

VORWORT

Im Sommer 1636 kündigte Heinrich Schütz seinem kurfürstlichen Dienstherren Johann Georg I. von Sachsen ein neues Opus als „Kleiner KirchenConcert Erster Theil“ an.¹ Kurz darauf erschien es jedoch als *Erster Theil Kleiner geistlicher Concerten*. Sollte der revidierte Titel hinsichtlich seiner Aufführungsmöglichkeiten offener oder gar innovativer wirken?²

Zeitgenössische Aufführungen einzelner Konzerte sind in der Dresdner Schloßkirche nicht in Amtsbüchern und Hofdiarien belegt. Gleichwohl zeigen historische Noteninventare kleiner und größerer Kirchengemeinden sowie Hofkapellen Mittelddeutschlands, daß die Konzerte durchaus im Gottesdienst liturgisch genutzt wurden.³ In Schütz' eigener Begrifflichkeit gehören sie zur Gruppe „Kleine[r] oder mit wenig stimmen Eingerichtete[r] psalmen und Concerten“, die „Jedes mal, auch [...] eingangs bey Einer furst[lichen] taffel zu gebrauchen“ seien.⁴

Diese funktionale Vielseitigkeit des „Jedes mal“ im kirchlichen wie im höfisch-zeremoniellen Raum zeichnet die *Kleinen geistlichen Konzerte* schon zu Schütz' Lebzeiten aus. Noch heute gehören sie zu seinen bekanntesten und populärsten Stücken. Ihre Universalität liegt nicht nur in der stilistischen Vielfalt und variablen Länge,

sondern auch in der Werk- und Aufführungsgeschichte als ein- bis fünfstimmig besetzte Konzerte begründet.

*

Im Unterschied zu den drei Teilen der *Symphoniae sacrae* sind die beiden Teile der *Kleinen geistlichen Konzerte* (der zweite erschien 1639) hinsichtlich ihrer Besetzung und Stimmenanzahl oder in Aufbau und Textauswahl ähnlich konzipiert. Im ersten Teil entstammen die Texte überwiegend dem Psalter (Nr. 1–3, 5, 7–13, 16), auch Jesaja (Nr. 15, 21), den Evangelien (Nr. 17, 19), den Episteln (Nr. 18) oder basieren auf Kirchenliedern (Nr. 14, 20, 22, 24) und Gebetstexten (Nr. 4, 6, 23). Den Schwerpunkt auf den alttestamentarischen Psalmen hebt Schütz im zweiten Teil zugunsten einer stärkeren Verwendung neutestamentarischer Texte aus Evangelien und Episteln, auch von Kirchenliedern auf.

Beide Sammlungen sind von einer bis zu fünf Singstimmen aufsteigend geordnet und mit obligatem Generalbaß für „Organum“ besetzt. Während die Solokonzerte im ersten Teil eher den höheren Stimmlagen vorbehalten sind, werden sie im zweiten auf Cantus, Altus, Tenor und Bassus nahezu gleichmäßig verteilt.

Erstmals in Schütz' Werk können in den *Kleinen geistlichen Konzerten* Cantus und Tenor auch variabel besetzt werden: In Nr. 4 verweist der Tenorschlüssel aber auf den Vorzug der Tenorlage. Die Kombinationen der zwei- bis fünfstimmigen Konzerte zeichnen sich durch funktionale und formale Vielfalt aus. Ungewöhnlich besetzt ist etwa das Terzett dreier Singbässe in Nr. 19 (SWV 300), die für die drei Evangelisten Lukas, Matthäus und Markus stehen können. Das ebenso unüblich besetzte Quartett für zwei Cantus und zwei Bässe in Nr. 20 (SWV 301) belebt mit Terzparallelen und Motiven des Kindelwiegens im Organum den traditionellen Adventshymnus. Durch den Verzicht auf ein größeres Instrumentarium waren die Konzerte für Gottesdienste am Hof, in Stadt oder Dorf, in der Schule oder für den Hausgebrauch geeignet. Die Besetzung der Continuo-Stimme nur für Orgel hat Schütz neben den *Kleinen geistlichen Konzerten* auch für die *Cantiones sacrae*, den *Bekker-Psalter* (♯1661), die *Geistliche Chormusik* und die *Zwölf geistlichen Gesänge* vorgesehen. Wie der Generalbaß zu registrieren war, konnte der Organist aus der Notation ersehen. Größere Flexibilität vom Organisten verlangten besonders die Solokonzerte, in denen der Einfluß oberitalienischer Musik etwa Alessandro Grandis oder Claudio Monteverdis deutlich spürbar ist. Monodische Gestaltungsmittel und Virtuosität in deutschsprachigen Kompositionen brachten besonders Schütz schon kurz nach dem Druck der *Kleinen geistlichen Konzerte* den Ruf ein, als „Teutsche Nachtgal eine Welsche“⁵ übertroufen zu haben. Diese moderne Konzeption nach italie-

¹ *Schriftstücke von Heinrich Schütz*. Unter Verwendung der von Manfred Fechner und Konstanze Kremtz nach den Quellen erarbeiteten Textübertragungen hrsg. von Michael Heinemann, Köln 2010 (Schütz-Dokumente 1), Dok. 79, S. 196.

² Unter dem Terminus Kirchenkonzert können um 1600 so verschiedene Kompositionen wie Andrea und Giovanni Gabriels mehrchörige *Concerti [...] continenti musica di chiesa [...]* (1587) oder Ludovico Viadanas geringbesetzte *Cento concerti ecclesiastici* (1602) mit Generalbaß verstanden werden. Gerade Viadanas Konzerte, die Vorbild für die neuen geistlichen Konzerte im deutschsprachigen Raum wurden, waren durch Nikolaus Steins Frankfurter Nachdrucke bis in die 1620er Jahre präsent. Aufgrund ihrer variablen Besetzung konnten sie für den liturgischen Gebrauch im Gottesdienst vielseitig verwendet werden. Zu dem neuen Titel inspirierten Schütz vielleicht eher Giovanni Valentinis geringbesetzte geistliche *Sacri concerti* (1625) oder Samuel Scheidts *Neuwe geistliche Concerte* (1631–40).

³ Zeitgenössische Inventarien verzeichnen den Druck als Aufführungsmaterial etwa in Waldenburg, Grimma, St. Marien in Pirna, Nürnberg, Delitzsch, der Kaufmannskirche Erfurt und der St. Michaeliskirche Lüneburg. Vgl. Johannes Rautenstrauch, *Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen (14.–19. Jahrhundert). Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Bruderschaften, der vor- und nachreformatorischen Kurrenden, Schulhöre und Kantoreien Sachsens*, Leipzig 1907, S. 324; Wilhelm Christian Junghans, *Johann Sebastian Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis [...]*, Lüneburg 1870, S. 27; Helga Brück, *Das Chorbuch der Kaufmannskirche [...]*, in: Bach-Jahrbuch 86 (2000), S. 167–192, hier S. 185; Heinz Zirnbauer, *Der Notenbestand der reichsstädtischen nürnbergischen Ratsmusik [...]*, Nürnberg 1959, S. 34.

⁴ *Schriftstücke* (wie Anm. 1), Dok. 195, S. 428.

⁵ *FASCICULUS PRIMUS. Geistlicher wolcklingender CONCERTEN [...]*, Goslar: Nicolaus Duncker 1638, o. S. Schütz steht

nischem Vorbild spiegelt sich in der zweisystemigen Notation der Organum-Stimme von Nr. 1–4 wider, mit deren Hilfe der Organist die dramatisch ausdrucksstarke Solostimme im Blick hatte. Als schwacher Nachhall vokal-instrumentaler Musizierpraxis in großbesetzten Konzerten enthalten zwei Solokonzerte von der Orgel allein ausgeführte Zwischenspiele („Sinfoniae“ in Nr. 1 und 3). Schütz’ älterer Zeitgenosse Michael Praetorius empfiehlt dem Organisten kleinstbesetzter Konzerte „mit einer oder 2. ConcertatStimmen [...] ein Schnarr-Werck“ (Zungenpfeifen), um „gar simpliciter, mit feinen Concordanten vnd Syncopationibus, ohne einige Diminutiones, vnd Coloraturen“ zu spielen. Deren Vorteil ist, daß die Pfeifen „fast den Posaunen gleich resoniren“ und „ihre Harmonia viel anmuthiger [ist]/ wenn man fein zierlich/ gravitetisch vnd langsam [...] den Gesang tractiret“.⁶ Mit zunehmender Anzahl der Stimmen sollen dann statt „gelinde[r] Register“ „stärkere oder geduppelte“ Stimmwerke in der Orgel zum Einsatz kommen.⁷

In der Faktur der Konzerte steigt mit größerer Stimmvielfalt die Abhängigkeit der Organum-Stimme von der vokalen Baßstimme. Im vierstimmigen motettischen Satz von Nr. 23 wird sie sogar entbehrlich. Als Basso sequente kann der Generalbaß der vokalen Baßstimme folgen, sie vereinfachen oder wie in Nr. 22 umspielen. Eine Besonderheit ist der Basso ostinato in Nr. 24, der nach dem Prinzip des italienischen Strophenbaß-Madrigals auf einem deutschen Kirchenlied fußt.

Nr. 23 enthält am Ende einen bemerkenswerten Capella-Abschnitt, der im Sinne der älteren madrigalisch-motettischen Praxis in der Organum-Stimme als viersystemiger Satz und folglich ohne Bezifferung abgedruckt ist. Dafür übernahm Schütz die vier Vokalstimmen ohne Text und mit leicht geänderter Stimmführung. Der Abschnitt gilt als Lehrstück für die traditionelle Praxis des Abszens (Intavolierens), die Schütz in den *Cantiones sacrae* vehement verteidigt hatte.⁸ In der Kasseler Frühfassung ist dieser Abschnitt nicht wie im Originaldruck mit „Capella“, sondern mit „Omnes“ überschrieben (Faksimile S. XXVI). Im *Syntagma musicum* III versteht Praetorius mit „Omnes“ den Zusammenklang aller Stimmen, der auf solistisch konzertierende Passagen folgt: „Denn die Concertat-Stimmen wollen ein sanftes/ messiges vnd liebliches singen vnd klingen [...] der vollstimmige chor aber ein gravitatisch hallen vnd schallen.“⁹ Der Begriff „Capella“ eröffnet hingegen ein breiteres Bedeutungsspektrum: Er kann mit Praetorius

in der älteren italienischen Musik ein optionales Tutti sein, das vokal, instrumental oder gemischt besetzt und aus allen Stimmen „fast als die Ripieni, allein zur erfüllung vnd besterckung der Music“ extrahiert wird (erste Art). Möglich ist aber auch ein obligater Vokalchor (zweite Art), wie in Giovanni Gabriellis mehrchörigen *Symphoniae sacrae* I von 1597, oder ein nicht obligates Instrumentalensemble (dritte Art).¹⁰ Der mit „Capella“ überschriebene, knappe Schluß von Nr. 23 entspricht Praetorius’ erster Art und kann somit wie die „Capella“-Strophen 8, 14 und 18 von Nr. 24 vokal-instrumental gemischt besetzt werden.¹¹

*

Die Arbeit an den Konzerten war vermutlich erst 1635/36 abgeschlossen. Letzte autographe Änderungen im Wolfenbütteler Handexemplar erfuhr der erste Teil noch nach seiner Drucklegung, wahrscheinlich kurz vor der Veröffentlichung des zweiten Teils. Damit läßt sich die Werkgeschichte des ersten Teils in mindestens vier Phasen untergliedern:

Etwa fünfzehn Jahre vor dem Druck entstand die Frühfassung Nr. 8a (SWV 289a), die um 1620 niedergeschrieben wurde. Sie fällt durch eine „gewisse Affinität zum Experimentellen“ und eine ausgeprägte Vorliebe für Gesangsmanieren in der Cantus-Stimme auf, die in der Druckfassung getilgt wurden.¹² Aus einer zweiten Phase stammen zwei Werke, deren Vorstufen 1625 gedruckt wurden. Der motettische Satz in Nr. 23 (SWV 304) ist eine Kontrafaktur des „Ecce advocatus meus“ (SWV 84) aus den *Cantiones sacrae*. Die Trauermusik für Schütz’ Schwägerin Anna Maria Wildeck, die Aria „De vitae fugacitate“ (SWV 95), wurde zur Grundlage für das Choralkonzert Nr. 24 (SWV 305). Musikalische Eindrücke während Schütz’ zweiter Italien-Reise 1628/29 sowie die Aufführungsexperimente während der Dänemark-Reise 1634/35, über die nur wenig bekannt ist, haben sich im überwiegenden Rest der Konzerte niedergeschlagen. Am deutlichsten spürbar ist der Einfluß in den monodisch deklamierenden Konzerten für eine Singstimme und Basso continuo. Schütz selbst bewarb im Vorfeld seines Kopenhagener Engagements den „redenden Stylo“ als „in teutschland noch gantz ohnbekandt“¹³. Am dänischen Hof komponierte er vermutlich in diesem Stil Theatermusiken für Komödien. Über diese geben nur noch die Regieanmerkungen in

¹⁰ Ebd., S. 133–139 (recte S. 113–119), das Zitat S. 134 (recte S. 114).

¹¹ Barbara Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 2005 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 14), S. 443.

¹² Werner Breig, *Zur Werkgeschichte der kleinen geistlichen Konzerte von Heinrich Schütz*, in: Anne Ørbæk Jensen u. Ole Kongsted (Hrsg.), *Heinrich Schütz und die Musik in Dänemark zur Zeit Christians IV.*, Kopenhagen 1989, S. 95–116, hier S. 108.

¹³ Schütz an Friedrich Lebzelter am 6. Februar 1633, vgl. *Schriftstücke* (wie Anm. 1), Dok. 73, S. 179.

hier in der Nennung der Komponisten noch vor Johann Hermann Schein, Samuel Scheidt, Heinrich Baryphonus u. a.

⁶ Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. III, Faksimile-Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel 1619, hrsg. von Arno Forchert, Kassel u. a. 2011, S. 136 (recte 116).

⁷ Praetorius zitiert hier Agostino Agazzari und Bastiano Miseroca. Ebd., S. 138.

⁸ Gerhard Kirchner, *Der Generalbaß bei Heinrich Schütz*, Kassel u. a. 1960 (Musikwissenschaftliche Arbeiten 18), S. 40, 51f.

⁹ Praetorius (wie Anm. 6), S. 131 (recte 111).

KRITISCHER BERICHT

Abkürzungen

1	Primus (1. Stb)	Odr	Originaldruck
2	Secundus (2. Stb)	Org.	Organum (4. Stb)
3	Tertius (3. Stb)	RISM	<i>Répertoire international des sources musicales – Internationales Quellenlexikon der Musik</i> , Redaktion: Karlheinz Schlager, Kassel u. a. 1971ff.
A	Altus	Sc	Semicantus (Mezzosopran)
B	Bassus	SGA	Heinrich Schütz, <i>Sämtliche Werke</i> , Bände 1–16 hrsg. von Philipp Spitta; Supplement 1, 2 hrsg. von Arnold Schering bzw. Heinrich Spitta, Leipzig 1885–1894, 1909, 1927, Reprint Wiesbaden 1968–1974
Bar.	Bariton	Stb	Stimmbuch, Stimmbücher
Bez.	Bezifferung	SWV	<i>Schütz-Werke-Verzeichnis – Kleine Ausgabe</i> , im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft hrsg. von Werner Bittinger, Kassel u. a. 1960, Supplement von Werner Breig in: <i>Schütz-Jahrbuch</i> 1 (1979), S. 63–92
Bl.	Blatt, Blätter	T	Tenor
C	Cantus	T.	Takt
DWB	Jacob und Wilhelm Grimm, <i>Deutsches Wörterbuch</i> , 16 Bände, Leipzig 1854–1961		
Luther	Martin Luther, <i>Biblia Das ist/ Die gantze heilige Schrift Deutsch</i> , Wittenberg: Selfisch, Fincelius 1624 (= erweiterte Neuauflage des Exemplars letzter Hand von 1545)		
MPL	Jacques Paul Migne, <i>Patrologia cursus completus. Series Latina</i> , Paris 1844–1865, online: www.documentacatholicaomnia.eu		
NSA	Heinrich Schütz, <i>Neue Ausgabe sämtlicher Werke</i> , hrsg. im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft (<i>Neue Schütz-Ausgabe</i>), Kassel u. a. 1955ff.		

A. ALLGEMEINE BEMERKUNGEN ZUR EDITION

Die Editionsprinzipien der vorliegenden Ausgabe folgen im Wesentlichen denen der *Richtlinien für die Herausgabe von Musik des „Generalbaßzeitalters“ von etwa 1570 bis etwa 1750* in ihrer letzten Fassung¹ und der Mehrzahl der jüngeren Bände der *Neuen Schütz-Ausgabe*. Originale Notenwerte sowie Mensurzeichen wurden beibehalten. Die Doppellonga bzw. Longa ohne Fermate am Schluß wurde einheitlich durch eine einfache Longa ersetzt und erhält jeweils den Wert, der bis zum Ende des letzten Taktes reicht. Ligaturen sind durch Klammern, Schwärzungen durch Winkelklammern kenntlich gemacht worden.

Die Gliederung der Takteinheiten orientiert sich an den Abteilungsstrichen in Nr. 1–4 sowie in Nr. 23/23a, T. 35–46, der Org.-Stimme, die in der Regel im binären Metrum im Abstand einer Brevis und im ternären Metrum im Abstand zweier perfekter Breven gesetzt sind. Auch in der Handschrift von SWV 288 (D-Kl 2^o Ms. Mus. 59n), die als Partitur aufgezichnet wurde, gilt die Brevis als Grundeinheit. Wenn in der vorliegenden Ausgabe Taktstriche von den Positionen der originalen Abteilungsstriche abweichen oder Taktstriche ergänzt wurden, ist dies bei den Angaben zu den einzelnen Werken vermerkt. In der Org.-Stimme von Nr. 23/23a ist der Generalbaß in T. 35–46 in vierstimmiger Partiturnotation ohne Bezifferung abgedruckt (Faksimile S. XXV und XXVI); in der Edition wird dieser Abschnitt im zweistimmigen Klaviersatz wiedergegeben.

Die originale Schlüsselung, die zugleich einen Hinweis auf den Tonumfang der jeweiligen Stimme gibt, ist aus dem am Beginn jedes Stückes stehenden Vorsatz zu ersehen. Für Org. wird stets die Grundslüsselung angegeben; auf Abweichungen wird im Einzelnen verwiesen. Org.-Noten im Tenorschlüssel werden im Baßschlüssel wiedergegeben; Gesangsnoten im Sopran- und Altschlüssel werden im Violinschlüssel, der Tenorschlüssel im oktavierten Violinschlüssel dargestellt.

Die im Baritonschlüssel (f3) notierten Org.-Stimmen der Konzerte Nr. 7, 8 und 18 wurden mit der Aufforderung „ad quartam infer[ius]“ (Nr. 7), „ad quartam inferius“ (Nr. 18) sowie „ad quartam vel quintam infer[ius]“ (Nr. 8) versehen. Die originale Schlüsselung dieser Konzerte im Baritonschlüssel für B und Org. (vermutlich auch die Violinschlüssel für C1 und C2) ist ein Hinweis auf ihre Transposition.² Die Handschriften von Nr. 7 in D-Kl, Nr. 8a in D-Dl sowie Nr. 7, 8 und 18 in der handschriftlichen Org.-Stimme von D-W sind ohne expliziten Transpositionshinweis notiert. Während die Schreiber in D-W (Nr. 7, 8, 18) den

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

² Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. III, Faksimile-Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel 1619, hrsg. von Arno Forchert, Kassel u. a. 2011, S. 80–85.

Baritonschlüssel und in D-Kl (Nr. 7) den Violin- und Baritonschlüssel verwenden und damit eine Transposition indizieren, fehlt in D-Dl (Nr. 8a) mit der Notation im Violin- und Baßschlüssel ein Hinweis auf eine Transposition. In der vorliegenden Ausgabe werden diese Stücke sowie die Frühfassung Nr. 8a einheitlich eine Quarte abwärts mit genereller #-Vorzeichnung transponiert. Im Vorsatz erscheint in allen Stimmen zusätzlich zum originalen Schlüssel die jeweils erste Note in ihrer originalen Position. Melisma- und Haltebögen entsprechen mit Ausnahme taktstrichbedingter Überbindungen denjenigen des *Odr*. Von der Herausgeberin ergänzte Bögen erscheinen gestrichelt. Abweichend vom *Odr* werden sämtliche Konzerte numeriert.

Die Akzidentien entsprechen dem *Odr*, ihre Setzung folgt hingegen modernen Gepflogenheiten (was gegebenenfalls Ergänzungen oder Weglassungen ebenso einschließt wie die Hinzufügung von Warnungsakzidentien). Eigens kenntlich gemacht wurden von der Herausgeberin ergänzte Akzidentien, die auch aus dem Schreibgebrauch der Zeit nicht eindeutig hervorgehen: Sie erscheinen in Kleinstich über der betroffenen Note und gelten nur für diese. Originale Warnungsakzidentien werden im Kritischen Bericht vermerkt.

Die Texte folgen dem *Odr* bzw. Schütz' handschriftlich hinzugefügten lateinischen Übersetzungen. Abweichungen von den jeweiligen Textvorlagen, die über Fragen der Interpunktion hinausgehen, dokumentiert der Kritische Bericht. Zeittypische Wortformen und in ihrem Lautklang von ihrer heutigen Form abweichende Wörter bleiben unverändert, werden jedoch in Orthographie, Silbentrennung und Interpunktion der modernen Schreibweise angepaßt. Das gilt auch für im 17. Jahrhundert besonders in Thüringen und Sachsen gebräuchliche mundartliche Varianten wie „kömpt“ (in „kömmt“, Nr. 6, 24), „allesamt“ (Nr. 11) und „wüdschen“ (Nr. 1) sowie Worte mit auslautendem b: „wiederumb“ (Nr. 1), „vernimb“ (Nr. 8), „Lamb“ (Nr. 23), „vmbkommen“ (Nr. 24). Entgegen heutiger Schreibweise werden keine Apostrophe bei Auslassungen von Buchstaben oder Zusammenziehung von Wörtern wie „ohn“ (Nr. 4), „ers“ (Nr. 21), „all“, „hüt“ (Nr. 22) und besonders in Nr. 24 gesetzt, die zur Eigenart der Literatur und besonders der Kirchenlieder des 16./17. Jahrhunderts gehören.

Die nachträglich von Schütz in D-W hinzugefügten lateinischen Texte (Nr. 14, 20 und 24), die in der Edition kursiv wiedergegeben werden, verlangen an etlichen Stellen nach einer Verdopplung oder Dehnung der Silben. Diese werden im Kleinstich und durch Balkung der Noten kenntlich gemacht. Die zwei Silben von „Deum“ am Ende von Nr. 20 können in allen Stimmen auf der Schlußlonga gesungen werden. Die in der Alt/Baß- und in der Tenorstimme voneinander abweichende lateinische Textierung in Nr. 24 (13. Strophe) wurde in der Edition beibehalten.

B. QUELLEN

1. Der Originaldruck (*Odr*; RISM A/1 S 2290)

a) Allgemeines

Der 1636 in Leipzig erschienene *Odr* besteht aus vier Stimmbüchern im Quartformat (Lib. Primus, Lib. Secundus, Lib. Tert. & Ult., Organum). Der schwarz gedruckte Titel (fol. [a1¹]) lautet in den drei Vokal-Stb wie folgt (Faksimile S. XVIII):

Erster Theil | Kleiner geistlichen Concerten | Mit 1. 2. 3. 4. vnd 5. Stimmen/ sampt bey- | gefügtem Basso Continuo vor die | Orgel | In die Music versetzt | Durch | HEINRICUM SAGITTARIUM, | ChurF.[ürstlich] Durchl.[aucht] zu Sachsen | Capellmeister. | LIB.[er] PRIMUS. | Cum Privileg.[io] Seren.[issimi] Sax.[oniae] Elect.[oris] | Leipzig | In Vorlegung Gottfried Grossens Buchhändl.[er] | Gedruckt bey Gregor Ritzschen. | Anno M DC XXXVI.

Das von den Vokal-Stb abweichende Titelblatt der schwarz gedruckten Organum-Stimme enthält einen Holzschnitt, der den leicht abgewandelten Titel umrahmt (Faksimile S. XIX). Er lautet:

Erster Theil | Kleiner Geistlichen | Concerten, | Mit 1. 2. 3. 4. Vnd 5 Stimmen/ sampt bey- | gefügten Basso Continuo Vor die Orgell. | In die Music Vbersetzt | Durch | Heinricum Sagittarium | Churf.[ürstlich] Durchl.[aucht] Zue Sachsen | Capellmeister. | ORGANVM | Cum Privilegio Ser.[enissimi] Electoris Saxoniae | Leipzig. | In Verlegung Gottfried Grossen Buchhändl[er] | M.DC.XXXVI.

Das erste Blatt jeder Vokal-Stimme enthält recto den Titel, die Rückseite ist leer. Das zweite Blatt gibt auf beiden Seiten fünf deutsche und lateinische Epigramme des Leipziger Professors der Poesie und Physiologie Andreas Rivinus (1601–1656) sowie ein Sonett von P. H. M. H. wieder.³ Auf den weiteren Blättern folgen, mit neuer Zählung, der durchpaginierte Notentext sowie ein nach der Besetzungstärke geordnetes Register. Die jeweils erste Notenseite der Konzerte mit zwei und mehr Stimmen enthält in der Kopfzeile rechts die Angabe der jeweiligen Stimme und links der Besetzung (ohne Org.), und zwar in der Regel in abgekürzter Form („à 2“ etc.); eine Ausnahme macht Nr. 6 mit „Duo Cantus“. Bei den Solostücken Nr. 1–4 beschränken sich die Angaben auf die jeweilige Stimme (links) mit dem Zusatz „solus“. In Nr. 1 kommt die Angabe „in stylo Oratorio“ hinzu (C, vgl. auch das Register von Org., Faksimile S. XXIV). Sie bezieht sich auf die Solostimme, nicht auf die kompositorische Struktur des Konzerts. Die Überschrift „Aria“ in Nr. 24 verweist auf die Strophenform des Stücks.

Das Primus-Stb umfaßt 26 Bl. mit 45 Notenseiten. Die Blattzählung ist a1–2 für die beiden ersten Bl. und A1–4 bis F1–2 für die folgenden Notenblätter. Das Register befindet sich auf fol. [F3¹], dessen Rückseite sowie ein nachfolgendes letztes Bl. sind leer. Das Secundus-Stb umfaßt 25 Bl. mit 42 Notenseiten. Die Blattzählung ist aa1–2 bzw. Aa1–4 bis Ff1. Das Register befindet sich auf fol. [F2¹], die Rückseite sowie ein nachfolgendes letztes Bl. sind leer.

³ Zu Titelblatt und Paratexten vgl. im Vorwort S. IX–XI.