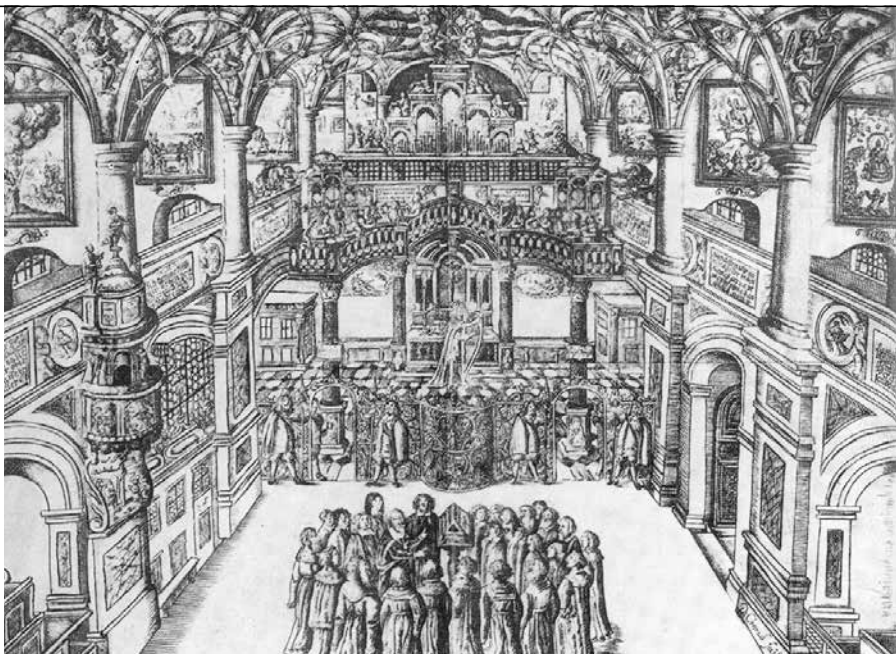




Andreas Marti

Heinrich Schütz über seine Vertonung des «Becker-Psalters»

Dieser Beitrag stützt sich auf die Quellenausgabe von Michael Heinemann (Hrsg.): Schriftstücke von Heinrich Schütz, unter Verwendung der von Manfred Fechner und Konstanze Krentz nach den Quellen erarbeiteten Textübertragungen. Dohr, Köln 2010. Wir bringen ihn anstelle einer Rezension als Hinweis darauf, wie man mit diesem Buch arbeiten kann.

Zunächst sei die Vorgeschichte des «Becker-Psalters» in Erinnerung gerufen. Sie beginnt mit Martin Luthers Idee, die biblischen Psalmen in Strophenform umzudichten und damit für den Gemeindegesang zu erschliessen. Die nächsten Schritte sind Strassburg, wo diese Idee aufgenommen und zu einem vollständigen Psalter entfaltet wurde, dann das Genf Calvins, wo der weltweit verbreitete französische Psalter entstand. Diese Verbreitung verdankte er den Übersetzungen in viele Sprachen, so bald einmal ins Deutsche durch Ambrosius Lobwasser. Seine «Psalmen Davids nach französischer Reimen Art», erstmals gedruckt in Leipzig 1573, traten – oft zusammen mit den vierstimmigen Sätzen von Claude Goudimel – im ganzen deutschen Sprachgebiet

Biblische Psalmen
in Strophenform.

einen regelrechten Siegeszug an. Im beginnenden Zeitalter konfessioneller Abgrenzung und Konkurrenz erregte dies das Missfallen sowohl auf katholischer wie auf lutherischer Seite. 1582 veröffentlichte Caspar Ulenberg in Köln sein katholisches Gegenstück, und 1602 folgte der lutherische Pfarrer Cornelius Becker mit seinen Psalmliedern auf Melodien des schon stark gewachsenen lutherischen Kirchenliedrepertoires in einer Publikation unter dem Titel «Der Psalter Davids Gesangweis. Auff die in Lutherischen Kirchen gewöhnliche Melodeyen zugerichtet».

Nun kommt, gut zwanzig Jahre danach, Heinrich Schütz und komponiert zu diesen Texten neue Melodien im vierstimmigen Satz, zuerst publiziert 1628, überarbeitet und vervollständigt 1661.

Die Ausgabe von 1628

Hier setzt unsere Lektüre im Quellenband ein. Am 2. August 1627¹ schreibt Schütz an seinen Dienstherrn, Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen, und bittet um ein Druckprivileg für die beabsichtigte Ausgabe:

Eur Churf[ürstliche] Durchl:[auch]t] gebe ich hiermit vnterthenigst zuuernemen, wie das hiebevorn, zu deren mir vntergebenene Capellknaben fruh vndt Abendt gebeth, etliche wenig neue Melodeyen, Über H[errn] D:[octoris] Cornelij Beckers Psalmen *componiret* vnd in die *Musik* gesetzt, Nachdem aber solche hin vndt wieder in anderer Leuth hände gerathen, bin ich solch angefangen werck zu *continuiren* vielfeltig angesucht vndt ermahnet worden.²

Wir ersehen daraus die Anfänge der Psalmliedersammlung, nämlich das Morgen- und Abendgebet des Hofkapellmeisters mit den in seinem Haus lebenden Kapellknaben. Derselben Gebrauchssituation entstammt übrigens wohl auch das bekannte «Alle Augen warten auf dich, Herre». Der Schluss des zitierten Abschnitts, der Verweis auf den Wunsch anderer Leute, klingt ein wenig wie eine Entschuldigung dafür, dass sich der Hofkapellmeister, dessen Aufgabe eigentlich die grosse repräsentative Musik wäre, mit solchen Kleinigkeiten abgibt. Allzu wörtlich wird man dieses Kleinreden allerdings nicht nehmen dürfen; es gehört in den Topos der «captatio benevolentiae», der Bitte um Wohlwollen.

In dem Brief fügt Schütz den Entwurf für den ausführlichen Titel an. Dieser lautet dann in der Druckfassung wie folgt:

Psalmen Davids /
Hiebevorn in Teutsche Reimen
gebracht / durch D:[octorem] Cornelium
Beckern /
Vnd an jetzo
Mit Einhundert vnd

Katholische und
lutherische
Konkurrenz zum
reformierten
Psalter.

Es beginnt mit der
häuslichen
Morgenandacht.

¹ Bei den Zitaten wird jeweils die Nummer des Dokuments im Quellenband angegeben, dann die pro Dokument gezählte Zeile und schliesslich die Seitenzahl.

² Brief an Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen, Dresden 2.8.1627. Heinemann Nr. 43, Z. 4–11 (S. 127).

Drey eigenen Melodeyen / darunter
Zwey vnd Neuntzig Newe / vnd
Eylff Alte /
Nach gemeiner *Contrapuncts* art in
4. Stimmen gestellet /
Durch
Heinrich Schützen / Churf.[ürstlich]
Sächs.[ischen] Capellmeistern.³

Es folgt eine ausführliche Widmung an die Kurfürstin, in welcher Schütz sein Vorgehen beschreibt und begründet. Er drückt seine Wertschätzung aus für «die alten vnd nunmehr fast in die hundert Jahre mit sonderbaren auffnehmen Evangelischer Warheit üblichen Melodeyen».⁴ Doch er geht einen Schritt weiter:

Also hat im gegenheil / vnd für das Andere / mich nicht allerdings bequem gedeuchtet / dass solche alte Weisen Herrrn Doctor Luthers vnd anderer frommer Christen Gesänge ... vnd also diese D.[octoris] Beckers seligen nichts minder Geistreiche Gesänge vnd Wort / gleichsam mit geborgerter Kleidung in Christlichen Versammlungen erschienen / vnd sich hören lassen müssen.⁵

**Psalmen
in geborgten
Kleidern.**

Die «geborgten Kleider» sind ein bisschen zum geflügelten Wort geworden für die Vorbehalte, die man gegen die Entlehnung von Melodien vorbringen kann.

Schütz beschreibt der Kurfürstin nochmals den Anlass, das schon erwähnte häusliche Gebet. Es kommt aber etwas Weiteres dazu, nämlich der Tod von Schützens Frau Magdalene im Jahre 1625:

So hat es doch Gott dem Allmechtigen / gefallen / durch ein sonderliches HaussCreutz / vnd durch den vnverhofften Todesfall / meines weyland lieben Weibes Magdalenen Wildeckin / mir solche fürhabende andre Arbeit zu erleiden / vnd dieses PsalterBüchlein / als aus welchen ich in meinen Betrübnuß mehr Trost schöpfen künfte / gleichsam in die Hände zugeben. Dahe-ro ich dann ohne fernere erjinnerung für mich selbst an diese Arbeit / als eine Trösterin meiner Trawrigkeit allerwilligst gangen bin / vnd endlichen dieses Wercklein / wie es hier für Augen ist / durch Gottes hülffe verfertiget habe.⁶

**Komponieren
in der Trauer.**

Dem Komponisten hat in der Trauer die Kraft zu grösseren Unternehmungen gefehlt, doch in der Trauer hat er in überblickbaren Arbeitsschritten Halt und Orientierung gefunden.

Schliesslich begründet er, weshalb er sein Werk der Kurfürstin widmet: Er weiss um ihr grosses Interesse an geistlicher Literatur und kann darauf bauen, dass sie die Psalmlieder im Gottesdienst der Schlosskirche in fleissigen Gebrauch bringen wird.

3 Titelblatt, Widmung und Vorreden zum «Becker-Psalter I», Freiberg, 1628. Heinemann Nr. 54 I, Z. 1–12, S. 143.

4 Ebd. II, Z. 25–27, S. 144.

5 Ebd. Z. 37–40.44–47, S. 144.

6 Ebd. Z. 59–70, S. 145.

Dazu tritt die Dankbarkeit gegenüber der Kurfürstin, weil sie ihn bei einem Hauskauf unterstützt hat.⁷

Nach dem Widmungstext an die Kurfürstin wendet sich Schütz «an den gutherzigen Leser». Es lohnt sich, hier etwas genauer hinzusehen:

Ob wohl diese meine neue Melodeyen / vber *D.[octoris] Cornelij* Beckers seligen Psalmen-Büchlein / nicht von grosser Kunst vnd Arbeit sind / So ist es doch damit nicht allerdings ohne *difficulteten* abgangen.⁸

Inwiefern handelt es sich hier um «Kunst» im strengen Sinn? Der Gemeindegesang, im Mittelalter entstanden, durch die Reformation zu einem wichtigen Element des Gottesdienstes ausgebaut, steht im Kontext der Volksfrömmigkeit, «pia exercitia», volksmässiger Musikpraxis abseits artifizierlicher Differenzierung und Komplexität. Man könnte den Begriff des «Volksliedes» anführen, doch ist er durch ideologische Prägungen des 19. Jahrhunderts in diesem historischen Zusammenhang einigermaßen problematisch. Der Einbezug von Kirchenliedmelodien in polyphone Chorwerke, zuerst durch Johann Walter schon 1524, danach die Erfindung des sogenannten «Kantionalsatzes» gegen Ende des 16. Jahrhunderts – Note gegen Note, Melodie in der Oberstimme –, bei dem Gemeinde und Chor zugleich singen konnten, haben Kunstmusik und Gemeindegesang miteinander verschränkt. Solche «Kantionalsätze» hat auch Schütz in seinem Psalter geschrieben und sich damit in jenen Zwischenbereich begeben, den er formal nicht ganz der wirklichen Kunst zurechnen konnte.

Mehrfach hat er bei anderen Gelegenheiten zu erkennen gegeben, dass er sich für die grosse Musik und die ausserordentlichen Gelegenheiten zuständig sah. Vom alltäglichen Kirchenmusikbetrieb hat er sich dispensieren lassen, und da waren schlichte Strophenlieder eigentlich unter seiner Würde.

Umso mehr legt er den Nachdruck darauf, dass einige «difficulteten» zu bewältigen waren, die sein Können als Komponist herausgefordert haben. Er nennt allerdings eher notationstechnische Probleme. Da ist zunächst die Frage nach Notation und Singtempo:

In deme ich / Erstlichen / nach art der alten KirchenGesänge mich richten / vnd doch auch nach heutiger *Music accomodiren* müssen / dahero nicht allezeit der *Breuen* vnd *Semibreuen*, sondern meistentheils der *Minimen*, *Seminimen* vnd *Fusen* gebrauchet / zu dem ende damit der Gesang nicht alleine lebhafter / sondern auch die Wort nicht allzulang ausgedehnet / besser verstanden / vnd ein Psalm desto ehe ausgesungen werden könnte.⁹

Er reagiert damit auf die veränderte Notationspraxis mit kleineren Notenwerten, welche an die Stelle der alten, weitgehend «weissen» Notation getreten ist, ohne dass sich am Singtempo selbst etwas geändert habe. Angesichts der neueren Nota-

Ist das «Kunst»?

Notation und Singtempo.

7 Ebd. Z. 80–84, S. 145.

8 Ebd. 54 III, Z. 2–5, S. 146.

9 Ebd. Z. 6–14, S. 146.

tion in kleineren Notenwerten könnte die alte Praxis ein langsames Singtempo suggerieren, was er jedoch verhindern will, nicht zuletzt um der Textverständlichkeit willen: Wenn man zu langsam singt, lösen sich die Sätze in Wörter, die Wörter in Silben auf.

Aufschlussreich sind die Bemerkungen zu den Zeilenübergängen:

FürsAndere / hab ich an statt der *Pausen* mich der Strichlein zu ende eines jeglichen Verssleins darumb gebrauch solle / weil doch in derogleichen *genere compositionis* die *Pausen* nicht eigentlich *observiret* werden / Ja solche *Arien* oder Melodeyen ohne Tact viel anmutiger nach anleitung der Wort gesungen werden können.¹⁰

Der Rhythmus
kommt aus
der Sprache.

Eine Liedmelodie ist eben zunächst gesungene Sprache, die Zeilen sind gesungene Gedichtzeilen. Die Gliederung kommt aus dieser Zeilenstruktur, nicht aus einem in Takten und Taktgruppen durchorganisierten metrischen Schema wie etwa bei einem Tanz. Deklamation der Sprache und Atembogen bilden die Phrasen, und diese behalten trotz der metrischen Notation eine gewisse sprachförmige Freiheit. Diese kommt in feinen Nuancen schon im Zeilenverlauf zur Geltung, dann aber vor allem bei den Übergängen. Sie müssen so verstanden werden, wie man die Zeilen einer Gedichtrezitation voneinander absetzt.

Die Voraussetzungen ändern sich grundlegend, sobald wir zur polyphonen Komposition übergehen. Das Zusammenwirken der Stimmen verlangt eine klar definierte zeitliche Organisation und damit eine eindeutige metrische Notation und Ausführung der Zeilenübergänge:

Wollten aber jemand etliche dieser Melodeyen zu weltlich fürkom[m]en / oder aber wann einem *Componisten* oder *Organisten* einen *Choral* darüber zuführen belieben möchte / der setze jhm den *Discant* (welcher die Chor- oder Hauptstimme führet) mit langsamen Noten vnd *interponirten Pausen* abe / wird verhoffentlich sich begnüget befinden.¹¹

Atemholen beim
Zeilenübergang.

Was Schütz für seine Psalmlieder sagt, gilt grundsätzlich für das vorbarocke Kirchenlied überhaupt, wo Zeilenübergänge manchmal nicht exakt notiert sind. Besonders ist hier zu erinnern an die end- und meist fruchtlosen Diskussionen um die Pausen im französischen Psalter aus Genf. Auch diese muss man als Atemholen zwischen den Zeilen verstehen, das ein Stück weit frei ist, aber nicht zu knapp sein soll. Man kann sich das so vorstellen, dass am Zeilenende der musikalische Puls ruht und mit der nächsten Zeile neu einsetzt. Erst beim Einbezug polyphoner Strukturen gewinnen die Pausen exakte metrische Geltung.

In einer Nachbemerkung weist Schütz darauf hin, dass man je nach Vorliebe auch die bisher zu den Becker-Texten gesungenen alten Melodien verwenden kann:

Auf die eigentliche Vorrede folgen noch «Zwo Erjnnungen an den guthertigen Leser». In der ersten verweist Schütz auf eine lateinische Ausgabe der Becker-Texte

¹⁰ Ebd. Z. 20–25, S. 146.

¹¹ Ebd. Z. 25–31, S. 146.

und bietet seine Melodien zur Verwendung auch mit dieser Ausgabe an. Die zweite begründet den Verzicht auf Register, Kirchenjahrzuweisungen und Psalmensummarien mit dem Umfang der Ausgabe und verweist dafür auf «hiebevorn zu Leipzig *publicirte editiones*», wohl Druckausgaben der Texte Beckers.

Schütz schliesst mit dem Wunsch, Gott möge «zu diesen letzten betrübten zeiten» durch die Lieder sein Wort in Kirchen, Schulen und Häusern

reichlich wohnen lassen / biss zu seines lieben Sohns vnsers Erlösers vnd Seligmachers gewünschter Zukunfft / damit wir desselben in Liebe / gedult vnd frölicher hoffnung erwarten / vnd zu derselben stets bereit erfunden werden mögen / Amen. Gott allein die Ehre. ENDE.

Die «betrübte» Zeit wird auch in einem Lied aus jener Zeit genannt, nämlich in *Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ* (RG 790), Nürnberg 1611 nach Philipp Melanchthon und Nikolaus Selnecker. In der dritten Strophe wird dort die «schwere, trübe Zeit», genannt, in anderen Textfassungen (so noch im Gesangbuch von 1952, Nr. 347) steht die «letzte, trübe Zeit». Darin zeigt sich das Krisenbewusstsein der Zeit um und nach 1600, die einerseits zwar auch auf die als Wiedererstrahlen des göttlichen Lichtes gesehene Reformation zurückblickt, andererseits aber durch konfessionelle und politische Spannungen, durch Wirtschaftskrise, Epidemien und schliesslich den deutschlandweiten Dreissigjährigen Krieg Vorstellungen der Apokalyptik aus dem biblischen Buch der Offenbarung zur Interpretation bezieht: Vor der Wiederkunft («Zukunfft») Christi steht eine Zeit des Leidens und der Zerstörung.

Die Ausgabe von 1661

Im Titel, der im Prinzip jenem von 1628 entspricht, bringt Schütz eine Ergänzung an:

Auff des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrns / Herrn Johann Georgens des Andern / Churfürsten zu Sachsen und Burggrafens zu Magdeburg / etc. anderweite gnädigste Anordnung / Auffss neue übersehen / auch durchaus zu Kirchen und Schulen Gebrauche / mit so vielen / auf ieglichen Psalm eingerichteten / eigenen Melodeyen / vermehret.¹²

Schütz nennt hier den Grund für die Überarbeitung, nämlich den Auftrag seitens des Kurfürsten Johann Georg II. von Sachsen, der den Psalter «in Kirchen und Schulen»¹³ einführen will. Fast jeder Psalm hat nun eine schützische Melodie erhalten. Von sich aus hätte der Komponist jedoch nach eigener Aussage im anschliessenden Vorwort seine

übrige kurtze Lebenszeit / lieber mit Revidirung und complirung etlicher / vor diesem unterschiedlich von mir angefangenen andern / und mehr Sinnreichen Inventionen ... anwenden wollen.¹⁴

Singen
in der
Krisenzeit.

Fürstlicher
Auftrag.

¹² Ebd. 184 I, S. 11–19, S. 403.

¹³ Ebd. 184 II, Z. 28 f., 404.

¹⁴ Ebd. Z. 56–59, S. 405 f.

Geistlicher
Gehalt geht
literarischer
Qualität vor.

Deutlich zu spüren ist wieder sein hoher Selbstanspruch als Künstler, dem die Beschäftigung mit dem formal schlichten Strophenlied im Grunde zu wenig Herausforderung bietet.

Er hat offensichtlich auch mitbekommen, dass die literarische Qualität der Becker-Texte in Zweifel gezogen wurde, was nach den inzwischen etablierten Regeln der deutschen Poetik – formuliert 1624 durch Martin Opitz in seinem Buch «Von der deutschen Poeterey» – auch verständlich ist. Er entkräftet den Einwand ein Stück weit mit dem Argument, dass in diesem Fall der geistliche Gehalt wichtiger sei. Zum geistlichen Gehalt gehört für Schütz nach lutherischer Auffassung die christologische Interpretation bereits auf der Ebene des Textes, und diese ist bei Becker verwirklicht.

Das Continuo-Stimmbuch

Musikgeschichtlich aufschlussreich sind die Bemerkungen im Stimmbuch des Basso Continuo. Die Publikation eines solchen Begleitbuches erfolgte offenbar auf Wunsch der Anwender entsprechend der zeitgenössischen Praxis und stellt damit eine Parallele zur nachträglichen Beigabe einer Continuo-Stimme zu den Motetten der «Geistlichen Chormusik» 1648 dar.

Damit stellte sich aber das Problem der Transposition. Die Notation der Psalmen hatte Schütz nämlich nicht mit Rücksicht auf die günstigste Singlage gewählt, sondern entsprechend der Praxis, die traditionellen, aus dem mittelalterlichen System abgeleiteten Modi jeweils von bestimmten Grundtönen aus zu notieren. Diese stellen damit eine Art relative Tonhöhennotation dar, die im Zusammenspiel mit Instrumenten nicht direkt verwendbar ist, sondern transponiert werden muss. Für den Continuo gibt Schütz die möglichen Transpositionen an:

Ich dahero in auffsetzung dieses gegenwertigen *Continui* eine solche Ordnung gehalten / und anfangs zwar jeglichen Psalm in seinem *Systemate*, wie er in dem gedruckten Psalmbuch zu befinden und gezeichnet steht / voran / und hier auff eine und die ander *Transposition* darunter angedeutet.¹⁵

Den «jungen anfahenden Organisten», die in der Transposition nicht ausreichend geübt sind, empfiehlt er, die Noten in der richtigen Tonart aufzuschreiben, weil die Wahl der richtigen Tonhöhe fürs Singen und Hören wichtig sei.

Der Becker-Psalter im Reformierten Gesangbuch

RG 53 *Singet dem Herrn ein neues Lied*. Ps 96.

RG 54 *Gott ist ein König aller Welt*. Ps 97.

RG 76 *Wohl denen, die da wandeln*. Ps 119, 3. Teil.

RG 278 *Ich weiss, woran ich glaube*. Melodie von Ps 138.

RG 817 *Gott mache uns im Glauben kühn*. Melodie von Ps 97 (wie RG 54).

15 Ebd. 184 III, Z. 16–21, S. 407.

Traditionelle
Notation
der alten Modi.