

Zur Einschätzung, zur Traditionsbindung und zur Konzeption des Becker-Psalter von Heinrich Schütz

von
Klaus-Jürgen Sachs

"Die Texte waren dünnblütig, und der gewaltige Heinrich Schütz war kein Melodieerfinder. So blieb auch dieser Versuch <gemeint ist der Becker-Psalter> im großen ganzen ergebnislos." Dieses Fazit Friedrich Blumes¹ bringt lediglich auf eine lapidare Formel, was schon der erste gründliche Erforscher des Sachgebiets, Carl von Winterfeld, 1845 meinte, wenn er die "Überzeugung" äußerte, "daß Schützens Melodien zu Beckers Psalter weder als Muster geistlicher Liedweisen überhaupt, noch insbesondere der harmonischen Behandlung der Kirchentöne gerühmt werden dürfen", und fortfuhr: "sie fanden auch kaum örtlich einen dauernden Anklang, eine nachhaltige Verbreitung"; und im Blick auf den Komponisten resümierte Winterfeld: "Unter die Kirchensänger, die den Gemeinegesang Fördernden, Bereichernden, dürfen wir ihn nicht rechnen, und zumahl deshalb nicht, weil er dem Einflusse Italiens unterlag."²

Als Ebene dieser Kritik unverkennbar ist die historische Betrachtung des protestantischen Kirchenliedes, als Maßstab dient die Eignung der Melodien für die Praxis des Gemeindegesangs, als Beweis gilt ihr vergleichsweise geringer Dauergebrauch. Die Bewertung erfolgt allein unter hymnologischem Aspekt.

Auch positive Urteile über das Werk lösen sich nicht von einer primär hymnologischen Betrachtungsweise. Sie orientieren sich gleichfalls an der Melodik, sehen in der spärlichen Dauerverbreitung der Schützschen Melodien aber gerade eine Konsequenz ihrer Eigenart und Qualität. So bemüht sich Hans Joachim Moser darum, an einigen Exempla "Melodien von ungemein fesselnder Geprägtheit" vorzuführen, "deren Zahl man leicht auf mehr als fünfzig gleich wertvolle und gleich fesselnde erhöhen könnte", und bemerkt resignierend: "Daß keine davon geistliches Volkslied geworden ist, gehört zu den geheimnisvollen Eigenwilligkeiten des Volksgeistes, die man nur registrieren, aber nie völlig 'erklären' kann."³ Und an anderer Stelle, wo Moser ähnlich von der "Unberechenbarkeit der Choralweisen-Schicksale" spricht, formuliert er im Blick auf den Becker-Psalter: "diese Melodien waren in ihrer großenteils kirchentonartigen Vielwendigkeit mit manchmal fast überspitzter Polyrhythmie wahrscheinlich zu geistreich, um gerade in den Niederbruchsjahrzehnten des Krieges durchschlagend zu den Massen zu sprechen"⁴. Ähnlich verteidigt auch Walter Blankenburg im Vorwort seiner auf Rückgewinnung für die musikalische Praxis zielenden Ausgabe das Werk: "daß das Schwergewicht bei Schütz ganz und gar in der musikalischen Wortbehandlung und -ausdeutung lag und daß er sich auch beim Becker-Psalter an diese seine vornehmste Aufgabe hielt, hatte zur Folge, daß seine Melodien zumeist für den Gemeindegesang ungeeignet erschienen. Sie sind dafür nicht einfach genug, weil sie zu reich bewegt sind. Das ist jedoch kein Mangel, sondern vielmehr liegt darin die Eigenart und Bedeutung gerade dieses schlichtesten Schützschen Werkes."⁵

Die hymnologische Sicht bestimmte aus zwei Gründen bei Kritikern wie Apologeten den wissenschaftlichen Diskurs über den Becker-Psalter. Zum einen blieb die gelegentliche Behandlung des Werkes unter anderen Aspekten – so der Metrik (durch Arnold Schering⁶), der Formung (durch Willi Schuh⁷), der rhetorischen Figuren (durch Georg Toussaint⁸), des Generalbasses (durch Gerhard Kirchner⁹), der Harmonik (durch Helga Wichmann-Zemke¹⁰) – zumeist knapp, punktuell und berührte kaum sein Wesen. Zum andern aber galt die Hymnologie offenbar deshalb als angemessene und zuständige Disziplin, weil das Werk – unbezweifelbar – eingebunden ist in Traditionen, die nicht nur primär, sondern nahezu ausschließlich der Geschichte des zum Gemeindegesang bestimmten Kirchenliedes angehören und die sich schlagwortartig

benennen lassen als Traditionen von Reimpsaltervertonung, speziell seiner Genfer Gestalt, und von Kantionalsatz. So heterogen diese einander gegenübergestellten Begriffe auch sind – den einen leitet eine Textgattung, den anderen ein musikalischer Kompositionstyp –, so deutlich lassen sich an ihnen Entwicklungsstränge verfolgen, von denen Schützens Becker-Psalter in der Tat abhängig ist, wenngleich, wie gezeigt werden soll, nicht in dem von Otto Brodde akzentuierten Sinn, als lägen hier die "Leitbilder" des Komponisten für die "Schaffung der Melodien"¹¹ vor.

Die Fakten dieser Traditionen und ihrer entscheidenden Berührungspunkte mit Schützens Biographie sind bekannt, weshalb Stichworte genügen. Reimpsaltervertonungen gehörten während seiner Kasseler Jahre (1599-1608, zeitweilig 1613-1617) zum Standardrepertoire der Hofkapelle. Es umfaßte u.a. den Psalmliederzyklus von Siegmund Hemmel (1569), die Komposition des Burkhard-Waldis-Psalters durch den Hofkapellmeister Johannes Heugel (um 1555-1570)¹², vor allem aber auch ins Deutsche übersetzte Genfer Psalmen: Erhalten ist von der Hand seines Nachfolgers Georg Otto, unter dessen Ägide Schütz Kapellknabe war, ein 1591 datiertes, Landgraf Wilhelm und seinem Sohn Moritz gewidmetes Manuskript mit einer überarbeiteten Version des Lobwasser-Psalters¹³, auf die ebenso zurückzukommen sein wird wie auf die Ausgabe des Lobwasser-Psalters, die im Jahre 1607 Landgraf Moritz selbst vornahm (der übrigens bereits 1590 das Buch der Psalmen lateinisch versifiziert hatte¹⁴ und dessen Tochter, Prinzessin Elisabeth, Lobwassersche Psalmlieder ins Italienische übertrug¹⁵: die Texte waren demnach so zentral, daß sie zur polyglotten Wiedergabe anregten). Dem anderen Einflußbereich, der Kantionalpraxis, dürfte Schütz schon in seinen jungen Weißenfelder Jahren (1590-1599) begegnet sein, denn der dortige Kantor Georg Weber hatte 1588, nur zwei Jahre nach Lukas Osiander, eine der frühesten Sammlungen schlichter vierstimmiger Kirchenliedsätze mit Sopran-Cantus-firmus drucken lassen, u.a. bestimmt für "die Knaben/ so wöchentlich nach Currend gehen"¹⁶ (Schütz könnte zu ihnen gehört haben), und veröffentlichte 1596 abermals derartige Choralsätze, doch nun in je zwei Versionen, vierstimmig und schlicht doppelchörig achtstimmig. Den Beitrag des Landgrafen Moritz zur Kantionaltradition, das "Christlich Gesangbuch <...> mit 4 Stimmen per otium componirt" von 1612, hat Schütz spätestens nach Rückkehr aus Venedig 1613 kennengelernt. Darüber hinaus aber ist bei ihm eine breite Kenntnis von Kantionalbüchern anzunehmen, wie man sie auch bei seinem Freunde Johann Hermann Schein gemäß der Widmung seines "Cantional" von 1627 an den Leipziger Rat voraussetzen hat¹⁷, das seinerseits die genau 30 Jahre älteren "Kirchengesenge und Geistliche Lieder" (1597) des Amtsvorgängers Seth Calvisius ablösen sollte, von dem noch zu sprechen sein wird.

Engste Vertrautheit mit beiden Traditionen steht demnach bei Schütz außer Zweifel. Fragt man nun nach den Spezifika der Traditionen von Reimpsaltervertonung und Kantionalsatz im Blick auf Schützens Becker-Psalter, so geht es primär um die Art des musikalischen Repertoires und um Tendenzen, die daraus resultierten.

Der Genfer Psalter, seit 1539 schubweise entstanden, textlich durch Jean Calvin angeregt, gedichtet vor allem durch Clément Marot und Théodore de Bèze, 1562 abgeschlossen, war musikalisch mit 124 verschiedenen Melodien (von Luys Bourgeois und anderen) versehen¹⁸, die – obwohl liturgisch nur zum einstimmigen Singen bestimmt – während des späten 16. Jahrhunderts nahezu ausschließlich in Verbindung mit den 1564 und 1565 publizierten vierstimmigen Sätzen Claude Goudimels verbreitet und beliebt wurden¹⁹, so daß diese in der exakt strophengerechten deutschsprachigen Version, die Ambrosius Lobwasser 1573 veröffentlichte, fast sakrosankt, jedenfalls konkurrenzlos blieben. In den Ausgaben von 1564 (Paris, durch Adrian Le Roy & Robert Ballard) und 1565 (Genf, durch die Hérétiques de François Jaqui) gehörte zu jedem Psalm ein eigener Satz, obwohl, wie erwähnt, nur 124 verschiedene Melodien zu Gebote standen. Neben den 124 Sätzen im *Contrapunctus simplex*, also dem Repertoire dieses Satztyps, hatte man denjenigen Psalmen, die keine Eigenmelodie besaßen – es waren 26 –, andere Sätze zugeordnet, die zwar einen

Lehn-Cantus-firmus trugen, doch polyphon angereichert waren (und von denen einige nicht von Goudimel stammten²⁰). Insofern besaß jeder Psalm musikalisch ein eigenes Gewand, selbst wenn er seine Melodie (die bei den meisten Sätzen im Tenor, bei manchen aber auch bereits im Sopran liegt) mit einem, zuweilen auch zwei oder drei anderen Psalmen teilen mußte. Diese gelegentliche Mehrfachverwendung von Melodien sowie das Nebeneinander von schlichten (weithin "Note gegen Note" fortschreitenden) und reicher ausgestatteten ("polyphonen") Sätzen waren zweifellos die beiden Anstöße für Eingriffe in die musikalische Substanz des Lobwasser-Psalters durch Georg Otto im erwähnten Manuskript und durch Moritz von Hessen in seiner Ausgabe von 1607. Während Otto durch zumeist partielle Abwandlungen mehr den Kontrast zwischen kontrapunktisch schlichteren und reicheren Sätzen milderte als die Tatsache der Lehnmelodien beseitigte²¹, zog Moritz eine radikalere, aber klarere Konsequenz, indem er für jene Psalmen, denen eine mehrfachverwendete Melodie im polyphon angereicherten Satz zugewiesen war, neue Melodien und Sätze schuf²². In seinem Bestreben, dies in Geist und Stil Goudimels zu tun, scheute er sich sogar in einem – als Kuriosum zu wertenden – Fall (Ps. 76) nicht, durch bloße melodische Umkehrung der Genfer Melodie eine "neue" zu gewinnen²³.

Die Tradition des Genfer Psalters, die faktisch an die vierstimmigen Sätze Goudimels als Medium der Verbreitung und Beliebtheit gebunden war, duldete – abgesehen vom Umlegen des Cantus firmus aus dem Tenor in den Sopran – kaum Eingriffe; der Mangel an musikalischer "Vollständigkeit" und "Einheitlichkeit" der Gesamtvertonung war jedoch ein latenter Anreiz für komplettierende Neukompositionen.

Die Kantionalpraxis hingegen pflegte seit Lukas Osiander (1586) die schlichte vierstimmige Einkleidung v o r h a n d e n e r , zumeist reformatorischer Kirchenliedmelodien für den Gebrauch in einer bestimmten Stadt oder Region zu einer bestimmten Zeit. Solchen speziellen Anforderungen entsprach die selbstverständliche Gepflogenheit, daß die "Begleit"-Sätze zu den Choralmelodien neukomponiert, also in der Regel nicht übernommen wurden, was zu einer kaum überschaubaren Hinterlassenschaft von verschiedenen Kantionalsätzen jener Epoche geführt hat und verständlich macht, warum sich dieses ebenso massenhaften wie simplen, uncharakteristischen Bestandes wohl die Hymnologie (in Repertoire-Untersuchungen), kaum aber (und nur in dürren Pauschalbeschreibungen) die Satzanalytik angenommen hat²⁴.

Demnach besaßen beide Traditionen – Genfer Psalter und Kantionalsatz – Wesentliches gemeinsam: Der vierstimmige Satz im Contrapunctus simplex bildete die Norm, seine Melodiestimme war auf Deutlichkeit und Singbarkeit (durch die Gemeinde) angelegt, für die Textierung galt das Strophenliedprinzip, d.h. einerseits Bindung an Metren, Silbenzahl, Reime als Grundriß des Textes, andererseits aber Indifferenz gegenüber den speziellen Gehalten der Einzelstrophen.

Gleichwohl unterschieden sich die beiden Traditionen in der Art des musikalischen Repertoires und seiner Tendenzen: Einer Ad-hoc-Auswahl (von Liedtexten und -melodien) für die Kantionalien stand die immanente Forderung nach Vollständigkeit des Psalmenzyklus (bezüglich der Texte, zunehmend aber auch gleichfalls "individueller" Melodien) gegenüber; als "schöpferischen Raum" bot die Kantionaltradition das Aussetzen einer gegebenen Melodie, der Psalter hingegen – als anspruchsloses Gebrauchsrepertoire, nicht im Sinn Sweelinckscher Motetten – konsequenterweise nur die Neukomposition von Melodie und Satz zur Eliminierung der Lehnmelodien, d.h. zur restlosen Individualisierung auch der musikalischen Einkleidung der Psalmen.

Sucht man die Ausgangsposition für Schützens Becker-Psalter zu bestimmen, so sind jedoch nicht nur diese Gegebenheiten zu beachten, sondern auch die Eigenarten der Konzeption, die Cornelius Becker entwickelte.

Sein Reimpsalter, eine Frucht theologischer Kontroversen und konfessioneller Rivalitäten zwischen lutherischem und calvinistischem Lager, entstand 1601 während der zeitweiligen Suspendierung Beckers von seiner Leipziger Professur wegen leiden-

schaftlicher Attacken gegen den Kryptocalvinismus und sollte das lutherische Gegenstück zum Lobwasser-Psalter bilden, der inzwischen auch in lutherischen Gemeinden beliebt zu werden begann. Da Becker mit seiner Neudichtung, die sich eng an die Lutherbibel und in der christologischen Interpretation an die reformatorische Exegese anschließt, zugleich eine Barriere gegen die Weiterverbreitung der Genfer Melodien und ihrer ansprechenden Einkleidung in den Goudimelschen Sätzen errichten zu müssen meinte, verfaßte er seinen Reimpsalter von vornherein in Strophenmaßen bekannter reformatorischer Kirchenlieder und zum Gebrauch i h r e r Melodien. Daß ihn nicht dichterischer Ehrgeiz, sondern orthodoxer Eifer leitete, zeigt seine Vorrede²⁵ ebenso wie sein Verfahren, in 13 Fällen²⁶ auf eigene Dichtungen zu verzichten und vorhandene, vor allem Luthers Psalmlieder zu übernehmen. Wenn er insgesamt 29 Strophenmodelle benutzte und 43 Kirchenliedmelodien vorsah²⁷ (von denen manche nur einmal, die meisten aber mehrmals – bis zu zehnmal²⁸ – beansprucht wurden), so nahm er diese gruppenweise Zuordnung der Psalmen zu den Liedmelodien recht durchdacht vor. Zwischen dem Grundgedanken des Psalms (wie Beckers Nachdichtung) und dem Charakter der gewählten Melodie (der durch Tonart, Duktus und durch Assoziationen zum Originaltext bestimmt war) sind enge Beziehungen festzustellen, so daß Günther Müllers Bemerkung²⁹, es wirke "geradezu grotesk", "wenn Becker den 6. Psalm im Ton 'Aus tiefer Not schrei ich zu dir' nach Luther noch einmal dichtet", nur auf Verkennung der Beckerschen Konzeption beruhen kann. (Die Bewertung der Nachdichtungen Beckers, die nicht überörtet werden soll, ist übrigens ähnlich uneinheitlich wie die der Lobwasserschen Übersetzungen³⁰. Immerhin sei – gegen Blumes eingangs zitiertes Verdikt – erwähnt, daß Forscher wie Leopold Cordier³¹ und Helmut Lerche³², die den umfänglichen Gesamtbestand deutsch-evangelischer Psalmendichtungen jener Epoche untersuchten, für Becker eine Lanze brachen – auch Müller äußert verhalten Anerkennendes³³ –, was bei einem reinen Zweck- und Gelegenheitswerk wie dem Beckers kein ungünstiges Urteil darstellt.)

Beckers Reimpsalter zu gängigen Kirchenliedmelodien fand beachtliche Verbreitung in Mitteldeutschland, wie auch Schützens Widmungstext der Erstfassung bezeugt³⁴, und wurde in den Ausgaben mit vierstimmigen Sätzen von Seth Calvisius (1605)³⁵ und vom Magdeburger Praetorius-Schüler Heinrich Grimm (1624, hier zur strophengerecht latinisierten Übertragung des Valentin Cremcovius)³⁶ zum "Kantionalpsalter".

*

Wie nun läßt sich vor dem Hintergrund der skizzierten Traditionen und Voraussetzungen die Konzeption umreißen, die Schütz für seinen Becker-Psalter verfolgte? Hierbei sind, wie in der Werkentstehung, verschiedene Phasen zu unterscheiden.

Zunächst schuf Schütz, laut Widmungstext an die Kurfürstin Hedwig, "etliche wenige neue Weisen" über Beckersche Psalmen für seine "Hauß Music" sowie für Morgen- und Abendgebet mit den Kapellknaben. Während dieser "H a u s m u s i k p h a s e" entstanden vermutlich nur neukomponierte Sätze zu bevorzugten Psalmtexten – "etliche wenige neue Weisen" – in einer wohl vollkommen zwanglosen Folge. Obwohl Außenstehende an den Stücken Gefallen fanden, sie sich verschafften und den Komponisten "so wol Schriftlich als mündlich"³⁷ drängten, das Vertonen Beckerscher Psalmen fortzusetzen und ihren Zyklus musikalisch zu vollenden, war Schütz weder an einem solchen Plan interessiert noch geneigt, andere Arbeiten um der vergleichsweise anspruchslosen Psalmensätze willen zurückzustellen. Erst das Leid, das über ihn mit dem Tode der Frau am 6. September 1625 hereinbrach und sein Schaffen lähmte, lenkte – nun verstärkt – auf den Becker-Psalter und ließ den Plan seiner Fertigstellung als Mittel, dabei Trost zu finden, reifen, womit die "F e r t i g s t e l l u n g s p h a s e" begann. Die Niederschrift der Widmung, die exakt am 6. September 1627 datiert ist – der zweiten Wiederkehr des Todestages – und das Werk auf die verstorbene Frau

bezieht, bildete wohl den Abschluß der Arbeiten an der ersten Fassung, die dann 1628 im Druck erschien.

In der Hausmusikphase kristallisierte sich allenfalls der "Satztyp" heraus, für den aber angesichts der von den Traditionen bestimmten Praxis eine vierstimmige, schlicht akkordische Anlage mit strophischer, versgerechter und vorwiegend syllabischer Textzuordnung so gut wie selbstverständlich war. Erst während der Trauerzeit dürfte Schütz die eigentliche Konzeption entwickelt haben, an der sich die Fertigstellung ausrichtete. Die vorhandene lockere Sammlung von Einzelsätzen mußte nun so komplettiert werden, daß sie den gesamten Beckerschen Psalter – auf welche Art auch immer – musikalisch abdecken konnte. Hier nun fielen offenkundig Schützsche Vorentscheidungen. Sie betrafen zum einen die durch Becker übernommenen Psalmlied-Texte von Luther (Ps. 12, 14, 46, 67, 124, 128, 130), Adam Reusner (Ps. 31), Erhart Hegenwald (Ps. 51), Johann Gramann (Ps. 103), Johann Kolroß (Ps. 127) und Wolfgang Dachstein (Ps. 137). Diesen Psalmnachdichtungen, die bereits dem evangelischen Kernliedbestand des 16. Jahrhunderts angehörten, hatte Becker, wie nicht anders zu erwarten, ihre eingebürgerten, sozusagen "originalen" Melodien³⁸ zugewiesen, und daß Schütz die Lieder in ihrer Einheit von Text und Weise unangetastet ließ, war absolut zwingend. Eine andere Vorentscheidung hingegen stellte einen Bruch sowohl mit Beckers Konzeption als auch mit der evangelischen Kirchenliedpraxis der Zeit dar, nämlich: Schützens prinzipielle Mißbilligung der Gepflogenheit, (bekannte) Kirchenliedmelodien ("alte Weisen") für andere Texte als die ihnen "eigenen", "originalen" zu gebrauchen, also zu entlehnen, sekundär zu verwenden; Schütz, der von den Texten her argumentiert, schreibt in jener vielzitierten Widmungspassage, sie erschienen "gleichsam mit geborgerter Kleidung", was ihn "nicht allerdings bequem gedeuchtet" habe³⁹.

Hans Joachim Moser sah in dieser Äußerung dreierlei: 1. das Bekenntnis zur Untastbarkeit der alten Psalmlieder Luthers und seiner Zeitgenossen, 2. eine humanistische Ablehnung des Verwischens der Affekte, das grundsätzlich bei Lehnmelodien droht, 3. ein Plädoyer für das "innere Proprium der de-tempore-Gesänge"⁴⁰. Diese Gesichtspunkte aber hatten für Schütz offenbar unterschiedliches Gewicht. Denn konsequent verfährt er in der Erstfassung von 1628 nur im Meiden entlehnter Kirchenliedmelodien, das er mit dem Hinweis auf die "gewissen Jahreszeiten" vorbehaltenen Lieder begründet, also de-tempore-bezogen. Von einer generellen Ablehnung der Mehrfachverwendung von Melodien – nach dem Beispiel des Landgrafen Moritz in dessen Lobwasser-Ausgabe – kann nicht die Rede sein: Die 51 Psalmen ohne eigene Notenbeispiele sind mit Verweisen auf jeweils einen Satz zu einem anderen Psalm versehen. Die Sätze zu den übernommenen "alten" Melodien bleiben, gemäß der in Schütz' Widmungstext bezeugten Einstellung, ohne jede sekundäre, entlehrende Verwendung. (Die beiden tatsächlich begegnenden Fälle sind "unecht" insofern, als der Verweis bei Ps. 53 auf Ps. 14 auch die textliche Identität beider Psalmen betrifft und die Notiz bei Ps. 128 – "In voriger oder in des 41. Melodey" <pag. 529> –, bereits als einziger Alternativverweis der ganzen Sammlung auffällig, spürbar halberzig einer im 16./17. Jahrhundert gängigen Verwendung der Melodie "Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst" von Ps. 127 für das Lied "Wohl dem, der in Gottes Furcht steht" nach Ps. 128 folgt.) Exklusivität gewährt Schütz demnach nur den "alten Melodeyen", nicht seinen Neukompositionen.

Schützens Vorentscheidungen über den Gebrauch der Kirchenliedmelodien korrespondierten mit einer anderen Prämisse, die wahrscheinlich schon den Beginn der Arbeit während der Hausmusikphase bestimmte: Für Beckers eigene Dichtungen kam nur völlige Neukomposition in Frage. Schütz schloß sich also dem Konzept Beckers und seiner Realisierung im Kantionalpsalter Calvisius' und Grimms nur bezüglich der alten "originalen" Psalmlieder an. Indem er für den Hauptfundus, Beckers eigene Dichtungen, durchweg Neukomposition vorsah, erinnert dies zwar an das Ergänzungsverfahren des Landgrafen Moritz in dessen Lobwasser-Ausgabe von 1607, divergiert ihm gegenüber aber im Tolerieren von Melodie- bzw. Satzentlehnung.

Nun bietet die Fassung von 1628 für die Psalmen 1-51 jeweils einen "psalmen-eigenen" Satz (Schützscher Neukomposition oder kantionalgemäßer Bearbeitung einer alten Kirchenliedweise); nach diesem dergestalt geschlossenen Block setzt sich die Sammlung von Ps. 52-150 musikalisch "lückenhaft" fort, indem Beckers Texten teils weitere psalmeneigene Sätze, teils aber nur Verweise auf je einen anderen Psalm beigegeben sind, die sich vorwiegend auf einen (in der Zahlenfolge der Psalmen) bereits vorangegangenen Satz (also "zurück") beziehen, zuweilen⁴¹ aber auch umgekehrt auf einen erst "später" auftretenden (also "voraus") deuten. Diese Sachverhalte legen zwei Folgerungen nahe. Psalmensätze, auf die (von numerisch vorangegangenen Psalmen) "vorausverwiesen" wird, erscheinen offenbar bei ihrem "Primärtext", für den sie geschaffen wurden, und dürften einer frühen Phase der Werkentstehung angehören⁴²; diese Sätze insgesamt und verbindlich der "Hausmusikphase" zuzuweisen, würde indessen voraussetzen, daß Schütz in der "Fertigstellungsphase" die Sammlung ausschließlich im Sinn der Psalmzahlenprogression und überhaupt nicht mehr in freizügiger, inspirationsgelenkter Reihenfolge komplettierte, was fraglich bleibt. Die Geschlossenheit des Eröffnungsblocks und die Lückenhaftigkeit ab Ps. 52 erwecken den Eindruck, daß "Schützens Elan bei der Befassung mit der Sache aus irgendwelchen inneren oder äußeren Gründen erlahmt zu sein" scheint⁴³; freilich ist daran zu erinnern, daß auch verwandte Psalmenzyklen bei den niedrigen Nummern weitgehend lückenlos und individuell das Melodienrepertoire gleichsam exponieren, bei den höheren hingegen Entlehnungen und Verweise zulassen bzw. bevorzugen: Im Genfer Psalter beginnt die "Wiederkehr" einer Melodie mit Ps. 53 (hier durch Textgleichheit mit Ps. 14 geboten), danach in dichter Folge erst mit Ps. 62; in der durch Calvisius ausgeführten Kantionalpsalter-Fassung der Beckerschen Konzeption folgen die insgesamt 43 verschiedenen Kirchenliedsätze einander bei Ps. 1-25 auffallend eng (nur Ps. 7 und 12 entlehnen), bei Ps. 26-50 lückenhafter, bei Ps. 51-150 nur noch sparsam. Nicht unbegründet wäre demnach, wenn Schütz sich bewußt dieser Tendenz angeschlossen hätte. Da er die Metapher vom "gleichsam mit geborgener Kleidung"-Erscheinen Beckerscher Dichtungen nur auf die "alten" Kirchenlieder bezieht, geht eine Interpretation, die jenen Passus als generelle Mißbilligung der Melodientelendung versteht, über Schützens Text hinaus⁴⁴. Doch selbst wenn sich Schütz zu einer sozusagen "vorzeitigen" Veröffentlichung des Werkes entschlossen hätte, etwa weil er auf baldige Gewährung des Italienurlaubs hoffte, zuvor aber noch den Becker-Psalter als In-memoriam-Werk für seine Frau unbedingt abschließen wollte, muß die Fassung von 1628, in der er "dieses Wercklein <...> durch Gottes hülfte verfertiget" der (Alt-)Kurfürstin Hedwig gewidmet hat, in den Augen des Komponisten dafür würdig, also auch frei von als gravierend empfundenen Unzulänglichkeiten gewesen sein. Eine vollständige Ausstattung mit Individualsätzen kann in diesem Stadium nicht zur Konzeption gehört haben.

Eher Sorgfalt als überstürzte Eile oder vermindertes Engagement verrät auch die Art, in der Schütz während der Fertigstellungsphase die vorhandene Sammlung so ergänzte, daß zu jedem Beckerschen Strophenschema mindestens ein Satz vorlag und daß für die nicht vertonten Psalmen Lehnsätze vorhanden waren, die sich dem musikalischen Charakter nach zu diesen "sekundären" Texten fügten. Schütz hat seine Verweise auf Lehnmelodien genau durchdacht, denn er folgt keineswegs mechanisch den sich anbietenden Lösungen: Er druckt zwar den gesamten Beckerschen, von Calvisius und Grimm übernommenen Verweisschlüssel für die alten Kirchenliedmelodien in den Registern ab⁴⁵, löst sich aber mehrmals von den dort vorgebildeten Verwandtschaftsgruppen der Psalmen und nimmt neue Zuordnungen vor, die durch gemeinsame theologische Akzente motiviert sind (so verbindet er die bei Becker verschiedenen Kirchenliedern zugeordneten Paare jeweils durch identische entlehnte Sätze für: Ps. 1 und 87 <"Wandel nach Gottes Gesetz">, Ps. 26 und 72 <"das Recht, das Gott bzw. der Königssohn schafft">, Ps. 33 und 108 <"Dank mit Singen und Psalterspiel">).

Was Schützens Konzeption für die Fassung von 1628 bestimmte, war offenbar der

Gedanke einer Synthese – nun aber nicht lediglich im Sinn der Idee, Kantionalpraxis (bei den alten Melodien) und Tradition eines Psalters mit (überwiegend oder ausschließlich) Individualsätzen nach Genfer oder Kasseler Vorbild (bei den neugeschaffenen Sätzen) miteinander zu verbinden, sondern als Versuch, die aus der selbstbegrenzten Aufgabenstellung resultierende Kluft zwischen "art der alten KirchenGesänge" und "heutiger Music" (diese beiden Pole nennt Schütz⁴⁶) durch einen möglichst hohen Grad von Individualität und Prägnanz der Sätze zu versöhnen – ein Versuch, dessen Schwierigkeiten Schütz deutlich sah, wenn er zugestand (freilich im Blick auf notations- und ausführungstechnische Einzelheiten), es sei "doch damit nicht allerdings ohne difficulteten abgängen"⁴⁷.

*

Individualität und Prägnanz der Sätze – wenn dies hier thesenartig zu Schützens Zielvorstellung für den Becker-Psalter erklärt wird, so ist darin eine Behauptung enthalten, die vorab der Begründung bedarf: Es wird die bislang unbestrittene Legitimität des Vorgehens, das Werk primär auf seine Melodik hin zu betrachten und von ihr her zu bewerten, in Zweifel gezogen.

Denn es läßt sich zeigen, daß die Diskantstimme etlicher der Schützschen Neukompositionen offenbar nicht darauf angelegt ist, vom Satz isoliert und im Sinne der "alten" Kirchenliedmelodien auch einstimmig vorgetragen zu werden, weshalb Kriterien der in diesen wirksamen Melodiebildung zwangsläufig zurücktreten oder fehlen. Dem steht nicht entgegen, daß Schütz die Möglichkeit erwähnt, "den Diskant (welcher die Chor oder Hauptstimme führet) mit langsamen Noten vnd interponirten Pausen" zur Cantus-firmus-Bearbeitung zu verwenden⁴⁸, denn diese "einem Componisten oder Organisten" überlassene, zeitübliche Konzession betrifft weder Gemeindegang noch Kantionalpraxis, sondern Motette und Orgelchoral.

So ist beispielsweise der Oberstimmzug im Stollen von Ps. 84 zwar in sich spannungsvoll und musikalisch schlüssig, doch nur deshalb, weil er getragen wird von der harmonischen Bewegung einer steigenden Sequenz, die durch überraschende Zwischendominanten mit Diskantchromatik die einzelnen Etappenziele (C-dur, D-dur) als erreichtes Neuland beleuchtet. Gewiß liegt hier eine Pathopoiia-Figur besonderen Affektausdrucks – der Sehnsucht der Seele – vor, zu ihm aber gehört eben diese mehrmals aus erreichten Tonarten wegstrebende Klangfolge; deren Modell, die steigende Ganztonsequenz, bestimmt dann auch den Abgesang, der den Sehnsuchtsaffekt durch rhythmisch-metrische Raffung fortführt (siehe Beispiel 1)⁴⁹.

Beispiel 1

Schütz: Ps. 84 (SWV 181 a)
(H = ♪)

Wie sehr lieblich und schöne sind doch die Wohnung dein,
Herr Ze-ba-oth, mit Seh-nen ver-langt die See-le mein,

den Got-tes-dienst zu bau-en, des Le-bens Gott zu schauen, mein Leib und

Seel ————— sich freun.

Doch auch weniger expansive Wendungen wie das Sopran-incipit von Ps. 22₁ (siehe Beispiel 2), lassen keinen Zweifel, daß nicht eine "autonome" Kirchenliedmelodie geschaffen werden sollte, sondern daß die Oberstimme mit ihrer anfänglichen Labilität von b und h Bestandteil eines mehrstimmigen Satzes ist, dessen Beginn durch unerwarteten Wechsel in der klanglichen Zentrierung (g-moll, a-moll) geprägt wird, um auf diese Weise eindringlich die Leidensschreie des Passionspsalms (die Becker auf vier Anrufungen steigert) zu begleiten.

Beispiel 2

Schütz: Ps. 22, 1. Teil, Vs. 1-3 (SWV 118a)

Mein Gott, mein Gott, ach Herr, mein Gott, wa - rum hast mich in
 mei - ner Not so ganz und gar ver - las - - - sen?

Zuweilen finden sich die Indizien nur in einer sehr begrenzten Partie innerhalb eines ansonsten vollkommen liedgemäßen, schlichten, tonal eindeutigen Melodiezuges, der scheinbar durchaus losgelöst vom Satz bestehen könnte, wie es für die ersten vier Verse von Ps. 104 (siehe Beispiel 3) zutrifft. Die Fortsetzung aber berührt unvermittelt den Ton cis'', ohne daß dieser, zunächst jedenfalls, auf d'' bezogen und damit als Leitton ausgewiesen wäre, der eine Quintbeziehung zwischen den Finaltönen von Vers 4 und 5 schaffen würde. Deshalb wirkt diese Strecke der Oberstimme, löst man sie vom Satz, unmotiviert, sonderbar, man müßte sagen: mißlungen. Erst durch den auffälligen klanglichen Unterbau (stufenweise Dreiklangsfolge über c bis f, in den Außenstimmen dezimenparallel, die überraschend in A-dur-Klängen abgefangen wird) und durch eine korrespondierende Anschlußgruppe (Dreiklangskette über f bis b) mit nun tatsächlicher Kadenz nach D-dur erweist sich die Strecke als das Besondere des Satzes: als Konzentrat harmonischer Farbigkeit und plötzlichen Glanzes (A-dur-Verschluss), der sich überzeugend zur Beckerschen Version des Lobpsalms auf die Schönheit der göttlichen Schöpfung fügt und in eine Schlußgruppe mündet, die sowohl anknüpft (Dreiklangsfolgen über c bis e) als auch

überbietet (Diskantlage beim Wort "Himmel") und abrundend durch G-dur-Kadenz mit Melisma (beim Wort "ausgebreitet") zurückführt.

Beispiel 3

Schütz: Ps. 104 (SWV 202 a)
Vs. 1

Herr, dich lob die See-le mein, schön ge-schmückt trittst du her--ein, läßt uns sehn die

gro-ße Macht dei-ner Herr-lich-keit und Pracht, licht und glän-zend ist dein Kleid,

wie ein Tep-pich groß und weit ist der Him-mel aus-ge-breit.

Doch selbst an Einzeltönen läßt sich zeigen (und im folgenden vorausgreifend: aus einem Satz, der erst in der Fassung von 1661 erscheint und den Lehnatz von 1628, nämlich den des Beispiels 3 = Ps. 104 ersetzt), daß die Sopranstimme auf die Struktur des Satzes Rücksicht nimmt, d.h. zuweilen auf eine optimal melodische Bogenbildung verzichtet. Denn eine solche würde ohne Zweifel beim ersten Vers-Ende aus Ps. 65 (siehe Beispiel 4) den Hochtönen f' repetieren oder auch zu d' weiterführen, jedenfalls die Antizipation des Zieltones e' vermeiden, die diesen wie die ganze melodische Phrase schwächt, aber eben harmonisch begründet ist, denn sie ermöglicht unter Wahrung ständigen Klangwechsels, der die Bewegung von Anfang an mitbestimmt, eine besonders nachdrückliche Halbschlußbildung, auf die sich nicht nur die reimende Wendung in Vers 2 ("len will"), sondern auch die Wiederholungsgruppe der Verse 5 und 6 ("zu dir"; "und für") bezieht. Der eine melodisch inkriminierte Ton e' hat also erkennbare Konsequenzen für den weiteren, aber harmonischen Satzverlauf.

Beispiel 4

Schütz: Ps. 65 (SWV 162)
(161-01) Vs. 1

Gott, man lobt dich in der Stille, G'lobd man dir be-zah-len will,

3 zu Zi - on am heil - gen Ort, da wird un - ser G'bet er - hort,

4

5 drum kommt al - les Fleisch zu dir, Sün - de drückt uns für und für,

6

7 tu uns auf der Gna - den Tür.

Die mit diesen ausgewählten Beispielen gestützte These von der Satzabhängigkeit der Melodiebildung hat mit zwei Einwänden zu rechnen. Zunächst: Es gäbe im Becker-Psalter auch Sätze mit schlichterer und durchaus kirchenliedartiger Oberstimme, wie deren gelegentliche Aufnahme in Gesangbücher bestätige. Dennoch kann die mögliche und faktische Verwendung mancher Melodien als Gemeindelied nicht als Nachweis einer diesbezüglichen Absicht des Komponisten für das ganze Werk dienen. Gewiß erstreckt sich die erstaunliche Vielfalt unter den Sätzen auch darauf, wie unterschiedlich eingängig, singbar und auf ihre Melodie reduzierbar sie sind. Zu Recht betont Otto Brodde in Schützens Becker-Psalter "die ganze Breite von der Einfachheit <...> bis zur kunstvollen Hochform"⁵⁰. Auch Brodde übrigens sieht hinter dem Werk die Absicht einer Synthese, bezieht diese aber auf die Melodie-Erfindung und meint, angestrebt habe Schütz "eine Melodiegestalt, die Möglichkeiten der Gemeinde und Ansprüche des Chores vereinigt, sozusagen Synthese des Kantionalliedes und des Geistlichen Chorliedes – etwa der Eccard-Schule"⁵¹. Selbst in dieser Einschätzung, die offenkundig die konstitutive Bedeutung des mehrstimmigen Satzes nicht übersieht, bleibt die Melodik der Leitaspekt der Betrachtung. Und es könnte sein, daß sich Brodde und alle vorangegangenen hymnologischen Interpreten des Werks auf Schütz selbst berufen würden – und dies ergibt den zweiten Einwand –, der in den Begleittexten fast ausnahmslos von "Melodeyen" spricht. Schütz meint in der Tat Melodien, wenn er in der Widmung der Erstfassung "die alten <...> üblichen Melodeyen" seinen "newen/ vnd also gantz bißhero unbekandten Melodeyen" gegenüberstellt oder im Titel formuliert: "Mit Einhundert vnd Drey eigenen Melodeyen <eigen heißt: Beckers Dichtungen eigens zugewiesen, nicht: von Schütz eigens verfertigt> / darunter Zwey und Neuntzig Newe/ und Eylff Alte/ Nach gemeiner Contrapunctusart in 4. Stimmen gestellet"⁵².

Doch läßt sich nicht übersehen, daß Schützens Wortgebrauch schillernd ist. Die Bemerkung beispielsweise in der Vorrede von 1661, er habe wegen lautwerdender Kritik an der "Poesie dieses Buchs" – die den mittlerweile geltenden Opitzschen Maßstäben nicht mehr gerechtwerden konnte – das Werk eine zeitlang

zurückgehalten, "nachdem" es "albereit von mir mit allen Melodeyen fertig gewesen"⁵³, diese Notiz benutzt offenbar das Wort als eine pars pro toto für die gesamte musikalische Ausarbeitung. Dasselbe gilt vom Passus zu Beginn der Vorrede von 1628, daß "diese meine neue Melodeyen <...> nicht von grosser Kunst vnd Arbeit sind"⁵⁴. Im gleichen Text begegnet die Wendung "solche Arien oder Melodeyen".

"Arien oder Melodeyen" aber ist die Standard-Deklaration des Inhalts der ersten fünf von den insgesamt acht Teilen, in denen Heinrich Albert zwischen 1638 und 1650 sein Hauptoeuvre veröffentlichte⁵⁵. Albert aber, der als Vetter, Schüler, Mitarbeiter, Freund und Verehrer zu Schütz in enger Verbindung stand, bedient sich nicht nur dieser Titelkennzeichnung, sondern in der Vorrede seines ersten Teiles (1638) auch einer Reihe von Gedanken und Gesichtspunkten, die ganz ähnlich in Schützens Begleittexten der Erstfassung von 1628 zur Sprache kommen: die "Melodeyen" seien keine "grosse Kunst", jeder Musiker könne dergleichen zuwege bringen, die Wortverständlichkeit sei anzustreben, der "Tactus" besitze in diesem "Genus" untergeordnete Bedeutung, "geistliche" und "weltliche" Musik sei zuweilen im Charakter eng angenähert⁵⁶.

Diese kaum zufällige Parallelität berechtigt zur Annahme, daß sich Albert in Titel und Text durch Schütz inspirieren ließ, aber wohl auch zu der Folgerung, daß Alberts Verständnis seiner Kompositionen als "Arien oder Melodeyen" sich nicht grundsätzlich von den Vorstellungen unterschied, die Schütz mit diesen Bezeichnungen verband. Alberts "Arien oder Melodeyen" aber sind als S ä t z e konzipiert, oft zunächst mit mehreren Singstimmen und erst nachträglich reduziert auf einen Vokalpart mit Generalbaßbegleitung. Die Oberstimmenmelodik bedarf, selbst wo sie sich dem schlicht Liedhaften zuwendet, stets dieses Fundaments und kann Alberts Bemerkung aus der Vorrede zu Teil III (1640) illustrieren, "ein Lied immer in unisono auch wol gar in der octavâ" zu singen, könne "einem guten Musico gar nicht gefallen; Wann aber das Instrument <...> gebürlichen tractiret würde <...> solte es weit besser zu hören seyn"⁵⁷. Da zwischen manchen der Arien Alberts, vor allem der geistlichen, und etlichen der Schützschen Becker-Psalmen eine Wesensverwandtschaft zu erkennen ist, ergibt sich auch von hier aus, daß die Oberstimmenmelodik schwerlich als Leitgesichtspunkt einer Beurteilung dienen kann.

*

Mit welchen Mitteln nun erzielte Schütz diese "Synthese", die in möglichst hoher Individualität und Prägnanz der Sätze verschiedener Stile gesehen wurde? Es sind Mittel, die im Rahmen oder zumindest in enger Nachbarschaft des vorherrschenden Contrapunctus simplex als der im kompositorischen Arsenal bescheidensten Satzart eine offenkundige Vielfalt und Eigencharakteristik der Sätze fördern. Freilich mit Unterschieden. Da die übernommenen Psalmlieder der Lutherzeit in ihren altvertrauten Texten u n d Melodien genügend Spezifik besaßen, konnte Schütz hier die Kantionalsatztechnik dezent hinzugefügter Unterstimmen beibehalten. Bei den Neukompositionen hingegen bediente er sich einer insgesamt breiteren Palette von Maßnahmen zur Individualisierung der Sätze und bezog neuere stilistische Möglichkeiten ein.

Solche Maßnahmen erstrecken sich beispielsweise auf die Verwendung von Figuren bei bildträchtigen oder affekthaltigen Einzelwörtern bzw. Ausdrücken der ersten Strophe, vorwiegend in der Oberstimme. Die evidentesten Fälle (Hochtonwendungen bei Wörtern wie "Himmel", "Berge", Melismen bei "jauchzen", "Freude" und ähnliches mehr) sind bekannt⁵⁸; eine Reihe von versteckteren Vorkommen, bei denen man die Absicht figurenmäßigen Ausdrucks bestimmter Textelemente vermuten könnte, ließe sich ergänzen. Da eindeutiger Figurengebrauch im Kantionalstil eine rare Ausnahme darstellt⁵⁹ und den schlichten Goudimelschen Sätzen nicht weniger fremd ist, entfernt sich Schütz hierin von jenen "Traditionen". Sein Verfahren, textbezogene Wendungen einzuführen, obwohl sie im Verlauf der strophischen Wiederholung diesen Be-

zug einbüßen, ist weniger widersinnig, als es zunächst scheint. Denn zum einen besitzen gerade bei den Psalmen die Initien, also Beckers erste Strophen, einen ausgesprochenen Motto-Charakter, der sich legitimerweise in engerer musikalischer Bindung an den Text niederschlagen kann; zum anderen sind die meisten Figuren so beschaffen, daß sie auch unabhängig vom Text als strukturelles Merkmal des musikalischen Satzes, als Spitzenton, Paenultima-Melisma u.ä., einen Sinn besitzen.

Ein anderes, gleichfalls wiederholt erwähntes Feld für individualisierende Maßnahmen ist das der rhythmischen Profilierung im Dienste einer besonders nachdrücklichen, durch die Vertonung vorgetragenen und gesteigerten Textdeklamation (siehe Beispiel 5). Diese Züge wurden mit Einflüssen aus dem Stilfundus des Genfer Psalters in Verbindung gebracht: Hans Joachim Moser sprach vom "'überagogischen' Typ der französischen Hugenottenpolymetrie"⁶⁰, Walter Blankenburg von den "typischen Genfer Rhythmen"⁶¹, auf die Schütz zurückgegriffen habe. Allerdings sind jene rhythmischen Formeln, bei denen in ungerader Zahl aufeinanderfolgende Minimae den üblichen Fluß der Semibreves und paarigen Minimae quasi-synkopisch "stören", im Genfer Psalter keineswegs derart häufig, daß sie für dessen Rhythmik insgesamt als prägend gelten könnten. Sieht man nämlich von allen Fällen ab, in denen der Cantus firmus (meist im Tenor) eine synkopierende Diskantklausel einfacher (a) oder erweiterter Art (b) "gegen" die Begleitstimmen bietet, so bleiben die Vorkommen "polymetrischer", also klauselunabhängiger und durch Akkordsatz hervorgehobener "synkopischer" Gruppierungen (c) in überraschender Minderzahl⁶².

Beispiel 5

a Goudimel : Ps. 6

b Goudimel : Ps. 39

c Goudimel : Ps. 42

The musical examples show various rhythmic patterns in Goudimel's settings of Psalms 6, 39, and 42. Each example consists of a two-staff system (treble and bass clef) with a common time signature of 4/4. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'c.f.' (crescendo fortissimo). The examples illustrate different rhythmic profiles, including syncopated rhythms and dotted notes.

Bei Schütz hingegen erscheinen solche Wendungen wesentlich häufiger⁶³, sind auf die nächstkleinere Wertebene (der Semiminimae zwischen Minimae) gesenkt, treten aufgrund des gegenüber Goudimel ungleich breiteren rhythmischen Spektrums – das "geschwindere Noten"⁶⁴ und Punktierungsgruppen einbezieht – in größerer Vielfalt auf und dienen nicht zuletzt als ein Mittel, die häufigen Akzentwechsel innerhalb der Beckerschen Verse – das "Holpernde" seiner Jamben⁶⁵ – musikalisch zu kompensieren. Daher ist es nicht so sehr geboten, die zugrundeliegenden Anregungen der "Genfer Rhythmen" zu unterstreichen, als vielmehr, ihre neue Qualität im Gefüge der Schützschen Sätze hervorzuheben. Trotz der erwähnten Häufigkeit der "Genfer Rhythmen" im Becker-Psalter beschränken sich deren Vorkommen auf eine der drei Hauptbewegungsarten, die man anhand der Schützschen Mensurzeichen unterscheiden kann: auf Stücke mit C-Vorzeichnung, die bei ruhigem (Minima-)Tactus in besonderem Grade auf rhythmisch-deklamatorische Pointierung, auf deutliche Gruppenkontraste (oder auch -korrespondenzen), auf eine "variable Metrik"⁶⁶ angelegt sind. Ein mehr gleichförmiger Fluß bestimmt die Sätze mit ♢-Vorzeichnung (Semibrevis-Tactus), während die Proportio tripla – die im Genfer Psalter nicht begegnet – die rascheste Bewegungsart anzeigt; auf sie dürfte sich die Bemerkung des Komponisten beziehen, einige Stücke könnten manchen "zu weltlich fürkommen"⁶⁷. Arnold Schering versuchte, die metrische Vielfalt trotz gewisser wiederkehrender rhythmischer Formeln an Schützens Becker-Psalter zu demonstrieren, stellte dazu vier Schemata für den vierhebigen jambischen Vers zusammen und analysierte einige Partien, um an ihnen "ein überaus reges metrisches und rhythmisches Leben" in den Sätzen zu veranschaulichen, die der Komponist "mannigfach" disponiert und "in oft unglaublich freier <...> Weise in den Dienst des Wortausdrucks" gestellt habe⁶⁸. Scherings Schemata wären in zwei Richtungen zu modifizieren. Zum einen empfiehlt sich strikte Vergleichbarkeit durch Beschränkung auf (stropheneröffnende) Achtsilbler (Scherings Schema 3 greift in den reichen rhythmischen Fundus der Siebensilbler über). Zum andern eignet sich das Kriterium der "Auftaktigkeit", das metrische Interpretation einschließt, angesichts der für Becker noch selbstverständlichen Willkür im Umgang mit Wortakzenten, die erst durch Martin Opitz beseitigt wurde⁶⁹, nicht als Prämisse, wie die jeweils "psalmengleichen" Strophenanfänge unter 1 d und 1 e der folgenden Übersicht (S. 69a) verdeutlichen (auch Schering bezog bereits das "volltaktige" Schema 2 b mit ein).

Da diese Übersicht lediglich Strophenanfangsverse, Achtsilbler und deren syllabische Rhythmisierungen erfaßt, läßt sich ermesen, welche Vielfalt insgesamt sich darbietet, wenn man auch die Anschlußglieder, die gleichfalls häufigen Siebensilbler (und sonstige Verse aus 4, 5, 6, 9 oder 11 Silben) sowie die rhythmischen Anreicherungen durch Melismatik berücksichtigt und auf das Reservoir der verwendeten tonartlichen Modi, melodischen Bildungen und mehrstimmigen Ausformungen projiziert. Bemerkenswert für die faktische Individualisierung der Sätze ist auch, daß bei Schütz, wie die Übersicht andeutet, die eigentliche Metrik im Sinn klar definierter, abgestufter Betonungsgrade unbezeichnet – unbezeichnenbar – bleibt. Notiert sind rhythmische Werte, Verszeilenstriche und Mensur (C, ♢ oder Proportio tripla: ♢3 bzw. C3), die den Tactus als aufführungspraktisches Verlaufsmaß – nicht als Regulativ der internen Metrik – zu erkennen gibt. Was sich als metrische Struktur ansprechen ließe, ist nicht rational festgelegt, sondern ergibt sich als Teil der Ausführung ad hoc und individuell aus dem musikalisierten Textvortrag. Schütz brachte dies zum Ausdruck, indem er auf den Ersatz von Pausen durch Verszeilenstriche – "weil doch in dergleichen genere compositionis die Pausen nicht eigentlich observiret werden" – hinwies und betonte, daß "solche Arien oder Melodeyen ohne Tact auch viel anmutiger nach anleitung der Wort gesungen werden können"⁷¹.

Als eine Maßnahme bewußter Individualisierung kann ferner gelten, daß Schütz gelegentlich den Strophenverlauf musikalisch dehnt, indem er einen auf die bekräftigende Wiederholung des Schlußvertextes ausgerichteten Zusatz schafft⁷², wie er weder in der Kantionaltradition noch in den Contrapunctus-simplex-Sätzen des Genfer Psalters vorkommt.

1 a		(Ps. 2)	31 Vorkommen				
		(Ps. 147)					
b		(Ps. 3, 1. Fassung)	auch Ps. 6; 7, 1. Fassung				
1628: c 1661:		(Ps. 50)					
d		(Ps. 105, Str.1) (Ps. 105, Str.14)	auch Ps. 81, 98				
e		(Ps. 95, Str. 1) (Ps. 95, Str. 3)					
2 a		(Ps. 22)	auch Ps. 30, 44, 1. Fassung				
				b		(Ps. 93)	auch Ps. 106; 107; 108; 128; 136; 150
				c		(Ps. 122)	auch Ps. 100
				3		(Ps. 47)	
4 a	1628: 1661: 	(Ps. 4)	18 Vorkommen				
b	1628: 1661: 	(Ps. 1)	30 Vorkommen				

(H = o)

In Scherings Beispielen⁷⁰ für Schema 1 wären die Initial-"Aufakte" zu doppelten Werten zu dehnen. Anstelle seines dem katalektischen Vers zugewiesenen Schemas 3 ließe sich ein ähnliches Grundmodell für Achtsilbler angeben, das jedoch bei Schütz nur mit melismatischen Erweiterungen begegnet (vgl. Ps. 47; 68), deshalb eingeklammert wurde. In manchen Fällen gibt Schütz dasselbe Modell in verschiedenen Mensuren und Notenwerten wieder (siehe Beispiele 1a und 4a). Zu den Wertveränderungen bestimmter Anfangsnoten der zweiten gegenüber der ersten Fassung (Beispiele 1c und 4b) siehe unten. Für die häufig benutzten Schemata 1a, 4a und 4b wurde zur Orientierung die Anzahl der Vorkommen (gleichgültig, ob in beiden Fassungen oder nur in einer) genannt.

Von weiteren Kriterien, die zur analytisch beschreibbaren und, wie behauptet, von Schütz angestrebten Individualität und Prägnanz der Sätze beitragen, sei nur noch auf ein Moment hingewiesen, das für den Satzverlauf, zumal bei dessen strophischer Wiederkehr, wesentlich sein dürfte und als Technik des bewußten "Offenhaltens" der Verszeilen mit dadurch erzieltm Überraschungseffekt der Kadenzierungen innerhalb einer Strophe angesprochen sei. Was damit gemeint ist, soll Beispiel 6 von Ps. 50 verdeutlichen.

Beispiel 6

Schütz: Ps. 50 (SWV 147a)

x
Gott un - ser Herr, mächtig durchs Wort, all Welt mit Treuen mei - net,
sein E - van - gelium wird ge - hört, so weit die Sonne schei - - - net,

Vs. 5

er wan - dert durch den Erd - kreis ganz, aus Zi - on bricht der schöne Glanz, Gott

kommt und schweigt nicht stil - - - le.

Keine der Kadenzwendungen ist bis zu ihrem tatsächlichen Wirksamwerden – zuweilen bis zum Zielklang selbst – "vorhersehbar", d.h. durch Standardfolgen oder Entsprechungen im Binnenverlauf als Hör-Erwartung vorbereitet. Im Verlauf eines jeden Verses ist dessen Fortsetzung offen – und nicht selten eine andere Lösung wahrscheinlicher (Vers 5: "er wandert durch" suggeriert eher den Zielklang d-moll als B-dur). In Vers 6 ("aus Zion bricht der schöne Glanz") hat Schütz dies selbst demonstriert, indem er in den Fassungen von 1628 und 1661 verschiedene Wege ging: zunächst den "helleren" über A-dur-Klänge mit Dur-Anschluß über d, in der zweiten Fassung den "dunkler getönten", doch eher zur g-Region zurücklenkenden nach D-dur mit querständigem Folgeklang – ein Belege übrigens dafür, daß Schütz den Diskant nicht als unantastbare Melodiestimme, sondern als Satzbestandteil (wenn auch sehr hervortretenden) behandelte. Das Offenhalten der Verszeilen trägt zu jenem Merkmal bei, das Hans Joachim Moser – auf die Melodik bezogen – als "Vielwendigkeit" bezeichnete und das auf den Satz auszudehnen wäre. Diese "Versatilität" innerhalb des formal und kompositorisch geradezu simpel Erscheinenden im Verein mit den anderen Maßnahmen zur Erzielung von Individualität und Prägnanz unterscheidet Schützens Becker-Psalter so radikal von den Goudimel-Sätzen des Genfer Psalters – die, wie Erich Trunz formulierte, jedes Lied "mit unendlicher Ruhe, Erhabenheit und Gleichmäßigkeit" umhüllen⁷³ –, daß man die Distanz, nicht die lose Traditionsbindung betonen muß.

*

Die "V e r b r e i t u n g s p h a s e" der ersten Fassung des Schützenschen Becker-Psalter von 1628 ist dokumentiert durch den Nachdruck des Werkes, den der Mecklenburger Herzog Adolf Friedrich 1640 in Güstrow herstellen ließ, durch die Aufnahme einzelner Stücke in Sammlungen, so ins "Cantionale sacrum" (Gotha 1646)⁷⁴, in Christoph Peters "Andachts Zymbeln" (Freiberg 1655)⁷⁵, in Johann Hildebrandts "Geistlicher Zeit-Vertreiber" (Leipzig 1656)⁷⁶ und möglicherweise weitere⁷⁷, sowie durch Schütz' Äußerung, seine "an sich selbst zwar geringe Arbeit" sei "an unterschiedenen Orthen zimlich bekant und gebraucht/ auch <...> beliebt worden"⁷⁸. Und die Verwendung der Beckerschen Psalmen, sogar zyklisch als Cantus continuus, in den Wochenpredigten und Betstunden am Dresdner Hof ist wahrscheinlich, wenn auch erst ab 1661 eindeutiger belegt⁷⁹.

Nachdem Kurfürst Johann Georg II., seit 1656 regierend, Schütz den Auftrag zur Durchsicht und Korrektur des Becker-Psalter erteilt hatte, weil dieser offiziell an Kirchen und Schulen eingeführt werden sollte⁸⁰, begann die "E r g ä n z u n g s - u n d R e v i s i o n s p h a s e". Nun erst wurde die vollständige Ausstattung mit Individualsätzen Bestandteil der Konzeption. Und wenn Schütz in der Vorrede zur auf diese Weise angeregten überarbeiteten Fassung von 1661 schreibt, er habe sich "auch dahin gehorsamlich erkläret/ daß alle die übrigen Psalmen/ auch welche mit absonderlichen Melodeyen noch nicht bekleidet wären/ Ich damit zu versehen bemühet seyn wolte"⁸¹, so läßt diese Formulierung vermuten, daß hinter der musikalischen Komplettierung, die jedwede Satzentlehnung überflüssig machte, eher ein Ersuchen des Kurfürsten als ein dringender Wunsch des Komponisten stand. Gleichwohl unterzog sich Schütz diesen Arbeiten, die er im Blick auf die von ihm "angefangenen andern/ und mehr Sinnreichen Inventionen"⁸² ausdrücklich dem "gnedigsten Befehl" des Kurfürsten zuschreibt, mit unverkennbarer Sorgfalt. Die Qualität der neugeschaffenen Sätze und die Art der Eingriffe, von denen kein Stück der Erstfassung verschont blieb, sind beredte Zeugen dessen. Das Grundziel hochgradig individualisierter Sätze aber blieb dabei offenbar unberührt.

*

Den Charakter der Überarbeitungen, die Schütz für die Fassung von 1661 an den bereits 1628 vorhandenen Sätzen vornahm, hat erst jüngst, nachdem die Forschung die von Philipp Spitta nur in Bruchstücken mitgeteilte Erstfassung faktisch ignorierte, Werner Breig zum ersten Mal schärfer beleuchtet⁸³. Er sieht zu Recht beide Versionen in ihrem jeweiligen Eigenwert und ruft dazu auf, in das Werk gerade mit Hilfe einer Betrachtungsweise einzudringen, "die sich zwischen den beiden Fassungen hin- und herbewegt"⁸⁴. Hierbei macht man die Erfahrung, daß es kaum möglich ist, allgemeingültige Prinzipien für die Art der Schützschen Umarbeitungen aufzuspüren. Gewiß lassen sich zwei Tendenzen erkennen, die Schütz in "fleissiger Revision" seiner "vorigen Arbeit"⁸⁵ verfolgte: 1. gewisse als Schwächen anzusprechende Details "zu verbessern"⁸⁶, 2. das Werk des Vierzigjährigen dem gewandelten musikalischen Denken des über Siebzigjährigen und dem erwarteten breiteren Gebrauch in Kirchen und Schulen anzupassen. Schon Philipp Spitta konstatierte, daß die "Veränderungen <...> nicht immer Verbesserungen" seien⁸⁷, und sprach, auf Einzelheiten bezogen, vom "Streben nach erleichternder Vereinfachung"⁸⁸, von "des Meisters Bedachtsamkeit" und von der "Gelassenheit des Alters", die "ein gut Theil der frischen Lebensfülle unterdrückt"⁸⁹. Und Werner Breig sah nicht nur die Revisionsfassung als Zeugnis "der souveräner gewordenen Meisterschaft" an⁹⁰, sondern formulierte auch die "Beobachtung <...>, daß ein Gewinn an Abgerundetheit des Ganzen mit einem Verlust an charaktervollem Detail erkauft werden muß"⁹¹. Das Bild solcher Ambivalenz wird noch schärfer, wenn man nach eindeutig erkennbaren Grundsätzen des "Revisors" Schütz fragt, wobei die durch Breig in einer Grobaufzählung unter neun Gesichtspunkten zusammengestellten wichtigsten Revisionsmaßnahmen⁹² als Leitfaden dienen können.

Faktisch verallgemeinern läßt sich nur der bei Werner Breig (unter Rubrik b) 1.) enthaltene und erläuterte Fall von Kürzung der Anfangsnote bei kompensierender Dehnung (meist in der Paenultima). Diese Maßnahme, die fast ausnahmslos Strophenöffnungen durch Achtsilbler bei Rhythmisierung mit dem Schema 4b betrifft⁹³, wirkt als prinzipieller Eingriff; dementsprechend ließ Schütz die beiden bereits in der Erstfassung enthaltenen analogen Fälle (Achtsilbler, 4b) mit "kurzer" Initialnote (Ps. 70, 116) in dieser Beziehung unverändert.

Weniger systematisierbar sind die Maßnahmen, die Schütz im offenkundigen Bestreben ergriff, die Strophengliederung in Verszeilen auch rhythmisch zu verdeutlichen. Oft sind es Dehnungen beim Versübergang (z.B. Ps. 22₁; für tripeltaktige Beispiele Ps. 22₂), zuweilen mit (nach Punktierung) gekürztem Ton für den Neubeginn (Ps. 2), doch umgekehrt auch mit glättender Rücknahme einer Punktierung (Ps. 90). Die Wertverlängerung auf Kosten entfallender Pausen beim Verszeilenstrich (z.B. Ps. 23) könnte als suggestives Mittel, den Strophenzusammenhang zu wahren, aufgefaßt werden; allerdings steht dieser Maßnahme in tripeltaktigen Stücken (z.B. Ps. 136, 150) die Notierung in Ps. 65 der Spätfassung entgegen.

Eine andere Kategorie bilden die durch Werner Breig (als Rubrik a) skizzierten Änderungen im Unterstimmenverlauf. Die minimalste Umgestaltung, das Oktavieren einzelner Baßtöne, ist in der Tat oft als Mittel des Kappens von Tieftönen (z.B. in Ps. 2, 6, 10: Ton F) anzusprechen, es kann aber auch lediglich ein partielles Tieftonvermeiden bewirken, das Extremtöne seltener macht (z.B. Ps. 9, 16, 31). Meist schließt sich der Basso continuo von 1661 der (nach oben) oktavierten Baßstimme an, doch finden sich auch Gegenbeispiele (Finales Ps. 33, 34; Ps. 51, Vers 7). Nimmt man nun die Fälle einer Abwärtsoktavierung von Baßtönen bei der Umarbeitung hinzu⁹⁴, so wird deutlich, daß Gesichtspunkte der linearen Baßführung oder sonoren Klangbildung mindestens ebenso oft zu Eingriffen bewogen haben wie die Scheu vor Extremlagen.

Bei Änderungen des Mittelstimmenverlaufs registriert man nicht selten einen Ersatz der weiten Lage durch die enge (z.B. Ps. 9, Verse 7-8; Ps. 21, 28), doch finden sich auch Beispiele für das umgekehrte Vorgehen (Ps. 39, 103, 136). An solchen und ähnlichen Beobachtungen erweist sich, daß die meisten Revisionsmaßnahmen

men nicht "aus Prinzip" ergriffen wurden, sondern im Blick auf die jeweiligen Einzelfälle und begründet allein durch das Geflecht von Beziehungen im jeweiligen musikalischen Kontext.

Gewiß ist die Tendenz zur Glättung, zur Erzielung größerer Geschlossenheit, zur Verlagerung von "Originalität der Oberfläche" auf "Subtilitäten der inneren Struktur"⁹⁵ unverkennbar. Gleichwohl bedeutet dies keineswegs, daß Schütz ausnahmslos etwa den Dissonanzgebrauch einschränkte (Gegenbeispiel Ps. 94, Schluß) oder expressive, schmückende bzw. bereichernde Details zurücknahm (Gegenbeispiel Ps. 117). Wenn man, mit Spitta und Breig, dennoch von überwiegend reduzierenden und vereinfachenden Eingriffen bei der Revision zu sprechen hat, so stellen diese doch keine Simplifizierungen oder Trivialisierungen der Sätze dar, bewirken keine qualitative Verarmung, sondern führen zu Gebilden, die in höherem Maße geschlossen, homogen, austariert sind und sich eher als Kirchenliedsätze verwenden lassen, aber bezüglich ihrer Individualität und Prägnanz nur eine weniger offenkundige Art, keinen geringeren Grad verkörpern.

Schütz sah für diese Psalmen, wie sein Brief an den Zeitzer Superintendenten Philipp Salzmann bezeugt⁹⁶, die Ausführung durch die Schulkantorei vor, gestand ein Mitsingen der Gemeinde zu, aber wohl nicht eine Demontage der Sätze zum gängigen Gemeindelied. Insofern dürfte er, der eine separate Basso-continuo-Stimme 1661 erst nachträglich und nur auf fremden Wunsch herausgab⁹⁷, eine Reduzierung des Werks auf Generalbaßsätze aus Diskant und bezifferten Baß, wie sie sein Schüler und Amtsnachfolger Christoph Bernhard für das kursächsische Gesangbuch (Dresden 1676)⁹⁸ vornahm, schwerlich akzeptiert haben.

Beispiel 7

Mortimer: „Ps. 22 (Schütz)“

Mein Gott, mein Gott, ach Herr mein Gott, wa-rum hast mich in mei-ner Noth so ganz und gar

ver--las-sen, ich heul vor Leid, da ist kein Hülff, mein Schmerz ist ü-ber Maa--ßen.

Die damit einsetzende Phase der Rezeption des Schütz'schen Becker-Psalters insgesamt⁹⁹ oder einzelner Stücke¹⁰⁰ als Gemeindelieder führte bezeichnenderweise zu fortschreitendem Identitätsverlust der Sätze, der in den Beispielen, die Peter Mortimer 1821 aus der Dresdner Hofkirchenpraxis übermittelt¹⁰¹, ein Stadium völliger Verstümmelung erreichte. Beispiel 7 zeigt im Vergleich bereits zur oben wiedergegebenen ersten Hälfte von Ps. 22₁, daß Schütz'sen Satz nicht nur zum Generalbaßchoral umgewandelt und rhythmisch eingeebnet worden ist, sondern auch in den Vorzeichen mißachtet und in der Mehrzahl der Baßtöne abgeändert (= x) wurde, folglich eine "neue Unterstimme" erhielt. Auf diese Weise wurde die Vorlage derart depraviert, daß Mortimers Beispiel¹⁰² nicht einmal mehr Spurenelemente Schütz'scher Satztechnik bewahrt. Um so erstaunlicher, ja irritierender ist, daß Mortimer

Schütz insgesamt als einen herausragenden Melodie-Gestalter lobte – zu einer Zeit, nämlich noch vor Winterfelds Arbeiten, da man von Schütz kaum eine Vorstellung besaß.

*

Für die Einschätzung des Becker-Psalter von Heinrich Schütz ist die Rezeption des Werkes ebenso wenig ein maßgebendes Kriterium wie das Erscheinungsbild jener Traditionen, die als Ausgangsbasis dienten. Weder die teilweise Aufnahme in Generalbaß-Choral- oder Gesangbücher noch die erkennbaren Affinitäten zu Kantionalsatz und Genfer Psalter dürfen dazu verleiten, die Betrachtung auf hymnologische Aspekte einzuengen, um primär nach Kirchenliedmelodik und -gebrauch zu fragen. Mit der Preisgabe des Satzgefüges durch Reduktion auf den Typ des Generalbaßliedes büßte das Werk an Substanz ein. Die Einflüsse der genannten Traditionen aber brachen sich bereits an der Art, wie sich Schütz ihnen – und dem Konzept Cornelius Beckers – gegenüber entschied, und sind im Blick auf den musikalischen Habitus der ganzen Sammlung so gut wie zerronnen, wenn nicht versiegt. Der Schützische Becker-Psalter muß nach Konzeption wie nach kompositorischer Verwirklichung als eigenständig gelten. Für seine Konzeption war offenbar die Absicht einer Vereinigung von "art der alten KirchenGesänge" und "heutiger Music" wesentlich. Auf das ganze Werk bezogen ergab sich eine Synthese unterschiedlicher stilistischer Momente, bei der Schütz anscheinend ein hohes Maß von Individualität und Prägnanz der Sätze anstrebte, obwohl deren relativ anspruchslose kompositorische Ebene bereits vom ursprünglichen Verwendungszweck für die Hausmusik mit den Kapellknaben her durch Bindung an Strophenform und dominierenden Contrapunctus simplex vorgegeben war. Schützens Bestreben richtete sich auf eine innerhalb der gewiesenen Grenzen zu erzielende musikalische Vielfalt an in sich ausgewogenen und charakteristischen Sätzen, aber zunächst, in der Fassung von 1628, noch nicht auf unbedingte musikalische Individualisierung der 150 Psalmen durch je eigene Vertonungen. Erst die Resonanz des Werkes, besonders als kurfürstliche Absicht, es offiziell an Kirchen und Schulen einführen zu lassen, bewog den Komponisten dazu, in der Fassung von 1661 nun auch die Texte musikalisch zu "individualisieren". Der Vergleich beider Fassungen, der die Schützschen Revisionsmaßnahmen und Satzergänzungen an ihrem ganzen Umfang und in ihrer Akribie offenbart, kann dazu verhelfen, den Rang der kompositorischen Verwirklichung dieser Becker-Psalter-Vertonung adäquater einzuschätzen.

Anmerkungen

- 1 Das Zeitalter des Konfessionalismus, in: Friedrich BLUME (Hrsg.), Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, 2., neubearb. Aufl., Kassel 1965, S. 89.
- 2 Carl von WINTERFELD, Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes, Bd. II, Leipzig 1845 (Reprint Hildesheim 1966), S. 229.
- 3 Hans Joachim MOSER, Heinrich Schütz – Sein Leben und Werk, Kassel 2/1954, S. 395ff.
- 4 Hans Joachim MOSER, Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland, Berlin und Darmstadt 1953, S. 88.
- 5 NSA 6 (1957), S. V; sinngemäß ganz ähnlich äußerte sich Walter BLANKENBURG bereits in seinem Aufsatz Der Psalter in vierstimmigen Liedsätzen von Heinrich Schütz nach Cornelius Beckers Dichtungen, in: MuK 8 (1936), S. 172.

- 6 Arnold SCHERING, Zur Metrik der 'Psalmen Davids' von Heinrich Schütz, in: Festschrift Peter Wagner zum 60. Geburtstag, hrsg. von Karl WEINMANN, Leipzig 1926, S. 176-180.
- 7 Willi SCHUH, Formprobleme bei Heinrich Schütz, Leipzig 1928, besonders S. 70-72.
- 8 Georg TOUSSAINT, Die Anwendung der musikalisch-rhetorischen Figuren in den Werken von Heinrich Schütz, Diss. Mainz 1949.
- 9 Gerhard KIRCHNER, Der Generalbaß bei Heinrich Schütz, Kassel 1960, S. 18.
- 10 Helga WICHMANN-ZEMKE, Untersuchungen zur Harmonik in den Werken von Heinrich Schütz, Diss. Kiel 1967, S. 136-158.
- 11 Otto BRODDE, Heinrich Schütz – Weg und Werk, Kassel ²/1979: "Schütz ging in der Schaffung der Melodien für den Becker-Psalter von zwei Leitbildern aus, dem Melodie-Typus des Genfer Psalters und dem der zeitgenössischen Kantionalien, dem sogenannten Kantionallied, wie es <...> Melchior Vulpus und <...> Bartholomäus Gesius schuf und wie es zu seiner Zeit von Melchior Franck <...> und dem Freunde Johann Hermann Schein 1627 fortgesetzt wurde." Zur Charakterisierung dieser "Melodie-Typen" vgl. ebenda, S. 101-104.
- 12 Vgl. Oswald BILL, Des Landgrafen Moritz Beitrag zum Lobwasser-Psalter, in: Beiträge zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik und Hymnologie in Kurhessen und Waldeck, hrsg. vom Landesverband der evangelischen Kirchenchöre, Kassel 1969, S. 59-74 (hier besonders S. 60).
- 13 Heinrich GRÖSSEL, Georgius Otto – Ein Motettenkomponist des 16. Jahrhunderts (1550-1618), Kassel 1933, S. 41f.
- 14 BILL, a.a.O., S. 60.
- 15 MOSER, Heinrich Schütz, S. 40.
- 16 So im Widmungstext an die Weißenfelder Ratsherren.
- 17 Dort heißt es, den Widmungsträgern sei "vnverborgen/ welcher Gestalt bißher von vnterschiedenen Orten vnterschiedene Gesangbücher/ mit vnd ohne Componirte melodien, derer Autorn etzliche allbereit in Gott ruhen/ etzlich aber auch noch am Leben sich befinden/ hervor kommen vnd ausgangen".
- 18 Vgl. dazu Pierre PIDOUX, Le Psautier huguenot du XVI^e siècle, Bd. 1: Les Mélodies, Basel 1962, S. 261-265.
- 19 Zugänglich in: Claude GOUDIMEL, Oeuvres complètes, hrsg. von Henri GAGNEBIN, Rudolf HÄUSLER und Eleanor LAWRY unter der Leitung von Luther A. DITTMER und Pierre PIDOUX, Bd. 9 (= Collected Works of the Institute of Mediaeval Music III/9), New York und Basel 1967.
- 20 Die Sätze zu Ps. 53, 95, 98 und 139 sind erwiesenermaßen, die zu Ps. 63, 71, 108, 111 und 142 möglicherweise von Thomas Champion, vgl. das Vorwort zu der in Anm. 19 genannten Ausgabe, S. III f.
- 21 Vgl. dazu BILL, a.a.O. (s. Anm. 12), S. 62.
- 22 Ebenda, S. 62f.
- 23 Ebenda, S. 65.
- 24 Eine brauchbare Grundlage schuf Erich WOLF, Der vierstimmige homophone Satz – Die stilistischen Merkmale des Kantionalsatzes zwischen 1590 und 1630, Wiesbaden 1965.

- 25 Vgl. den Abdruck bei Philipp WACKERNAGEL, Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1855 (Reprint 1961), S. 679-684, zuvor auszugsweise S. 446-449.
- 26 Für Ps. 12, 14, 31, 46, 51, 53 (= 14), 67, 103, 124, 127, 128, 130, 137. Überdies griff er in Ps. 19 für die Verse 6-7 (= Strophen 4-5) auf die Versifizierungen aus Luthers "Nun komm, der Heiden Heiland" zurück.
- 27 Auf die minimalen Divergenzen im Gebrauch bestimmter modellgleicher Kirchenliedmelodien zwischen Becker-Calvisius und Schütz sei hier nicht eingegangen.
- 28 "Aus tiefer Not schrei ich zu dir" für Ps. 6, 42, 55, 62, 69, 86, 89₂, 123, 130, 131.
- 29 Günther MÜLLER, Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart, München 1925 (Reprint Darmstadt 1959), S. 33.
- 30 Vgl. hierzu Gerhard SCHUHMACHER, Der beliebte, kritisierte und verbesserte Lobwasser-Psalter, in: JbLH 12 (1967), S. 70-88.
- 31 Leopold CORDIER, Der deutsche evangelische Liedpsalter – ein vergessenes evangelisches Liedergut. Gießen 1929 (= Vorträge der theologischen Konferenz zu Gießen, 45. Folge), S. 27.
- 32 Helmut LERCHE, Studien zu den deutsch-evangelischen Psalmendichtungen des 16. Jahrhunderts, Diss. Breslau 1936, S. 33-35.
- 33 A.a.O. (s. Anm. 29), S. 33.
- 34 NSA 6, S. VII: "Es ist numehr D. Cornelij Beckers/ seligen/ Psalm Büchlein in seinen alten Melodien vieler Orther/ Land vndt Städten zur Christlicher Erbauung/ in Kirchen/ Schulen/ vndt Häusern fast gemein worden <...>". Auflagen sind nachgewiesen aus den Jahren 1602, 1603, 1605, 1607, 1619 und 1621 (RISM B VIII/1: S. 143, 145, 150, 155, 193, 199).
- 35 "Der Psalter Davids Gesangweis Vom Herrn D. Cornelio Beckern seliger verfertigt/ Jetzo auff's new mit vier Stimmen abgesetzt <...>", Leipzig 1605, weitere Auflagen von 1611 und 1618 (RISM A I/2: S. 14).
- 36 Überliefert als Anhang ("Sequuntur Psalmorum Melodiae ad simplicis contrapuncti formam Quatuor vocibus Concinnate per Henricum Grimmium. Schol. Magdeb. Cantorem") zu "Valent. Cremcovi Cithara Davidica Luthero-Becceriana In Gymnasio Magdeburgensis quondam tenses Noviter quarta editione <...>", Magdeburg 1624; vgl. Hermann LORENZEN, Der Cantor Heinrich Grimm (1593-1637) – Sein Leben und seine Werke mit Beiträgen zur Geschichte Magdeburgs und Braunschweigs, Diss. Hamburg 1940, S. 79f. (Nr. 105); vgl. auch RISM A I/3: S. 379.
- 37 NSA 6, S. VII.
- 38 Schütz nennt sie "alte Melodeyen sampt denen Gottseligen Worten/ worüber sie anfangs componirt vnd gemacht worden" (ebenda).
- 39 Ebenda.
- 40 MOSER, Heinrich Schütz, S. 385. BRODDE (a.a.O., S. 100) verstand den zitierten Ausdruck als generelles Verdikt des Musicus poeticus, Melodien zu entlehnen, und schrieb erst dem älteren Schütz zu, seine "hier vertretene Haltung ein wenig revidiert" zu haben.
- 41 Nämlich in 17 Fällen, und zwar auf Ps. 69, 70, 73, 79, 94, 98, 100, 104, 109, 115, 122, 131, 135, 141, 146, 147, 150.

- 42 Vgl. Werner BREIG, Die erste Fassung des Becker-Psalters von Heinrich Schütz, in: SJB 7/8 (1985/86), S. 22-49 (speziell S. 41).
- 43 Ebenda, S. 23.
- 44 Dies hat zur Konsequenz, Schützens (vermeintlich) "selbstgesetzten Anspruch, jedem Psalmlied seine eigene Melodie zu geben, nur teilweise" erfüllt zu sehen; vgl. ebenda.
- 45 Im "Register der alten Melodeyen auff welche D. Beckers Psalm-Büchlein gesungen wird" (ab fol. QQ V <= pag. 617ff.>), wo 42 Melodien verzeichnet sind, die auch ein analoges Register der Fassung von 1661 nennt.
- 46 Vorrede, NSA 6, S. VIII.
- 47 Ebenda.
- 48 Ebenda.
- 49 Die Wiedergabe der Beispiele hält sich weitgehend an die Edition der Erstfassung von 1628 (= NSA 40) durch Werner BREIG, der auch hilfreicherweise das Manuskript dieser Ausgabe sehr frühzeitig für die vorliegende Studie zur Verfügung stellte.
- 50 BRODDE, a.a.O., S. 103.
- 51 Ebenda.
- 52 Daß Schütz 92 statt der tatsächlichen 90 eigenen Psalmensätze zählte, bemerkte von WINTERFELD, a.a.O., S. 226.
- 53 NSA 6, S. IX.
- 54 Ebenda, S. VIII.
- 55 Zugänglich in DDT, Erste Folge, Bd. 12-13 (hrsg. von Eduard BERNOULLI), Leipzig 1903-1904.
- 56 DDT 12, S. 4.
- 57 Ebenda, S. 74.
- 58 Vgl. besonders TOUSSAINT, a.a.O.
- 59 Z.B. die unverkennbare Hypotyposis zum Text "darein die S c h l a n g .Evan bezwang" im Satz "Durch Adams Fall ist ganz verderbt" aus "Regenspurgischer Kirchen Contrapunct" (1599) von Andreas Raselius (S. 44-46).
- 60 MOSER, Heinrich Schütz, S. 392.
- 61 Walter BLANKENBURG, Die Kirchenmusik in den reformierten Gebieten, in: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (s. Anm. 1), S. 371.
- 62 Sie beherrschen lediglich die Sätze zu Ps. 29, 38, 42, 47, 61, 99, 141 und begegnen in Einzelversen von Ps. 13, 25, 106, 121, 131 sowie dem Zehn-Gebote-Lied, dessen Melodie mitzuberücksichtigen ist, da sie für den polyphonen Satz zu Ps. 140 entlehnt wurde. – Die Wiedergabe der Beispiele folgt der in Anm. 19 genannten Edition.
- 63 Allein im geschlossenen Block der Psalmen 1-50 von 1628 in 20 Sätzen (1, 5, 8, 11, 13, 16-18, 20, 24, 25, 27, 33-37, 42, 43, 50).
- 64 Vgl. Schütz' Vorrede von 1628, NSA 6, S. VIII.
- 65 MOSER, Heinrich Schütz, S. 390.
- 66 So SCHERING, a.a.O., S. 178.

67 NSA 6, S. VIII.

68 SCHERING, a.a.O., S. 180.

69 Vgl. besonders das VII. Capitel ("Von den reimen / jhren wörtern vnd arten der getichte") aus Martin OPITZ, Buch von der Deutschen Poeterey, Breslau 1624, nach der Edition von Wilhelm BRAUNE neu hrsg. von Richard ALEWYN, Tübingen 1963 (= Neudrucke Deutscher Literaturwerke, Neue Folge 8), S. 33-53.

70 SCHERING, a.a.O., S. 177. Scherings Darlegungen und Schemata wurden kurz referiert auch in dem Aufsatz von Clemens GANZ, Der Beckerpsalter von Heinrich Schütz, in: Musica sacra 87 (1967), S. 46-52, 71-73 (speziell S. 48-51).

71 Vorrede von 1628, NSA 6, S. VIII.

72 So in den Sätzen zu Ps. 29, 34, 45, 47 (dreifaches "Alleluja"), 103 (hier im übernommenen Kirchenlied), in der Fassung von 1661 auch noch zu Ps. 75, 113, 118 und 125.

73 Erich TRUNZ, Die deutschen Übersetzungen des Hugenotten-Psalters, in: Euphorion - Zeitschrift für Literaturgeschichte 29 (1928), S. 578-617 (Zitat S. 596).

74 Laut MOSER, Heinrich Schütz, S. 387: Ps. 47 und 150.

75 Vier Psalmen, vgl. Jürgen GRIMM, Das Neu Leipziger Gesangbuch des Gottfried Vopelius (Leipzig 1682) - Untersuchungen zur Klärung seiner geschichtlichen Stellung, Berlin 1969 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 14), S. 179, 184.

76 Laut Philipp SPITTA (Vorwort zu SGA 16, S. VI): Ps. 4, 20, 121, 11, 34, 150.

77 SPITTA (ebenda, S. VI f.) erwähnte unter Berufung auf Johannes Zahn auch Caspar Cramers "Animae saucitate medela" (Erfurt 1641); zur Handschrift des Caspar Peltsch vgl. ebenda, S. VII, und MOSER, Heinrich Schütz, S. 387.

78 Vorrede von 1661, NSA 6, S. IX.

79 Eberhard SCHMIDT, Der Gottesdienst am Kurfürstlichen Hofe zu Dresden - Ein Beitrag zur liturgischen Traditionsgeschichte von Johann Walter bis zu Heinrich Schütz, Göttingen 1961 (= Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung 12), S. 55, 75 f., 77 f., 195.

80 Vorrede von 1661, NSA 6, S. IX.

81 Ebenda.

82 Ebenda.

83 BREIG, a.a.O.

84 Ebenda, S. 36.

85 Formulierungen aus der Vorrede von 1661, NSA 6, S. IX.

86 Ebenda. Als Beispiel einer "Verbesserung" könnte man wohl die Eliminierung des terzlosen Sixte-ajoutée-Klanges ansehen:



(Ps. 13, ähnlich Ps. 10, 11, 100); allerdings ersetzt Schütz im gleichen Satz (Ps. 13) auch den sonst unangetasteten entsprechenden Klang mit Terz.

- 87 SGA 16, S. VII.
- 88 Ebenda, S. X.
- 89 Ebenda, S. XI.
- 90 BREIG, a.a.O., S. 25.
- 91 Ebenda, S. 29.
- 92 Ebenda, S. 41-47.
- 93 So in Ps. 1, 5, 11, 13, 16-18, 20, 24, 25, 27, 33, 35, 36, 42, 43, 79, 83, 109, 131, 141 (dabei nicht in der Paenultima kompensiert, sondern in der Anfangspause: Ps. 1; im Binnenverlauf: Ps. 35, 83, 141) Ausnahmen: Ps. 37 (Siebensilbler), 50 (Schema 1c, erst im Abgesang 4b), 112 (Umrhythmisierung von 1a zu 4b).
- 94 Z.B. in Ps. 38, 55, 57, 61. – Wenn die abwärtsoktavierten Baßtöne Ps. 147, Vers 5 in der Continuostimme die höherliegende Position aus der Erstfassung beibehielten, so deutet dies wohl auf ein redaktionelles Versehen.
- 95 BREIG, a.a.O., S. 36.
- 96 Geschrieben frühestens 1667; veröffentlicht in Schütz GBr, S. 292-294 (vgl. auch S. 349).
- 97 Vgl. deren Vorwort, abgedruckt in SGA 16, S. 9: "Demnach auff vielfältiges Guttachten/ zu meinen über D. Beckers Seeligen Psalmbuch von mir gestelleten/ und jüngsthin <...> heraus gekommenen Melodeyen/ Ich auch einen Bassum continuum vor die Organisten verfertigen und zugleich mit an das Tageslicht habe sollen kommen lassen/ So <...>".
- 98 "Geistreiches Gesang-Buch <...>".
- 99 Auch durch Johannes Quirsfelds "Geistreicher Harffen-Klang" (Leipzig 1679; vgl. GRIMM, a.a.O., S. 184) und zuletzt durch "Hoch-Fürstliches Sachsen-Weissenfelsisches Vollständiges Gesangbuch" (Weißenfels nach 1711 und 1714).
- 100 In Gottfried Vopelius' "Neu Leipziger Gesangbuch" (Leipzig 1682) Ps. 150; vgl. GRIMM, a.a.O.
- 101 Peter MORTIMER, Der Choral-Gesang zur Zeit der Reformation <...>, Berlin 1821. Mortimer gibt seinen "Schütz"-Fundus so wieder, wie er ihm "vom seligen Hof-Organisten Kirsten in Dresden mitgetheilt worden ist" (S. 29, Anmerkung), fußt also nicht auf einer anderweitig nachprüfbaren Quelle und stellt interessanterweise die Frage nach der Authentizität der Begleitung (ebenda). Bei seinem Gewährsmann handelt es sich wohl eher um Johann Gottfried Kirsten (1735-1815), seit 1789 Hoforganist in Dresden, als um dessen Sohn Friedrich Georg Kirsten (1769-1825), der Adjunkt und später Nachfolger seines Vaters an der Dresdner Hofkirche war; vgl. Hermann MENDEL, Musikalisches Conversations-Lexikon, Bd. VI, Berlin 1876, S. 75.
- 102 Ebenda, Anhang, S. 52.

*

Der vorstehende Beitrag entstand im Zusammenhang mit dem Schütz-Symposium des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses Stuttgart 1985 und der vorbereitenden Tagung in Hofgeismar (September 1984). Die in Stuttgart vorgetragene kürzere Fassung des Textes erscheint gleichzeitig im Kongreßbericht.