

Die erste Fassung des Beckerschen Psalters von Heinrich Schütz

von

WERNER BREIG

Édith Weber zum 31. Oktober 1985

A. Der Becker-Psalter in der Urfassung von 1628: ein unbekanntes Werk von Schütz (Vortrag Bremen 1984)

Es gibt verschiedene Gründe, aus denen Werke von Heinrich Schütz zeitweise in die Unbekanntheit versunken sind, und es gibt verschiedene Wege, auf denen man wieder auf sie stoßen kann. Auch in neuerer Zeit kommen gelegentlich noch unwahrscheinliche Wiederentdeckungen unter (man möchte fast sagen:) „klassischen“ Umständen vor. So wurden vor einigen Jahren die jahrzehntelang von allen Schütz-Forschern schmerzlich vermißten Stimmen von Schützens großem Alterswerk, dem 119. Psalm, in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden wiedergefunden¹. Und in einer Thüringischen Dorfkirche wurde vor kurzem bei Umbauarbeiten ein Notenschrank mit wertvollsten Musikalien aus dem 17. und 18. Jahrhundert freigelegt; er stand in einem Raum, der im 18. Jahrhundert zugemauert worden war².

Ich gestehe, daß ich jene Forscher ein wenig beneide, die die Beschreibung ihrer Funde mit Entdeckungsberichten einleiten können, die einen Hauch von Detektivgeschichte haben. Denn ich muß selbst auf eine solche spannende Erzählung verzichten. Das Werk, mit dem ich Sie heute bekannt machen möchte, ist nämlich ein gedrucktes Opus von Schütz, das in der Schütz-Literatur genannt wird, in Katalogen und Bibliographien nachzuschlagen ist und von dessen zwei Auflagen von 1628 und 1640 heute in Bibliotheken noch über 20 Exemplare nachweisbar sind.

Mit welchem Recht darf man es aber dann als „unbekannt“ bezeichnen? Nun, es ist de facto unbekannt, weil es in keinem Neudruck vorliegt, nach dem man sich mit ihm bekannt machen, es analysieren oder daraus singen könnte. Doch wie ist es möglich, daß ein Druckwerk von Heinrich Schütz, von dessen musikalischem Oeuvre doch bereits in den Jahren 1885 bis 1894 eine Gesamtausgabe veranstaltet wurde, derart ins Abseits geriet? Schuld daran ist, wenn man so will, Heinrich Schütz selbst, bzw. Kurfürst Johann Georg II., der Schütz damit beauftragte, die Erstfassung des Becker-Psalters durch eine Neufassung zu ersetzen. Damit sind wie bei der Entstehungsgeschichte des Becker-Psalters, über die nun einiges mitgeteilt werden muß. (Ich beschränke mich dabei auf die für unseren Zusammenhang wichtigsten Fakten; ausführlicher kann man sich unterrichten etwa aus den Schütz-Monographien von

1 Das Werk wurde inzwischen von Wolfram Steude ergänzt und herausgegeben (NSA 39). Vgl. auch Wolfram Steude, *Das wiedergefundene Opus ultimum von Heinrich Schütz – Bemerkungen zur Quelle und zum Werk*, in: S**Jb** 4/5 (1982/83), S. 9 ff.

2 Hans Rudolf Jung (Weimar) berichtete über diesen Fund in seinem Referat *Zur Pflege der Figuralmusik in einigen thüringischen Dörfern während der Bachzeit* im Rahmen des Wissenschaftlichen Kolloquiums „Johann Sebastian Bachs Traditionsraum“, Leipzig 1983.

Hans Joachim Moser³ und Otto Brodde⁴ oder aus Walter Blankenburgs Vorwort zur Bärenreiter-Ausgabe des Becker-Psalters⁵.)

Der Leipziger Theologe Cornelius Becker⁶ veröffentlichte im Jahre 1601 eine gereimte deutsche Nachdichtung aller 150 Psalmen. Er wollte damit dem Psalmlieder-Zyklus von Ambrosius Lobwasser, der auf dem Genfer (calvinistischen) Psalter basiert, einen lutherischen Liedpsalter entgegenstellen. Die Versmaße seiner Psalmdichtungen hatte Becker so eingerichtet, daß es möglich war, sie strophenweise auf bekannte Melodien des lutherischen Kirchenliedschatzes zu singen. Die Originalausgabe hatte keine Melodien, doch war über jedem Psalm angegeben, auf welche Chormelodie er gesungen werden konnte⁷.

Und hier war Schützens Ansatzpunkt, sich mit der Vertonung der Beckerschen Psalmlieder zu befassen. Er kritisierte im Vorwort zur Ausgabe von 1628 das Melodientlehnungsverfahren, teils weil er darin einen Mißbrauch der alten lutherischen Kirchenliedweisen sah, teils weil auf diese Weise die Gedichte Beckers – ich zitiere aus dem Vorwort – „gleichsam mit geborgter Kleidung in Christlichen Versammlungen erscheinen/ und sich hören lassen müssen“. So entstand der Zyklus von Weisen mit vierstimmigen Sätzen, mit dem Schütz dem Beckerschen Psalter eine ihm zugehörige, nicht mehr „geborgte“ musikalische Einkleidung schuf.

Freilich erfüllte die Erstausgabe, die 1628 im Druck erschien, den selbstgesetzten Anspruch, jedem Psalmlied seine eigene Melodie zu geben, nur teilweise. Zwar ist das erste Drittel des Psalters lückenlos vertont. Dann aber scheint Schützens Elan bei der Befassung mit der Sache aus irgendwelchen inneren oder äußeren Gründen erlahmt zu sein. Jedenfalls schrieb er für die restlichen 100 Psalmen nur noch 50 Kompositionen; für die unvertont gebliebenen Gedichte verwies er auf andere Sätze von gleicher metrischer Struktur. So blieben doch eine ganze Reihe von Beckerschen Gedichten weiterhin darauf angewiesen, „mit geborgter Kleidung“ zu erscheinen – wenn auch die Anleihe nun nicht mehr aus dem traditionellen Melodiegut genommen zu werden brauchte⁸.

Als Schütz vom Kurfürsten Johann Georg II. nach dessen Regierungsantritt 1656 dazu veranlaßt wurde, eine revidierte Neuausgabe des Becker-Psalters vorzulegen, mögen Auftraggeber und Komponist die Revisionsnotwendigkeit in erster Linie darin begründet gesehen haben, daß die Erstausgabe musikalisch unvollständig war. Jedenfalls legte Schütz 1661 eine komplettierte Neuausgabe vor, in der nun jedes Beckersche Gedicht seine eigene Komposition erhalten hatte. (Eine weitere Zutat bestand darin, daß Schütz dem Werk als separaten Band eine Generalbaßstimme beifügte.) In unseren musikalischen Beispielen werden dementsprechend die Fassungen von 1628 stets ohne, die Fassungen von 1661 stets mit Generalbaßbegleitung dargeboten⁹.

3 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk*, Kassel 2/1954, S. 383 ff.

4 Otto Brodde, *Heinrich Schütz – Weg und Werk*, 2/Kassel und München 1979, S. 97 ff. und 243 ff.

5 Heinrich Schütz, *Der Psalter nach Cornelius Beckers Dichtungen für vier Stimmen und Basso continuo*, hrsg. von Walter Blankenburg (= NSA 6), Kassel 1957, S. III ff.

6 Vgl. über ihn außer den in Anm. 3-5 genannten Arbeiten die Artikel in MGG und New GroveD (beide von Walter Blankenburg).

7 Vgl. dazu Abschnitt B I der vorliegenden Arbeit.

8 Details dazu ebenfalls in Abschnitt B I.

9 Bei dem Vortrag, den der Verfasser im September 1984 im Rahmen des 29. Internationalen Schütz-Festes in Bremen hielt, wurden die Klangbeispiele vom Vokalensemble des Forum Alte Musik Bremen unter Leitung von Ludger Rémy dargeboten. Dem Ensemble und seinem Leiter möchte ich auch an dieser Stelle dafür danken, daß sie sich zu gemeinsamer Arbeit bereitfanden, ganz speziell auch dafür, daß

Als erstes Musikbeispiel soll einer derjenigen Sätze erklingen, die Schütz für die Auflage von 1661 neu geschaffen hat, und zwar die Komposition für den dritten Teil des 119. Psalms *Laß mir Gnad widerfahren*. Sie erkennen in diesem Stück den Grundtypus der Kompositionen des Becker-Psalters überhaupt: es ist der sogenannte Kantionalsatz, d. h. ein im wesentlichen homorhythmischer Satz mit melodieführender Oberstimme. Und Sie erkennen in der Oberstimme das Melodieideal gerade der späten Fassung des Becker-Psalters, das auf Eingängigkeit und leichte Singbarkeit abzielt. Besonders das jetzt zu hörende Stück verwirklicht dieses Ideal in so vollkommener Weise, daß seine Melodie als eine der ganz wenigen aus Schützens Becker-Psalter in das Evangelische Kirchengesangbuch eingegangen ist (EKG Nr. 190; es hat dort den Textanfang *Wohl denen, die da wandeln*).

(Klangbeispiel: Psalm 119/3 *Laß mir Gnad widerfahren* SWV 219)

Von den beiden Fassungen des Becker-Psalters, die Schütz selbst veröffentlicht hat, ist diejenige von 1661 für die bisherigen Neudrucke maßgeblich gewesen¹⁰. Der Notentext der Ausgabe von Philipp Spitta von 1894 basiert ausschließlich auf der späteren Ausgabe¹¹. Und auch für die praktische Ausgabe von Walter Blankenburg, die in den 1930er Jahren entstand und 1957 zu Band 6 der Neuen Schütz-Ausgabe umfunktioniert wurde, war der Druck von 1661 zwar nicht die einzige, aber die dominierende Vorlage.

Hätte Schütz sich in der Neuauflage von 1661 auf die Vervollständigung des Repertoires und die Beifügung einer Generalbaßstimme beschränkt, so wäre die Werkfassung von 1628 aus der späteren Ausgabe noch vollständig zu erkennen und bedürfte keiner gesonderten Berücksichtigung in der modernen Editionspraxis. In Wirklichkeit jedoch hat Schütz für die Neufassung auch die bereits vorhandenen Sätze einer kritischen Revision unterzogen. Daß diese Revision teilweise in die ältere Substanz nicht unwesentlich eingriff, war zu erkennen oder wenigstens zu erahnen aus gelegentlichen Hinweisen in Spittas Vorwort von 1894 und aus denjenigen Sätzen der Erstauflage, die Blankenburg in seine Edition aufnahm; der ganze Umfang der Revision war jedoch kaum abzuschätzen.

Als ich bei der Vorbereitung der Großen Ausgabe des Schütz-Werke-Verzeichnisses, das ein thematisches Verzeichnis werden wird, die Werkanfänge der Erstfassungen nach dem Originaldruck von 1628 aufnahm, begann das Maß der Differenzen sich genauer abzuzeichnen. Die auf-

sie sich mit Überzeugung der Aufgabe widmeten, die zahlreichen zur Illustration der Analysen nötigen Detailbeispiele (sie sind im vorliegenden Abdruck teilweise als Notenbeispiele wiedergegeben) zu singen.

10 SGA 16 (1894); NSA 6 (vgl. Anm. 5).

11 Was Spitta dazu veranlaßt hat, hier von seinem sonstigen Prinzip abzuweichen, auch Frühfassungen in der Edition zu dokumentieren, ist nicht recht ersichtlich. Seine Vernachlässigung der Erstfassung ist umso verwunderlicher, als er ausdrücklich feststellte, daß die Veränderungen der Neufassung von 1661 „nicht immer Verbesserungen sind“ (SGA 16, S. VII). Über Psalm 41 urteilt Spitta, er habe „in den ersten beiden Zeilen in der Ausgabe von 1661 einige Verbesserungen gegen früher erfahren; dagegen übertreffen die beiden letzten Zeilen in der ursprünglichen Gestalt bei weitem die spätere Fassung: dort voll Plastik und schwinghafter Empfindung sind sie hier zu einem mittleren Ausdruck abgeschwächt“ (ebenda, S. X). Und etwas später heißt es: „Auch bei dem 45. Psalm hat, so scheint es, die Gelassenheit des Alters ein gut Teil der frischen Lebensfülle unterdrückt, die ihm in der ursprünglichen Fassung eignet“ (ebenda, s. XI). – Erstaunlich bleibt, daß solche Äußerungen einer Autorität wie Philipp Spitta und die beigefügten Notenbeispiele in seinem Vorwort kaum Neugierde auf das Ganze der Erstfassung weckten.

grund dieser Erfahrung angefertigte Partitur des Gesamtwerkes erwies nun, daß Schütz keinen einzigen Satz der Erstaussgabe unverändert in die Neuauflage übernommen hat. Aufgrund dieser Tatsache schien es angebracht, den Becker-Psalter in seiner Urfassung in einer geschlossenen Neuausgabe vorzulegen. Diese Ausgabe ist beim Bärenreiter-Verlag in Herstellung und wird in Kürze als Band 40 der Neuen Schütz-Ausgabe vorliegen.

Man könnte nun fragen: Welches Interesse hat für uns die frühere Werkfassung, da sie doch vom Komponisten offenbar verworfen und durch eine vollkommenerere ersetzt worden ist?

Auf diese Frage gibt es zwei Antworten. Erstens: Auch dann, wenn die Änderungen der Zweitfassung ausschließlich und eindeutig Verbesserungen sind, kann die Erstfassung uns Aufschlüsse über ein Werk geben, die anders nicht zu gewinnen sind. Sie lehrt uns zumindest die Probleme kennen, deren für Schütz letztgültige Lösung die Spätfassung bildet. Zweitens (und das ist das Wichtigere): Zu der Zeit, als Schütz die Urfassung des Becker-Psalms schrieb, hatte er bereits – um nur die Hauptwerke zu nennen – die mehrhörigen *Psalmen Davids*, die Auferstehungshistorie und die vierstimmige lateinische Motettensammlung *Cantiones sacrae* geschaffen; d. h., er hatte als Komponist den Status der Meisterschaft erreicht. Wenn er später in die Werksubstanz des Becker-Psalters eingriff, dann muß man annehmen, daß es sich kaum darum handeln konnte, Mißlungenes zu korrigieren, sondern eher darum, eine geänderte Konzeption zur Geltung zu bringen. Und insofern das der Fall ist, sind wir nicht verpflichtet, uns auf den Standpunkt des späteren Schütz zu stellen, indem wir die Frühfassung verwerfen und die Spätfassung als gültig anerkennen; wir dürfen vielmehr beide Fassungen als gültige Aussagen Schützens ansehen, ebenso wie wir – um es überspitzt zu formulieren – den Stil der *Cantiones sacrae* von 1625 nicht durch den Stil der *Geistlichen Chormusik* von 1648 als überholt betrachten.

Gewiß sind manche Differenzen unleugbar der souveräner gewordenen Meisterschaft des über Siebzigjährigen zuzuschreiben; mindestens ebenso oft aber beruhen die Unterschiede auch auf dem Wandel der künstlerischen und künstlerisch-liturgischen Konzeption.

Damit ist der leitende Gesichtspunkt genannt, unter dem wir Ihnen nun einige charakteristische Stücke und Stückausschnitte der Urfassung des Becker-Psalters im Vergleich mit den Revisionsfassungen vorstellen wollen.

*

Wir beginnen mit der Vertonung des 23. Psalms *Der Herr ist mein getreuer Hirt*, die Sie zunächst in der Fassung von 1661 hören.

(Klangbeispiel: Psalm 23 *Der Herr ist mein getreuer Hirt* SWV 120)

Dieses Stück gehört zu den bekannteren Sätzen des Becker-Psalms. Es verdankt diese Bekanntheit einmal der Volkstümlichkeit des 23. Psalms *Der Herr ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln*, dann auch der Tatsache, daß der Text von Cornelius Becker vom heutigen Hörer leicht verstanden und mit seiner biblischen Grundlage identifiziert wird, und schließlich, nicht zum geringsten, der Musik von Schütz, die reich und plastisch ist, ohne dabei kompliziert zu wirken.

Was wir soeben gehört haben, macht in so hohem Maße den Eindruck von Rundheit, Geschlossenheit und Selbstverständlichkeit, daß man nicht leicht vermuten möchte, daß diese Fassung das Ergebnis eines Prozesses intensiven Feilens ist. Und doch verhält es sich so.

Schützens Vertonung hatte zunächst, also im Druck von 1628, eine zwar in den Grundzügen mit der späteren schon übereinstimmende, aber in vielen Details abweichende Gestalt. Wenn der Chor jetzt diese Fassung singen wird, so ist dies zwar keine Uraufführung im vollen Sinne, höchstwahrscheinlich aber die erste Wiederaufführung seit dem 17. Jahrhundert.

(Klangbeispiel: Psalm 23 *Der Herr ist mein getreuer Hirt* SWV 120a)

Wie groß ist der Unterschied zwischen beiden Fassungen? Wenn man die Noten der zweiten Fassung zählt, die gegenüber der Urfassung geändert sind, so kommt man auf 114. Das bedeutet aber nicht, daß Schütz 114 neue musikalische Ideen gehabt hätte, denn es gibt Gruppen von Einzelnoten-Veränderungen, die zusammengehörige Komplexe bilden. Eine andere Zahlen-Aussage ist, daß von den 33 Takten, die die frühe Version umfaßt, nur 12 Takte, also ca. ein Drittel, unverändert geblieben sind. Wichtiger als solches Quantifizieren ist der Versuch, sich einen Eindruck von den inneren Motiven der Neufassung zu verschaffen und die Details aus diesen Motiven heraus zu verstehen. Ich möchte einen Ansatz dazu versuchen; dabei werde ich mich auf solche Züge der Komposition konzentrieren, die sich anhand von Hörbeispielen leicht demonstrieren lassen¹².

Die Unterschiede beginnen bereits mit der Melodie der 1. Zeile. In der Urfassung setzt sie eine Quarte unter dem Grundton ein und durchmißt gleich mit den ersten drei Tönen in zwei Aufwärtssprüngen den Raum einer Oktave, um dann im weiteren Verlauf der Zeile den mittleren Lagenbereich in kleineren Intervallen auszufüllen. Die Melodie hat in dieser Fassung einen Beginn, der außerordentlich markant ist und zugleich in fast demonstrativer Weise den zugrundeliegenden hypodorischen Modus ausdrückt.



Die Fassung von 1661 glättet die Melodie: Der Beginn erfolgt auf dem Grundton, und statt des Doppelsprunges im Oktavrahmen steht jetzt nur noch ein gebrochener Dreiklang. Damit hat Schütz den Melodiebeginn schlichter und liedhafter gestaltet.



Es wäre aber gewiß zu kurz gegriffen, wenn man hier nur einen Kompromiß in Richtung auf Schlichtheit und leichtere Singbarkeit annehmen wollte. Wahrscheinlich hat die Änderung noch eine speziellere Motivierung. Die auffälligen Anfangssprünge der Urfassung regen nämlich beim Hörer die Frage an, ob Bildlichkeit gemeint ist (wie etwa im Oktavaufstieg zu Anfang von Psalm 68 *Es steh Gott auf*). Da das aber hier nicht der Fall ist und da außerdem eine ver-

12 Eine vollständige synoptische Wiedergabe beider Fassungen des 23. Psalms findet sich in Abschnitt B III der vorliegenden Arbeit.

gleichbare ausladende Melodik im ganzen Stück nicht mehr vorkommt, hat Schütz wohl die große melodische Anfangsgeste als eine isolierte Erscheinung ohne hinreichende Motivierung und Konsequenz betrachtet und sie deshalb durch eine unauffälligere Fassung ersetzt.

Eine noch eingreifendere Melodieänderung hat Schütz am Schluß vorgenommen. In der Urfassung ist die letzte Zeile „durchs selig Wort der Gnaden“ durch ein Melisma auf „Wort“ gegenüber dem Normalmaß um einen Takt erweitert. Sie lautet folgendermaßen:



Was hat Schütz zu dieser Überschreitung des normalen Zeilenmaßes bewogen? Gewiß kann man auch einen rein formalen Sinn in der Verlängerung sehen, nämlich den der Erhöhung der Schlußkräftigkeit. Doch dafür, daß Schütz das gerade in diesem Stück so hält, gibt es ganz offensichtlich noch einen anderen Grund. Wir kommen ihm auf die Spur, wenn wir uns die Textvorlage näher ansehen. Der zweite Teil von Cornelius Beckers 1. Liedstrophe (er umfaßt die Zeilen 5–7) ist eine Umsetzung der Halbverse 2b und 3a des 23. Psalms. Sie lauten in Luthers Übersetzung:

[Er] führet mich zum frischen Wasser.
Er erquicket meine Seele.

Daraus wird bei Becker:

Zum frischen Wasser leit't er mich,
mein Seel zu laben kräftiglich
durchs selig Wort der Gnaden.

Die beiden ersten Verse sind eine Paraphrase der beiden Psalm-Halbverse. Der letzte Vers dagegen, die Deutung von ‚frischem Wasser‘ und ‚Seelenerquickung‘ auf Gottes Wort hin, bilden gedanklich einen Zusatz. Es ist ein Zusatz, mit dem der Theologe Becker sich freilich an die Tradition der lutherischen Auslegung des 23. Psalms anschließt. Das Evangelische Kirchengesangbuch enthält in der Abteilung „Psalmlieder“ eine andere, bereits in der Lutherzeit entstandene Liedfassung, ebenfalls mit dem Beginn *Der Herr ist mein getreuer Hirt* (sie wird Wolfgang Meuslin zugeschrieben); hier lautet der Schluß der 1. Strophe folgendermaßen:

Er weidet mich ohn Unterlaß,
da aufwächst das wohlschmeckend Gras
seines heilsamen Wortes.

Gerade diese nicht aus dem Psalm direkt stammende Wendung, die theologische Interpretation des Hirtentums Gottes auf das Geschenk des Wortes hin: diese Wendung erhält in Schützens Vertonung einen besonderen Akzent; ja man kann sogar sagen, sie wird zum Zielpunkt der ganzen Strophe. Dabei hat Schütz nicht nur in der Melodie den zentralen Begriff „Wort“ durch ein langes Melisma ausgezeichnet, sondern zugleich den Unterstimmensatz reicher ausgestaltet: Alt, Tenor und Baß treten aus ihrer begleitenden Haltung heraus und werden zu kontrapunktischen Gegenstimmen.

Wir hören hier für einen kurzen Moment nicht den schlichten Note-gegen-Note-Satz des Kantionalstils, sondern einen polyphonen Satz, wie er in der Motette beheimatet ist. Diese kunstvolle Ausschmückung beginnt exakt mit dem Aussprechen des Wortes „Wort“, das dadurch aus dem ganzen Stück gleichsam herausleuchtet. Um Ihnen das Besondere dieses Schlusses im Zusammenhang vor Ohren zu stellen, wird der Chor noch einmal den zweiten Teil des Stückes im vierstimmigen Satz singen.

(Klangbeispiel: Psalm 23 *Der Herr ist mein getreuer Hirt* SWV 120a, T. 19 bis Schluß)

Schütz hat also das Ende seiner Melodie und seines Satzes in besonderer Weise auf den Text ausgerichtet. Genau gesagt freilich: auf den Text der 1. Strophe. Und hier liegt das Problem, das Schütz vielleicht später dazu veranlaßte, dieser Stelle, so schön und sprechend sie für sich ist, mit kritischer Distanz gegenüberzutreten. Denn die Aufgabe des Komponisten eines Strophenliedes besteht darin, ein musikalisches Kleid zu schaffen, das allen Strophen des Gedichtes paßt; es darf deshalb nicht zu speziell auf eine Strophe zugeschnitten sein. Beckers Gedicht über den 23. Psalm besteht aus drei Strophen; die letzten Zeilen der Strophen 2 und 3 heißen folgendermaßen (ich betone jeweils die Silbe, die auf das polyphon ausgesetzte Melisma gesungen wird):

(Strophe 2:) Sein *Stab* und *Stab* mich tröstet.

(Strophe 3:) In seinem *Haus* ich bleibe.

„Stab“ und „Haus“ sind gewiß akzentfähige Wörter; dennoch ist nicht zu übersehen, daß sie mit der für den Kernbegriff „Wort“ erfundenen musikalischen Auszeichnung überbewertet sind. In dem Konflikt zwischen Textausdeutung und Strophentauglichkeit hat sich Schütz 1628 an dieser Stelle für die Textausdeutung entschieden.

1661 dachte er hierüber offenbar anders. Er verkürzte jetzt die Schlußzeile um einen Takt und beließ ihr nur ein kleines Melisma, wie es ähnlich auch den ersten Teil des Stückes beschließt; die Melodie lautet nun so:

Die Änderung am Schluß regte Schütz zu einem weiteren Eingriff an. Er gestaltete auch die kadenzierende Zeile in der Mitte des Stückes um, und zwar so, daß sie in Melodie und Begleitstimmen nahezu völlig mit der Schlußzeile übereinstimmt; sie steht lediglich eine Quarte tiefer auf der V. Tonartstufe. So sind nur die Mittelkadenz und der volle Schluß

durch eine enge Korrespondenz miteinander verklammert, die wir besonders deutlich hören, wenn wir die beiden Zeilen einmal unmittelbar nebeneinanderstellen:

The image shows two musical staves. The top staff is a vocal line in a minor key (one flat) and common time. The lyrics are: "Auf schö - ner grü - - - - - nen Au - e,". The bottom staff is a lute accompaniment in the same key and time. The lyrics are: "Durchs se - lig Wort - - - - - der Gna - den". The two staves are aligned to show the close relationship between the vocal melody and the lute accompaniment.

Ich möchte darauf verzichten, die weiteren Unterschiede zwischen den Fassungen im einzelnen zu erläutern; sie betreffen Details, ohne die Grundkonzeption wesentlich zu berühren. Am Schluß der Betrachtung dieses Stückes soll nun noch einmal das stehen, was am Anfang stand: der ganze Satz in der späten Fassung. Ich nehme an, Sie werden das kleine Werk jetzt anders hören als am Anfang, nachdem Sie an einigen Punkten sein Werden verfolgen konnten. Man kann an dem späten Satz zweifellos Schützens Meisterschaft im Herstellen von Abgerundetheit und Harmonie bewundern. Dennoch lehrt die Beobachtung der Werkgeschichte, daß ein Gewinn an Abgerundetheit des Ganzen mit einem Verlust an charaktervollem Detail erkauft werden muß.

(Klangbeispiel: Psalm 23 *Der Herr ist mein getreuer Hirt* SWV 120)

*

Das zweite Beispiel, das etwas näher betrachtet werden soll, gehört ebenfalls zu den bekannten Stücken des Becker-Psalters: Psalm 117 *Lobt Gott mit Schall*.


Der Text hat nur eine Strophe (was durch die Kürze der biblischen Vorlage begründet ist); so brauchte Schütz bei der Vertonung keine Rücksicht auf Folgestrophen zu nehmen. Der Inhalt des Textes ist Aufruf zum Lob Gottes; dies im Verein mit der einstrophigen Form regte Schütz zu einer Vertonung an, die den liedhaften Grundtypus des Becker-Psalters mit einem Einschlag von Motettenelementen bereichert. Der Kantionalsatzstil ist nur in der Mitte des Stückes bewahrt. Am Anfang setzen die Stimmen nach Motettenart nacheinander ein, wobei auch Imitationselemente ins Spiel kommen; am Ende wird die Schlußzeile „Alleluja mit Freuden“ durch vielfache Textwiederholungen zu einem eigenen Finalabschnitt ausgebaut. Wir hören den 117. Psalm zunächst in der Urfassung von 1628 (wiederum wahrscheinlich als Erstaufführung seit dem 17. Jahrhundert).

(Klangbeispiel: Psalm 117 *Lobt Gott mit Schall* SWV 215a)

Als Schütz das Stück revidierte, tat er das in diesem Falle keineswegs im Sinne einer Reduzierung auf den Liedgrundriß (das wäre hier sinnwidrig gewesen), sondern er verstärkte im Gegenteil die motettischen Züge, und zwar indem er den Schlußteil erweiterte, d. h. das musikalische Spiel mit Wort- und Phrasenwiederholung noch differenzierter gestaltete. Dies geschah durch zwei Eingriffe.

1. Wir erinnern uns an die musikalische Erweiterung der letzten Textzeile durch Vervierfachung des Wortes „Alleluja“; das klang in der Fassung von 1628 so:

(Klangbeispiel: Psalm 117 *Lobt Gott mit Schall* SWV 215a, T. 25–30)

In der Zweitfassung unterbricht Schütz die Reihe der vier Alleluja-Phrasen durch einen Kadenztakt auf den Text „mit Freuden“. Das bedeutet nicht nur eine Verlängerung, sondern auch eine Differenzierung: Der Viertelnoten-Fluß der „Alleluja“-Wiederholungen wird durch einen rhythmischen Halt auf einer Halbe-Note durchbrochen („mit Freuden“ = ); und der harmonische Ablauf wird um eine Kadenzstation reicher. Hören wir nun den Abschnitt in der Fassung von 1661:

(Klangbeispiel: Psalm 117 *Lobt Gott mit Schall* SWV 215, T. 27–32)

2. Für das Formgefühl des Komponisten stellte sich offenbar das Bedürfnis ein, dem Mosaik aus kleinen Phrasen ein größeres zusammenfassendes Schlußglied entgegenzusetzen. Als solches fungieren vier neu komponierte Takte, in denen die Beckersche Textzeile „Alleluja mit Freuden“ zum erstenmal in ihrer Originalform (also ohne Wortwiederholungen) erklingt. Es ist, als ob der Komponist, nachdem er eine Reihe von Variationen hat hören lassen, nun nachträglich das Thema der Variation mitteilt:

(Klangbeispiel: Psalm 117 *Lobt Gott mit Schall* SWV 215, Takt 39–42)

Wie ist das Verhältnis der Versionen von 1628 und 1661 für dieses Stück zusammenfassend zu beurteilen? Die spätere Fassung ist zweifellos die vollendetere. Wir wissen freilich nicht, ob Schütz 1661, falls er Psalm 117 neu zu komponieren gehabt hätte, sich zur Vertonung in der hybriden Motetten-Lied-Form hätte entschließen können, d. h. ob er nicht einen Kantionalsatz geschrieben hätte. Doch das ist Spekulation. Was wir wissen, ist: daß Psalm 117, was die äußerst originelle Grundanlage betrifft, eine Konzeption von 1628 ist, daß aber der späte Schütz diese Konzeption anerkennt und mit einigen Änderungen noch pointierter gemacht, um nicht zu sagen: erst gänzlich zu sich selbst gebracht hat. – Hören wir nun die überarbeitete Zweitfassung.

(Klangbeispiel: Psalm 117 *Lobt Gott mit Schall* SWV 215)

*

Nachdem wir Sie mit Schütz' Arbeitsprozessen anhand von zwei Beispielen etwas eingehender bekannt gemacht haben, möchten wir im folgenden Teil unserer musikalischen und kommentierenden Darbietungen Ihren Erfahrungsbereich noch etwas erweitern, nun aber mehr eine Art Streifzug durch den Becker-Psalter unternehmen, wobei sich das Verhältnis von Musik und Kommentar ein wenig zugunsten der ersteren Komponente verschieben wird.

Und vielleicht gestatten Sie sogar, daß Ihnen der Chor etwas vorsingt, ohne daß ich die Fragen, die das Gesungene aufwirft, befriedigend beantworten könnte. Ich meine damit die zwei Vertonungen des 15. Psalms. Und zwar hat Schütz in diesem (und nur in diesem) Fall bei der Neubearbeitung des Becker-Psalters die Komposition der Erstausgabe nicht überarbeitet, sondern durch eine völlig neue ersetzt.

Der Text der 1. Strophe ist eine Umformung des 1. Verses von Psalm 15:

Luther

Herr, wer wird wohnen in deiner Hütten?

Wer wird bleiben auf deinem heiligen Berge?

Becker

Wer wird, Herr, in der Hütten dein

Wohnend für Unfall sicher sein

Und bleiben auf dem Berge schon,

Da Gottes Furcht findet ihren Lohn?

Das bildstarke Wort „Berg“ hat Schütz in der ersten Vertonung keineswegs in einer Weise musikalisch illustriert, daß hier im Blick auf die Strophenliedtauglichkeit eine Neutralisierung nahegelegen hätte; die Bildhaftigkeit ist sogar in der zweiten Fassung eher stärker ausgeprägt. Hier ist also keine Motivierung für eine Neukomposition zu sehen. Auch an dem Melisma auf „ih(-ren)“ am Schluß hat Schütz keinen Anstoß genommen, denn es begegnet in Fassung 2 wieder. Die beiden Melodien prägen verschiedene Tonarten aus (die erste gehört der dorischen, die zweite der hypäolischen Kirchentonart zu), was sich unter anderem darin auswirkt, daß die Grenztöne der ersten Melodie die tiefe und die hohe Oktave des Tonartgrundtons sind, während sich die zweite Melodie um den in der Mitte befindlichen Tonartgrundton herum bewegt. Aus diesen Beobachtungen einen Grund dafür herzuleiten, weshalb Schütz die frühere Vertonung durch die spätere ersetzte, fällt schwer. Wir möchten Sie bitten, sich die beiden Versionen des 15. Psalms anzuhören und sich selbst die Frage zu stellen, ob Sie eine von ihnen für die schönere, bessere, angemessenere halten.

(Klangbeispiele: Psalm 15 *Wer wird, Herr, in der Hütten dein* SWV 111a und 111)

Mit den folgenden Beispielen kehren wir wieder zu unserem Hauptthema zurück, nämlich dem Verhältnis zwischen den Urfassungen und ihren späteren Revisionen.

Wir beginnen dabei mit Psalm 39 *In meinem Herzen hab ich mir*. Hier interessiert uns speziell die musikalische Gestaltung des zweiten Teils (des Abgesangs). Schütz hat ihn als eine großangelegte Aufwärtsbewegung der Oberstimme aufgebaut, wobei die Melodie-Spitzentöne kontinuierlich von Zeile zu Zeile nach oben wandern. (Eine Motivation dieses Melodieaufstiegs durch den Text ist übrigens nicht erkennbar.) Sie werden das Stück jetzt vollständig hören; achten Sie aber besonders auf Steigerungsanlagen des zweiten Teils, der mit der Textzeile „Welches mir zur Sünd“ beginnt:

(Klangbeispiel: Psalm 39 *In meinem Herzen hab ich mir* SWV 136a)

Vielleicht ist Ihnen aufgefallen, daß dem unablässigen Aufwärtsdrang der Melodie ein retardierendes Moment im Rhythmus gegenübersteht, vor allem in den Pausen, die Zeile von Zeile trennen. Dem selbstkritischen Auge des Komponisten ist es jedenfalls aufgefallen, und er

änderte die ganze Passage in der Weise, daß erstens die Pausen entfallen und zweitens alle viersilbigen Kurzzeilen den gleichen Rhythmus ♩ ♩ ♩ ♩ erhalten. Melodik und Rhythmik vereinigen sich nun zu einem höchst wirkungsvollen Steigerungsablauf:

(Klangbeispiel: Psalm 39 *In meinem Herzen hab ich mir* SWV 136, Abgesang)

Ein weiteres eindrucksvolles Beispiel für den Umgang des späten Schütz mit seinen früheren Ideen finden wir in Psalm 48 *Groß ist der Herr und hoch gepreist*. Die erste Liedstrophe basiert auf den Versen 2 und 3a von Luthers Übersetzung:

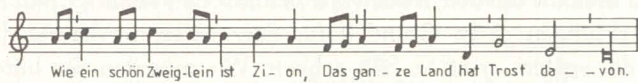
Luther

Groß ist der Herr und sehr berühmt
in der Stadt unsers Gottes
auf seinem heiligen Berge.
Der Berg Zion ist wie ein schön Zweiglein,
des sich das ganze Land tröstet.

Becker

Groß ist der Herr und hoch gepreist
In der Stadt, die Gotts eigen heißt
Auf seinem heiligen Berg;
Wie ein schön Zweiglein ist Zion,
Das ganze Land hat Trost davon.

Das Bild vom „schönen Zweiglein“ beruht auf einem Übersetzungsfehler Luthers; es ist schon seit langem der Textrevision der Luther-Bibel zum Opfer gefallen. (Man liest heute: „Schön ragt empor der Berg Zion.“) Gerade dieses Bild aber steht offensichtlich hinter der musikalischen Erfindung der letzten beiden Liedzeilen bei Schütz. Sie scheinen mit ihrem Rhythmus ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ von der Vorstellung einer leichten, anmutigen Bewegung geprägt zu sein:



Zu dieser Melodie schreibt Schütz einen Unterstimmenkomplex, der mit der Melodie zusammen auf den ersten beiden metrischen Schwerpunkten übermäßige Dreiklänge ergibt. Das ist eine innerhalb des Kantionalsatz-Stils gänzlich unübliche Art der Harmonisierung, die offenbar der andere Bestandteil des musikalischen Bildes ist, das hier gezeichnet werden soll: Es ist eine Harmonik, die ebenso labil und schwankend ist wie ein Zweig im Wind.

Als Schütz das Stück revidierte, gab er dieser Stelle eine neue Gestalt, die nicht ganz leicht zu beurteilen ist. Die Hauptstimme behält ihren Rhythmus und ihr melodisches Grundmotiv; sie bekommt aber einen viel größeren Tonambitus und wird dadurch wesentlich profiliert:



Und die Harmonisierung hat jetzt nicht mehr die unbestimmten, schwankenden übermäßigen Dreiklänge, sondern verläuft in klarer Dur- und Molldreiklangsharmonik über einer deutlich fundierenden Baßbewegung.

Das ganze Stück klingt in der revidierten Fassung von 1661 wie folgt:

(Klangbeispiel: Psalm 48 *Groß ist der Herr und hoch gepreist* SWV 145)

Melodieführung, Baßführung und Harmonik der letzten Zeilen sind in der späten Fassung profilierter und schlußkräftiger geworden; aber das ursprüngliche Bild vom Zweiglein ist schwerlich mehr zu erkennen. Vielleicht hat Schütz bei der Revision wiederum mehr die Verantwortung von Melodie und Satz auch für die folgenden Strophen in den Blick gefaßt? Immerhin muß auf die „Zweiglein“-Zeile in Strophe 2 gesungen werden „Gott unser Schutz und Trutz genannt“ und in Strophe 5 „Der Herr ist unser starker Gott“. Nicht undenkbar ist daneben aber, daß Schütz Zweifel an der Triftigkeit des Bildes vom schönen Zweiglein für den Berg Zion gefaßt hatte. (Bekannt ist ja der von Johann Mattheson überlieferte Rat Schützens an seinen Schüler Matthias Werkmann, „sich der hebräischen Sprache kundig zu machen, [...] weil es nützlich sein würde bei Componierung eines Textes aus dem alten Testament“¹³.)

Die restlichen Beispiele, die wir Ihnen bringen wollen, sind Belege für den Vorgang, daß charakteristische Details der Erstfassung in der Spätfassung geglättet worden sind.

Der folgende Werkausschnitt entstammt dem 73. Psalm. Die letzten beiden Zeilen von Beckers Anfangsstrophe lauten:

Geglitten wär viel nach mein Tritt,
Ich hätt' mich schier verschuldet.

Mit dem Schlußwort „verschuldet“ ergreift die Melodie der Erstfassung in einem Sext-Aufwärtssprung eine Höhenlage, die im ganzen vorangehenden Verlauf nicht vorkam und die als eine geradezu dramatische Geste der Selbstanklage wirkt. Die Zweitfassung verlegt das Wort „verschuldet“ in die tiefere Oktave, was als eine Geste der Erniedrigung vom Wort her auch sinnvoll ist, jedenfalls aber eine Glättung des musikalischen Verlaufs darstellt.

(Klangbeispiele aus Psalm 73 *Dennoch hat Israel zum Trost* SWV 170a und 170)

Einen Parallellfall finden wir in Psalm 110, dessen erste Strophe mit folgenden Zeilen schließt:

Ich will die Feinde legen
zum Scheml der Füße dein.

Die letzte Melodiezeile enthält in Schützens Erstfassung einen Oktavsprung nach unten: ein Bild der plötzlichen, gewaltsamen Niederwerfung der Feinde. Die Spätfassung behält die Abwärtsbewegung bei, verzichtet aber auf den herausstechenden Oktavsprung zugunsten einer ausgeglichenen Linienführung.

(Klangbeispiele aus Psalm 110 *Der Herr sprach zu meinem Herren* SWV 208a und 208)

Der Wandel von der auffallenden Detailcharakteristik zu einer gemäßigten musikalischen Formulierung muß nicht immer den Sopran betreffen. In Psalm 98 lautet Beckers 1. Textstrophe:

Singet dem Herrn ein neues Lied,
Denn durch ihn groß Wunder geschieht,
Sein rechte Hand den Sieg behält,
Seim heiligen Arm es niemals fehlt.

13 Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Hamburg 1740), hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, S. 395 f.

In der zweiten Hälfte der Strophe, die von der Stärke Gottes spricht, belebt Schütz den musikalischen Satz in der Urfassung durch eine selbständige Bewegung der Baßstimme. Die revidierte Fassung dagegen kehrt zur Normalität des Note-gegen-Note-Kantionalsatzes zurück:

(Klangbeispiele aus Psalm 98 *Singet dem Herrn ein neues Lied* SWV 196a und 196)

Wir beschließen die Beispielreihe mit einem Stück, das vollständig in beiden Fassungen erklingen soll. Es ist die im Tripeltakt stehende Komposition über den 121. Psalm, deren erste Textstrophe lautet:

Ich heb mein Augen sehnlich auf
 Und seh die Berge hoch hinauf,
 Wenn nur mein Gott von's Himmels Thron
 Mit seiner Hülf zustatten komm.

In der späten Fassung beginnt die Oberstimmenmelodie wie folgt:



Wir können in diesem Melodieverlauf das Bild des Augenaufhebens zu den Bergen erkennen. In der Urfassung aber war der Aufblick noch höher gewesen:



Am Schluß steht in Schützens revidierter Fassung eine abrundende Phrase im Umfang einer Sexte:



In der ersten Konzeption dagegen hatte der Sopran noch einmal die volle Oktave zu durchmessen:



Diese Melodie-Beispiele stehen für den Unterschied zwischen beiden Fassungen im ganzen: Die erste hatte nicht nur eine expressive, weit ausgreifende Oberstimme, sondern auch einen Unterstimmensatz, den Philipp Spitta als „sehnsüchtig reich bewegt“ charakterisierte¹⁴; die

14 SGA 16, S. XIII.

zweite Fassung dagegen zielt – unter möglicher Wahrung des ursprünglichen „Tons“ auf Schlichtheit von Melodie und Satz. Hören Sie nun beide Fassungen vollständig, und zwar zunächst die geglättete Spätfassung von 1661:

(Klangbeispiel: Psalm 121 *Ich heb mein Augen sehnlich auf* SWV 226)

Und nun die erste Fassung, von der der Chor die ersten beiden Strophen singen wird:

(Klangbeispiel: Psalm 121 *Ich heb mein Augen sehnlich auf* SWV 226a, Str. 1–2)

*

In meinen Erläuterungen habe ich versucht, die Eigenarten der beiden Werkfassungen des Becker-Psalters gegeneinander abzuheben, mit Werturteilen aber möglichst sparsam umzugehen. Vielleicht erhebt sich bei Ihnen danach aber nun doch die Frage: Welche Fassung ist letztlich die bessere?

Statt einer direkten Antwort auf diese Frage möchte ich zwei Sätze zitieren, die aus Zusammenhängen der späteren Musikgeschichte stammen.

Der erste findet sich in Johann Nikolaus Forkels Bach-Monographie von 1802. Dort rühmt Forkel in Kapitel 10 „die große Sorgfalt [...], mit welcher Bach sein ganzes Leben hindurch an seinen Werken zu verbessern suchte“, und fährt dann fort: „Ich habe Gelegenheit gehabt, viele Abschriften seiner Hauptwerke aus verschiedenen Zeiten mit einander zu vergleichen, und ich muß gestehen, daß ich mich oft über die Mittel gewundert und gefreut habe, deren er sich bediente, um nach und nach das Fehlerhafte gut, das Gute besser und das Bessere zum Allerbesten zu machen“¹⁵.

Das zweite Zitat stammt aus Robert Schumanns musikalischen Aphorismen und lautet: „Die erste Konzeption ist immer die natürlichste und beste“¹⁶.

Ebenso wie beide dieser Meinungen sich durch Gründe stützen lassen, kann man, wie es scheint, jede der Fassungen von Schützens Becker-Psalter als die unter gewissen Aspekten „bessere“ ansehen.

Die Urfassung von 1628 zeigt die Hand des Komponisten, der kurz nach den extrem expressiven *Cantiones sacrae* sich auf die Aufgabenstellung, einen Liedpsalter im Kantionalstil zu komponieren, zwar mit allem Ernst einläßt, dabei aber gleichzeitig versucht, den traditionsgegebenen Radius der künstlerischen Aussagekraft dieses Typus zu erweitern aufgrund der Erfahrungen, die er als Komponist „großer“ Musik gewonnen hatte. Daß Schütz den Beckerschen Psalter damals nicht durchkomponierte, zeugt vielleicht von einer gewissen Ermattung an der Aufgabe, den traditionellen Typus und seine praktischen Forderungen mit den eigenen künstlerischen Ansprüchen in Einklang zu bringen.

Die zweite Fassung gibt den ursprünglichen Anspruch zwar grundsätzlich nicht auf, zeigt aber eine im ganzen größere Bereitschaft, die Musik ihrer Zweckbestimmung un-

15 Johann Nikolaus Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig 1802), hrsg. von J. Müller-Blattau, Kassel 1950, S. 78.

16 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Martin Kreisig, Leipzig 1914, Bd. 1, S. 25 (*Aus Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein*).

terzuordnen. Anspruch an musikalische Qualität macht sich jetzt häufiger in Subtilitäten der inneren Struktur geltend als in Originalität der Oberfläche. (Manches, was dabei in Betracht kommt, konnte hier nicht angesprochen werden, weil es sich der Darstellung in Vortragsform entzieht.) Es ist in höchstem Maße beeindruckend, wie Schütz sich bei der Ausarbeitung der Zweitfassung von 1661 nicht auf das beschränkt, wozu ihn sein Auftraggeber verpflichten konnte, nämlich das Melodienrepertoire zu komplettieren, sondern darüber hinaus unverdrossen an Melodiewendungen, Baßführungen, Mittelstimmen, rhythmischen Übergängen feilte, um die Sätze künstlerisch abgerundet und ihrem liturgischen Zweck dienlich zu machen – und das alles, obwohl er, wie er bekennt, seine „übrige kurtze Lebens-zeit/ lieber mit Revidirung und complirung etlicher/ [...] angefangenen andern/ und mehr Sinnreichen Inventionen/ hätte anwenden wollen“ (Vorrede zur Ausgabe von 1661).

Statt uns mit Robert Schumann für die „erste Konzeption“ oder mit Johann Nikolaus Forkel für die ausgefeilte „Fassung letzter Hand“ als das jeweils Bessere zu entscheiden, sollten wir die Chance wahrnehmen, die uns die in Schützens Gesamtopus einmalige Doppelfassung einer ganzen Werksammlung bietet: nämlich unsere Sicht des Werkes aus einer Betrachtungsweise zu gewinnen, die sich zwischen den beiden Fassungen hin- und herbewegt. Und vielleicht darf man sogar hoffen, daß durch eine auf diese Weise angereicherte Sicht Schützens Psalter in der allgemeinen Wertung eine etwas zentrumsnähere Stellung erhalten wird, als er sie bisher hatte.

B. Anhang

1. Statistisches zum Melodienverweis-Verfahren bei Becker und Schütz

Cornelius Beckers Reimpsalmen sind keine frei geformten Dichtungen, sondern Ausfüllungen vorgegebener metrischer Schemata. Das ist die Voraussetzung dafür, daß sie auf bekannte Kirchenlied-Melodien gesungen werden konnten.

Becker stützte sich bei seinen Psalmbereimungen auf 45 Kirchenliedmelodien, die jedoch nur 29 verschiedene Strophenformen ausprägen. Da dieses Zuordnungssystem auch – mindestens mittelbar – zu den Voraussetzungen von Schütz' Vertonungen gehört, ist es nicht überflüssig, es sich zu vergegenwärtigen¹⁷.

Die folgende Tabelle ordnet die Melodien, auf die Becker verweist, nach ihren Strophenformen; ist eine Strophenform durch mehrere Chormelodien repräsentiert, so sind diese alphabetisch aufgereiht. Die Strophenschemata sind nach der Zeilenzahl in aufsteigender Folge geordnet; bei gleicher Zeilenzahl ist das Prinzip der steigenden Silbenzahlen der Einzelzeilen maßgebend¹⁸. Ein Beispiel zur Aufschlüsselung der Tabelle: Strophenform Nr. 2 besteht aus vier Zeilen von je 8 Silben; das Reimschema ist aabb. Becker verweist bei Gedichten von dieser Form auf 6 verschiedene Chormelodien (a–f); zwischen 1 (d) und 7 (a) seiner Psalmlieder sind diesen

17 Vgl. hierzu und zu anderen den Becker-Psalter betreffenden Fragen: Klaus-Jürgen Sachs, *Zum Becker-schen Psalter*, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart* (Kongr.-Ber. Stuttgart 1985), Kassel 1987.

18 Diese Systematik entspricht im wesentlichen der von Johannes Zahn verwendeten (*Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*), Bd. 1-6, Gütersloh 1889-1893.

Melodien zugeordnet. Unter den Texten, die auf Melodie 2 e (*Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst*) zu singen sind, ist Psalm 127 (in der Tabelle mit Sternchen versehen) der mit der angegebenen Weise ursprünglich verbundene, gehört also zu den von Becker nicht selbst gedichteten, sondern der lutherischen Kirchenlied-Tradition entnommenen Reimpsalmen.

1. Vierzeilig 7 7 7 7 (aabb)
Nun komm, der Heiden Heiland (Ps. 19)
2. Vierzeilig 8 8 8 8 (aabb)
 - a) Christ, der du bist der helle Tag (Ps. 15, 66, 81, 87, 98, 126, 150)
 - b) Hat's Gott versehn, wer will's verweh'n (Ps. 93, 133, 146)
 - c) Vom Himmel hoch da komm ich her (Ps. 96, 100, 148)
 - d) Wenn wir in höchsten Nöten sein (Ps. 121)
 - e) Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst (Ps. 127*, 128)
 - f) Wohl dem, der in Gottes Furcht steht (Ps. 1, 41)
3. Fünfzeilig 8 8 6 8 8 (aabcc)
Warum betrübst du dich, mein Herz (Ps. 48, 92)
4. Fünfzeilig 8 8 7 8 7 (aabcb)
Da Jesus an dem Kreuze stund (Ps. 22₁)
5. Fünfzeilig 8 8 8 7 7 (aabbc)
Nun höret zu, ihr Christenleut (Ps. 24)
6. Fünfzeilig 8 8 8 8 4 (aabbc)
Erstanden ist der heilig Christ (Ps. 22₂, 47, 136)
7. Sechszeilig 8 8 7 4 4 7 (aabccb)
In dich hab ich gehoffet, Herr (Ps. 4, 31*, 54, 70, 120)
8. Sechszeilig 8 8 7 8 8 7 (aabccb)
Kommt her zu mir, spricht Gotts Sohn (Ps. 49, 78, 95)
9. Sechszeilig 8 8 8 8 8 8 (aabccc)
Vater unser im Himmelreich (Ps. 44, 106)
10. Siebenzeilig 7 6 7 6 7 7 6 (ababccd)
Herr Christ, der einig Gottes Sohn (Ps. 21, 61, 84, 110, 125, 134, 139)
11. Siebenzeilig 7 6 7 6 8 7 6 (ababcdc)
Hilf Gott, daß mir's gelinge (Ps. 37, 101, 119)
12. Siebenzeilig 7 7 7 7 7 7 7 (aabcccc)
Singen wir aus Herzensgrund (Ps. 65, 104)
13. Siebenzeilig 8 7 8 7 8 8 7 (ababcdc)
 - a) Ach Gott, vom Himmel sieh darein (Ps. 10, 12, 59, 60, 79, 85, 109)
 - b) Allein Gott in der Höh sei Ehr (Ps. 23, 72, 91, 108)
 - c) Aus tiefer Not schrei ich zu dir (Ps. 6, 42, 55, 62, 69, 86, 89₂, 123, 130*, 131)
 - d) Es ist das Heil uns kommen her (Ps. 32, 50, 145)
 - e) Es spricht der Unweisen Mund wohl (Ps. 14* = 53*¹⁹, 26, 36)
 - f) Nun freut euch, lieben Christen gmein (Ps. 16, 33, 99, 105, 122)
 - g) Wår Gott nicht mit uns diese Zeit (Ps. 11, 56, 73, 82, 124*, 129)
 - h) Wo Gott der Herr nicht bei uns hält (Ps. 2, 7, 52, 58, 64, 94, 140)

19 Die Texte der Psalmen 14 und 52 sind bei Becker ebenso wie im biblischen Psalter identisch.

14. Achtzeilig 7 6 7 6 6 7 7 6 (ababcdcd)
 - a) Helft mir, Gottes Güte preisen (Ps. 8, 34, 89¹, 118)
 - b) Von Gott will ich nicht lassen (Ps. 8 als Alternativmelodie)
15. Achtzeilig 7 6 7 6 7 6 7 6 (ababcdcd)

Ich dank dir, lieber Herre (Ps. 9, 40, 75, 138, 149)
16. Achtzeilig 8 8 8 8 4 6 4 8 (aabbccdd)

Mag es denn anders nicht gesein (Ps. 116, 143)
17. Achtzeilig 8 8 8 8 8 8 8 8 (ababcdcd)

Erbarm dich mein, o Herre Gott (Ps. 13, 38, 51*, 74, 102)
18. Neunzeilig 8 7 8 7 5 5 6 7 (ababccdde)

Ein feste Burg ist unser Gott (Ps. 18, 35, 43, 46*, 68, 76, 144)
19. Neunzeilig 8 7 8 7 8 7 4 6 7 (ababccddcd)

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ (Ps. 5, 28, 71, 88, 141, 142)
20. Neunzeilig 8 7 8 7 8 7 8 7 7 (ababccddcd)
 - a) Christ unser Herr zum Jordan kam (Ps. 57, 114, 115)
 - b) Es wollt uns Gott genädig sein (Ps. 20, 67*, 80, 97, 147)
21. Neunzeilig 8 7 8 7 8 8 8 4 8 (ababccddd)

Allein zu dir, Herr Jesu Christ (Ps. 63)
22. Zehnzeilig 8 7 8 7 4 4 7 4 4 7 (ababccdeed)
 - a) Durch Adams Fall ist ganz verderbt (Ps. 25, 107)
 - b) Was mein Gott will, das gscheh allzeit (Ps. 27, 112)
23. Zehnzeilig 8 7 8 7 8 8 7 8 8 7 (ababccdeed)

An Wasserflüssen Babylon (Ps. 17, 137*)
24. Zehnzeilig 11 8 11 8 5 9 9 6 7 5 (aaabbcdeec)

Gott sei gelobet und gebenedeiet (Ps. 111)
25. Elfzeilig 8 4 7 8 4 7 4 4 4 4 7 (aabccbdeef)

Mag ich Unglück nicht widerstahn (Ps. 3, 30, 39, 77, 83, 132)
26. Zwölfzeilig 7 8 7 8 7 6 7 6 7 6 7 6 (ababcdcdef)

Nun lob, mein Seel, den Herren (Ps. 29, 103*, 113, 135)
27. Zwölfzeilig 8 7 8 7 4 4 4 4 7 8 7 6 (ababcdcdef)

Sie ist mir lieb, die werthe Magd (Ps. 45)
28. Dreizehnzeilig 4 4 7 4 4 7 4 4 7 4 4 7 7 (aabccbddeffe)

Wer Gott vertraut, hat wohl gebaut (Ps. 117)
29. Dreizehnzeilig 8 8 7 8 8 7 8 7 8 7 8 7 6 (aabccbdedefg)

Ewiger Vat'r im Himmelreich (Ps. 90)

Ergänzend dazu sei ein Register der Melodieverweise in der Reihenfolge der Psalmen gegeben (die Melodien sind dabei mit ihren Systemstellen in der vorangehenden Tabelle bezeichnet).

Psalm	Melodie	Psalm	Melodie	Psalm	Melodie	Psalm	Melodie	Psalm	Melodie
1	2f	30	25	60	13a	90	29	121	2d
2	13h	31*	7	61	10	91	13b	122	13f
3	25	32	13d	62	13c	92	3	123	13c
4	7	33	13f	63	21	93	2b	124*	13g
5	19	34	14a	64	13h	94	13h	125	10
6	13c	35	18	65	12	95	8	126	2a
7	13h	36	13e	66	2a	96	2c	127*	2e
8	14a bzw. 14b	37	11	67*	20b	97	20b	128	2e
9	15	38	17	68	18	98	2a	129	13g
10	13a	39	25	69	13c	99	13f	130*	13c
11	13g	40	15	70	7	100	2c	131	13c
12	13a	41	2f	71	19	101	11	132	25
13	17	42	13c	72	13b	102	17	133	2b
14*	13e	43	18	73	13g	103*	26	134	10
15	2a	44	9	74	17	104	12	135	26
16	13f	45	27	75	15	105	13f	136	6
17	23	46*	18	76	18	106	9	137*	23
18	18	47	6	77	25	107	22a	138	15
19	1	48	3	78	8	108	13b	139	10
20	20b	49	8	79	13a	109	13a	140	13h
21	10	50	13d	80	20b	110	10	141	19
22 ₁	4	51*	17	81	2a	111	24	142	19
22 ₂	6	52	13h	82	13g	112	22b	143	16
23	13b	53*		83	25	113	26	144	18
24	5	(=14)	13e	84	10	114	20a	145	13d
25	22a	54	7	85	13a	115	20a	146	2b
26	13e	55	13c	86	13c	116	16	147	20b
27	22b	56	13g	87	2a	117	28	148	2c
28	19	57	20a	88	19	118	14a	149	15
29	26	58	13h	89 ₁	14a	119	11	150	2a
		59	13a	89 ₂	13c	120	7		

Ebenso wie Cornelius Becker arbeitet Schütz noch in der Erstfassung seines Opus mit Melodienverweisen; doch unterscheidet sich sein Verfahren von demjenigen Beckers sowohl quantitativ als auch qualitativ. Quantitativ: Bei Schütz beträgt die Zahl der verfügbaren Melodien etwa zwei Drittel der Zahl der Texte, bei Becker sind es nur knapp 30%. Qualitativ: Becker hatte sich auf präexistierende Kirchenliedweisen bezogen, während Schütz' Melodieentlehnungen werkintern sind.

Das Verweissystem von Schütz' Becker-Psalter in der Erstfassung von 1628 sei im folgenden tabellarisch dargestellt.

In der vertikal durchlaufenden Folge der Psalmen 1-150 sind die Nummern derjenigen Psalmen durch halbfetten Druck hervorgehoben, die bereits in der Ausgabe von 1628 eigene Kompositionen erhalten haben. (Mit einem Sternchen sind wiederum die Reimpsalmen aus der älteren lutherischen Psalmliedtradition versehen, die auch bei Schütz mit ihren Originalmelodien verbunden bleiben.) Rechts von der durchlaufenden Kolumne stehen die Nummern der Psalmen, auf deren Melodien verwiesen wird, links diejenigen, von deren Texten auf vertonte Melodien verwiesen wird; die Pfeile führen stets von Text zu Melodie.

87 → 1	101 → 37	77 → 3	115 → 115
52 → 2	38	78	143 → 116
77 → 3	39	59 → 79	117
120 → 4	75 → 40	80 → 20	118 → 89/1
142 → 5	128* → 41	81 → 98	119
6	42	82 → 11	120 → 4
7	76 → 43	83	121
8	106 → 44	84	99 → 122
149 → 9	45	85 → 10	123 → 131
85 → 10	46*	86 → 55	124*
82 → 11	47	87 → 1	125 → 110
12*	48	88 → 141	126 → 15
74 → 13	95 → 49	118 → 89 ₁	128* → 127*
102 → 13	145 → 50	89 ₂	128* → 127*
14*	51*	90	41
126 → 15	52 → 2	91	129
16	54 → 70	92	130*
17	86 → 55	93 → 146	123 → 131
18	56 → 73	58 → 94	132 → 30
19	57	95 → 49	133
80 → 20	58 → 94	96 → 100	134 → 21
134 → 21	59 → 79	97 → 147	113 → 135
22 ₁	60 → 109	81 → 98	136
22 ₂	139 → 61	99 → 122	137*
23	62 → 69	96 → 100	138
24	63	101 → 37	139 → 61
107 → 25	140 → 64	102 → 13	140 → 64
72 → 26	65 → 104	103*	88 → 141
27	66 → 150	65 → 104	142 → 5
71 → 28	67*	105 → 33	143 → 116
29	68	106 → 44	144 → 35
132 → 30	62 → 69	107 → 25	145 → 150
31*	54 → 70	108 → 33	93 → 146
32	71 → 28	60 → 109	97 → 147
105 → 33	72 → 26	125 → 110	148
108	56 → 73	111	149 → 9
34	74 → 13	112	66 → 150
144 → 35	75 → 40	113 → 135	
36	76 → 43	114 → 115	

Aus der vorstehenden Tabelle läßt sich folgendes ablesen:

1. Die aus der Tradition stammenden Choralweisen bleiben vom Verweisverfahren ausgeschlossen, d. h.: auf sie wird von Beckerschen Texten aus nicht verwiesen. Diese älteren Psalmlieder bilden nun, anders als bei Becker, auch in musikalischer Hinsicht eine ausgesonderte Gruppe. Der Verweis von Psalm 128 auf die Melodie von Psalm 127 bildet davon keine Ausnahme; denn Psalm 128, *Wohl dem, der in Gottesfurcht steht*, ist ein Psalmlied von Martin Luther, und seine Verbindung mit der Melodie von Psalm 127, *Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst*, ist schon im 16. Jahrhundert nachweisbar. (Singular ist freilich, daß Psalm 128 als Kirchenliedtext einen Alternativverweis auf eine Schützche Komposition, nämlich Psalm 41, erhalten hat.)

2. Mit nur zwei Ausnahmen (sie betreffen die Kompositionen für die Psalmen 13 und 33) teilen nicht mehr als zwei Psalmdichtungen eine Melodie. Das zeigt, daß Schütz darauf bedacht war, die Distanz von dem Ziel, das er sich wohl ursprünglich gesetzt hatte – nur ein Text für eine Melodie – wenigstens so klein wie möglich zu halten. Andererseits zwingen die Ausnahmefälle, daß der Komponist, wenn er genaue Vorstellungen über das Zusammenpassen von

Kompositionen und Texten hatte, solchen konkreten Erwägungen den Vorrang gab. Besonders leicht nachvollziehbar ist dies im Falle von Psalm 33. Die letzten drei Textzeilen (Abgesang)

Laßt klingen Psalter, Saitenspiel,
Auf, Harfen, macht der Freuden viel
Zu Lob und Ruhm dem Herren.

haben die Musik (tänzerische Viertelbewegung) so stark geprägt, daß es nahelag, die entsprechenden Zeilen sowohl von Psalm 105

Macht vor dem Herren Lieder gut
Und lobet ihn mit fröhlichem Mut
Und sagt von seinen Wundern.

als auch von Psalm 108

Wohlauf, mein Ehr, mein Psalterspiel,
Ich will früh auf sein in der Still,
Mein Harfe soll erklingen.

als sinnverwandt mit der gleichen Musik zu verbinden.

3. Die Verweise auf Melodien zu anderen Psalmen sind z.T. Rückverweise, z.T. aber auch Vorverweise. Die weniger naheliegenden Vorverweise dürften aus der Werkgenese resultieren, über die Schütz in der Widmungsvorrede sagt, er habe zunächst nur „etliche neue Weisen“ geschrieben, und zwar für seine Hausmusik und als Morgen- und Abendgebete für seine Kapellknaben. In diesem Stadium der Komposition ist der Komponist offenbar nicht nach der Nummernfolge der Psalmen vorgegangen, sondern hat die ihm besonders geeigneten Texte vertont. Ergab sich dann später, im Stadium der Abrundung des Opus, daß eine solche Komposition zugleich für einen Psalmtext mit niedrigerer Nummer gelten sollte, so wollte Schütz in solchen Fällen wohl den Unterschied zwischen Primär- und Sekundärtext nicht unkenntlich machen. Vielfach ist die melodische Erfindung ersichtlich von der Anfangsstrophe des Primärtextes geleitet worden und paßt, wenn man strenge Maßstäbe anlegt, weniger gut auf den Sekundärtext. Zwei Beispiele mögen dies illustrieren; man achte auf die Sinngliederung der Anfangszeilen, die jeweils vom Primärtext aus auf die Melodiebildung eingewirkt haben:

Ps. 79 Ach Herr, es ist der Hei-den Heer

Ps. 59 Hilf, Her-re Gott, er-ret-te mich,

Ps. 98 Sin-get dem Herrn ein neu-es Lied

Ps. 81 Sin-get mit Freu-den, un-serm Gott

II. Statistisches zu Schütz' Revisionsverfahren in der Zweitfassung des Becker-Psalters

Der Revisionsvorgang, der aus der Erstfassung von 1628 die Zweitfassung von 1661 hervorgehen ließ, enthält eine Vielzahl von Einzelmomenten, von denen in Teil A der

vorliegenden Studie nur wenige angesprochen wurden. Als Ergänzung soll hier noch ein Überblick über die einzelnen Maßnahmen beim Umarbeitungsvorgang gegeben werden. Wir teilen diese Maßnahmen ein in drei Hauptsektionen (a-c), die jeweils wieder dreifach untergliedert sind (1-3).

a) Änderungen im harmonisch-melodischen Verlauf des Unterstimmenkomplexes bei gleichbleibender Melodie

1. Das Minimum an Umgestaltung stellt die Verlegung von einzelnen Baßtönen in die höhere Oktave dar. Dadurch werden meist die Töne F und G der großen Oktave vermieden (bei Stücken mit Hochschlüsselung gelegentlich auch höhere Baßtöne). Diese Maßnahme dürfte in Verbindung stehen mit den Transpositionsanweisungen der 1661 beigegebenen Continuo-Stimme, durch die die meisten Sätze in eine tiefere Lage als die notierte gerieten.

2. Die weitaus häufigste Revisionsmaßnahme ist die Änderung der Mittelstimmen. Auch dabei geht es oft um die Vermeidung von tiefen Grenztönen der Stimmen, des weiteren aber auch um einen glatteren Verlauf der Einzelstimme und ein ausgewogeneres Lagenverhältnis zwischen den Stimmen des Satzes.

3. Wird auch die Linienführung des Basses verändert, so führt dies fast zwangsläufig zu einer Umgestaltung des gesamten Unterstimmenkomplexes²⁰. Auch hier dürfte in manchen Fällen die Absicht, tiefe Töne des Basses zu eliminieren, den Anstoß gegeben haben. Meist jedoch ist eine künstlerische Motivation erkennbar. Die Änderungen dieser Kategorie – sie sind außerordentlich vielgestaltig und schwer zu systematisieren – verlangen noch nach intensiver und detaillierter Analyse.

b) Änderungen des Rhythmus

1. Änderungen der rhythmischen Gestalt der Komposition (die die Diastematik unberührt lassen können) betreffen am häufigsten die Anfänge und Schlüsse der einzelnen Liedzeilen. In vielen Fällen besteht die Veränderung nur aus der Kürzung der Anfangsnote des ganzen Stückes von einer Ganzen auf eine Halbe und der Dehnung der vorletzten Note von einer Halben auf eine Ganze. Diese beiden Maßnahmen korrespondieren miteinander, so daß auch in der Zweitfassung die Schlußnote stets auf den Anfang einer Ganzen fällt. (Obwohl „solche Arien oder Melodeyen ohne Tact auch viel anmutiger nach Anleitung der Wort gesungen werden können“, wie Schütz im Vorwort von 1628 schreibt, hat die Semibrevis die Bedeutung einer „Verrechnungseinheit“.)

2. In einer Reihe von Stücken wird der rhythmische Binnenverlauf von Zeilen verändert, was eine tiefer eingreifende Veränderung des individuellen Profils einer Vertonung bedeutet.

3. Einen Sonderfall stellt die Änderung des Metrums dar, meist von C zu C , je einmal von C zu C (Psalm 146) und vom dreiteiligen zum zweiteiligen Metrum (Psalm 44). Diese Änderungen sind niemals rein orthographischer Natur (Notenwertverkleinerung bei Wegfall des Allabreve-Striches), sondern schließen immer eine wenigstens partielle Änderung der rhythmischen Wertverhältnisse ein.

²⁰ Die einzige Ausnahme davon ist Psalm 148; hier beschränkt sich die Umgestaltung auf eine Neuformulierung des Basses in T. 18-19, die ohne Folgen für die übrigen Stimmen bleibt.

c) Melodieänderungen

In einem Kompositionstypus, der von der Oberstimmenmelodie her konzipiert ist, sind Veränderungen in diese Stimme naturgemäß am eingreifendsten. Schütz hat sich bei seiner Revision in erstaunlich großem Umfang zu Melodieveränderungen entschlossen; immerhin ist in etwa der Hälfte der aus der Erstfassung übernommenen Kompositionen der diastematische Verlauf des Diskants nicht unangetastet geblieben.

Wir haben hier die Kategorie von Eingriffen vor uns, die sich am entschiedensten einer Typisierung entzieht, da sie stets auf das Einzelwerk bezogen ist. (Man vergleiche die Analysen in Teil A dieser Arbeit). Um wenigstens die unterschiedliche Tragweite der melodischen Eingriffe anzuzeigen, sind in der Tabelle einige Fälle gesondert ausgewiesen, in denen der Bereich der Veränderung (Schlußbildung) oder seine Gewichtigkeit begrenzt erscheint (obwohl die Trennlinie zwischen den Fallgruppen 2 und 3 nicht immer eindeutig zu ziehen ist).

Tabellen siehe S. 44-47.

Bereich bzw. Art der Änderung

	Psalmen-Nr.														
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
a) Unterstimmensatz															
1. Oktavlage des Basses		x				x	x		x	x		x	x	x	
2. Mittelstimmenverlauf	x	x		x		x	x	x	x	x		x	x	x	
3. Unterstimmen insgesamt			x	x		x	x	x	x	x		x	x	x	
b) Rhythmus															
1. Zeilenanfang und -schluß	x	x		x				x			x	x	x		
2. Zeileninneres			x				x								
3. Mensur															
c) Melodie															
1. nur am Schluß						x									
2. nur geringfügig					x						x		x		
3. substantiell										x					

Bereich bzw. Art der Änderung

	Psalmen-Nr.															
	16	17	18	19	20	21	22 ₁	22 ₂	23	24	25	26	27	28	29	30
a) Unterstimmensatz																
1. Oktavlage des Basses	x	x			x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
2. Mittelstimmenverlauf	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
3. Unterstimmen insgesamt	x	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
b) Rhythmus																
1. Zeilenanfang und -schluß	x	x	x		x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
2. Zeileninneres																
3. Mensur																
c) Melodie																
1. nur am Schluß																
2. nur geringfügig													x			
3. substantiell	x						x	x	x	x				x		

		Bereich bzw. Art der Änderung															
Psalmen-Nr.		31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46
a)	Untersimmensatz	x	x					x		x	x	x	x		x		x
	1. Oktavlage des Basses	x	x					x		x	x	x	x		x		x
	2. Mittelstimmenverlauf	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
	3. Unterstimmen insgesamt	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
b)	Rhythmus																
	1. Zeilenanfang und -schluß	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
	2. Zeileninneres																
	3. Mensur																
c)	Melodie																
	1. nur am Schluß																
	2. nur geringfügig																
	3. substantiell																

		Bereich bzw. Art der Änderung															
Psalmen-Nr.		47	48	49	50	51	55	57	61	63	64	67	68	69	70	73	78
a)	Untersimmensatz	x	x	x			x		x	x	x	x	x	x	x	x	x
	1. Oktavlage des Basses	x	x	x			x		x	x	x	x	x	x	x	x	x
	2. Mittelstimmenverlauf	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
	3. Unterstimmen insgesamt	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
b)	Rhythmus																
	1. Zeilenanfang und -schluß	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
	2. Zeileninneres																
	3. Mensur																
c)	Melodie																
	1. nur am Schluß																
	2. nur geringfügig																
	3. substantiell	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

	Psalm-Nr.															
	79	83	84	89 ₁	89 ₂	90	92	94	98	100	103	104	109	110	111	112
a) Untertimmensatz		x				x		x		x			x		x	
1. Oktavlage des Basses		x				x		x		x			x		x	
2. Mittelstimmenverlauf	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
3. Unterstimmen insgesamt	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
b) Rhythmus																
1. Zeilenanfang und -schluß	x	x	x			x	x	x					x			x
2. Zeileninneres							x	x								x
3. Mensur																
c) Melodie																
1. nur am Schluß			x										x			x
2. nur geringfügig	x				x		x	x								
3. substantiell				x	x								x	x		

Bereich bzw. Art der Änderung

	Psalm-Nr.															
	115	116	117	119	121	122	124	127	129	130	131	133	134	136	137	138
a) Untertimmensatz																
1. Oktavlage des Basses	x	x	x				x	x	x	x			x	x	x	x
2. Mittelstimmenverlauf	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
3. Unterstimmen insgesamt	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
b) Rhythmus																
1. Zeilenanfang und -schluß	x	x	x				x			x				x		
2. Zeileninneres																
3. Mensur																
c) Melodie																
1. nur am Schluß																
2. nur geringfügig				x												x
3. substantiell	x		x		x									x		

Bereich bzw. Art der Änderung

Bereich bzw. Art der Änderung

	Psalm-Nr.					Respon- sorium
	141	146	147	148	150	
a) Unterstimmensatz						
1. Oktavlage des Basses	x		x		x	x
2. Mittelstimmenverlauf	x	x	x			x
3. Unterstimmen insgesamt		x	x	x	x	
b) Rhythmus						
1. Zeilenanfang und -schluß	x		x		x	
2. Zeileninneres						
3. Mensur		x				
c) Melodie						
1. nur am Schluß						
2. nur geringfügig		x				
3. substantiell			x			

III. Synopse der beiden Fassungen von Psalm 23

Als Ergänzung zu der in Abschnitt A gegebenen Analyse des Revisionsprozesses in Psalm 23 werden hier beide Fassungen des Satzes in synoptischer Untereinanderschreibung wiedergegeben. Die obere Partiturzeile enthält die Fassung von 1628; in der unteren sind diejenigen Ausschnitte der Revisionsfassung eingetragen, die von der Erstfassung abweichen. Um die Änderungen hervortreten zu lassen, sind die mit der Erstfassung identischen Noten kleiner eingezeichnet. (Zur Editionstechnik vgl. das Vorwort und den Kritischen Bericht von NSA 40.)

The image displays a musical score for Psalm 23, presented in a synoptic format. It consists of multiple staves. The top staff shows the original 1628 version of the music. Below it, the revised version is shown, with changes from the original version indicated by smaller note heads and stems. The lyrics are written below the staves: "Der Herr ist mein getreuer Hirt, dem ich mich ganz vertraue, zur...". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and note values.

11

Weid er mich, sein Schäf-lein, führt auf schö-ner grü - - - - nen Au - e, zum fri-schen

Weid er mich, sein Schäf-lein, führt auf schö-ner grü - nen Au - e, zum fri-schen

Weid er mich, sein Schäf - lein, führt auf schö-ner grü - - - - nen Au - e, zum fri-schen

Weid er mich, sein Schäf - lein, führt auf schö-ner grü - nen Au - - - e, zum fri-schen

21

Was - ser leit er mich, mein Seel zu la - ben kräf - tig - lich durchs se - lig

Was - ser leit er mich, mein Seel zu la - ben kräf - tig - lich durchs se - lig

Was - ser leit er mich, mein Seel zu la - ben kräf - tig - lich durchs se - lig

Was - ser leit er mich, mein Seel zu la - ben kräf - tig - lich durchs se - lig

30

Wort der Gnaden.

Wort der Gnaden.

Wort der Gnaden.

Wort der Gnaden.