinrichs Keuß des jüngern, Herrn von Plauen ic.  
 zu Gera, von A. 1635.**



**I. Beschreibung derselben.**

Die erste Seite zeigt das Brust-Bild dieses Herrns, von der rechten Gesichtseite im Profil, im blossen Haupte, mit kurzen Haaren und starken Zähnen, breiten und mit Spizen bebrämten Übersschlag, in damaliger Tracht. Darum ist inwendig zu lesen: Ich bau auf Gott, und aussen uñher: HENRIC.us IV Nior. &c. SE.nior. RUTH.enus. DN. A. PL. V.ia. DN. IN. GR.eiz. C.ranichfeld G.era. S.chleitz. &c. L.obenstein. d. i. Heinrich, der jüngere, und älteste der Familie Keuß, Herr von Plauen, Herr zu Greitz, Cranichfeld, Gera, Schleitz, und Lobenstein.

Die andere Seite zeigt die lateinischen Innschrift von 8 Zeilen angefüllt, welche den Gebyrt und Sterbens-Zeit und Ort andeutet, und zu Teutsch also lautet: Geboren auf dem Geraischen Schlosse

Abbildung der zum Begräbniß des Heinrich Posthumus  
 Historischer Münzbelustigung, Band 9, Nürnberg 1737

gegebenen Gedächtnismünze in Johann David Köhlers

# Über alles

Das ist:  
Sommer Christen 18709

liebfster Schatz /  
Größter Trost /  
Beste Art /  
Höchster Trost /  
Schönstes Erb.

## Weyß Beyland Hochwolgebornen Herrn / Herrn Heinrichen des

Jüngern / vnd der Zeit gewesenen Ertzen Neuffen /  
Herrn von Plawen / etc. Herrn zu Greis / Crannichfeld / Gera /  
Schick vnd lobenswerth / Welcher am 3. Decemb 1645.  
Abends nach 9 Uhr / von Gott gnedig ab /

gefordert worden /

Am 4. Febr. des folgenden 1636. Jahrs zu Gera

in der Stadtkirch /

Gehaltener Leich Predigt vnd dafelbst beschehe

ner Herrlicher Beysetzung

In Hoch vnd Wohlhanschenlicher gegenwart / Hur /

vnd Fürstl. Graff, vnd Herrlicher Abgesandten vnd

Auerwärtendern auch Adelicher vnd Boletris

cher Versammlung.

Aus dem 73. Psalmv. 25. geseige

Von

M. Christoph. Nixtern / Neuff. Superintend.

Gedruckt in Gera / durch Andream Wainigsch.

Titelblatt der gedruckten Leichenpredigt des Reuffischen Superintendenten Christoph Richter

# Zwo Christliche

Leich Predigten

Gehalten in der Hoff Capellen zu Gera /

nach Welseligen hinterre aus dieser Welt

Desß Beyland Hochwolgebornen Herrn /

## Herrn Heinrichen des

Jüngern vnd der Zeit Ertzen Neuffen /  
Herrn von Plawen / Herrn zu Greis / Crannichfeld /  
Schick vnd lobenswerth / etc. Dujers gen /  
Gandigen / nunmehr aber in Gera /

Am 7. Febr. des folgenden 1636. Jahrs zu Gera

in der Stadtkirch /

Gehaltener Leich Predigt vnd dafelbst beschehe

ner Herrlicher Beysetzung

In Hoch vnd Wohlhanschenlicher gegenwart / Hur /

vnd Fürstl. Graff, vnd Herrlicher Abgesandten vnd

Auerwärtendern auch Adelicher vnd Boletris

cher Versammlung.

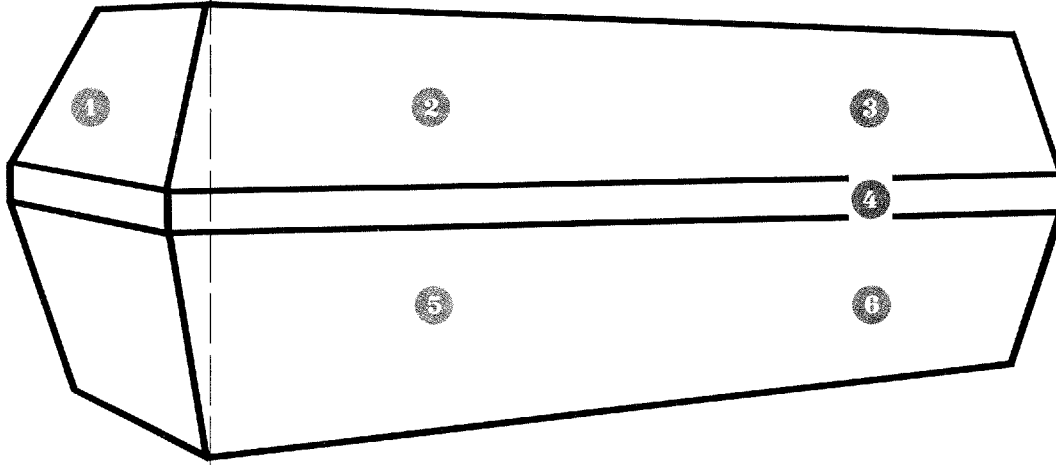
Aus dem 73. Psalmv. 25. geseige

Von

M. Christoph. Nixtern / Neuff. Superintend.

Gedruckt in Gera / durch Andream Wainigsch.

Titelblatt der Zwo christlichen Leichpredigten von Bartholomäus Schwartz



**1**  
 Leben wir / so leben wir  
 dem HERRN / sterben wir / so  
 sterben wir dem HERRN / darumb  
 wir leben oder sterben / so sind wir  
 deß HERRN Roman 14. v. 8.

**2**  
 Also hat Gott die Welt geliebet / daß Er seinen  
 eingebornen Sohn gab, auff das alle / die an Jhn  
 gläuben / nicht verlohren werden / sondern  
 das ewige Leben haben. Johan 3. v. 16.  
 Er sprach zu seinem lieben Sohn: Die Zeit ist hier zu erbarmen /  
 Fahr hin meins Hertzen werthe Kron / Vnd sey das Heyl der Armen /  
 Vnnd hilf jhn aus der Sünden Noth / Erwürg für sie den bittern Todt /  
 Vnd laß sie mit dir leben.

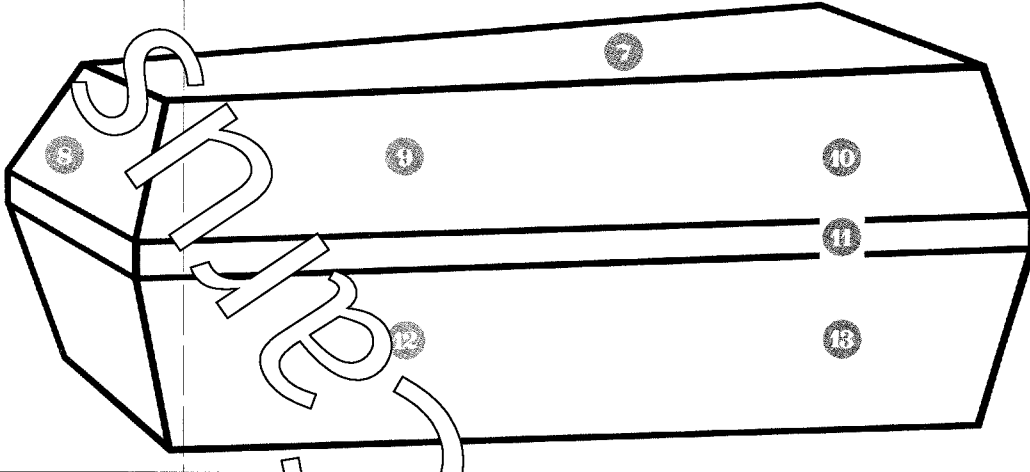
**3**  
 Das Blut Jesu Christi des Sohns  
 Gottes / machet vns rein von allen  
 vnsern Sünden. 1. Johan 1. v. 8.  
 Durch Jhn ist vns vergeben /  
 Die Sünd vnd gschenckt das Leben /  
 Im Himmel solln wir haben /  
 O Gott wie grosse Gaben.

SAP. 3. DER GERECHTEN SEELEN SIND IN GOTTES HAND VND KEINE QVAL RVHRET SIE AN FVR DEN VNVERSTÄNDIGEN WERDEN SIE ANGESEHEN

**5**  
 HErr / wenn ich nur dich habe / so frag ich nichts nach  
 Himmel vnd Erden / wenn mir gleich Leib vnd Seel  
 verschmacht / So bistu doch allezeit meines Hertzens  
 Trost vnd mein Theil. Psalm 73. v. 25.  
 Er ist das Heil vnd selig Licht / Für die Heyden /  
 Zu erleuchten die dich kennen nicht / Vnd zu weiden /  
 Er ist seins Volcks Jsrael / Der Preiß / Ehr / Frewd vnd Wonne.

**6**  
 Vnser Leben wehret 70 Jahr / wenns hoch kömmt / so  
 sinds 80 Jahr / vnd wen es köstlich gewesen ist /  
 so ists mühe vnd Arbeit gewesen. Psalm 90. v. 11.  
 Ach wie elend ist vnser Zeit / Allhier auff dieser Erden /  
 Gar bald der Mensch darnieder leit / Wir müssen alle sterben /  
 Allhie in diesem Jammerthal / Ist Müh vnd Arbeit vberall /  
 Auch wenn dirs wol gelinget.

**4**



Christus ist mein  
 Leben / Sterben ist  
 mein Gewinn.  
 Philip 1. v. 21.

**7**  
 Siehe / das ist Gottes Lamb /  
 daß der Welt Sünde trägt,  
 Johan 1. v. 29.

Hierinnen ruhet der Leichnam  
 des Hochgeborenen Herron  
 Herrn Heinrichen des Jüngeren  
 der Zeit Eltisten Reußen  
 Herrn von Plauen  
 Röm. Kayserl. herrl. Majest. Rathes etc.  
 so geboren allhier  
 vñ Schloß Gera  
 am 10. Junius Ao. 1572  
 und doselbsten in Gott  
 selig entschlaffen  
 am 3. Dezembr. Ao. 1635.

**8**  
 Gehe hin mein Volck in eine  
 Kammer und schließ die Thür  
 nach dir zu / verbirge dich ein  
 klein Augenblick / biß der Zorn  
 vorübergehe. Esaie 26. v. 23.

**9**  
 Wann ewre Sünde gered Bluthroth ist / soll sie doch  
 schneeweiß werden / vnnd wenn sie gleich ist wie Rosin-  
 farben / soll sie doch wie Wolle werden. Esaie 1. v. 18.  
 Sein Wort / sein Tauff / sein Nachtmal /  
 Dient wider allen Vnfall /  
 Der Heilig Geist im Gläuben /  
 Lehrt

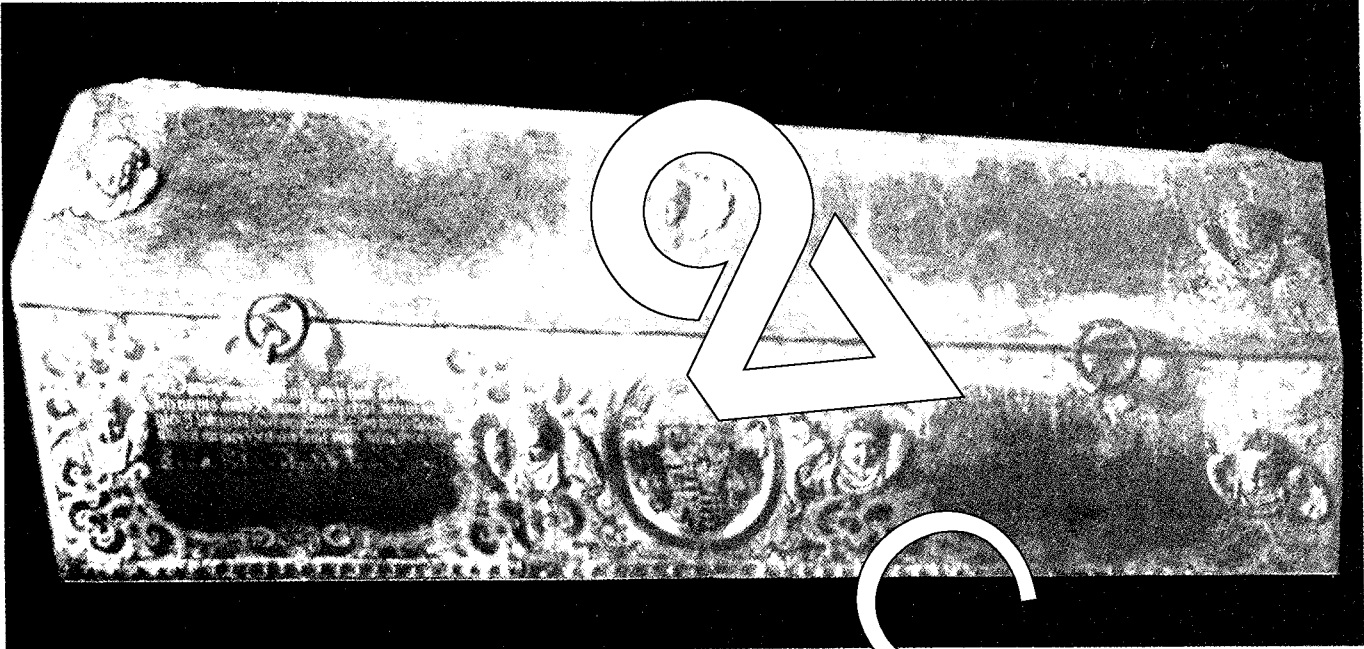
**10**  
 Vnser Wandel ist im Himmel / von dannen wir auch  
 warten / deß Heylandes JESV Christi deß HERRN /  
 welcher vnsern nichtigen Leib verklären wird / das Er  
 ähnlich werde seinem verklärten Leibe. Philip 3. v. 20.  
 Es ist allhie ein Jammerthal /  
 Angst / Noth vnd Trübsal vberall /  
 Des bleibens ist ein kleine Zeit / Voller Mühseligkeit /  
 Vnd wers bedeckt ist jmmr im Streit.

ALS STVRBEN SIE VND IHR ABSCHIED WIRD FVR EINE PEIN VNNET VND IHR FVR EIN VERDERBEN ABER SIE SIND IN FREWDEN

**12**  
 HErr / Ich lasse dich nicht / du segne mich  
 Genes. 32. v. 27.  
 Er sprach zu mir halt dich an mich / Es sollt dir jetzt  
 Ich geb mich selber gantz für dich / Da wil Jch für dich  
 Den Todt verschlingt das Leben mein / Mein Vnschuld trägt dich  
 Da bistu selig worden.

**13**  
 weiß das mein Erlöser lebet / vnnd Er wird mich  
 nach aus der Erden aufferwecken / vnd werde dar-  
 mit dieser meiner Haut umgeben werden / vnnd  
 in meinem Fleisch Gott sehen. Job. 19. v. 25.  
 In Todt erstanden bist / Werd Ich im Grab nicht bleiben /  
 ster Trost dein Auffahrt ist / Todtsfurcht kan sie vertreiben,  
 du bist / da kom ich hin / Das Ich stets bey dir leb vnd bin /  
 Drumb fahr ich hin mit Frewden.

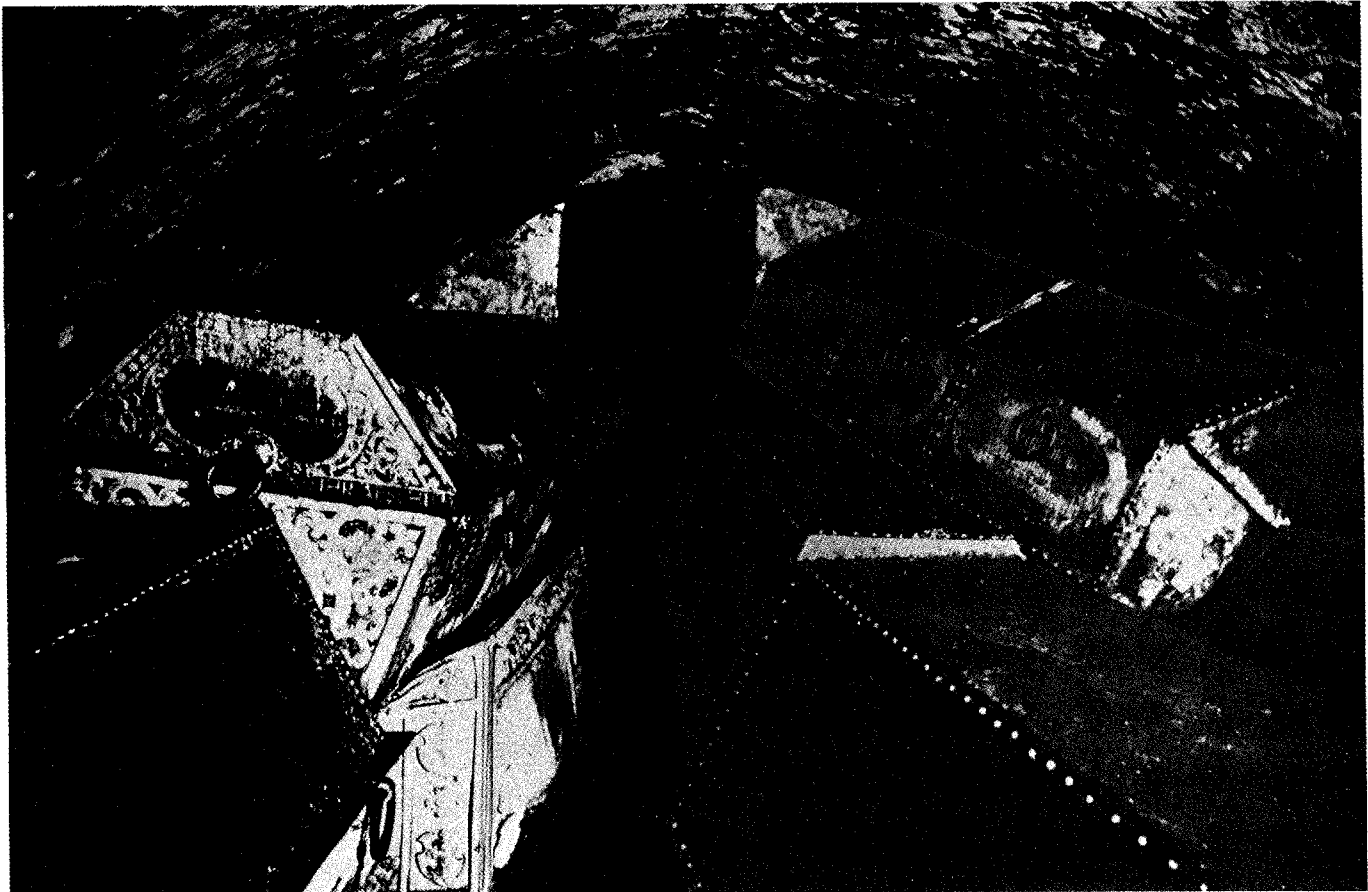
**11**



Der Sarg des Heinrich Posthumus Reuß mit den von Schütz vertonten Inschriften

Links: Die Anordnung der Inschriften auf dem Sarg des Heinrich Posthumus Reuß (Zeichnung nach Rudolf Henning)

Das mittlere Gewölbe der Gruft unter dem Johannisplatz in Gera mit dem Sarg des Heinrich Posthumus Reuß (links oben)



**Abdruck /**  
 Derer Sprüche Göttlicher Schrift und  
 Christlicher Kirchen Gesänge /  
 Welche der Beyland Hochwirdiger  
 dorne Herr /  
**H. Heinrich der 2te**  
 Herr zu  
 Neuß / bey Plawen / Herr zu  
 selbe / Geraw / Schlais und Lobenstein / etc.  
 Gottfelliger Sterbens Bedanken / insonder-  
 und Ihr Christfelliger Gn. auff dero in De-  
 gehabren Sarc verzeichnen lassen.  
 Die auch  
 Hoff Gnädige Anordnung  
**Hoch Wohlgebornen / Ihr Gn. hinterlasser**  
 Herrlichen Graw Wittiben / und Herren Söhne in die Music  
 verordnet bey dero vff den 4. Februario dieses 16. Jahres ange-  
 stalteter Herrlichen Zeichensetzung vor der Predigt in die Orgelnach  
 Ihr Wollet. En hiebedorn mehrmals wieder halten anlet-  
 tung figurlicher abgefungen werden sollen  
 Dabey ferner Andeutung beschicht etliche andere Gottfellige  
 lieder / so mehr noch Wolgedachte Ihr Christfellige Gn. Dors bey  
 vnd nach dero Herrlichen Zeichensetzung zu  
 musiciren, selbst erwehlet haben.  
 Befertiget  
 Durch Andream Maimisch Buchdruckern zu Gera  
 ANNO M DC XXXVI.

Textheft zum Begräbnisgottesdienst für Heinrich Posthumus Reuß mit Angaben über die Anordnung der Sarginschriften

**Abdruck etlicher Sprüche**  
**PROINTROITU.**  
 Jobi 1. Cap.  
**W**isset hin Ich von meiner Mutter Leib  
 be kommen / Nacht werde Ich wieder  
 dahin fahren. Der H E X X hats  
 gegeben / der H E X X hats genommen / der  
 Name des H E X X sey gelobet.  
**Stuff dem Deckel v**  
 ber dem Crucifix.  
 Philip. 1. v. 21.  
**Ch**ristus ist mein Leben / Sterben ist mein  
 Gewinn.  
**Stunter dem Crucifix.**  
 Johan. 1. v. 29.  
**S**iehe / das ist Gottes Lamb / das der Welt  
 Sünde trägt.  
 21 ff  
 Stuff

Der Introitus und die beiden ersten der von Schütz vertonten Sarginschriften; vgl. Nr. 7 der Tafel Seite XLIV.

Abdruck elliſcher Sprüche

# Auff dem Deckel

zum Haupten.

Roman. 14. v. 8.

Leben wir / ſo leben wir dem HERRN / ſterben wir / ſo ſterben wir dem HERRN / darum leben wir / ſo leben wir dem HERRN / ſo ſind wir dem HERRN.

Auff der Seiten der rechten Hand des Deckels zum Haupten.

Johan. 3. v. 16.

Alſo hat Gott die Welt geliebet / daß Er ſeinen eingebornen Sohn gab / auff das alle / die an Ihn glauben / nicht verlohren werden / ſondern das ewige Leben haben.

Er ſprach zu ſeinem lieben Sohn:

Die Zeit iſt hier zu erbarmen /

Sahet hin meins Herzens werthe Kron /

Und ſey das Heyl der Armen /

Und hilfſt ihm aus der Sünden Noth /

Erwürg ſie dem bitteren Todt /

Und laß ſie mit dir leben.

Auff

Heiliger Schrift.

Auff der Rechten Seiten zum Haupten  
auff dem Deckel.

i. Johan. 1. v. 8.

Das Blut Jeſu Chriſti des Sohns Gottes / macht uns rein von allen unſern Sünden.

Durch ihn iſt uns vergeben /

Die Sünd und geſchenkt das Leben /

Im Himmel ſolln wir haben /

Und Gott wie groſſe Gaben.

Auff der Linken Seiten des Deckels  
zum Haupten.

Philip. 3. v. 20

Unſer Wandel iſt im Himmeln /

wir auch warten / daß wir

Chriſti des Herrn / in der Luft

erſehen werden / das wir

erſehen werden / das wir

Es iſt alſo in Jammerthal /

Das Noth und Trübsal überall /

Des Lebens iſt ein kleine Zeit /

Volle Mühseligkeit /

Und wers bedenckt iſt immer im Streck.

Auff

Heiliger Schrift.

Unverständigen werden sie angesehen / als stürben sie / vnd ihr Ausschick wird für eine Pein gerechnet / vnd ihr hinjahren für ein Verderben / Aber sie sind in Grewden.

Am Sarg zur rechten Hand  
zum Haupten.

Psalm. 73. v. 25.

Herr / wenn ich nur dich habe / so frag ich nichts nach Himmel vnd Erden / wenn mir gleich Leib vnd Seel verschmacht / so bistu doch allezeit meines Herzens Trost vnd mein Theil.  
Er ist das Heil vnd selig Licht /  
Für die Heyden /  
Zu erleuchten die dich kennen nicht /  
Vnd zu weiden /  
Er ist seins Volcks Israel /  
Der Preis / Ehr / Grewd vnd Gonne.

Am Sarge zur rechten Hand  
beym Fußten.

Psalm. 90. v. u.

Unser Leben wehret 70. Jahr / wenns hoch könte / so sinds 80. Jahr / vnd weñ es köstlich gewesen ist / so isst mühe vnd Arbeit gewesen.

216

Abdruck etlicher Sprüche

Auff der Binschen Seiten des Deckels  
zum Fußten.

Esaie 1. v. 18.

Wann eure Sünde gleich Blaw / vnd euer  
soll sie doch schneeweiß werden / vnd  
gleich ist wie Rosinfarben / soll sie  
werden.

Sein  
wird / sein  
wieder  
Geist im  
vns darauß  
zum Fußten am  
Deckel.

Esaie 26. v. 23.

Gehe hin mein Volk in eine Kammer vnd  
schleuß die Thür nach dir zu / verbirge dich ein klein  
Augenblick / bis der Zorn vorüber gehe.

Vnd den gangen Deckel  
herumb.

Sapientia 3.

Der Gerechten Seelen sind im QZtes  
vnd die Qual rühret sie an / Für den

216

Abdruck ertlicher Sprüche

Alch wie elend ist vnser Zeit/  
Alhier auff dieser Erden/  
War bald der Mensch darnieder leit/  
Wir müssen alle sterben/  
Alhie in diesem Jammerthal/  
Ist Müh vnd Arbeit überall/  
Auch wenn dir's wol gelinget.

Am Sarc zur Sinden Hand  
zum Haupten.

Job. 19. v. 25.

Ich weiß das mein Erlöser lebet / vnd Er  
wird mich hernach aus der Erden aufferwecken /  
vnd werde darnach mit dieser meiner Haut vmb-  
gehen werden / vnd werde in meinem Fleisch  
Gott sehen.

Weldu vom Todt erstanden bist/  
Werd Ich im Grab nicht bleiben /  
Mein höchster Trost dem Auffahrt ist /  
Zodtsfurcht kan sie vortreiben.  
Dem wo du bist / da kom ich hin/  
Das Ich stets bey dir leb vnd bin /  
Drumbfahr ich hin mit freuden.

Am

Abdruck ertlicher Sprüche

Am Sarge zur Sinden Hand  
zum Hüffen.

Genel. 32. v. 27.

Herr / Ich lasse dich nicht / du segnest mich  
denn.

Er sprach zu mir hole dich an mich /

Es soll dir sehr gelingen /

Ich geb mich selber ganz für dich /

Da will Ich für dich ringen.

Den Todt verschlingt das Leben mein /

Mein Verschuld trägt die

Da bistu selig worden

Ende darr vff d

schneete

Sarge

liche.

Am

Abdruck etlicher Sprüche

# Hierauff wird

Muscirt.

Herrlich lieb hab Ich dich O Herr  
Ich biet du wilst sein von mir nichty etc.

Als dann folgt die Predigt.

# Der Predigt

wird gesungen.

Der Text aus dem 73. Psalm /  
Wem Ich dich nur habe / So frage  
nach Himmels vnd Erden. Wenn  
ich dich vnd Seele der schwache / so bistu  
doch O Herr allezeit meines Herzens Trost / vnd  
mein Theil.

Folgendts darauff das Canticum  
Simeonis, Luc. 2.

Nun lesstu deinen Diener im  
Stode fahren / etc.

Gerner

Heiliger Schrift.

# Ferner / bey Auffbe-

bung vnd Besetzung der  
Herrlichen Leiche.

Mit Fried vnd Stewd Ich fahr dahin /  
In Gottes Willen /  
Getrost ist mir mein Herr vnd Gimm /  
Sanfft vnd stille / etc.

# Nach der Beset-

zung vnd gelesener Collect.

Schließlichen.

Hört auff mit weinen vnd klagen /  
Ob dem Todt niemand jagt.  
Er ist gestorben als ein Christ /  
Sein Todt ein Gang zum Leben ist.

F I N I S.

Schützens „Konzert in Form einer deutschen Missa“ eröffnete den Begräbnis-  
gottesdienst. Die Motetten Herr, wenn ich nur dich habe und Herr, nun

lässt du deinen Diener in Frieden fahren — Selig sind die Toten erklagen  
im Anschluß an die Predigt unmittelbar vor der Beisetzung.

# Musikalische Exequien

Wie solche bey herrlicher vnd hochansehnlicher Tischbestattung/  
des Meylandt Hochwolgebornen Herrn/

**Herrn LEOPOLDO DE**

des Jüngern vnd Einigen Neuffen/Herrn von Plauen / Röm.  
Kays. Majt. gewesenen Raths / Herrn zu Berg/Granichsfeldt/  
Gera/Schütz vnd Lobenstein/ etc. nunmehr Ehrst-  
seligen Andenkens

Jüngstlin den 4 Monatsstag Februarii zu Gera / vor vnd  
nach der Reichpredigt gehalten/ vnd ihrer wolffeligen Gnaden/bey  
derselben wiederholten begeren nach / in eine stille verdachte Orgel  
angestellt vnd abgesungen worden/

Mit 6. 8. vnd mehr Stimmen zugebrauchen/  
Nuch

Mit beygefagten zwiefachen Basso Continuo den einem vor die  
Orgel/ dem andern vor den Dirgenten oder vor den Violon, bey welchem  
dem vor her ein absonderlich Verzeichnus/ deren in diesem Wercklein  
begrieffenen Musikalischen Sachen/ sampt den Ordinnungen  
oder Anstellungen/ an den gungigen Leuten/  
zufinden.

In vnterthänigem letzten Ehren Bedächtnus auff begehren  
In die Music verfertiget / vnd in Druck gefertiget

Durch  
Johann Schütz Schurf. Sächs. Capellmeister.

Q V I N T I V S.

Erdruckt zu Erfurden/ bey Wolffeyffert/ Inm Jahr/

1 6 3 6.

etc  
Hochwolgebornen Frauen / Frauen

# Magdalenen Neuffin von

Plauen/geborne Erstin zu Schwarzburg vnd Hohen-  
stein/Frauen zu Berg/Granichsfeldt/Gera/Schütz  
vnd Lobenstein, etc.

Wie auch denen

Hochwolgebornen Herren/  
Herrn

# Heinrichen dem Andern

Jüngern Neuffen/  
vnd Herrn

# Heinrichen den

Jüngern Neuffen/Erbrüdern  
en/Herrn zu Berg/Granichsfeldt/  
vnd Lobenstein

Ihr hochwolgebornen Schriftstelligen  
Gnaden/ hinterlassener Frauen Witt-  
ben vnd Herren Erben/

Sinere gnädigen Frauen vnd Herren/  
vnterthänig dediciret

teum  
AVTHORE.

An den Christl. Seligsverstorbenen: Hochwollgebornen Herrn/  
Herrn Heinrichen/ den Jüngeren vnd Ehrlichen Krugens/  
Herrn von Plauen/ etc.

**W**as es denn nicht genug an dieser Straff vnd Zucht  
Mit der/ der höchsten Gott vns/ aus gerechtem Richter/  
Vmb vnser schweren Sünd/ vnd grossen Missethaten/  
Durch der *Beiholung* Strimm bis zu Pfaffen/ vnd  
Indem was gute nur war vormalt angerichtet/  
Nun lieget gang vnd gar zertrutt vnd zertrutt/  
Nur Ordnung ist zertrutt/ vnd zertrutt/

**D**ie Schulen sind verfallen/ die Kirchen/ vnd zertrutt/  
Das eben auch zu dir/ die Kirchen/ vnd zertrutt/  
Das Ihr/ der Schulen/ vnd zertrutt/ vnd zertrutt/  
Der Schulen/ vnd zertrutt/ vnd zertrutt/  
Vns dadurch so sehr die Noht vnd Leid?  
Wart ihr Schirm/ Schutz/ Freud vnd Wonne/  
Nur wart eine helle Sonne/  
Schulen neu- vnd Kirchen- aufferbaut/  
Die verfallt wol/ vnd embsig zugeschaut/  
Gottesdienst werd ohne falsch gefähret/  
Besang vnd Klang auffo lieblichste gesteret/  
Der Ihr/ wie David selbst auch eure Zung vnd Sand/  
Durch gang kunstreich Schall/ erhaben vnd gewandt/  
Zu Gottes Ehr vnd Preis/ mit andern Musicanten/  
Die Ihr geliebt so sehr/ daß solcher Kunst Verwanten  
Dier tausent gleichfale/ Ihr euch hätte auch beselle/ v. Chron. 24. 5

**W**ann Ihr gewesen wäret ihm gleich am Butt vnd Belt.  
Vnd Baurischen Thon/ Ihr auch dem schönsten Singen  
Zuschten pfaget gleich/ vnd welche Schuld vnd Sünd/  
Vnd was für Wolthat Ihr mir wegen solcher Kunst/

Er

Erwiesen offermals: bevor auß weis genommen  
Ihr meinen Verpung hat/ vnd auff die Welt war kommen  
In euer Herrschafft \* Grund/ in dem Ihr selbst für Ehr  
Euch hietet/ vnd darumb mich liebet desto mehr. \* Zöferrig/ eine  
Nun aber seyd Ihr hin von vns gerissen worden: Viel woges von Ger.  
Ihdoch Ihr euch befindet dort in dem Heister-Orden  
Des Himmlischen Chors/ wo Asaph immerdar/  
Samp: Heman/ Adithun/ vnd anderer Sanger Schaar/  
Den drey mal Heiligen Gott lobsingen/ vnd rühmen/ preisen/  
Durch wunder süßen Lohn/ vnd allerhöchste weisen/  
Mit welchen Ihr zugleich auch eure Stimme erschwingt/  
Vnd zu desselben Lob ein Neues Lied erklingt.  
Wolan/ erget Euch in solcher Lust vnd Freuden;  
Vn, nn mit verheissen wird auß dieser Angst vnd Leiden  
Nuch Gott an solchen Ort/ daselbst zu wohnen bey  
Der Mussewehrtten Schaar/ vnd Himmlis- Santorop;  
So wollen wir zugleich auff Engelsche Weisen/  
Mit samt den Cherubin vnd Seraphim hoch preisen  
Den höchsten für vnd für/ vnd singen Heilig Wort/  
E/ 6. 4. 4.  
Ihr Heilig/ Heilig sey der große Gebaoht.  
Apo. 4. 8.  
Wir wollen mit dem Chor der vier vnd zwenzig Altten/  
Die um drey Kammer Stuhl/ in lieblichst gestalten  
Wort haben Ihr sitz/ einstimmen gleicher weis/  
Vnd singen: Dir O Herr gebühret Kraft vnd Preis. Apo. 4. 12  
Ihr mit dem grossen Meer von viel/ viel tausend Schaaren/  
Zusingen wollen wir in Ewigkeit fortfahren,  
Das Lamb höchstwürdig ist zunemen/ mehr vnd mehr/ Apo. 5. 12  
Kraft/ Weisheit/ Reichthumb/ Stärke/ vnd Lob/ vnd Preis vñ  
Ihdoch sehr gänstig an/ was meine Wunsen schencken  
Euch wollen hier zu sezt/ zum Ehren angedencken/  
Vnd achtet/ weil es ist gar schlechtlich zubereit/  
Daß es geschehen sey noch in der sterblichkeit.

Heinrich Ehrlich.

Das von Heinrich Schütz verfaßte Trauergedicht. Bei den beiden ersten von Schütz angeführten Bibelstellen handelt es sich nach heutiger Zählung um 1. Chronik 23, 5 und Jesaja 6, 3.

Quintus. I. Concert à 6 in Form einer kaischen Missa. I.



Intonatio.

*Solo.*  
 A des bin ich, *Sol.* Macker werde ich mit derumb dahn

fah ren der Herr hars ge gehn der Herr hats ge nom men

der Name des Herren sey gelo ber Herr Herr Ba ser im Him

mel erbarm dich erbarm dich über vns *Solo + Capella.* JE su Ehrstse

Gottes Sohn erbarm dich ij über vns *Solo + Capella.* Herr

Herr heiliger Geist erbarm dich über vns erbarm dich *Solo.* A à 6 Hen, Sag.

Quintus.

2.

erbarm dich über vns

Intonatio.

*Solo.*

Also hat Herr. Auf das alle: *Solo.* Sondern das ewige Leben das

*Capella.*

e mit ge Leben das ewige Leben haben. Er sprach Er sprach zu

seinem lieben Sohn fahr hin fahr hin fahr hin

sen den will er sie men erweigung vor sie den bittern Leber

wad laß sie mit dir leben und laß sie mit dir leben *Solo.* Das

Quintus.

3.

Wahr JE su Ehrt ist des Sohnes Got

macht uns rein von allen vor den von allen

zu Schrift des Sohnes Got tes macht uns

allen von allen von allen ij von allen Sün den von allen

Sünden. Durch Ihn ist uns vergeben die Sünd geschenkt das Leben

im Himmel solln wir haben O Ort wie große Gaben O Ort

Quintus.

4.

wie große Gaben. Unser Wandel. Es ist alhier ein Zimmer

raht Angst Utopf und Trübsal Aber al des bleibens ist ein kleine Zeit

und wer bedacht ist immer im Gerecht des bleibens ist ein kleine Zeit

voller Mühseligkeit und wer bedacht ist im mer im Gerecht.

Wenn eure Sün de gleich blutroth wären wenn eure Sün de gleich

blutroth wären sol sie doch sol sie doch schneeweiß wer des

Quintus,

So

wann sie gleich ist wie rosinfarb sol sie doch wie Rot

le werden sol sie doch wie Rot

le wie

Rot

se wer den wie

Rot

werden sein Wort

sein Zauff sein Nach magt dient wieder allen Infsahl lehr vns

darauff vertrauen

Gehe hin

Schluss

Quintus,

6.

Soll 30

Soll

Der Errechten Seelen. Wenn mir gleich Leib und See le ver

schmacht wann mir gleich Leib und See le verschmache vnd mein

zeihl vnd mein zeihl so bistu Dir absetz meines D

Capella

Der Preiß Ehr/B

Der Preiß/Ehrend/Ehr/Breud vnd Wom

Soll 45

Dnr leben.

Capella

Dylter auff dieser Erden

Quintus.

7.



ger bald der Mensch darnieder legt

mir müssen al



sterben wir müssen alle sterben und Arbeit ü



auch wenn dies wol: ge ihm ger auch wenn



ger. Ich weiß daß mein Erlöser.

*Solo* 47



Werd ich im Grab nicht bleiben Wenn höchsten Trost dem Auffart ist



Bedürft kan sie verreiben daß ich sters bey dir leb und dem

Quintus.

8.



drumb Fahr ich hin mit freuden drumb Fahr ich hin mit freuden



drumb Fahr ich hin mit freuden. *Solo* **DESS** ich lasse dich nicht ich



lasse dich nicht ij ich lasse dich nicht ich lasse dich



nicht ij du segnest mich dann ij



du segnest mich dann. *Capella.* Er sprach zu mir halt dich an mich es



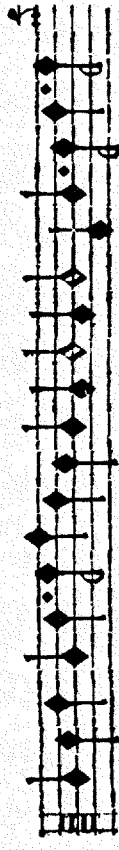
sol dir ist es sol dir ist gelingen ich geh ij mich selber ganz vor

Quintus.

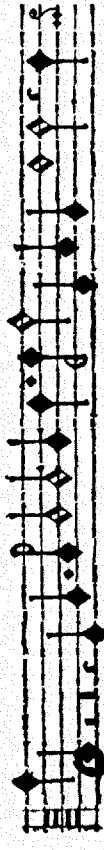
9.



die der Todt verschlingt das Leben mein mein Unschuld trägt die



Sünde dein da bist du Selig wer. den da bist du Selig



worden da bist du Selig ist Selig worden da



bist du Selig da bist du Selig wer dem.



B a S Hen. Sag.

Altus. Secundus Chorus, II. 8. Voc.

10.



DER wenn ich nur dich wenn ich nur dich wenn ich nur



dich ha be ER wenn ich nur dich wenn ich nur dich ha



he so fra ge ich nichts nach Himmel



so fra ge ich nichts nach Him



mir gleich ist die Erde verlohre so bist du doch ER so bist



fluch ER allezeit meines Herzens Trost so bist du doch ER

Alcus.

11.

so bi siu doch Wirt alle zeit meines Hertzen Trost

mit nes Hertzen Trost vnd mein Zeit

Dertzen Trost vnd mein Zeit als jetz

Hertzen Trost vnd mein Zeit meines Hertzen Trost vnd mein

Zeit vnd mein Zeit.

Alcus. Primus Chorus. III. 8. Voc.

12.

In fite de in fite de fahre in fite de fahre

wie du ge sagt hast wie du ge sagt hast du ge sagt hast

denn meine du gen haben detnen Dertzen ge se hen

haben demen Dertzen ge se hen für allen Wöl

denn welchen du be ret ter hast für allen für

allen Wöltern für allen Wöltern Einliche ju re

Alcus.

13.



leuchten die Hey den ein leuchte zuerleuchten die Hey den



*forzier*

Ein leuchte zuerleuchten die Hey den und zum



*fabmijpe*

Preiß deines Volcks und zum Preiß deines Volcks 3 frei und zum



*forzier*

Preiß deines Volcks 3 frei und zum Preiß deines Volcks del

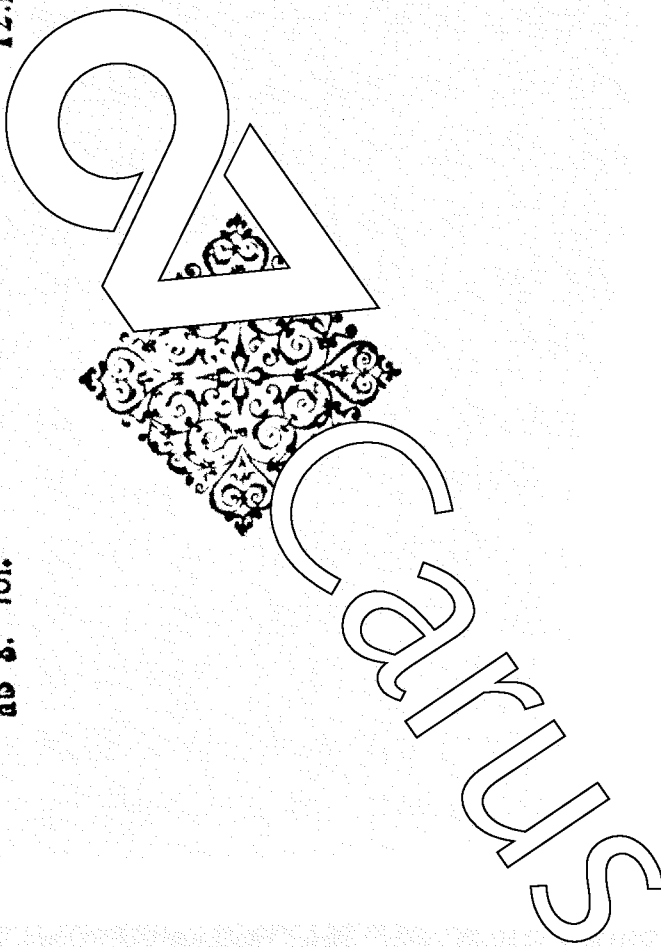


nes Volcks 3 frei 3 frei 4



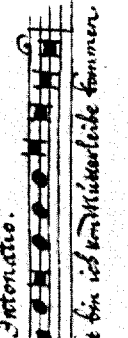
# Register.

1. Nachtbrieff. à 6. vel à 12. In form einer Mißa. fol. 10.
2. Herr wenn ich nur dich habe. ab 8. fol. 10.
3. Canticum B. Simeonis. Herr nun lässest du dein Diener. ab 8. fol. 12.13.

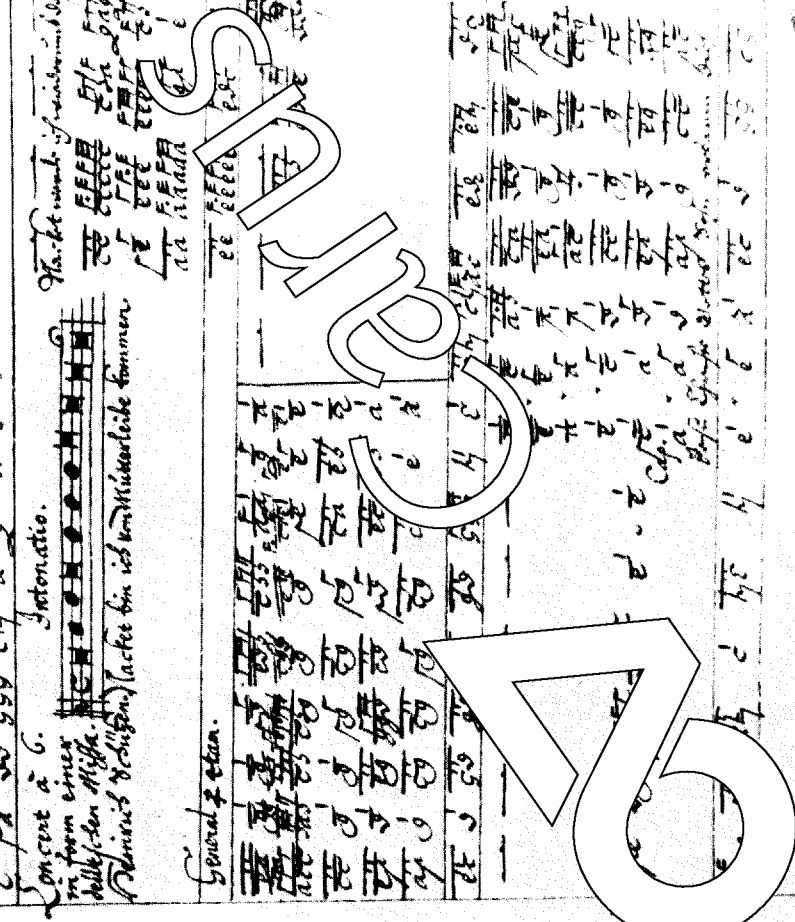


Concert à 6.  
 in form einer  
 Suite (den Missa.  
 Requies & Credo) (actes bin ich mit viererleiche Stimmen)

Intonatio.

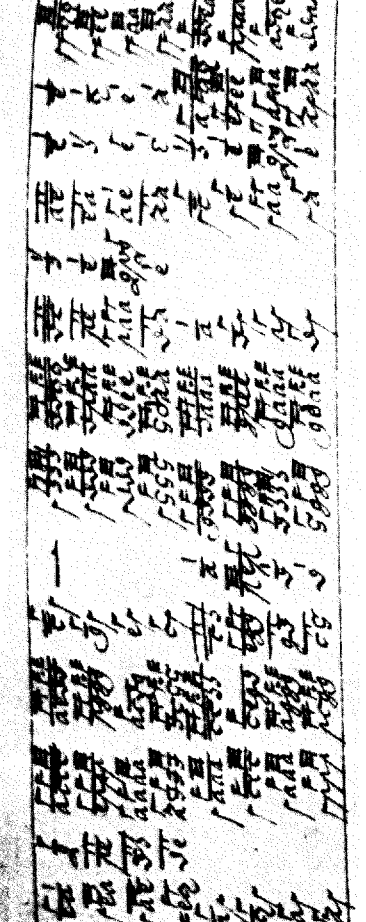
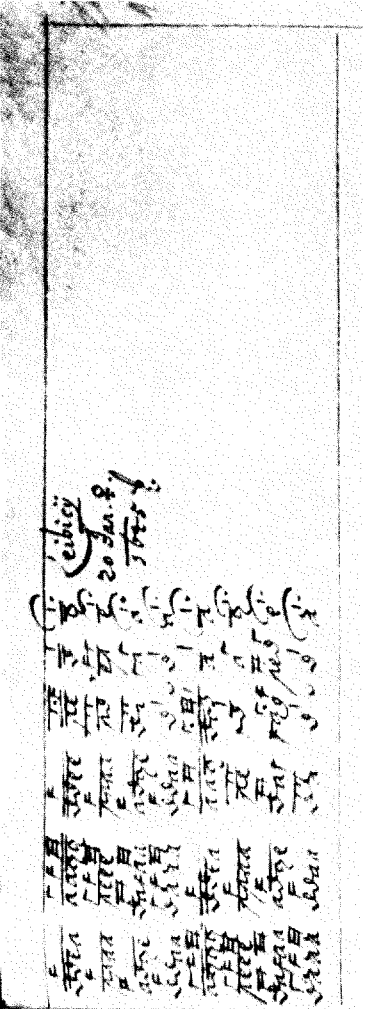


Generalplan.



Handwritten musical score for the second part of the piece, continuing the multi-staff notation.

Anfang des ersten Teils und Ende des zweiten Teils (mit Schlußdatum) der Musikalischen Exequien in der Intavolierung des Johannes Šimbracký. Handschrift Levoča, Ev. a. v. far. kostol, Signatur 13.993, fol. 108 v.—109 r. und 114 v.—115 r.

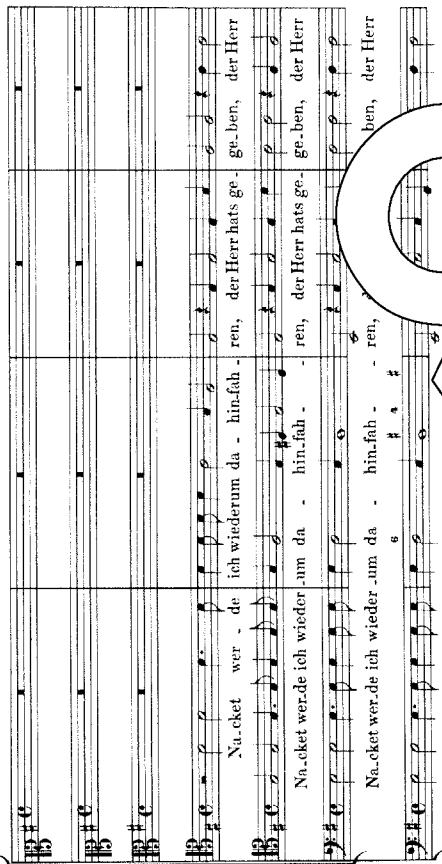
# Musikalische Exequien.

## I.

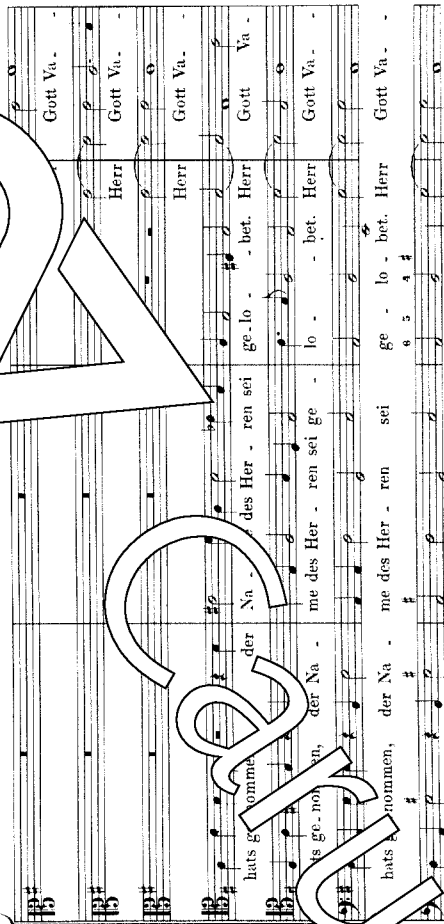
Concert in Form einer deutschen Begräbniss - Missa.

Intonatio. 

Nä. cket bin ich vom Mutter lei. he kom. men.

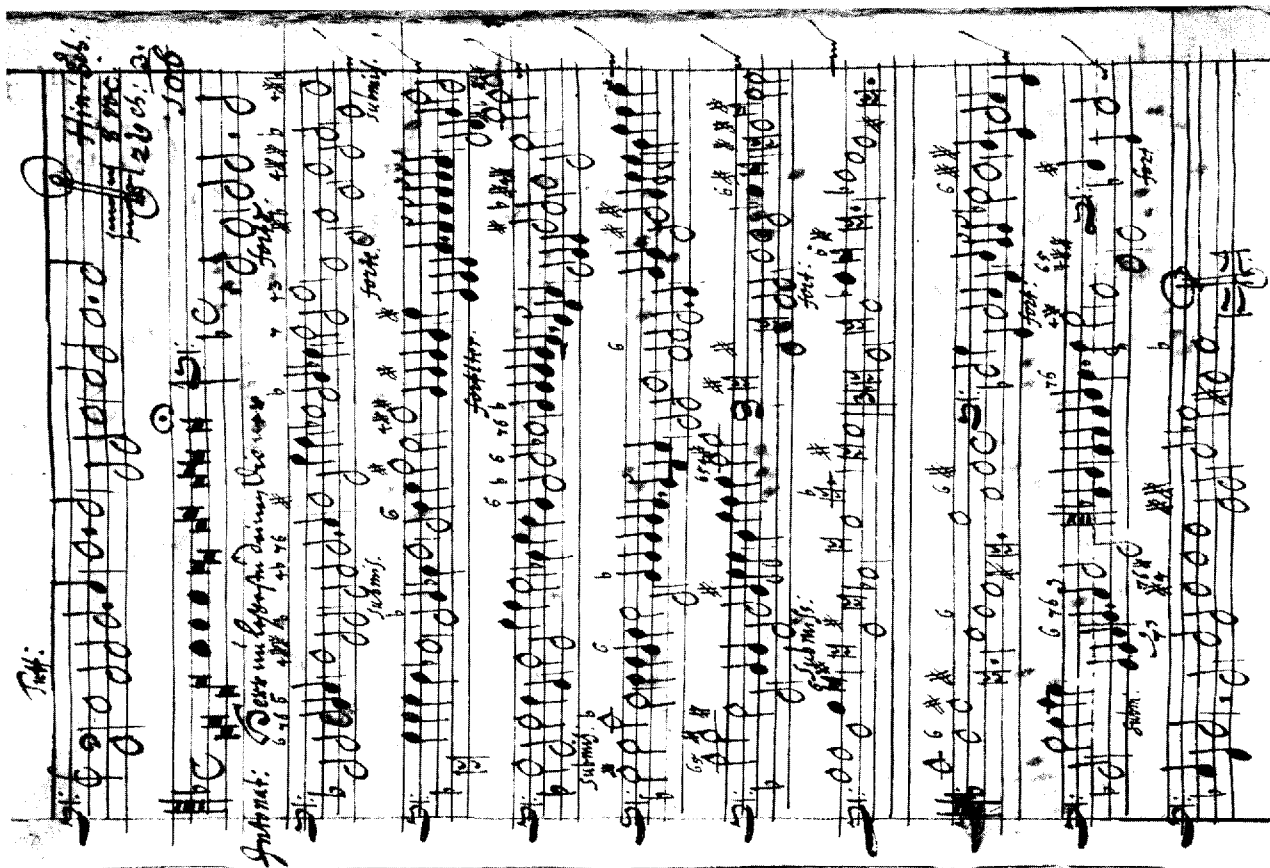


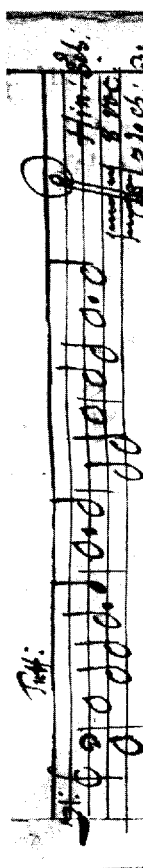
Nä. cket wer. de ich wieder um da. hin. fah. ren, der Herr hats ge. gen, der Herr  
 Nä. cket wer. de ich wieder um da. hin. fah. ren, der Herr hats ge. gen, der Herr  
 Nä. cket wer. de ich wieder um da. hin. fah. ren, der Herr hats ge. gen, der Herr

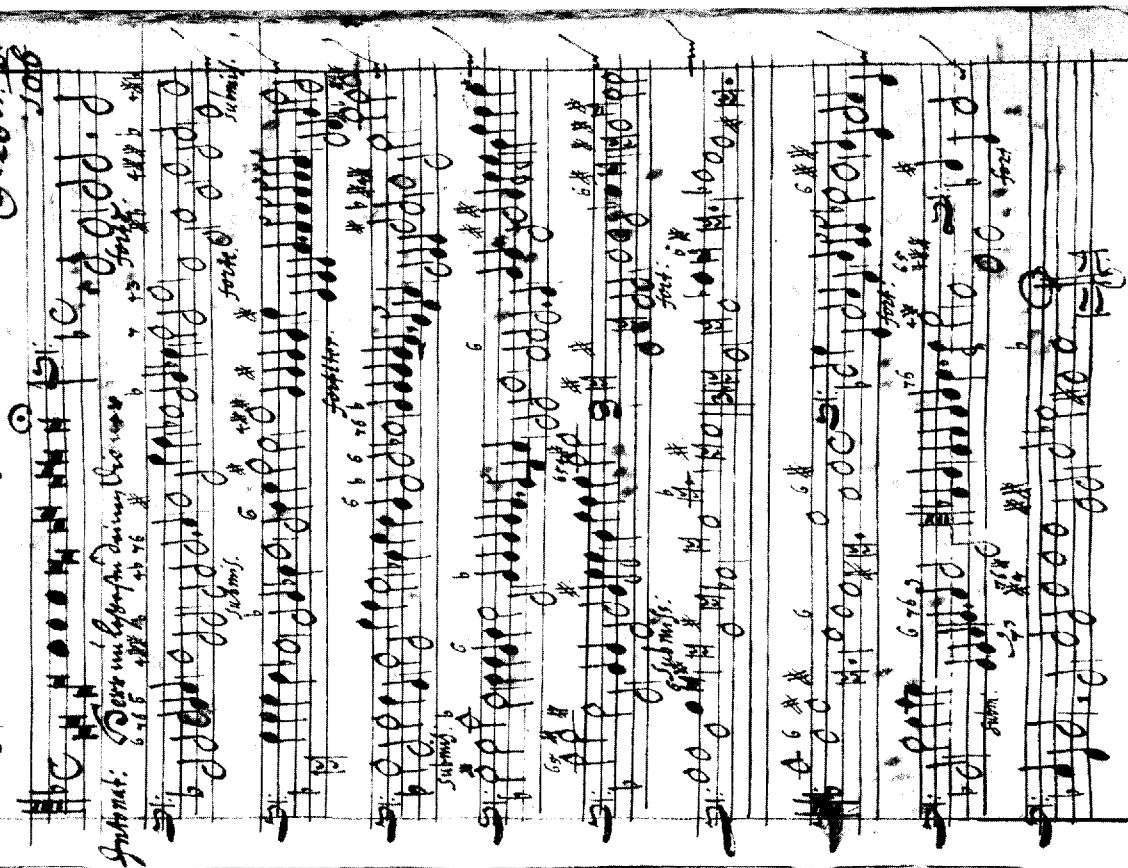


hats ge. kommen, der Na. me des Her. ren sei ge. lo. bet. Herr Gott Va.  
 hats ge. kommen, der Na. me des Her. ren sei ge. lo. bet. Herr Gott Va.  
 hats ge. kommen, der Na. me des Her. ren sei ge. lo. bet. Herr Gott Va.

H. S. XII.



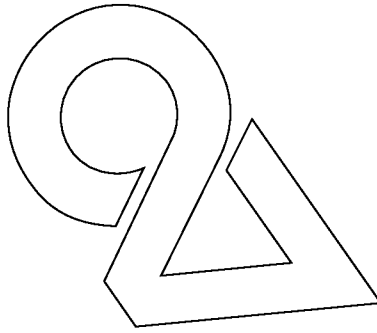
Tutti: 

Substanz: 

Generalbaßstimme zum dritten Teil der *Musikalischen Exequien*, Handschrift Danzig, Bibliotheka Gdańska Polskiej Akademii Nauk, Signatur Ms. 4012, fol. 67 r.

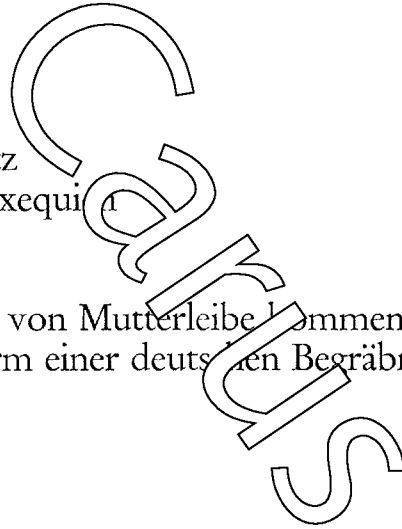
Beginn der *Musikalischen Exequien* in Band 12 der von Philipp Spitta herausgegebenen Schutz-Gesamtausgabe (1892)



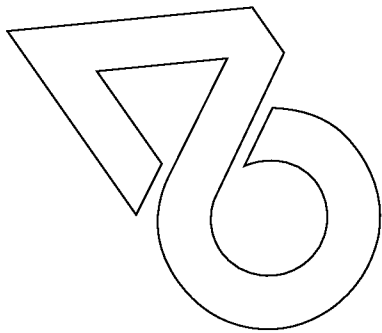


Heinrich Schütz  
Musikalische Exequien  
Erster Teil

Nacket bin ich von Mutterleibe kommen  
Konzert in Form einer deutschen Begräbnis-Missa  
SWV 279



Сарис



# Nacket bin ich von Mutterleibe kommen

Konzert in Form einer deutschen Begräbnis-Missa

SWV 279

**I.**

*Conatio  
nor 1*

1. Solo

2. Solo

5

**Sopran 1**  
(h - e2) Cantus

**Sopran 2**  
(cis1 - e2) Sextus & Ultimus

**Alt**  
(e - a1) Altus

**Tenor 1**  
(c - f1) **Soli** Tenor

**Tenor 2**  
(c - e1) Quintus.

**Baß (Altus)**  
(E - c1) *im Altus-Stimmbuch mitgeteilt, nur in Nr. 13 und Nr. 22 besetzt*

**Baß**  
(D - h) Bassus

**Capella**

**Sopran 1**  
Instrument 1 ad lib.  
(h - e2)

**Sopran 2**  
Instrument 2 ad lib.  
(cis1 - e2)

**Alt**  
Instrument 3 ad lib.  
(e - a1)

**Tenor 1**  
Instrument 4 ad lib.  
(c - e1)

**Tenor 2**  
Instrument 5 ad lib.  
(c - e1)

**Baß**  
Instrument 6 ad lib.  
(D - g)

**Orgel**  
**Kontrabaßgambe**  
**oder Kontrabaß**

Bassus Continuus vor die Orgel  
Bassus Continuus vor den  
Dirigenten oder Violon

...Na - da - ... ich von Mut - ter - lei - be kom - men,  
...na - ked as I came from my moth - er's bod - y;

...nak - ket wer - de ich wie - der um da - hin - fah - ren. Der  
...na - ked as I came I shall one day re - turn there. The

...nak - ket wer - de ich wie - der um da - hin - fah - ren. Der  
...na - ked as I came I shall one day re - turn there. The

6 # 4 # 5

4

6 8 10 12

Sopran 1

Sopran 2

Alt

Tenor 1

Tenor 2

Baß

Herr hats ge-ge-ben, der Herr hats genom-men, der Na-me des Her-ren sei ge-lo  
 Lord God has giv-en; the Lord God has tak-en; the name of the Lord God be bless-

Herr hats ge-ge-ben, der Herr hats genom-men, der Na-me des Her-ren sei ge-lo  
 Lord God has giv-en; the Lord God has tak-en; the name of the Lord God be bless-

Herr hats ge-ge-ben, der Herr hats genom-men, der Na-me des Her-ren sei ge-lo  
 Lord God has giv-en; the Lord God has tak-en; the name of the Lord God be bless-

6 8 10 12

6 5 4 #

3. Capella

14 16 18 20 22 24

Herr\_Gott, Va-ter im Him-mel, er-barm dich, erbarm dich ü-ber uns!  
 Lord God, Fa-ther in heav-en, have mer-cy, have mer-cy on us all.

Herr\_Gott, Va-ter im Him-mel, er-barm dich, erbarm dich, erbarm dich ü-ber uns!  
 Lord God, Fa-ther in heav-en, have mer-cy, have mer-cy, have mer-cy on us all.

Herr\_Gott, Va-ter im Him-mel, er-barm dich, er-barm dich ü-ber uns!  
 Lord God, Fa-ther in heav-en, have mer-cy, have mer-cy on us all.

bet! Herr\_Gott, Va-ter im Him-mel, er-barm dich, erbarm dich, er-barm dich ü-ber uns!  
 ed. Lord\_God, Fa-ther in heav-en, have mer-cy, have mer-cy, have mer-cy on us all.

bet! Herr\_Gott, Va-ter im Him-mel, er-barm dich, er-barm dich ü-ber uns!  
 ed. Lord\_God, Fa-ther in heav-en, have mer-cy, have mer-cy on us all.

bet! Herr\_Gott, Va-ter im Him-mel, er-barm dich, er-barm dich ü-ber uns!  
 ed. Lord\_God, Fa-ther in heav-en, have mer-cy, have mer-cy on us all.

14 16 18 22 24

4 3 7 6 6 4 # #

4. Soli

26 Sopran 1 28 30 32

Chri - stus ist — mein Le-ben, Chri - stus ist —  
 Christ is all — my be-ing, Christ is all —

Sopran 2

Tenor 1

Chri - stus ist — ein Le - be -  
 Christ is all — my be - ing

Chri - stus  
 Christ is

26 Soli 28 32

34 36 38 40

— mein Le-ben,  
 — my be-ing; Ster - ben ist mein Ge - winn.  
 Death — is my on - ly prize.

ist mein Le-ben,  
 all my be-ing; Ster - ben ist mein — Ge - winn.  
 Death — is my on - - - ly prize.

Sie - he, — ist Got - tes  
 See, — this is — the Lamb of

34 36 38 40

42 44 46 48

Lamm, sie - he, das — ist Got - tes Lamm, das der Welt Sün - de trägt! —  
 God, see, this is — the Lamb of God, who bears the sins — of the world. —

42 44 46 48

50 5. Capella 52 54 56

6

Je - - su Chri - - ste, Got - tes Sohn, er - barm dich, er -  
 Lord - - - Christ Je - - - sus, Son of God, have mer - cy, have

Je - - su Chri - - ste, Got - tes Sohn, er -  
 Lord - - - Christ Je - - - sus, Son of God, have

Je - - su Chri - - ste, Got - - tes Sohn, er - barm dich, er -  
 Lord - - - Christ Je - - - sus, Son of God, have mer - cy, have

Je - - su Chri - - ste, Got - tes Sohn, er - barm dich,  
 Lord - - - Christ Je - sus, Son of God, have mer - cy,

Je - - su Chri - - ste, Got - tes Sohn, er -  
 Lord - - - Christ Je - - - sus, Son of God, have

Je - - su Chri - - ste, Got - tes Sohn, er - barm dich,  
 Lord - - - Christ Je - - - sus, Son of God, have mer - cy,

50 Capella 52 54 56

4 3

57 59 61

barm dich, er - barm dich ü - - ber uns!  
 mer - cy, mer - cy on us all.

barm dich, er - barm dich ü - - ber uns!  
 mer - cy, have mer - cy on us all.

barm dich, er barm dich ü - - ber uns!  
 mer - cy, have mer - cy on us all.

er - barm dich ü - - ber uns!  
 have mer - cy on us all.

barm dich, er - barm dich ü - - ber uns!  
 mer - cy, have mer - cy on us all.

er - barm mer - - ber uns!  
 have mer - us all.

57 61

7 6 6 4 #

62 6. Soli Alt 64 66 7

Le - ben wir, so le - ben wir dem Her - ren;  
 If we live, we live in God the Fa - ther;

Baß

62 Soli 64 66

...ster -  
 ...if

67 69 71

ster - ben wir, so ster - ben wir dem  
 if we die, we die in God the

- ben wir, so ster - ben wir dem Her - ren.  
 - we die, we die in God the Fa - ther;

67 69

72 74 76

Her - ren.  
 Fa - - ther;

Dar - um: wir le - ben,  
 there - fore in liv - ing,

dar - um: wir le - ben  
 there - fore in liv - ing

o - der  
 or in

Dar - um: wir le - ben,  
 there - fore in liv - ing,

dar - um: wir le - ben  
 there - fore in liv - ing

o - der  
 or in

72 74 76

3 4 3

77 79 81

ster - ben, so sind wir des Her - ren  
 dy - ing we are in the Fa - - - -

ster - ben,  
 dy - ing

so sind wir des Her - ren  
 we are in the Fa - - - -

77 79 81

83 7. Capella

8

83 85 87 89 91

Herr Gott, Hei-li-ger Geist, er-barm dich, er-barm dich ü-  
 Lord God, Ho-ly Spir-it, have mer-cy, have mer-cy on

Herr Gott, Hei-li-ger Geist, er-barm dich, er-barm dich, er-barm dich ü-  
 Lord God, Ho-ly Spir-it, have mer-cy, have mer-cy, have mer-cy on

ren. Herr Gott, Hei-li-ger Geist, er-barm dich, er-barm dich, er-barm dich ü-  
 ther. Lord God, Ho-ly Spir-it, have mer-cy, have mer-cy, have mer-cy on

Herr Gott, Hei-li-ger Geist, er-barm dich, er-barm dich, er-barm dich  
 Lord God, Ho-ly Spir-it, have mer-cy, have mer-cy, have mer-cy

Herr Gott, Hei-li-ger Geist, er-barm dich, er-barm dich  
 Lord God, Ho-ly Spir-it, have mer-cy, have mer-cy

ren. Herr Gott, Hei-li-ger Geist, er-barm dich, er-barm dich ü-  
 ther. Lord God, Ho-ly Spir-it, have mer-cy, have mer-cy on

83 85 87 89 91

Capella

4 3 7 6 6

92 94 96 98

-ber uns, er-barm dich, er-barm dich, er-barm dich ü-ber uns!  
 all, have mer-cy, have mer-cy, have mer-cy on us all.

-ber uns, er-barm dich, er-barm dich ü-ber uns!  
 us all, have mer-cy, have mer-cy on us all.

-ber uns, er-barm dich, er-barm dich ü-ber uns!  
 us all, have mer-cy, have mer-cy on us all.

ü-ber uns, er-barm dich, er-barm dich, er-barm dich ü-ber uns!  
 on us all, have mer-cy, mer-cy, have mer-cy on us all.

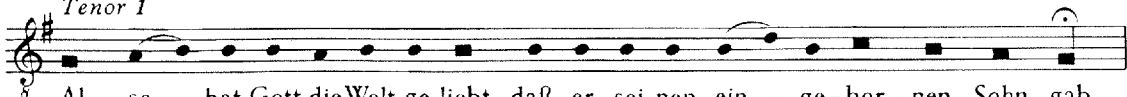
ü-ber uns, er-barm dich, er-barm dich ü-ber uns!  
 on us all, have mer-cy, have mer-cy on us all.

ber uns, er-barm dich, er-barm dich ü-ber uns!  
 us all, have mer-cy, have mer-cy on us all.

92 94 98

4 7 6 6 4 # #

8. Intonatio  
Tenor 1



Al - so — hat Gott die Welt ge-liebt, daß er sei-nen ein - ge-bor - nen Sohn gab,  
Now there-fore God so loved the world, that he gave his on-ly be-got - ten Son, —

9. Soli

10 105

... auf daß al - le, die an ihm, nicht ver - lo - ren wer -  
... so that all men that do be - lieve in him, should not ev - er per -

auf daß al - le, die an ihm, nicht ver - lo - ren  
so that all men that do be - lieve in him, should not ev - er

auf daß al - le, die an ihm, nicht ver - lo - ren  
so that all men that do be - lieve in him, should not ev - er

Soli

103 105

...son-dern das e - wi - ge Le - ben, das e - wi - ge Le - ben,  
...but have a - bun-dance of life, have a - bun-dance of life for

wer - den, son-dern das e - wi - ge Le - ben, das e - wi - ge  
per - ish, but have a - bun-dance of life, have a - bun-dance of

...son-dern das e - wi - ge Le - ben, das e - wi - ge Le - ben, das e - wi - ge  
...but have a - bun-dance of life, have a - bun-dance of life, have a - bun-dance of

wer - den, son-dern das e - wi - ge Le - ben, das e - wi - ge Le - ben  
per - ish, but have a - bun-dance of life, have a - bun-dance of life for

106 108

- - den, son-dern das e - wi - ge Le - ben, das e - wi - ge Le - ben  
- - ish, but have a - bun-dance of life, have a - bun-dance of life for

wer - den, son-dern das e - wi - ge Le - ben, das e - wi - ge  
per - ish, but have a - bun-dance of life, have a - bun-dance of

...son-dern das e - wi - ge Le - ben, das e - wi - ge Le - ben, das e - wi - ge  
...but have a - bun-dance of life, have a - bun-dance of life, have a - bun-dance of

wer - den, son-dern das e - wi - ge Le - ben, das e - wi - ge Le - ben  
per - ish, but have a - bun-dance of life, have a - bun-dance of life for

106 108

7 6 6 6 6

ha - - - ben, son - dern das  
 ev - - - er, but have a - -

Le - ben ha - - ben, son - dern das e - - -  
 life for ev - - er, but have a - bun - - -

Le - ben ha - ben, son - dern das e - wi - ge Le - ben, das  
 life for ev - er, but have a - bun - dance of life, have a -

ha - - - ben, son - dern das e - wi - ge  
 ev - - - er, but have a - bun - dance of

...son - dern das e - wi - ge Le - ben, das e - wi - ge  
 ...but have a - bun - dance of life, have a - bun - dance of

...son - dern das e - wi - ge Le - ben, das  
 ...but have a - bun - dance of life, have a -

6 6

e - wi - ge Le - - ben ha - - -  
 bun - dance of life for ev - - -

wi - ge Le - - ben, e - wi - ge Le - - ben ha - -  
 dance of life, a - bun - dance of life for ev - -

e - wi - ge Le - - ben, das e - wi - ge Le - - ben ha - -  
 bun - dance of life, have a - bun - dance of life for ev - -

Le - ben, das e - wi - ge Le - - ben, das e - wi - ge Le - - ben ha - -  
 life, have a - bun - dance of life, have a - bun - dance of life for ev - -

Le - ben, das e - wi - ge Le - - ben ha - -  
 life, have a - bun - dance of life for ev - -

e - wi - ge Le - - ben, e - wi - ge Le - - ben ha - -  
 bun - dance of life, have a - bun - dance of life for ev - -

6 # 4 #

ben. Er sprach, er sprach zu sei - nem lie - ben Sohn: Die Zeit ist  
 er. He said, he said to his be - lov - ed Son: The time has

ben. Er sprach, sprach sei - nem lie - ben Sohn:  
 er. He said, said his be - lov - ed Son:

ben. Er sprach, er sprach, er sprach zu sei - nem lie - ben Sohn: Die  
 er. He said, he said, he said to his be - lov - ed Son: The

ben. Er sprach, er sprach zu sei - nem lie - ben Sohn:  
 er. He said, he said to his be - lov - ed Son:

ben. Er sprach, er sprach, er sprach zu sei - nem lie - ben Sohn:  
 er. He said, he said, he said to his be - lov - ed Son:

ben. Er sprach, er sprach zu sei - nem lie - ben Sohn:  
 er. He said, he said to his be - lov - ed Son:

116 Capella 118 120

121 123 125

hie zu er - bar - - - - - men; fahr hin, fahr hin, fahr hin, meins  
 come to have mer - - - - - cy. Go forth, go forth, go forth, my

Die Zeit ist hie zu er - bar - - - - - men; fahr hin, fahr hin, meins Her -  
 The time has come to have mer - - - - - cy. Go forth, go forth, my heart's

Zeit ist hie zu er - bar - - - - - men; fahr hin, fahr hin, fahr hin, fahr hin, meins  
 time has come to have mer - - - - - cy. Go forth, go forth, go forth, go forth, my

... fahr hin, fahr hin, fahr hin, meins Her -  
 ... Go forth, go forth, go forth, my heart's

... fahr hin, fahr hin, meins  
 ... Go forth, go forth, go forth, my

... fahr hin, fahr hin, meins Her -  
 ... Go forth, go forth, go forth, my heart's

121 123 125

Her-zens wer-te Kron ...und  
 heart's most wor- thy crown, ...And

- zens wer-te Kron ...und  
 - most wor- thy crown, ...And

Her-zens wer-te Kron ...und  
 heart's most wor- thy crown, ...And

- zens wer-te Kron und sei das Heil der Ar - men und  
 - most wor- thy crown, To bring the poor man bless - ing. And

Her-zens wer-te Kron und sei das Heil der Ar - men  
 heart's most wor- thy crown, To bring the poor man bless - ing.

- zens wer-te Kron und sei das Heil der Ar - men  
 - most wor- thy crown, To bring the poor man bless - ing.

6 6 7 6

hilf ih aus der Sün-den Not,  
 save him from the power of sin,

hilf ihn' a der Sün-den Not,  
 save him from the power of sin,

hilf ihn' aus der Sün-den Not,  
 save him from the power of sin,

hilf ihn' aus der Sün-den Not, er - würg für sie den bit-tern  
 save him from the power of sin, And tri - umph o - - ver death and

...er - würg für sie den bit-tern  
 ...And tri - umph o - - ver death and

...er - würg für sie den bit-tern  
 ...And tri - umph o - - ver death and

6

...und laß sie  
... And keep him

...und  
... And

...und laß  
... And keep

Tod und laß sie mit dir le - - - - ben,  
pain, And keep him with you al - - - - ways,

Tod pain, und laß sie mit le ben,  
keep him with ou al ways,

Tod pain, und laß sie mit dir le - - - - ben,  
keep him with you al - - - - ways,

136 138

6 6 7 6

mit dir, und laß sie mit dir le - - - - ben.  
with you, and keep him with you al - - - - ways.

laß sie mit dir, mit dir le - - - - ben.  
keep him with you, with you al - - - - ways.

sie mit dir le - ben, mit dir le - ben.  
him with you al - ways, with you al - ways.

und laß sie mit dir, mit dir le - - - - ben.  
and keep him with you, with you al - - - - ways.

und laß sie mit dir le - - - - ben.  
and keep him with you al - - - - ways.

140 142

# 4 # #

14 **11. Soli**

144 Sopran 2 146 148

Das Blut Je - - - su Chri - - - sti, des  
The blood of - - - Christ Je - - - sus, Son

144 Soli 146 148

150 152 154

Soh - nes Got - - - tes, des Soh - nes  
of the Fa - - - ther, Son of the

Das Blut Je - - - su Chri -  
The blood of - - - Christ Je -

150 152 154

156 158 160

Got - - - tes, des Soh - nes Got - - - tes,  
Fa - - - ther, Son of the Fa - - - ther,

- - - sti, des Soh - nes Got - - - tes,  
- - - sus, Son of the Fa - - - ther,

156 158 160

162 164 166

ma - chet uns rein von al - len, von al - len, von al - len Sün - - - den,  
wash - es a - way transgres - sion, trans - gres - sion, transgres - sion from us,

ma - chet uns rein von al - len, von  
wash - es a - way trans - gres - sion, trans -

162 164 166

168 170 172

ma-chet uns rein von al - len, von al - len, von al - len Sün - - den,  
 wash - es a - way trans - gres - sion, trans - gres - sion, trans - gres - sion from us,

al - - len, von al - len, von al - len, von al - len Sün - - - den, das  
 gres - - sion, trans - gres - sion, trans - sion, trans - gres - sion from us, the

168 172

174 176 178 180

das Blut Je - su Chri - sti, des Soh - nes Got -  
 the blood of Christ Je - sus, Son of the Fa -

Blut Je - su Chri - sti, des Soh - nes Got -  
 blood of Christ Je - sus, Son of the Fa -

174 176 178 180

182 184

tes, ma-chet uns rein von al - len, von al - len, von al - len, von  
 ther, wash - es a - way trans - gres - sion, trans - gres - sion, trans - gres - sion, trans -

tes, ma-chet uns rein von al - len, von al - len, von al - len, von al -  
 ther, wash - es a - way trans - gres - sion, trans - gres - sion, trans - gres - sion, transgres -

182 184 186

187 189 191 193

al - len, von al - len Sün - den, von al - len Sün - - den.  
 gres - sion, trans - gres - sion from us, trans - gres - sion from us.

al - len, von al - len Sün - - den, von al - len Sün - - den.  
 sion, trans - gres - sion from us, trans - gres - sion from us.

187 189 191 193

Durch ihn ist uns ver - ge - ben die Sünd, ge - schenkt das Le - ben. Im Him - mel solln wir  
 He in his grace for - gives us Our sins, and life he gives us; By him we shall be

Durch ihn ist uns ver - ge - ben die Sünd, ge - schenkt das Le - ben. Im Him - mel solln wir  
 He in his grace for - gives us Our sins, and life he gives us; By him we shall be

Durch ihn ist uns ver - ge - ben die Sünd, ge - schenkt das Le - ben. Im Him - mel solln wir  
 He in his grace for - gives us Our sins, and life he gives us; By him we shall be

Durch ihn ist uns ver - ge - ben die Sünd, ge - schenkt das Le - ben.  
 He in his grace for - gives us Our sins, and life he gives us;

Durch ihn ist uns ver - ge - ben die Sünd, ge - schenkt das Le - ben. Im Him - mel solln wir  
 He in his grace for - gives us Our sins, and life he gives us; By him we shall be

Durch ihn ist uns ver - ge - ben die Sünd, ge - schenkt das Le - ben.  
 He in his grace for - gives us Our sins, and life he gives us;

Piano accompaniment for measures 194-200, featuring chords and a bass line.

ha - giv - en Gott, wie gro - ße Ga - ben, o Gott, wie gro - ße Ga - ben!  
 pre - cious gifts of heav - en, the pre - cious gifts of heav - en.

ha - ben, o Gott, wie gro - ße Ga - ben, o Gott, wie gro - ße Ga - ben!  
 giv - en The pre - cious gifts of heav - en, the pre - cious gifts of heav - en.

ha - ben, o Gott, wie gro - ße Ga - ben, o Gott, wie gro - ße Ga - ben!  
 giv - en The pre - cious gifts of heav - en, the pre - cious gifts of heav - en.

...o Gott, wie gro - ße Ga - ben, o Gott, wie gro - ße Ga - ben!  
 ...The pre - cious gifts of heav - en, the pre - cious gifts of heav - en.

ha - ben, o Gott, wie gro - ße Ga - ben, o Gott, wie gro - ße Ga - ben!  
 giv - en The pre - cious gifts of heav - en, the pre - cious gifts of heav - en.

...o Gott, wie gro - ße Ga - ben, o Gott, wie gro - ße Ga - ben!  
 ...The pre - cious gifts of heav - en, the pre - cious gifts of heav - en.

Piano accompaniment for measures 202-208, featuring chords and a bass line.

Un - ser Wan - del ist  
We are cit - i - zens

im Him - mel,  
of heav - en,

210 Soli 212 214

im Him - mel, ist im Him - mel, von dan - nen,  
of heav - en, of heav - en, and from it,

un - ser Wan - del ist im Him - mel, von  
we are cit - i - zens of heav - en, and

216 218 220

von dan - nen wir auch war - ten des Hei - lan - des Je - su Chri -  
and from it we shall wait for the com - ing of the Lord Je -

dan - nen, von dan - nen wir auch war - ten des Hei - lan - des Je - su Chri -  
from it, and from it we shall wait for the com - ing of the Lord Je -

222 224

sti, des Her - ren, wel - cher un - sern nich - ti - gen Leib ver - klä - ren  
sus, our Sav - iour; by him shall our vile mor - tal flesh be glo - ri -

sti, des Her - ren, wel - cher un - sern nich - ti - gen Leib ver - klä - ren  
sus, our Sav - iour; by him shall our vile mor - tal flesh be glo - ri -

226 228 230

231 233

wird, wel-cher un-sern nich-ti-gen Leib ver-klä-  
 fied, by him shall our vile mor-tal flesh be glo-

wird, wel-cher un-sern nich-ti-gen Leib ver-klä-  
 fied, by him shall our vile mor-tal flesh be glo-

235 237 239

- ren wird, daß er ähn-lich wer-de sei-nem ver-  
 ri-fied, that it may be fash-ioned like his own

- ren wird, daß er ähn-lich wer-de sei-nem ver-klär-ten  
 ri-fied, that it may be fash-ioned like his own glo-ri-ous

235 237 239

7 6

240 242

klär-ten Lei-be, sei-nem ver-klär-  
 glo-ri-ous bod-y, like his own glo-

Lei-be, sei-nem ver-klär-ten  
 bod-y, like his own glo-

240 242

6 7 6

244 246 248

- ten Lei-be.  
 ri-ous bod-y.

- ten Lei-be.  
 ri-ous bod-y.

244 248

4 #

251 253

Es ist all - hier ein Jam - mer - tal,  
 Here we are in a vale of tears,

Es ist all - hier ein Jam - mer - tal,  
 Here we are in a vale of tears,

Es ist all - hier ein Jam - mer - tal,  
 Here we are in a vale of tears,

Es ist all - hier ein  
 Here we are in a

Es ist all -  
 Here we are

Es ist all -  
 Here we are

249 Capella 251 253

255 257 259

Angst, Not und Trüb - sal ü - ber - all;  
 All full of sor - rows, griefs, and fears;

Angst, Not und Trüb - sal ü - ber - all;  
 All full of sor - rows, griefs, and fears;

Angst, Not und Trüb - sal ü - ber - all;  
 All full of sor - rows, griefs, and fears;

Jam - mer - tal, Angst, Not und  
 vale of tears, All full of

hier ein Jam - mer - tal, Angst, Not und  
 in a vale of tears, All full of

hier ein Jam - mer - tal, Angst, Not und  
 in a vale of tears, All full of

255 257 259

261 263 265

des Blei - bens ist ein klei-ne Zeit, vol - ler Müh-se - lig -  
 We live on earth a fewshortdays, Full of ad-ver - si -

des Blei - bens ist ein klei-ne Zeit, vol - ler Müh-se - lig -  
 We live on earth a fewshortdays, Full of ad-ver - si -

des Blei - bens ist ein klei-ne Zeit, vol-ler Müh-se - lig -  
 We live on earth a fewshortdays, Full of ad-ver - si -

Trüb-sal ü - ber - all; des Blei - bens ist ein klei-ne Zeit,  
 sor - rows, griefts, and fears; We live on earth a fewshortdays,

Trüb-sal ü - ber - all; des Blei - bens ist ein klei-ne Zeit,  
 sor - rows, griefts, and fears; We live on earth a fewshortdays,

Trüb-sal ü - ber - all; des Blei - bens ist ein klei-ne Zeit,  
 sor - rows, griefts, and fears; We live on earth a fewshortdays,

261 263 265

6 6 # # #

267 269 271

keit, des Blei - bens ist ein  
 ties; We live on earth a

keit, des Blei - bens ist ein  
 ties; We live on earth a

keit, des Blei - bens ist ein  
 ties; We live on earth a

und wer's be - dankt, ist im - mer im Streit, des Blei - bens ist ein  
 Who pon - ders them is nev - er at peace, We live on earth a

und wer's be - dankt, ist im - mer im Streit, des Blei - bens ist ein  
 Who pon - ders them is nev - er at peace, We live on earth a

und wer's be - dankt, Streit, des Blei - bens ist ein  
 Who pon - ders them is nev - er at peace, We live on earth a

267 271

6 6 # # #



22 Tenor 1 284 286 288

Wenn eu-re Sün - - - de gleich blut - rot wä - re,  
*Al - though your sins be as red as scar - let,*

Tenor 2

Wenn eu - re Sün - - - de gleich blut - rot wä - re,  
*Al - though your sins be as red as scar - let,*

282 Soli 284 286 288

289 291 293 295

wenn eu-re Sün - - - de gleich blut - rot wä - re, soll sie  
*al - though your sins be as red as scar - let, they shall*

wenn eu - re Sün - - - de gleich blut - rot wä - re,  
*al - though your sins be as red as scar - let,*

289 291 293 295

296 298

doch, soll sie doch schnee - weiß wer - - - den, soll sie  
*be, they shall be white as white snow, they shall*

soll sie ch, soll sie doch schnee - weiß wer - - - den,  
*they sha be, they shall be white as white snow;*

296 298

300 304

doch schnee - weiß wer - den, wenn sie gleich ist wie ro - sin - farb,  
*be white as white snow; though they be red - der than crim - son,*

sie gleich ist wie ro - sin -  
*they be red - der than crim -*

300 304

306 308

soll sie doch, they shall be, soll sie doch wie they shall be as

306

farb, soll sie doch, son, they shall be, soll sie they shall wie as le wer den, as new wool,

310 312

Wol - - - le wer - - - den, white as new wool, wi as Wol - -

310

soll sie doch wie they shall be as Wol - - - le, wie white be as

313 315

- le, wie Wol - - - le wer - - - den, wie Wol - - be as white as new wool, as white

313

Wol - - - le wer - - - den, white as new wool, wie as

317 319

- le wer - - - den. as new wool.

317

Wol - - - le wer - - - den. white as new wool.

323 325 327

Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl dient wi - der al - len Un - fall; der Heil - ge Geist im  
 His word, his blood, his bap - tism, De - fend us from cor - rup - tion; And through the Ho - ly

Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl dient wi - der al - len Un - fall; der Heil - ge Geist im  
 His word, his blood, his bap - tism, De - fend us from cor - rup - tion; And through the Ho - ly

Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl dient wi - der al - len Un - fall; der Heil - ge Geist im  
 His word, his blood, his bap - tism, De - fend us from cor - rup - tion; And through the Ho - ly

Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl dient wi - der al - len Un - fall; der Heil - ge Geist im  
 His word, his blood, his bap - tism, De - fend us from cor - rup - tion; And through the Ho - ly

Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl dient wi - der al - len Un - fall;  
 His word, his blood, his bap - tism, De - fend us from cor - rup - tion;

Sein Wort, sein Tauf, sein Nachtmahl dient wi - der al - len Un - fall;  
 His word, his blood, his bap - tism, De - fend us from cor - rup - tion;

321 Capella 323 325 327

6 #

329 331 333 335

Glau - ben lehrt uns dar - auf ver - trau - en, lehrt uns dar - auf ver - trau - en.  
 Spir - it trust in their great mer - it, we trust in their great mer - it.

Glau - ben lehrt uns dar - auf ver - trau - en, lehrt uns dar - auf ver - trau - en.  
 Spir - it We trust in their great mer - it, we trust in their great mer - it.

Glau - ben lehrt uns dar - auf ver - trau - en, lehrt uns dar - auf ver - trau - en.  
 Spir - it We trust in their great mer - it, we trust in their great mer - it.

Glau - ben lehrt uns dar - auf ver - trau - en, lehrt uns dar - auf ver - trau - en.  
 Spir - it We trust in their great mer - it, we trust in their great mer - it.

...lehrt uns dar - auf ver - trau - en, lehrt uns dar - auf ver - trau - en.  
 ...We trust in their great mer - it, we trust in their great mer - it.

...lehrt uns dar - auf ver - trau - en, lehrt uns dar - auf ver - trau - en.  
 ...We trust in their great mer - it, we trust in their great mer - it.

329 331 335

# 6 # 4 #

Alt 339 341 343

Ge - - he hin, ge - - he hin, mein Volk, in ei-ne Kam - mer und schleuß die  
 O my peo - ple, O my peo - ple go in; go to your cham - bers and shut the

Soli 339 343

345 347 349 353

Tür nach dir zu! Ver-bir-ge dich ei-nen klei-nen Au-gen-blick, bis der Zorn vor-ü-ber-ge - he.  
 doors be-hind you, and hide your-self there for just a lit-tle while, till the wrath be all passed o - ver.

345 347 349 351 353

355 18. Soli Sopran 1 357 359 361 363

Der Ge-rech-ten See-len sind in Got - - tes Hand, und kei-ne Qual rüh-ret sie an.  
 Now we know the right-eous are in God's own hand, and there no pain comes up-on them.

Sopran 2

Der Ge-rech-ten See-len sind in Got-tes Hand, und kei-ne Qual rüh-ret sie an.  
 Now we know the right-eous are in God's own hand, and there no pain comes up-on them.

Baß

Der Ge-rech-ten See-len sind in Got-tes Hand, und kei-ne Qual rüh-ret sie an:  
 Now we know the right-eous are in God's own hand, and there no pain comes up-on them.

355 357 359 361 363

365 367 369

... a - ber sie  
 ...but they have

Für den Un-ver - stän - di-gen wer - den sie an - ge - se - hen, als stür - -  
 In the eyes of fool-ish men, men of no un - der - stand - ing, they seemed

365 367 369

370

372

374

sind in Frie - den,  
peace and safe - ty,

a - ber sie sind in Frie - den,  
but they have peace and safe - ty,

... a - ber sie sind in Frie - den, a - ber sie sind in Frie - den,  
... but they have peace and safe - ty, but they have peace and safe - ty,

- - ben  
to die,

als stür - - ben  
they seemed to

sie, und  
die. Their

370

372

374

4  
2

375

377

379

381

a - ber sie sind in Frie - den, a - ber sie sind in Frie - den,  
but they have peace and safe - ty, but they have peace and safe - ty,

a - ber sie sind in Frie - den,  
but they have peace and safe - ty,

a - ber sie sind in Frie - den,  
but they have peace and safe - ty,

ihr Ab - schied wird  
de - par - ture was

für ei - ne  
ac - count - ed

Pein ge - rech - - net,  
pain and sor - - row,

und ihr  
and their

375

377

379

381

382

384

386

a - ber sie sind,  
but they have peace,

a - ber sie  
but they have

... sie sind in Frie - den,  
but they have peace and safe - ty,

a - ber sie sind in  
but they have peace and

Hin - fah - ren  
go - ing forth

in der de - c - tion,

a - ber sie  
but they have

382

386

2

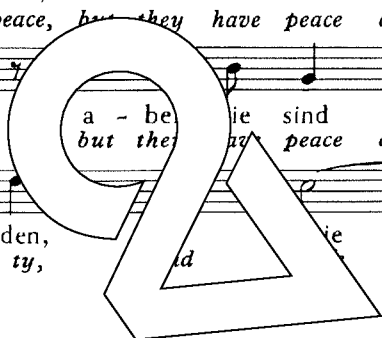
2

6

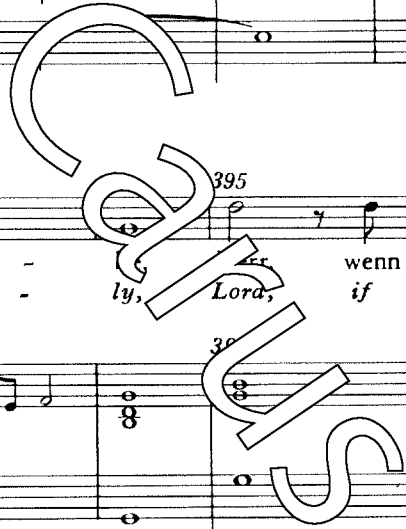
sind, a - ber sie sind, a - ber sie sind in Frie - den.  
 peace, but they have peace, but they have peace and safe - ty.

Frie - den, a - ber sie sind in Frie safe - den.  
 safe - ty, but they have peace and safe - ty.

sind in Frie safe - den, sie - - den.  
 peace and safe - - ty, id - - - ty.



387 389



391 19. Solus  
 Tenor 1

391 393 395

Herr, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich ha - wenn ich nur  
 Lord, if I have thee, if I have thee on - ly, Lord, if I have

396 398

dich, wenn ich nur dich ha - - be, so fra - ge ich nichts nach  
 thee, if I have thee on - - ly, in heav - en and earth I

400 402 404 406

Him - mel und Er - den, so fra - ge ich nichts nach Him - mel und Er - - den.  
 long for no oth - er, in heav - en and earth I long for no oth - - er.

400 402 404 406

Wenn mir gleich Leib \_\_\_\_\_ und See - le ver - schmach',  
 And though my flesh \_\_\_\_\_ and spir - it should fail,

Wenn mir gleich Leib \_\_\_\_\_ und See - le ver - schmach',  
 And though my flesh \_\_\_\_\_ and spir - it should fail,

Wenn mir gleich Leib \_\_\_\_\_ und See - le ver - schmach', wenn mir gleich  
 And though my flesh \_\_\_\_\_ and spir - it should fail, and though my

Wenn mir gleich Leib \_\_\_\_\_ und See - le ver - schmach', wenn mir gleich  
 And though my flesh \_\_\_\_\_ and spir - it should fail, and though my

407 409 411

7 # 6 4 4 #

413 415 417

wenn mir glet Leib \_\_\_\_\_ und See - le ver - schmach', so bist du, Gott, all -  
 and though my flesh \_\_\_\_\_ and spir - it should fail, thou, O God, art the

wenn mir gleich Leib \_\_\_\_\_ und See - le ver - schmach',  
 and though my flesh \_\_\_\_\_ and spir - it should fail,

Leib \_\_\_\_\_ und See - le ver - schmach',  
 flesh \_\_\_\_\_ and spir - it should fail,

Leib \_\_\_\_\_ und See - le ver - schmach',  
 flesh \_\_\_\_\_ and spir - it should fail,

413 417

7 # 6 4 4 #

zeit mei-nes Her-zens Trost und mein Teil  
 por-tion of my heart for ev

...und mein Teil,  
 ...for ev - er,

...und mein Teil,  
 ...for ev - er,

...und mein Teil,  
 ...for ev - er,

...und mein Teil,  
 ...for ev - er, thou, O God, art the por-tion of my

418 420

422 424 426

und mein Teil, so bist du, Gott, all-zeit mei-nes Her-zens Trost und mein Teil.  
 for ev - er, thou, O God, art the por-tion of my heart for ev - er.

Trost und mein Teil, so bist du, Gott, all-zeit mei-nes Her-zens Trost und mein Teil.  
 heart for ev - er, thou, O God, art the por-tion of my heart for ev - er.

und mein Teil, so bist du, Gott, all-zeit mei-nes Her-zens Trost und mein Teil.  
 for ev - er, thou, O God, art the por-tion of my heart for ev - er.

und mein Teil, so bist du, Gott, all-zeit mei-nes Her-zens Trost und mein Teil.  
 for ev - er, thou, O God, art the por-tion of my heart for ev - er.

422 424 426

428 21. Capella

430 432

Er ist das Heil und se - lig Licht, er ist das Heil und se - lig Licht  
 He is the Lord and bless - ed light, he is the Lord and bless - ed light

Er ist das Heil und se - - - lig Licht, und se - lig Licht  
 He is the Lord and bless - - - ed light, and bless - ed light

Er ist das Heil und se - lig Licht für  
 He is the Lord and bless - ed light To

428 Capella

430 432

434

436 438

für die Hei - - - den, zu er - leuch - ten, die dich  
 ev' - ry na - - - tion, To en - light - en those who

für die Hei - - - den, zu er - leuch - ten,  
 ev' - ry na - - - tion, To en - light - en

die Hei - - - den, zu er - leuch - ten, die dich  
 ev' - ry na - - - tion, To en - light - en those who

434

436 438

ken - - - - - nen nicht, und zu wei - - - - - den.  
 dwell - - - - - in night sal - va - - - - - tion,

die dich ken - - - - - nen nicht, und zu wei - - - - - den. Er ist  
 those who dwell - - - - - in night With sal - va - - - - - tion, And for

ken - - - - - nen nicht, d zu - - - - - den.  
 dwell - - - - - in night - - - - - tion,

439 441 443

444 446

Er ist sei - nes Volks Is - ra - el der Preis, Ehr, Freud,  
 And for thy peo - ple Is - ra - el Their crown, their joy,

sei - nes Volks Is - - - ra - - el der Preis, Ehr, Freud,  
 thy peo - ple Is - - - ra - - el Their crown, their joy,

Er ist sei - nes Volks Is - ra - el der Preis, Ehr, Freud,  
 And for thy peo - ple Is - ra - el Their crown, their joy,

...der Preis, Ehr, Freud, Ehr,  
 ... Their crown, their joy, their

...der Preis, Ehr, Freud,  
 ... Their crown, their joy,

...der Preis, Ehr, Freud,  
 ... Their crown, their joy,

444 446

448

450

452

Ehr, Freud und Won - - - ne, er ist sei-nes Volks Is - - ra - el  
 their joy, their glo - - - ry, And for thy peo-ple Is - - ra - el

Ehr, Freud und Won - - - ne, er ist sei-nes Volks Is - ra - el  
 their joy, their glo - - - ry, And for thy peo-ple Is - ra - el

und Won - - - ne, er ist sei-nes Volks Is - ra - el  
 their glo - - - ry, And for thy peo-ple Is - ra - el

Freud und Won - - - ne,  
 joy, their glo - - - ry,

Ehr, Freud und Won - - - ne, der  
 their joy, their glo - - - ry, Their

Ehr, Freud und Won - - - ne,  
 their joy, their glo - - - ry,

448

450

452

Piano accompaniment for measures 448-452, featuring chords and a bass line in 4/4 time.

453

455

457

der Preis, Ehr, Freud, Ehr, Freud und Won - - - ne.  
 Their crown, their joy, their joy, their glo - - - ry.

der Preis, Ehr, Freud, Ehr, Freud und Won - - - ne.  
 Their crown, their joy, their joy, their glo - - - ry.

der Preis, Ehr, Freud und Won - - - ne.  
 Their crown, their joy, their glo - - - ry.

der Preis, Ehr, Freud Ehr, Freud und Won - - - ne.  
 Their crown, their joy, their joy, their glo - - - ry.

Preis, Ehr, Freud, Ehr, Freud und Won - - - ne.  
 crown, their joy, their joy, their glo - - - ry.

der Preis, Ehr, Ehr, Freud und Won - - - ne.  
 Their crown, their their joy, their glo - - - ry.

453

457

Piano accompaniment for measures 453-457, featuring chords and a bass line in 4/4 time.

Un-ser Le-ben wä-h-ret sie-ben-zig  
All our life en-dures but sev-en-ty

Baß

Un-ser Le-ben wä-h-ret sie-zig Ja  
All our life en-dures but sev-ty ye

Soli

462 464 466

Jahr, und wenn's hoch kömmt, wenn's hoch kömmt, wenn's hoch  
years; those who pros-per, who pros-per, who pros-

und wenn's hoch kömmt, wenn's hoch kömmt so sind's acht-zig Jahr, wenn's  
those who pros-per, who pros-per may have eight-y years, who

467 469

kömmt, wenn's hoch kömmt, wenn's hoch kömmt, so sind's acht-zig Jahr, wenn's  
per, who pros-per, who pros-per may have eight-y years, who

hoch kömmt, wenn's hoch kömmt, wenn's hoch kömmt, wenn's hoch kömmt, wenn's hoch  
pros-per, who pros-per, who pros-per, who pros-per, who pros-

471 473 475

hoch kömmt, wenn's hoch kömmt, wenn's hoch kömmt, so sind's acht-zig Jahr,  
pros-per, who pros-per, who pros-per may have eight-y years.

kömmt, wenn's hoch kömmt, wenn's hoch kömmt, so sind's acht-zig Jahr,  
per, who pros-per, who pros-per may have eight-y years.

477 479 481 483

und wenn es köst - lich ge - we - sen ist, so ist es Müh' und Ar -  
*And though our days here be filled with pride, their pride and joy is sor -*

und wenn es köst - lich ge - we - sen ist,  
*And though our days here be filled with pride,*

477 479 481 483

484 486 488

beit,  
*row,*

so ist es Müh' und Ar - - beit ge - we -  
*their pride and joy is sor - - row and la - -*

484 486 488

490 492 494

so ist es Müh' und Ar - - beit, so  
*their pride and joy is sor - - row, their*

- - - bor,  
*so ist es Müh' und Ar - - beit,*  
*their pride and joy is sor - row,*

490 492 494

496 498 500 502

ist es Müh' und Ar - - beit ge - we - - sen.  
*pride and joy is sor - - row and la - - bor.*

so ist es Müh' und Ar - - ge - we - - sen.  
*their pride and joy is sor - - row and la - - bor.*

496 498 500 502

505 507

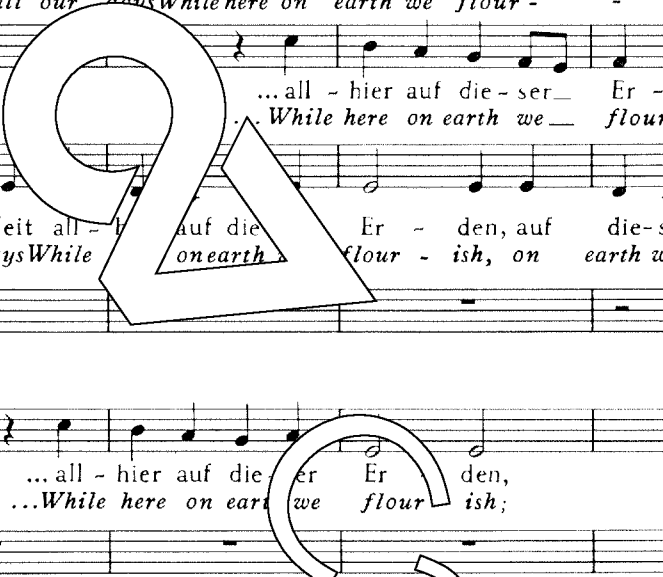
Ach, wie e - lend ist un - ser Zeit all - hier auf die - ser Er - - -  
 How full of grief are all our days While here on earth we flour - - -

... all - hier auf die - ser Er - -  
 ... While here on earth we flour - -

Ach, wie e - lend ist un - ser Zeit all - hier auf die Er - den, auf die - ser Er -  
 How full of grief are all our days While on earth flour - ish, on earth we flour -

... gar  
 ... Soon

... all - hier auf die Er Er den,  
 ... While here on earth we flour ish;



503 Capella 505 507

6 6 6 6 7 6

509 511 513

den,  
ish;

den,  
ish; gar bald der Mensch dar - nie - der - leit,  
Soon in the earth ev' - ry man lies,

den,  
ish;

bald der Mensch dar - nie - der - leit, gar bald der Mensch dar - nie - der - leit, wir  
 in the earth ev' - ry man lies, soon in the earth ev' - ry man lies, For

gar bald der Mensch dar - nie - der - leit, wir müs - sen  
 Soon in the earth ev' - ry man lies, For ev' - ry

... gar bald der Mensch dar - nie - der - leit,  
 ... Soon in the earth ev' - ry man lies,

509 511 513

6 6 6 5 6 5 6 4

3 4 3 4

515

517

519

wir müs-sen al-le ster - - - - - ben,  
For ev'-ry man must per - - - - - ish.

wir müs-sen al - - - - - le ster - ben, all -  
For ev'-ry man must per - ish. On

wir müs-sen al-le ster - ben, al-le ster - ben, all - hier in die - sem  
For ev'-ry man, for ev' - ry man must per - ish. On earth in this dark

müs-sen al-le ster-ben, wir müs-sen al-le ster - ben, all-hier in die - sem Jam -  
ev'-ry man must per-ish, for ev'-ry man must per - ish. On earth in this dark vale

al - le ster-ben, wir müs-sen al-le ster - ben,  
man must per-ish, for ev'-ry man must per - ish,

wir müs-sen al-le ster - - - - - ben,  
For ev'-ry man must per - - - - - ish.

515

517

519

6 6

5 6  
3 4

6 3 4 3

6 5 6

521

523

525

all - hier in die - sem Jam - mer - tal, ... auch wenn -  
On earth in this dark vale of tears, Though we

hier in die - - - - - Jam - mer - tal, ... auch wenn dir's wohl, auch  
earth in this dark vale of tears, Though we now well, though

Jam - mer - tal ist Müh'und Ar - beit ü - ber - all, auch  
vale of tears Our life is la - bor, grief, and fears, Though

- mer - tal ist Müh'und Ar - beit ü - ber - all,  
of tears Our life is la - bor, grief, and fears,

... ist Müh'und Ar - beit ü - ber - all, ü - ber - all,  
... Our life is la - bor, grief, and fears, grief, and fears,

Ar - beit ü - ber - all,  
la - bor, grief, and fears,

521

525

4

4 #

4 #

dir's wohl, dir's wohl - ge - lin - get, auch  
 now well, now well may pros - per, though

wenn dir's wohl - ge - lin - get,  
 we now well may pros - per,

wenn dir's wohl - ge - lin - get,  
 we now well may pros - per,

auch wenn dir's wohl -  
 Though we now well

auch wenn  
 Though we

5 6 5 6 6 3 4 3

wenn dir's, auch wenn dir's wohl - ge - lin - get.  
 we now, though we now well may pros - per.

auch wenn dir's wohl - ge - lin - get.  
 though we now well may pros - per.

auch wenn dir's wohl - ge - lin - get.  
 though we now well may pros - per.

- ge - lin - get, wohl - ge - lin - get.  
 may pros - per, well may pros - per.

dir's wohl - ge - lin - get, auch wenn dir's wohl - ge - lin - get.  
 now well may pros - per, though we now well may pros - per.

auch wenn dir's wohl - ge - lin - get.  
 Though we now well may pros - per.

5 6 # 4 # #

Tenor 1

536 538 540 542 544

Ich weiß, daß mein Er - lö - ser lebt, daß mein Er - lö - ser lebt, daß mein Er - lö - ser  
 I know that my Re - deem - er lives, that my Re - deem - er lives, that my Re - deem - er

536 Solo 538 540 542 544

545 547 549 551 553

lebt, daß mein Er - lö - ser lebt, und er wird mich her - nach aus der Er - den auf -  
 lives, that my Re - deem - er lives, and at the end of days he shall raise me from

545 547 549 551 553

555 557 559 561 563

er - wek - ken, und wer - de dar - nach mit die - ser mei - ner Haut um - ge - ben wer - den,  
 cor - rup - tion; and then at the last I shall put on a - gain my skin and bod - y,

555 557 559 561 563

5 6 6 5 6

565 567 569 571 573

und wer - de in mei - nem Fleisch, und wer - de in mei - nem Fleisch, und wer - de in mei - nem  
 and cloth - ed a - gain in my flesh, and cloth - ed a - gain in my flesh, and cloth - ed a - gain in my

565 569 571 573

574 576 578 580 582

Fleisch — Gott se - hen, — de in mei - nem Fleisch — Gott se - hen.  
 flesh — shall see him, and a - gain in my flesh — shall see him.

574 576 580 582

Weil du vom Tod er-stan-den bist, ... mein höch-ster Trost  
*Since thou art ris - en from the dead, ... Thy ris - ing up*

Weil du vom Tod er-stan-den bist, ... mein höch-ster Trost  
*Since thou art ris - en from the dead, ... Thy ris - ing up*

Weil du vom Tod er-stan-den bist, werd ich im Grab nicht blei - ben, mein höch-ster Trost  
*Since thou art ris - en from the dead, Death can-not o - ver - come me. Thy ris - ing up*

Weil du vom Tod er-stan-den bist, werd ich im Grab nicht blei - ben,  
*Since thou art ris - en from the dead, Death cannot o - ver - come me.*

... werd ich im Grab nicht blei - ben, mein höch-ster Trost  
*... Death cannot o - ver - come me. Thy ris - ing up*

... werd ich im Grab nicht blei - ben,  
*... Death cannot o - ver - come me.*

583 Capella 585 587 589 591

593 595 597 599

dein Auf-fahrt ist, ... denn wo du bist, da komm ich hin,  
*has made me glad; ... For where thou art, there I shall be,*

dein Auf-fahrt ist, Todsfurcht kannst du ver-trei - ben, denn wo du bist, da komm ich hin,  
*has made me glad; No fear of death can harm me. For where thou art, there I shall be,*

dein Auf-fahrt ist, ... denn wo du bist, da komm ich hin,  
*has made me glad; ... For where thou art, there I shall be,*

... Todsfurcht kannst du ver-trei - ben,  
*... No fear of death can harm me.*

dein Auf-fahrt ist, Todsfurcht kannst du ver-trei - ben,  
*has made me glad; No fear of death can harm me.*

... Todsfurcht kannst du ver-trei - ben,  
*... No fear of death can harm me.*

593 595 597 599 601

603 605 607 609 611

...drum fahr ich hin mit Freu - den, drum fahr ich  
 ... And I go forth in glad - ness, and I go

...drum fahr ich hin mit Freu - den, drum fahr ich  
 ... And I go forth in glad - ness, and I go

...drum fahr ich hin mit Freu - den,  
 ... And I go forth in glad - ness,

daß ich stets bei dir leb und bin, drum fahr ich hin mit Freu - den, drum fahr ich  
 That I may al - ways live in thee; And I go forth in glad - ness, and I go

daß ich stets bei dir leb und bin, drum fahr ich hin mit Freu - den,  
 That I may al - ways live in thee; And I go forth in glad - ness,

daß ich stets bei dir leb und bin, drum fahr ich hin mit Freu - den,  
 That I may al - ways live in thee; And I go forth in glad - ness,

603 605 607 609 611

612 614 616 618 620

hin, fahr ich hin, fahr ich hin mit Freu - den, drum fahr ich hin mit Freu - den.  
 forth, I go forth, I go forth in glad - ness, and I go forth in glad - ness.

hin, fahr ich hin, fahr ich hin mit Freu - den, drum fahr ich hin mit Freu - den.  
 forth, I go forth, I go forth in glad - ness, and I go forth in glad - ness.

drum fahr ich mit Freu - den, drum fahr ich hin mit Freu - den.  
 and I go forth in glad - ness, and I go forth in glad - ness.

hin, drum fahr ich hin mit Freu - den.  
 forth, and I go forth in glad - ness.

drum fahr ich hin mit Freu - den, drum fahr ich hin mit Freu - den.  
 and I go forth in glad - ness, and I go forth in glad - ness.

drum fahr ich hin, mit Freu - den.  
 and I go forth in glad - ness.

612 614 616 618 620

623

Herr, ich las - se dich nicht, ich las - se dich nicht, ich las - se dich  
 Lord, if I let thee go, if I let thee go, if I let thee

Herr, ich las - se dich nicht, ich las - se dich nicht, ich las - se dich  
 Lord, if I let thee go, if I let thee go, if I let thee go, if I let thee

Herr, ich las - se dich nicht, ich las - se dich nicht, ich las - se dich  
 Lord, if I let thee go, if I let thee go, if I let thee

621 Soli 623

625 627

nicht, ich las - se dich nicht, las - se dich nicht, du seg - nest mich denn,  
 go, if I let thee go, I let thee go, thy bless - ing be mine,

las - se dich nicht, ich las - se dich nicht, du seg - nest mich denn.  
 I let thee go, if I let thee go, thy bless - ing be mine,

Herr, ich  
 Lord, if

Herr,  
 Lord,

Herr,  
 Lord,

nicht, ich las - se dich nicht, du seg - nest mich denn,  
 go, if I let thee go, thy bless - ing be mine,

625 627

629

631

ich las - se dich nicht, ich  
 if I let thee go, if  
 ich las - se dich  
 if I let thee  
 las - se dich nicht, ich las - se dich nicht, las - se dich nicht, ich las - se dich  
 I let thee go, if I let thee go, if I let thee go, if I let thee  
 ich las - se dich nicht, ich las - se dich nicht, ich las - se dich nicht,  
 if I let thee go, if I let thee go, if I let thee go,  
 ich las - se dich nicht, ich las - se dich nicht, ich las - se dich nicht,  
 if I let thee go, if I let thee go, if I let thee go,

629

631

6 6 5 6 5

633

635

las - se dich nicht, ich las - se dich nicht, ich las - se  
 I let thee go, if I let thee go, if I let thee  
 nicht, ich las - se dich nicht, ich las - se dich nicht, ich las -  
 go, if I let thee go, if I let thee go, if I  
 nicht, ich las - se dich nicht, ich las - se dich nicht, ich las - se dich nicht, ich  
 go, if I let thee go, if I let thee go, if I let thee go, if I let thee go, if  
 ich las - se dich nicht, ich las - se dich  
 if I let thee go, if I let thee  
 ich las - se dich nicht, ich las - se dich  
 if I let thee go, if I let thee

633

635

6 5 6 5 6 6

dich nicht, du seg - nest mich denn, du seg -  
 thee go, thy bless - ing be mine, thy bless -  
 - se dich nicht, du seg - nest mich denn, du seg -  
 - let thee go, thy bless - ing be mine, thy bless -  
 las - se dich nicht, ich las - se dich nicht, du seg - nest mich denn, du seg -  
 I let thee go, if I let thee go, thy - ing be mine, thy bless -  
 nicht, ich las - se dich nicht, du seg - nest mich denn,  
 go, if I let thee go, thy bless - ing be mine,  
 las - se dich nicht, ich las - se dich nicht, du seg - nest mich denn, du seg -  
 I let thee go, if I let thee go, thy bless - ing be mine, thy bless -  
 nicht, ich las - se dich nicht, du seg - nest mich denn,  
 go, if I let thee go, thy bless - ing be mine,

637 639



- nest mich denn, du seg - nest mich denn,  
 - ing be mine, thy bless - ing be mine.

- nest mich denn, du seg - nest mich denn, du seg - nest mich denn.  
 - ing be mine, thy bless - ing be mine, thy bless - ing be mine.

- nest mich denn, du seg - nest mich denn, du seg - nest mich denn.  
 - ing be mine, thy bless - ing be mine, thy bless - ing be mine.

- nest mich denn, du seg - nest mich denn, du seg - nest mich denn.  
 - ing be mine, thy bless - ing be mine, thy bless - ing be mine.

du seg - nest mich denn, du seg - nest mich denn,  
 thy bless - ing be mine, thy bless - ing be mine.

641 643 645

Er sprach zu mir: Halt dich an mich,  
 He said to me: Hold fast to me;

Er sprach zu mir: Halt dich an mich,  
 He said to me: Hold fast to me;

Er sprach zu mir: Halt dich an mich,  
 He said to me: Hold fast to me;

Er sprach zu mir: Halt dich an mich, es soll dir itzt ge -  
 He said to me: Hold fast to me; Then shall all good at -

Er sprach zu mir: Halt dich an mich, es soll dir itzt, es soll dir  
 He said to me: Hold fast to me; Then shall all good, then shall all

Er sprach zu mir: Halt dich an mich, es soll dir  
 He said to me: Hold fast to me; Then shall all

646 Capella 648 650 652

...ich geb, ich geb mich sel - berganz für dich, da  
 ... I give, I give my - self a - bundant - ly To

...ich geb, ich geb, ich geb mich sel - berganz für dich, da will ich  
 ... I give, I give, I give my - self a - bundant - ly To hold you

...ich geb mich sel - ber ganz für dich, sel - berganz für dich,  
 ... I give, I give my - self, give my - self a - bundant - ly.

lin - gen; ich geb mich sel - ber ganz für dich, sel - berganz für dich.  
 tend you. I give give my - self, give my - self a - bundant - ly.

itzt ge - lin - gen; ich geb, ich geb mich sel - berganz für dich.  
 good at - tend you. I give, I give my - self a - bundant - ly.

itzt ge - lin - gen; ich geb mich sel - berganz für dich.  
 good at - tend you. I give my - self a - bundant - ly.

654 656 658

will ich für dich rin - gen. Den Tod ver-schlingt das Le-ben mein,  
*hold you and de - fend you. For death is swallowed up by life;*

für dich rin - gen. Den Tod ver-schlingt das Le-ben mein,  
*and de - fend you. For death is swallowed up by life;*

da will ich für dich rin - gen. Den Tod ver-schlingt das Le-ben mein,  
*To hold you and de - fend you. For death is swallowed up by life;*

... mein Un - schuld trägt  
*... I take your sins*

Den Tod ver-schlingt das Le-ben mein, mein Un-schuld trägt.  
*For death is swallowed up by life; I take your sins*

... mein Un-schuld trägt  
*... I take your sins*

660 662 664 666

4 3

667 669 671

... da bist du se - lig, da  
*... And I have blessed you, and*

... da bist du se -  
*... And I have blessed*

... da bist du se - lig wor -  
*... And I have blessed you al -*

— die Sün-de dein; da bist du se-lig wor - den, da bist du  
*— up-on my - self, And I have blessed you al - ways, and I have*

— die Sün-de dein; da bist du se-lig wor - den, da bist du se - lig wor -  
*— up-on my - self, And I have blessed you al - ways, and I have blessed you al -*

— die Sün-de dein; da bist du se-lig wor - den,  
*— up-on my - self, And I have blessed you al - ways,*

667 669 671

6 6 6 6 7 6

673

675

677

bist du se-lig wor - - den, da bist du se-lig, da bist du se - lig,  
 I have blessed you al - - ways, and I have blessed you, and I have blessed you

lig, se - lig wor - - den, da bist du se - lig,  
 you, blessed you al - - ways, and I have blessed you,

- - den, se - lig wor - den, da bist du se-lig wor - den, da bist du se - lig  
 - - ways, blessed you al - ways, and I have blessed you al - ways, and I have blessed you

se - lig wor - den, da bist du se - lig, da bist du se-lig, da  
 blessed you al - ways, and I have blessed you, and I have blessed you, and

- den, da bist du se - lig, da bist du se -  
 - ways, and I have blessed you, and I have blessed

da bist du  
 and I have

673

675

677

# 4 #

679

681

683

685

se - lig wor - den, da bist du se-lig wor - den.  
 ble yo al - ways, and I have blessed you al - ways.

da bist du se - lig wor - den, da bist du se-lig, da bist du se-lig wor - den.  
 and I have blessed you al - ways, and I have blessed you, and I have blessed you al - ways.

wor-den, se - lig den, da bist du se-lig wor - den.  
 always, blessed you I ways, and I have blessed you al - ways.

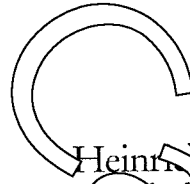
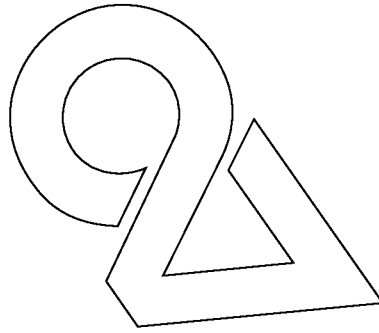
bist du se - lig wor - den, da bist du se-lig wor - den.  
 I have blessed you a - ways, and I have blessed you al - ways.

- lig, se - lig wor - den, da bist du se - lig, da bist du se-lig wor - den.  
 - you, blessed you al - ways, and I have blessed you, and I have blessed you al - ways.

se - lig wor da bist du se - lig wor - den.  
 blessed you al - ways, and I have blessed you al - ways.

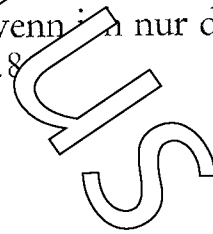
679 683 685

# 4 # # b #

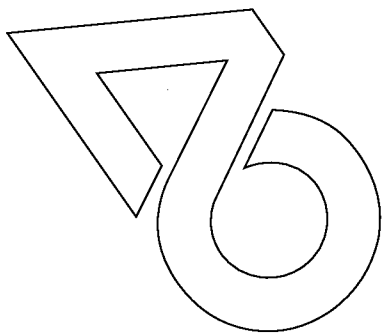


Heinrich Schütz  
Musikalische Exequien  
Zweiter Teil

Herr, wenn ich nur dich habe  
SWV 28



SPRINGS



# Herr, wenn ich nur dich habe

SWV 280

**Chor I**

Sopran Instrument 1 (d<sup>1</sup>-f<sup>2</sup>) Cantus  
Alt Instrument 2 (g-a<sup>1</sup>) Altus  
Tenor Instrument 3 (H-e<sup>1</sup>) Tenor  
Baß Instrument 4 (E-c<sup>1</sup>) Bassus

Primus Chorus

Herr, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich  
Lord, if I have thee, if I have thee, if I have thee

**Chor 2**

Sopran Instrument 1 (cis<sup>1</sup>-e<sup>2</sup>) Cantus  
Alt Instrument 2 (e-a<sup>1</sup>) Altus  
Tenor Instrument 3 (c-e<sup>1</sup>) Tenor  
Baß Instrument 4 (F-a) Bassus

Secundus Chorus.

HERR

Orgel ad libitum

Bassus Continuus

6 8 10 12

ha - - - be, - - -  
on - - - ly, - - -

Herr, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich  
Lord, if I have thee, if I have thee, if I have thee

Herr, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich  
Lord, I long for thee, if I have thee, if I have thee

Herr, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich  
Lord, if I have thee, if I have thee

6 8 10 12

Herr, wenn ich nur dich, wenn ich nur dich  
Lord, if I have thee, if I have thee

13 15 17

Herr, wenn ich nur dich, wenn ich nur  
 Lord, if I have thee, if I have

ha - be, Herr, wenn ich nur dich,  
 on - ly, Lord, if I have thee,

ha - be, Herr, wenn ich nur dich,  
 on - ly, Lord, if I have thee, wenn

ha - be, Herr, wenn ich nur dich,  
 on - ly, Lord, if I have thee, wenn

13 15 17

6 5 4 # # #

19 21 23

dich the ha - be, dich ha - be, so fra - ge ich  
 thee on - ly, thee on - ly, in heav - en and

dich, wenn ich nur dich ha - be, so fra - ge ich  
 thee, if I have thee, on - ly, in heav - en and

dich ha - be, wenn ich nur dich ha - be, so fra - ge ich  
 thee on - ly, if I have thee, on - ly, in heav - en and

dich ha - be, wenn ich nur dich ha - be, so fra - ge ich  
 thee on - ly, if I have thee, on - ly, in heav - en and

19 21 23

4 3 4 3

25 27 29

nichts nach Him - mel und Er - den,  
 earth I long for no oth - er,

nichts nach Him - mel und den,  
 earth I long for no oth - er,

nichts nach Him - mel und Er -  
 earth I long for no oth -

nichts nach Him - mel und Er -  
 earth I long for no oth - den

so fra - ge ich nichts nach Him -  
 in heav - en and earth I long

so fra - ge ich nichts nach Him -  
 in heav - en and earth I long

so fra - ge ich nichts nach Him -  
 in heav - en and earth I long

so fra - ge ich nichts nach Him -  
 in heav - en and earth I long

25 27

30 32 34

so fra - ge ich nichts, so fra - ge ich  
 in heav - en and earth, in heav - en and

so fra - ge ich nichts, so fra - ge ich  
 in heav - en and earth, in heav - en and

so fra - ge ich nichts, so fra - ge ich  
 in heav - en and earth, in heav - en and

so fra - ge ich nichts, so fra - ge ich  
 in heav - en and earth, in heav - en and

mel und Er - den,  
 for no oth - er,

mel und Er - den,  
 for no oth - er,

mel und Er - den,  
 for no oth - er,

mel und Er - den,  
 for no oth - er,

so fra - ge ich nichts  
 in heav - en and earth

so fra - ge ich nichts  
 in heav - en and earth

so fra - ge ich nichts  
 in heav - en and earth

so fra - ge ich nichts  
 in heav - en and earth

30 32 34

52

35 37 39 41

nichts nach Him - mel und Er - den, nach Him - mel und Er - den.  
*earth I long for no oth - er, I long for no oth - er.*

nichts nach Him - mel und Er - den, nach Him - mel und Er - den.  
*earth I long for no oth - er, I long for no oth - er.*

nichts nach Him - mel und Er - den, und Er - den.  
*earth I long for no oth - er, no oth - er.*

nichts nach Him - mel for und Er - den, und Er - den.  
*earth I long for no oth - er, no oth - er.*

nach Him - mel und Er - den.  
*I long for no oth - er.*

nach Him - mel for und Er - den.  
*I long for no oth - er.*

nach Him - mel for und Er - den.  
*I long for no oth - er.*

nach Him - mel und Er - den.  
*I long for no oth - er.*

35 37 39 41

# 4 # # 4 # #

42 44 46

Wenn mir gleich Leib und See - le ver - schmach't, so bist du  
*And though my flesh and spir - it should fail, yet thou,*

Wenn mir gleich Leib und See - le ver - schmach't, so bist  
*And though my flesh and spir - it should fail, yet thou,*

Wenn mir gleich Leib und See - le ver - schmach't, so bist  
*And though my flesh and spir - it should fail, yet thou,*

Wenn mir gle Leib und - le ver - schmach't, so bist  
*And though my flesh and s - it should fail, yet thou,*

42 46

5 6 6 # 4 6

2

47 49 51

Wenn mir gleich Leib und See - le ver - schmach't', so  
*And though my flesh and sprit should fall, yet*

Wenn mir gleich Leib, le ver - schmach't',  
*And though my flesh it should fall,*

Wenn mir gleich Leib, See - le ver - schmach't', so bist du  
*And though my flesh sprit should fall, yet thou, O*

Wenn mir gleich Leib, See - le ver - schmach't',  
*And though my flesh sprit should fall,*

doch, my Gott, God,  
 du O doch, my Gott, God,  
 du O doch, my Gott, God,  
 du O doch, my Gott, God,

47 49 51

6 5 6 6 7 6

4

53 55 57

bist thou, du O doch, my Gott, God, so yet bist thou, du O doch, my  
 so bist yet thou, du O doch, my Gott, God, so bist du O doch, my  
 doch, God, so bist yet thou, du O doch, my Gott, God, so bist du O doch, my  
 so bist yet thou, du O doch, my Gott, God, so bist yet thou, du O doch, my

so yet bist thou, du O doch, my Gott, God, al - le - zeit shalt be the  
 so bist yet thou, du O doch, my Gott, God, al - le - zeit shalt be the  
 so bist yet thou, du O doch, my Gott, God, al - le - zeit shalt be the

53 55 57

6 6 6

54 59 61 63

Gott, al-le-zeit mei-nes Her-zen Trost, so bist du doch,  
 God, shalt be the por- tion of my heart, yet thou, O my

Gott, al-le-zeit mei-nes Her-zen Trost, so bist du doch,  
 God, shalt be the por- tion of my heart, yet thou, O my

Gott, al-le-zeit mei-nes Her-zen Trost, so bist du doch,  
 God, shalt be the por- tion of my heart, yet thou, O my

Gott, al-le-zeit mei-nes Her-zen Trost, so bist du doch,  
 God, shalt be the por- tion of my heart, yet thou, O my

al-le-zeit meines Her-zen Trost, so bist du doch, Gott, so  
 shalt be the por- tion of my heart, yet thou, O my God, yet

mei- nes Her-zen Trost, so bist du doch, Gott,  
 por- tion of my heart, yet thou, O my God,

mei- nes Her-zen Trost, so bist du doch, Gott,  
 por- tion of my heart, yet thou, O my God,

mei- nes Her-zen Trost, so bist du doch, Gott,  
 por- tion of my heart, yet thou, O my God,

59 61 63

65 67 69

Gott, al-le-zeit mei-nes Her-zen Trost und mein  
 God, shalt be the por- tion of my heart for ev -

Gott, al-le-zeit mei-nes Her-zen Trost und mein  
 God, shalt be the por- tion of my heart for ev -

Gott, al-le-zeit mei-nes Her-zen Trost und mein  
 God, shalt be the por- tion of my heart for ev -

Gott, al-le-zeit mei-nes Her-zen Trost und mein  
 God, shalt be the por- tion of my heart for ev -

bist du doch, Gott, al-le-zeit mei-nes Her-zen Trost,  
 thou, O my God, shalt be the por- tion of my heart,

so bist du doch, Gott, al-le-zeit mei-nes Her-zen Trost,  
 yet thou, O my God, shalt be the por- tion of my heart,

so bist du doch, Gott, al-le-zeit mei-nes Her-zen Trost,  
 yet thou, O my God, shalt be the por- tion of my heart,

so bist du doch, Gott, al-le-zeit mei-nes Her-zen Trost,  
 yet thou, O my God, shalt be the por- tion of my heart,

65 67 69

71 73 75 77

Teil, al-lezeit mei-nes Her-zen Trost, so bist du doch, Gott,  
 er, shalt be the por- tion of my heart, yet thou, O my God,  
 Teil, al-lezeit mei-nes Her-zen Trost, so bist du doch, Gott,  
 er, shalt be the por- tion of my heart, yet thou, O my God,  
 Teil, al-lezeit mei-nes Her-zen Trost, so bist du doch, Gott,  
 er, shalt be the por- tion of my heart, yet thou, O my God,  
 Teil, al-lezeit mei-nes Her-zen Trost, du doch, Gott,  
 er, shalt be the por- tion of my heart, for mein ev - er, so bist du  
 O my God, yet thou, O my God, yet thou,  
 Teil, er, so bist yet thou,

71 73 75 77

78 80 82 84

so bist du doch, Gott, al-lezeit mei-nes Her-zen Trost,  
 yet thou, O my God, shalt be the por- tion of my heart,  
 so bist du doch, Gott, al-lezeit mei-nes Her-zen Trost,  
 yet thou, O my God, shalt be the por- tion of my heart,  
 so bist du doch, Gott, al-lezeit mei-nes Her-zen Trost,  
 yet thou, O my God, shalt be the por- tion of my heart,  
 so bist du doch, Gott, al-lezeit mei-nes Her-zen Trost,  
 yet thou, O my God, shalt be the por- tion of my heart,  
 doch, my God, al-lezeit mei-nes Her-zen Trost und mein  
 my God, shalt be the por- tion of my heart for ev -  
 du doch, O my God, al-lezeit mei-nes Her-zen Trost und mein  
 my God, shalt be the por- tion of my heart for ev -  
 du doch, O my God, al-lezeit mei-nes Her-zen Trost und mein  
 my God, shalt be the por- tion of my heart for ev -

78 80 82 84

56

85 87 89 91

al-lezeit meines Herzen Trost und mein Teil, und mein Teil, meines  
 shalt be the portion of my heart for ev - er, for ev - er, of my

al-lezeit meines Herzen Trost und mein Teil, und mein Teil, meines  
 shalt be the portion of my heart for ev - er, for ev - er, of my

al-lezeit meines Herzen Trost und mein Teil, und mein Teil, meines  
 shalt be the portion of my heart for ev - er, for ev - er, of my

al-lezeit meines Herzen Trost und mein Teil, und mein Teil, meines  
 shalt be the portion of my heart for ev - er, for ev - er, of my

Teil, al-lezeit meines Herzen Trost und mein Teil, meines Herzen Trost und  
 er, shalt be the portion of my heart for ev - er, of my heart, my heart for

Teil, al-lezeit meines Herzen Trost und mein Teil, meines Herzen Trost und  
 er, shalt be the portion of my heart for ev - er, of my heart, my heart for

Teil, al-lezeit meines Herzen Trost und mein Teil, meines Herzen Trost und  
 er, shalt be the portion of my heart for ev - er, of my heart, my heart for

Teil, al-lezeit meines Herzen Trost und mein Teil, meines Herzen Trost und  
 er, shalt be the portion of my heart for ev - er, of my heart, my heart for

85 87 89 91

93 95 97

Her-zen Trost und mein Teil, meines Herzen Trost und mein Teil, er.  
 heart, my heart for ev - er, of my heart, my heart for ev - er, of my

Her-zen Trost und mein Teil, meines Herzen Trost und mein Teil, und mein Teil,  
 heart, my heart for ev - er, of my heart, my heart for ev - er, of my

Her-zen Trost und mein Teil, meines Herzen Trost und mein Teil, mein Teil,  
 heart, my heart for ev - er, of my heart, my heart for ev - er, of my

Her-zen Trost und mein Teil, meines Herzen Trost und mein Teil, er.  
 heart, my heart for ev - er, of my heart, my heart for ev - er, of my

mein Teil, meines Herzen Trost und mein Teil, und mein Teil, er.  
 ev - er, of my heart, my heart for ev - er, of my heart, my heart for ev - er, of my

mein Teil, meines Herzen Trost und mein Teil, und mein Teil, er.  
 ev - er, of my heart, my heart for ev - er, of my heart, my heart for ev - er, of my

mein Teil, meines Herzen Trost und mein Teil, und mein Teil, er.  
 ev - er, of my heart, my heart for ev - er, of my heart, my heart for ev - er, of my

mein Teil, meines Herzen Trost und mein Teil, und mein Teil, er.  
 ev - er, of my heart, my heart for ev - er, of my heart, my heart for ev - er, of my

93 97

21 23 25

submis - se

hast, ge - sagt  
me, hast told

hast; me;

sagt told hast, wie du - sagt  
told me, as thou told

hast; me;

sagt told hast, wie du ge -  
told me, as thou hast told

hast; me;

sagt told hast, wie du ge -  
told me, as thou hast told

hast; me;

sagt told hast, wie du ge -  
told me, as thou hast told

hast; me;

se - lig sind die  
blest are the de -

se - lig sind die To -  
blest are the de - part -

21 23 25

submis - se

4 # # b 4 # b

se - lig sind die To -  
blest are the de - part -

ten, - - - - -  
ed, are the de - part - - - - -  
ed, are the de - part - - - - -  
ed, are the de - part - - - - -

27 29 31

To - - - - -  
part - - - - -

ten, die in dem Her - -  
ed, are the de - part - -

ren, die in dem Her - ren  
ed who in the ed who in the Lord do

ster -  
per -

27 29 31

se - lig sind die To - - - - -  
blest are the de - part - - - - -

ten, die in dem Her - -  
ed, are the de - part - -

ren, die in dem Her - ren  
ed who in the ed who in the Lord do

ster -  
per -

6 #

62 33 fortiter 35

denn mei - ne Au - gen ha - ben deinen Hei - land, ha - ben deinen  
 for my own eyes have witnessed thy sal - va - tion, wtt - nessed thy sal -

denn mei - ne Au - gen ha - ben deinen Hei - - -  
 for my own eyes have witnessed thy sal - va - - -

denn mei - ne Au - gen ha - ben deinen Hei - - -  
 for my own eyes have witnessed thy sal - va - - -

denn mei - ne Au - gen ha - ben deinen Hei - land,  
 for my own eyes have witnessed thy sal - va - tion,

denn mei - ne Au - gen ha - ben deinen

ben,  
 tsh,

ben,  
 tsh,

33 ster - - - ben,  
 - - - tsh,

35 fortiter

37 39 submisce

Hei - land ge - se - hen, ha - ben dei - nen Hei - - - land ge - se -  
 va - tion, the Sav - our, witnessed thy sal - va - tion, the Sav -

land ge - se - hen, ha - ben dei - nen Hei - - - land ge - se -  
 tion, the Sav - our, witnessed thy sal - va - tion, the Sav -

land ge - se - hen, ha - ben dei - nen Hei - - - land ge -  
 tion, the Sav - our, witnessed thy sal - va - tion, the Sav -

ge - se - hen, ha - ben dei - nen Hei - - - land ge -  
 the Sav - our, witnessed thy sal - va - tion, the Sav -

Hei - land ge - se - hen, ha - ben dei - nen Hei - land ge -  
 va - tion, the Sav - our, witnessed thy sal - va - tion, the

se - lig sind die To - se - lig  
 blest are the de - blest sind die To - blest are  
 blest sind die To - ten,  
 blest sind die To - ten,  
 blest sind die To - ten,  
 blest sind die To - ten,

37 3 submisce

- - hen,  
 - - tour,  
 - - hen,  
 - - tour,  
 se - hen,  
 Sav - tour,  
 se - hen,  
 Sav - tour,  
 fortiter  
 wel - chen du be - rei - tet hast vor  
 ch thou hast pre - pared for us, for  
 fortiter

se - hen,  
 Sav - tour,  
 wel - chen du be -  
 which thou hast pre-

sind die To - ten, die in dem Herrn, die in dem Her - ren ster - - ben,  
 the de - part - ed who in the Lord, who in the Lord do per - - ish;  
 die in dem Her - ren ster - - ben,  
 who in the Lord do per - - ish;  
 die in dem Her - ren, die in dem Her - ren st - - ben,  
 are the de - part - ed who in the Lord do per - - ish;  
 fortiter

41 43 45  
 6 b 6 7 6

fortiter  
 wel - chen du be - rei - tet hast vor al - - len Völ - kern, submitte  
 which thou hast pre - pared for us, for all - - the peo - ples, submitte  
 al - len Völ - kern, vor al - len Völ - - kern, vor al - len  
 all the peo - ples, for all the peo - - ples, for all the  
 rei - tet hast vor al - len, vor al - len the Völ - kern,  
 pared for all the peo - ples, for all the peo - ples,

47 49 51 submitte  
 vor for al -  
 for submitte  
 vor for al - len Völ -  
 for all the peo -

sie ru - hen,  
 they rest now,  
 sie ru -  
 they rest

47 49 51 submitte  
 # b # 4 # # b

64

53 55 57

- len Völ - kern,  
the peo - ples,

- kern,  
ples,

fortiter

wel - chen du be - rei - tet hast vor  
which thou hast pre - pared for us, for

Völ - kern,  
peo - ples,

fortiter

wel - chen du be -  
which thou hast pre -

hen, now,

sie ru - hen von ih - rer Ar - - - - -  
they rest now from all their la - - - - -  
beit,  
bors,

sie ru - hen von ih - rer Ar - - - - -  
they rest now from all their la - - - - -  
- - - - -  
- - - - -  
beit,  
bors,

sie ru - hen von ih - rer Ar - - - - -  
they rest now from all their la - - - - -  
beit,  
bors,

53 55 57

fortiter

# 4 # b 6 b

59 61

fortiter

wel - chen du be - rei - tet hast vor al - len Völ -  
which thou hast pre - pared for us, for all the peo -

fortiter

wel - chen du be - rei - tet hast vor  
which thou hast pre - pared for all the

al - len Völ - kern,  
all the peo - ples,

wel - chen du be -  
which thou hast pre -

wel - chen du be - rei - tet hast vor al - len Völ - kern,  
which thou hast pre - pared for us, for all the peo - ples,

rei - tet hast vor al - len Völ - kern,  
pared for us, for all the peo - ples,

59

6

kern, vor al-len Völ - kern, vor  
 ples, for all the peo - ples, for  
 al - len, vor al-len Völ - kern, vor  
 peo - ples, for all the peo - ples, for  
 rei - tet hast, vor al-len Völ - kern, vor  
 pared for us, for all the peo - ples, for  
 vor al-len Völ - kern, vor  
 for all the peo - ples, for

und ih-re Wer-ke fol-gen ih-nen nach,  
 and all their deeds shall fol-low aft-er them,  
 und ih-re Wer-ke fol-gen ih-nen nach,  
 and all their deeds shall fol-low aft-er them,  
 und ih-re Wer-ke fol-gen ih-nen nach,  
 and all their deeds shall fol-low aft-er them,

63 65 67 submisse  
 submisse submisse submisse

69 71  
 al - len Völ - kern,  
 all the peo - ples:  
 al - len Völ - kern,  
 all the peo - ples:  
 al - len Völ - kern,  
 all the peo - ples:  
 al - len Völ - kern,  
 all the peo - ples:  
 al - len Völ - kern,  
 all the peo - ples:  
 submisse

und ih-re Wer-ke fol-gen ih-nen  
 and all their deeds shall fol-low aft-er  
 submisse  
 und ih-re Wer-ke fol-gen ih-nen  
 and all their deeds shall fol-low aft-er  
 submisse  
 und ih-re Wer-ke fol-gen ih-nen  
 and all their deeds shall fol-low aft-er

69 71  
 submisse

73 75 77 fortiter

ein a Licht, zu er - leuch - ten die Hei - den, ein Licht, zu er -  
 a light to en - light - en the na - tions, a light to en -

ein a Licht, zu er - leuch - ten die Hei - den, ein Licht, zu er -  
 a light to en - light - en the na - tions, a light to en -

ein a Licht, zu er - leuch - ten die Hei - den, ein Licht, zu er -  
 a light to en - light - en the na - tions, a light to en -

ein a Licht, zu er - leuch - ten die Hei - den, ein Licht, zu er -  
 a light to en - light - en the na - tions, a light to en -

ein a Licht, zu er - leuch - ten die Hei - den, ein Licht, zu er -  
 a light to en - light - en the na - tions, a light to en -

nach.  
them.

nach.  
them.

73 75 77

nach.  
them.

fortiter

79 81 83

leuch - ten die Hei - den,  
 light - en the na - tions,

leuch - ten die Hei - den,  
 light - en the na - tions,

leuch - ten die Hei - den,  
 light - en the na - tions,

leuch - ten die Hei - den,  
 light - en the na - tions,

Sie sind in der Hand des Her -  
 They are in the Lord's own keep -

Sie sind in der Hand des Her -  
 They are in the Lord's own keep -

79 81 83

ie s in der Hand des Her -  
 hey a in the Lord's own keep -  
 submitte

ren, sie sind in der Hand des Her - ren, und kei - ne Qual  
 ing, they are in the Lords own keep - ing, and there no pain

ren, sie sind in der Hand des Her ren, und kei - ne Qual  
 ing, they are in the Lords own keep ing, and there no pain

85 ren. sie sind in der Hand des Her - ren, und kei - ne Qual  
 ing, they are in the Lords own keep - ing, and there no pain 89 91

92 94 96 fortiter  
 ein Licht, zu er -  
 a light to en -  
 fortiter  
 ein Licht, zu er -  
 a light to en -  
 fortiter  
 ein Licht, zu er - leuch -  
 a light to en - light -  
 fortiter  
 ein Licht, zu er -  
 a light to en -  
 fortiter

rüh - ret sie, und kei - ne Qual rüh - ret sie.  
 comes to them, and there no pain comes to them.

rüh - ret sie, und kei - ne Qual rüh - ret sie.  
 comes to them, and there no pain comes to them.

92 rüh-ret sie, und kei-ne Qual rüh-ret sie. 98  
 comes to them, and there no pain comes to them. fortiter

leuchten die Hei - den, und zum Preis dei - nes Volks, submisse  
*light - en the na - tions, and the joy that thou givst,*

leuchten die Hei - den, und zum Preis dei - nes Volks, und zum Preis dei - nes Volks  
*light - en the na - tions, and the joy that thou givst, and the joy that thou givst*

- ten die Hei - den, und zum Preis dei - nes Volks, und zum Preis dei - nes Volks  
*- en the na - tions, and the joy that thou givst, and the joy that thou givst*

leuchten die Hei - den, und zum Preis dei - nes Volks, dei - nes Volks  
*light - en the na - tions, and the joy that thou givst, that thou givst,*

leuchten die Hei - den, und zum Preis dei - nes Volks, dei - nes Volks  
*light - en the na - tions, and the joy that thou givst, that thou givst,*

Se - lig sind die  
*Blest are the de -*

Se - lig sind die To - ten,  
*Blest are the de - part - ed*

submisse

Is - ra - el, und zum Preis dei - nes Volks Is - ra -  
*Is - ra - el, and the joy that thou givst Is - ra -*

Is - ra - el, und zum Preis, Is - ra -  
*Is - ra - el, and the joy, Is - ra -*

Is - ra - el, dei - nes Volks Is - ra -  
*Is - ra - el, that thou givst Is - ra -*

Se - lig sind die To - ten, die in dem Her - ren  
*Blest are the de - part - ed who in the Lord do*

To - ten, die in dem Her - ren do ster - ben,  
*part - ed who in the Lord do per - ish,*

die in dem Her - ren do - ben,  
*who in the Lord do - ish,*

109 111 fortiter 113 115

el, und zum Preis dei-nes Volks, dei - nes  
 el, and the joy that thou givst, that thou

el, fortiter d zum Pa dei-nes Volks, dei - nes  
 el, and the joy d the jo that thou givst, that thou

el, und zum dei-nes Volks, dei - nes  
 el, and the joy t thou st, that thou

el, fortite and the joy nes Volks, dei - nes  
 el, and the joy t thou st, that thou

el, und zum Preis dei-nes Volks, dei - nes  
 el, and the joy at thou givst, that thou givst

ster - ben.  
 per - ish.

ster - ben.  
 per - ish.

109 111 fortiter 113 115

6 5 # # 9 7

116 118 120 122

Volks Is - ra - el, Is - ra - el.  
 givst Is - ra - el, Is - ra - el.

Volks Is - ra - el, dei - nes Volks Is - ra - el.  
 givst Is - ra - el, that thou givst Is - ra - el.

Volks Is - ra - el, Is - ra - el.  
 givst Is - ra - el, Is - ra - el.

Is - ra - el, dei - nes Volks Is - ra - el.  
 Is - ra - el, that thou givst Is - ra - el.

116 118 120 122

7 6 4 # # # b