

I.A.H.
BULLETIN

19



RIJKSUNIVERSITEIT TE GRONINGEN
INSTITUUT VOOR LITURGIEWETENSCHAP

april 1991

I.A.H.
BULLETIN
19



RIJKSUNIVERSITEIT TE GRONINGEN
INSTITUUT VOOR LITURGIEWETENSCHAP

april 1991

INHALT/CONTENTS

Seite/Page

	<i>In Memoriam</i> Siegfried FORNAÇON	1
	<i>In Memoriam</i> Ruth FRORIEP	3
A.G. SOETING	Das Singen von Psalmen in den Kirchen der ersten Jahrhunderte	5
P. PIDOUX	Die Entstehung des Genfer Psalters	15
P. PIDOUX	The History of the Origin of the Genevan Psalter	37
B. SMILDE	Rhythmische Phänomene im Genfer Psalter	49
J. HENKYS	Drei Genfer Psalmlieder textlich neu gefasst	61
A. LIEBERKNECHT	Die Spannung zwischen Schriftbezug und Kreativität	67
G. HAHN	Überblick über die sprachlich-literarischen Bearbeitungen der biblischen Psalmen in deutscher Sprache	75
C. PAPP	Alte ungarische Psalmlieder	81
J. MIOCS	Georg Arnold, der Gründer der Kirchenmusik in Nord-Jugoslawien	95
A. BRUNVOLL	On rhyming David in the North	99
H. GÖRANSSON	Psalmengesang heute	111
M. WENZEL/ V. KOLMS	Psalmen für ein neues Gesangbuch der lutherischen Kirche in Letland	113
A.G. SOETING	Hat Paulus in seinen Briefen aus existierenden Hymnen zitiert?	123
BERICHTE über die 15. Studentagung der IAH in Prag 1989		131

Redaktion:

Dr. Jan R. Luth
Instituut voor Liturgiewetenschap
Nieuwe Kijk in 't Jatstraat 104
9712 SL Groningen

ISSN 0925-5451

IN MEMORIAM STEGFRIED FORNAÇON

(1910 - 1987)

Drei Jahre ist es schon her, daß wir Siegfried Fornaçon das letzte Geleit gaben. Doch die Erinnerung ist frisch und lebendig. Es lohnt, sich auch an dieser Stelle seines Lebens und Wirkens zu vergewissern, es zu beschreiben und zu bewahren!

Siegfried Fornaçon wurde am 29. Juni 1910 in Gumbinnen/Ostpreußen (heute: Gusev/UdSSR) geboren. In Königsberg ist er aufgewachsen. Er besuchte dort das altsprachliche Gymnasium, machte sein Abitur und begann Theologie zu studieren. Später wechselte er nach Greifswald, Wuppertal und Berlin, wo er zur Bekennenden Kirche (Dietrich Bonhoeffer, Finkenwalde) stieß. Nach seiner Soldatenzeit versah er den Pfarrdienst in Ditzum/Ostfriesland (1947-1950), Schwedt/Oder-Angermünde (1950-1952), Falkensee/b. Berlin (1952-1962) und Lindenhagen/Uckermark (1962-1973). Nach seiner Pensionierung lebte er in Reinbek/b. Hamburg, wo er am 25. August 1987 starb.

Schon früh begann er, sich des Gesangbuchs anzunehmen, seine Geschichte zu erforschen, die Liederdichter und -melodisten zu erkunden und wo nötig, biographisches Brachland zu beackern. Das zunächst private Interesse galt dem Sammeln ostpreußischer Lieder und Kirchenlieder sowie dem Vertonen geistlicher Texte (die Manuskripte sind erhalten). Ungezählt sind bislang seine hymnologischen Artikel für Zeitungen und Zeitschriften, Jahresblätter, Handbücher und Lexika (siehe u.a. 'Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie', 'Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch' und 'Musik in Geschichte und Gegenwart')! Hiermit hat er sich Verdienste erworben, die bei weitem noch nicht gewürdigt sind.

Erwähnung finden muß auch seine zweite Forscher-Liebe: die Geschichte der Schiffahrt seiner Heimat. So sind zum Beispiel sämtliche Segelschiffe, die an der Frischen Nehrung gebaut und bei Elbinger und Braunsberger Reedereien liefen, erforscht worden.

Als Dozent für Bibelkunde, Liturgik und Hymnologie war er an der Berliner Kirchenmusikschule in Berlin-Spandau bis zum Mauerbau, danach in Dahme/Mark und ab 1973 an der Hochschule der Künste Berlin bis 1983 Jahrzehnte tätig. Seine geistige Heimat lag bei der reformierten Kirche. Er verstand es, wohl auch dadurch vielen Kirchenmusikergenerationen unvoreingenommen über das fachliche Wissen hinaus etwas vom christlichen Leben zu vermitteln, was mit Worten nicht zu beschreiben ist. Dafür haben wir ihm zu danken!

Er möge in Frieden ruhen.

Christian Finke

In memoriam R U T H F R O R I E P

Am 14. August 1990 verstarb Diplom-Bibliothekarin Ruth Froriep, langjähriges Mitglied der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie (IAH), im Alter von 80 Jahren. Da sie kaum eine Tagung der IAH ausgelassen haben dürfte, ist sie vielen Mitgliedern gut bekannt.

Ruth Froriep wurde am 13.11.1909 als Tochter des Pfarrers und Liturgiewissenschaftlers Paul Graff ("Geschichte der Auflösung der alten gottesdienstlichen Formen ...", Neubearbeitung von G. Rietschels "Lehrbuch der Liturgik") geboren. Sie kam schon früh mit der Forschungsarbeit ihres Vaters in Berührung. Als Bibliothekarin wirkte sie in der Hannoverschen Kirchenmusikschule und deren Nachfolge-Institution, der Arbeitsstelle für Gottesdienst und Kirchenmusik. Sie brachte hierbei die Bibliothek ihres Vaters als Grundstock gleich mit ein. Aufbau und Systematik dieser bekannten Fachbibliothek sind in den ersten 20 Jahren im Wesentlichen ihr Werk gewesen.

Insbesondere aber katalogisierte und verwaltete sie die reichhaltigen Schätze des Gesangbucharchivs der Hannoverschen Landeskirche und machte sie weithin in Fachkreisen bekannt. Auch andere Gesangbuchsammlungen, z.B. im Predigerseminar Hildesheim, hat sie geordnet und der Benutzung zugänglich gemacht. Noch lange nach ihrer Pensionierung war Ruth Froriep beim Ordnen kirchlicher Bibliotheken oder Ausrichten von Gesangbuchausstellungen unermüdlich tätig. Für viele sei nur die Ausstellung im Bremer Focke-Museum anlässlich des 300. Todestages von Joachim Neander im Jahre 1980 genannt.

Ruth Froriep hat sich nie mit dem rein Bibliothekarischen begnügt. Für sie war jede Bibliothek ein Anlaß zum Lesen und dann auch zum Forschen. Auch wenn sie nie ein Studium absolvierte, wußte sie viel. Ihre Auskünfte waren unter Fachleuten immer gefragt. Ihr Herz schlug für den Gottesdienst, Kirchenlied und Kirchenmusik. Noch kurz vor ihrem Tode wurde sie zum Ehrenmitglied der Liturgischen Konferenz Niedersachsens gewählt. Alle, die sie kannten, werden Ruth Froriep ein ehrendes und liebevolles Gedächtnis bewahren. Was sie ein Leben lang im Glauben gesungen, möge sich jetzt für sie in der Ewigkeit erfüllen.

Joachim Stalman

A.G. Soeting

Das Singen von Psalmen in den Kirchen der ersten Jahrhunderte

Einige Gedanken über die Uebernahme von jüdischen Psalmen durch die christliche Kirche

Die Antwort auf die Frage: "Was haben die ersten Christen gesungen?" scheint selbstverständlich zu lauten: Psalmen! Eben die Psalmen, die sie, die Christen, von der Synagoge übernommen hatten.

Ueber das Singen und Beten von jüdischen Psalmen in der christlichen Kirche wird in letzter Zeit eine Diskussion geführt. Von seiten der Kirche wird die Frage gestellt, ob das "Christianisieren" von Psalmen, wie z.B. am Ende der unbereimten Psalmen die Hinzufügung des Gloria patri haben, richtig war.¹ Von jüdischer Seite wurde Christen das Recht, jüdische Psalmen zu beten, gar untersagt!

Ich möchte behaupten: Die Kirche hat die Psalmen nicht von der Synagoge übernommen! Das Wort "übernehmen" scheint mir hier genauso falsch zu sein, wie es auch falsch wäre zu sagen, die Christen haben den Gott Abrahams von den Juden "übernommen". Wie Frau Dr. Flesseman-Van Leer bin ich der Meinung, dass die Kirche sich zusammensetzt aus Juden - zu den sich dann später Menschen aus der nicht-jüdischen Welt, die Proselyten, gefügt haben, die in dem Juden Jesus von Nazareth den Messias erkannten. Diese Juden, die an Jesus als den Messias glaubten, haben, da sie ja Juden waren, nichts von dem Judentum "übernommen", weder den Gottes-Glauben noch Glaubensäusserungen wie die Psalmen. Innerhalb der Kreise der Juden, die noch nicht mit dem Judentum gebrochen hatten oder aus der Synagoge verbannt worden waren, hatte schon eine christologische Interpretation der Psalmen stattgefunden.

Es gibt noch ein Argument gegen die Behauptung, die Psalmen wären durch die Kirche von der Synagoge "übernommen" worden: die Psalmen wurden während der ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung weder in den Synagogen noch in der christlichen Kirche in liturgischem Sinne so oft verwendet, wie man heute gerne annehmen möchte. Justinus Martyr (ca. 100-165), der in seiner ersten Apologia den christlichen Gottesdienst

¹Dieser Gebrauch stammt aus dem 4. Jahrhundert. Joh. Cassianus (ung. 360-435), der lange Zeit in Israel und Egypten wohnte, liess sich in der Nähe von Marseille nieder. Dort schrieb er: "Was wir in dieser Provinz gesehen haben, dass nämlich - nachdem jemand den Psalm gesungen hatte - alle aufstanden und laut sangen "Ehre dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist, davon hatten wir im ganzen Osten nie gehört!" (De Institutis 2,8)

beschreibt, erwähnt keine Psalmen. Ich gebe zu, daß Angaben über Synagoge wie Kirche aus den ersten Jahrhunderten nach Christus diesbezüglich selten sind, und es ist sicherlich nicht richtig, von "der" Synagoge und "der" Kirche zu sprechen. In dem Tempel zu Jerusalem wurden Psalmen gesungen², aber es ist die Frage ob Psalmen in den Synagogen der Diaspora gesungen wurden. Das Psalmenbuch war in diesen Tagen weder in der Synagoge noch in der christlichen Gemeinde ein "Gesangbuch"³. Sicher, es wurden in der Synagoge zu bestimmten Gelegenheiten bestimmte Psalmen rezitiert, aber es wäre falsch, dabei an Gesang oder gar Gemeindegang zu denken: ein Vorsänger rezitierte auf erhöhtem Ton - also im Grunde auf einem Ton -, wobei zum Anfang und am Ende die Stimme sich nach oben oder nach unten bewegte. Was die Kirche angeht, werden hier auch wohl Vorsänger oder Vorleser Psalmen rezitiert haben - die Gläubigen, die zusammenkamen haben wohl nicht alle über eine Bücherrolle mit dem Text der Psalmen verfügt -, aber es wäre nicht richtig zu behaupten, das Singen von Psalmen in den christlichen Kirchen wäre dem synagogalen Gesangspraxis entnommen, wie es E. Werner in verschiedenen Publikationen behauptet.⁴

Es gibt, wie ich oben sagte, wenige Angaben oder Daten über die Kirche der ersten Jahrhunderte. Nach Apg. 4:15 sang die Gemeinde zu Jerusalem den Psalm 2 einstimmig (griechisch homothumadon, eins in Seele). Dieser Psalm, mit den Worten "Mein Sohn bist Du", hat eine grosse Rolle in der Entwicklung der Christologie gespielt, wie viele anderen Psalmen auch; aber vom Singen der kanonischen Psalmen im Zeitalter folgend auf dem neuen Testament gibt es bis zum Ende des 2. Jahrhunderts nur folgende Zeugnisse:

1) In den apokryphen Zeugnissen von Paulus wird erzählt, wie eine Agapemahlzeit gefeiert wurde, "wobei Psalmen Davids und Lieder gesungen werden".

2) Bei Tertullianus (ca. 170-225), der in seinem Apologeticum ebenso eine Agapemahlzeit beschreibt, ist zu lesen, dass "nach der Mahlzeit alle eingeladen werden, um im Kreise Gott Lob zu singen, entweder aus den

²J.Maier, "Tempel und Tempelkult", in: J. Maier & J. Schreiner (Hrsg.), Literatur und Religion des Frühjudentums. Eine Einführung, Würzburg 1973, S. 371-390.

³"Ein 'Gesangbuch' war der Psalter jedoch gewiss nie", J. Maier, 'Zur Verwendung der Psalmen in der synagogalen Liturgie' in: H. Becker & R. Kaczynski (Hrsg.), Liturgie und Dichtung. Ein interdisziplinäres Kompendium I, St. Ottilien 1983, S. 55-85. Zitat: S. 84.

⁴Werners Hauptarbeit: The Sacred Bridge. The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the first Milenium, London/New York 1959. Ein zweite Teil wurde 1984 herausgegeben.

Heiligen Schriften oder selbstgefertigte Lieder."⁵ Sind mit "Heiligen Schriften" "Psalmen" gemeint? Wahrscheinlich ist das so.

3) Hippolytus (ca. 170-236) schrieb über eine Eucharistiefeier: "Lass die Jungen und die Mädchen Psalmen singen; der Diakon und der Bischof sollen die Psalmen, in denen ein "Alleluja" vorkommt, singen, und wenn sie Psalmen rezitieren, sollen alle "Alleluja" sagen, was bedeutet: "Wir loben Den, Der Gott ist."⁶

Erst im 4. Jahrhundert kommt der Durchbruch des Gesangs als Reaktion auf die freien Hymnen, die eben in den Kreisen der Sektierer einen Höhepunkt erfuhren und die deswegen verboten wurden. In dem 4. Jahrhundert wurde die Kirche von der Kirche der Märtyrer zur Staatskirche - eine Tatsache, die in theologischem Sinne bedauerlich zu nennen ist -, aber in jener Zeit wurde der Nährboden für die Entwicklung der Psalmodie, des gesungenen Psalms, gelegt. Seit dieser Zeit ist mit "Psalm" der kanonische Psalm gemeint, ein Lied aus dem biblischen Buch der Psalmen. Vor jener Zeit hatte das Wort "Psalm" keine bestimmte Bedeutung gehabt.

Wenn Paulus in I. Kor. 14:26 die Gläubigen dazu aufruft, sich auf die Zusammenkunft vorzubereiten, so dass jeder etwas "hat" (einen Psalm oder etwas anderes) meint er mit "Psalm" nicht einen Psalm Davids, sondern ein freies Lied, spontan erfunden oder schon zuvor ausgedacht. Die "Psalmen und Lobgesänge und geistlichen Lieder" aus Eph. 5:19 und Kol. 3:16 sind wahrscheinlich eine dreifache Aufzählung mit dem Zweck, ein stylistischen Effekt zu erzielen. Der Autor hatte dabei nicht die Absicht, auf die Unterschiede im Liedform hinzuweisen. Es dauerte nicht lange, bis die Ketzler ihre eigenen Lieder hatten, und auch diese Ketzlerlieder wurden Psalmen genannt. Tertullianus schrieb: "Uns helfen (..) die Psalmen: Nicht die der Abtrünnigen, des Ketzers und Platonisten Valentinus, sondern die der allerheiligsten und allgemein anerkannten Propheten Davids, Er (David) besingt uns Christus, und durch ihn singt Christus von sich."⁷

Dies bringt uns zu der wichtigen Tatsache, dass die Psalmen Davids, also die kanonische Psalmen, von den Christen als Christuslieder interpretiert wurden. Dies konnte auf Grund des hermeneutischen Prinzips geschehen, das sowohl in der Kirche als auch in der Synagoge angewandt wurde: die Typologie. Die typologische Interpretation kennt in Texten, Personen oder Geschehnissen Andeutungen, Vorabbildungen oder "Typen" kommender Personen oder Geschehnissen vom gleichen

⁵Tertullianus, Apologeticum 39, 16-18.

⁶Hippolytus, Traditio Apostolica 25.

⁷Tertullianus, de carne Christi, 20,3.

Typus und von wichtiger Bedeutung. Mit Hilfe der typologischen Erklärung haben die Christen die Psalmen christianisiert. Man hat behauptet, die Christianisierung der Psalmen wäre im Laufe der Jahrhunderte intensiver geworden, aber diese Behauptung scheint mir nicht richtig zu sein: Alle, die in Jesus von Nazareth den Messias erkannt haben, haben von Anfang an die Texte des Alten Testaments christologisch "erklärt" oder interpretiert. Zu denken ist an Luk 24:44f: "Das sind die Reden, die ich zu euch sagte, da ich noch bei euch war; denn es muss alles erfüllet werden, was von mir geschrieben ist im Gesetz Moses (Thora), in den Psalmen (Newüiem) und in den Propheten (Chetuwiem: zusammen Tenach!)." ⁸

Die Christen wurden mit der Hinrichtung Christi konfrontiert, die in der ersten Instanz eine niederschmetternde Tatsache darstellte. Wenn sie in den Schriften nicht hätten lesen können, "dass dort geschrieben ist, dass Christus leiden musste, und am dritten Tag von den Toten wiederauferstehen würde", dann wäre die Jesus-Bewegung, wenn man sie so nennen darf, genauso verschwunden wie zuvor die verschiedenen anderen messianischen Bewegungen. Den Auferstandenen, der sich während des irdischen Daseins "Bar nascha", Sohn des Menschen, nannte, hat man schon bald darauf in Analogie dazu "Sohn Gottes" genannt. Er selbst hat ja Gott mit Abba, Vater, angesprochen. So kam es zur Christologisierung des Psalmes 2:7: "...dass der Herr zu mir gesagt hat: Du bist mein Sohn..".

Man sah Christus als den Erhöhten, erhöht zur Gottes Würdigkeit: Der Name Gottes wurde ihm gegeben. In der hebräischen Bibel wird der Name Gottes mit den Buchstaben JHWH angegeben. Die griechische Uebersetzung des Alten Testaments gab den Namen Gottes JHWH mit dem Wort Kyrios, Herr, wieder. Dieser Name wurde dem von den Toten auferweckten und erhöhten Sohn Gottes gegeben. Zwanzig Jahre nach dem Tode Christi schrieb Paulus: "Darum hat Gott ihn über alle Massen erhöht und ihm den Namen über alle Namen gegeben." Welcher Name? Den Name Kyrios, den Gottesnamen! Dies ist das älteste Glaubensbekenntnis: "Jesus ist Kyrios, Herr", Röm. 12:3 ⁹. Auf diese Weise, als Kyrios, als Herr, ist Christus seit Anfang der Kirche "besungen" worden, vgl. Eph. 5:19 "singet und spielet dem Herrn", das

⁸Vgl 1 Kor 15:3, "Christus, gestorben und auferstanden" wie in den Schriften" S. A. Oepke, "Der Erfüllung als Kern urchristlicher Schriftauffassung", in ThWbNT I, Stuttgart 1933, S. 758-761.

⁹vgl. nebst Phil 2:6-11, Joh 17:12: Dein Name, den Du mir gegeben hast", Ag 2:36. "Gott hat diesen Jesum zum Kyrios gemacht", und Hebr 1:4 "der Name den er ererbt hat".

heisst: Christus¹⁰. Ihn gilt der Lobgesang, 2 Tim. 4:18 "Welchem sei Ehre von Ewigkeit zu Ewigkeit", wie in dem Gebet, Off. 1:6, "demselbigen sei Ehre und Gewalt von Ewigkeit zu Ewigkeit! Amen".¹¹ Psalm 102:26 besingt Gott als Schöpfer des Himmels und der Erde; in Hebr. 1:10 wird Christus angesprochen mit den Worten des Psalms 102:26! Die Christen, welche die Psalmen in der griechischen Sprache lasen und beteten, identifizierten die Ansprache Gottes, "Kyrie", mit Christus. Dies war für sie kein Anachronismus, denn Christus wurde als den Logos, den es von Anfang an gab, als präexistent, betrachtet.¹²

Es gab allerdings bei der christologischen Entwicklung auch einige theologische Unklarheiten. Der römische Statthalter von Bithynien (Nordwesten Klein-Asien), Plinius, schrieb dem Kaiser Trajanus einen Brief mit der Frage, was zu tun sei mit den verhafteten Christen, die an einem bestimmten Tag gewohnt waren, vor Sonnenaufgang zusammenzukommen und "untereinander"¹³ dem Christus, "als wäre er (ein) Gott", ein Lied zu singen. Auch Tertullianus sprach von frühmorgendlichen Zusammenkünften, wobei Christus als Gott besungen wurde.¹⁴ Es dauerte noch einige Jahrhunderte, bis die Kirche das Verhältnis des Sohnes zu dem Vater theologisch formulieren würde. Davor schrieb noch Origenes (ca. 185-265): "Denn wir singen dem einen Gott, der über alles ist, und seinem einziggeboren Wort, das ebenso Gott ist, Hymnen."¹⁵ Eusebius (ca. 260-340) schrieb einige Jahre später in seiner Kirchengeschichte: "Und wieviele Psalmen und Lobgesänge, am Anfang von den gläubigen Brüdern geschrieben, verherrlichen den Christus als

¹⁰In dem analogen Text, Kol 3:16, ist "Gott" das Objekt des Lobgesanges. Wir stimmen nicht mit R.Deichgräber überein, der sagt: "Allgemein wird man Lieder, die an Christus gerichtet sind, spät anzusetzen haben." ("Gotteshymnus und Christushymnus in der frühen Christenzeit", Göttingen 1967, S. 33). Was meint er mit "spät": zehnfache Jahre später?

¹¹Es ist manchmal schwer, genau zu überprüfen ob in diesem Lobgesang mit "Kyrios" Christus oder Gott gemeint ist; bei den Interpreten allerdings gibt es verschiedene Erklärungen über Hebr 13:21 und 1 Petr 4:11.

¹²Vgl. Justinus, Apol 2, 10, 8, "Christus, den auch schon Socrates kannte, denn Er war und ist der Logos..."

¹³Lat. "secum invicem" wird statt "unter einander" meistens mit "Wechselgesang" übersetzt. Es ist aber die Frage, ob damals, ca. 110 n. Chr., antiphonales Singen schon vorkam.

¹⁴Tert., Apolog. 2,6

¹⁵Origenes, Contra Celsam, 8, 67.

das Wort Gottes dadurch, dass sie Ihn zum Gott erklären".¹⁶ Dass bei Psalmen hier nicht notwendigerweise von den Psalmen Davids die Rede ist, wird von einem anderen Abschnitt im Werke Eusebius' bewiesen. Dort nämlich erzählt er, wie ein bestimmter Paulus von Samosata in einer Gemeinde die Psalmen Jesu Christi abschaffte, weil sie erst vor kurzer Zeit angefertigt worden waren.¹⁷ Wie gesagt, die freien Christuslieder wurden seit dem 3. Jahrhundert zugunsten alttestamentlicher Psalmen zurückgedrängt. Die Synode von Laodicea (ca. 360) untersagte es gar, freie Hymnen zu singen: "Man soll in der Kirche weder eigene Psalmen (idiotikous psalmous) rezitieren noch nicht-kanonische Bücher lesen, sondern nur die kanonischen des Neuen und Alten Testaments" (Canon 59). Dieses Verbot, das als Reaktion auf die vielen gnostischen Lieder erlassen wurde, wurde auf dem Konzil von Toledo 633 abgeschafft. In der Synagoge ist eine analoge Entwicklung zu beobachten. Dort wurden auf Druck der Karaiten (genannt nach "Mikra", die Heilige Schrift), welche die Offenbarungsautorität des Talmuds nicht anerkannten, die freien Lieder, *pjoetim*, untersagt. Die Karaiten wollten in der Liturgie ausschliesslich biblische Texte lesen und kanonische Psalmen singen.¹⁸

In der Kirche wurde Christus von Anfang in freien Liedern die auch Psalmen genannt wurden, und in alttestamentlichen Liedern besungen. Die alttestamentlichen Lieder, die auf irgendeine Weise in der Kirche verwendet wurden - am Anfang als Lesebuch¹⁹, später als Gesangbuch -, wurden christozentrisch erklärt. Justinus (ca. 100-165), Irenaeus (ca. 140-202), Hippolytus (ca. 170-236), Tertullianus (ca. 170-225), Cyprianus (ung. 200-258) verwendeten für die Psalmen die typologische Erklärung: In den sogenannten "Du"-Psalmen, die Zweidrittel des Psalmenbuches einnehmen, interpretierten sie die Stimme des Psalmisten entweder als die Stimme Christi, die zu seinem Vater sprach, oder als die Stimme der Kirche, die zu Christus sprach. Dazu bezog man also den Titel Kyrios, Herr, auf Christus. Ein Beispiel des ersteren gibt uns

¹⁶Eusebius, Hist. Eccl. 5, 28, 5.

¹⁷Die Annahme, dass die Briefe von Paulus "Hymnen" befassten, welche als "Christuspsalmen" schon vor seinem Bekanntschaft in dem Missionsgebiet allgemein verbreitet waren und deshalb von ihm um Ueberredungszwecken zitiert wurden (Fil 26-11), Kol 1:15-20 und 1 Tim 3:16) ist ganz bestimmt nicht richtig. Genannte Perikopen sind von dem Verfasser des Briefes geschrieben worden.

¹⁸Das karaitische Judentum war vom 8. bis zum 12. Jahrhundert eine Oppositionsbewegung gegen das rabbinische Judentum.

¹⁹Der kanonische Psalter war während der ersten Jahrhunderte das meist zitierte alttestamentliche Buch.

Tertullianus: "Fast alle Psalmen tragen die Person Christi; sie stellen den Sohn vor den Vater, das heisst, Christus, wie Er zu Gott spricht."²⁰

Balthasar Fischer, Professor zu Trier, hat in vielen Artikeln auf diese Christologisierung der Psalmen hingewiesen.²¹ Fischer erkannte in der christlichen Psalminterpretation der ersten Jahrhunderte den Psalm als vox Christi (die Stimme von Christus) oder als vox ad Christum (die Stimme der Kirche zu Christus); in den sogenannten "Er"-Psalmen klingt die vox de Christo (die Stimme über Christus).

Diese Christologisierung hat ihre Wurzel im Neuen Testament selbst: In Joh. 10:11, "Ich bin der gute Hirte", wird deutlich angespielt auf den 23. Psalm, den Psalm des guten Hirten "Der Herr ist mein Hirte"; die Wörter "Ich bin" (egoo eimi) selbst sind schon eine Anspielung auf den Namen JHWH! Im Text von Joh. 13:18 zitiert Jesus Psalm 41:10 und bezieht dabei den Psalm auf sich selbst: "Der mein Brot isset, der tritt mich mit Füßen." Genannte Texte sind also Beispiele der Interpretation von Psalmen als vox Christi. Und was nun den Psalm als vox ad Christum angeht: Trotz aller klaren Unterschiede zwischen dem Sohn und dem Vater wird im Neuen Testament doch schon vom Gebet zu Christus gesprochen, z.B. bei Paulus in 2. Kor. 12:8: "Dafür ich drei Mal zum Herrn gefleht habe ..."²² Nach den Worten aus Apg. 7:59 rief Stefanus, als er gesteinigt wurde: "Herr Jesu, nimm meinen Geist auf!" Diese Worte formen eine Interpretation des Psalms 31:6 als Vox ad Christum: "In Deine Hände befehle ich meinen Geist. Du hast mich erlöst, Herr, Du treuer Gott." Zum Schluss ein Beispiel der Interpretation des Psalmes als vox de Christo aus Eph. 4:8 von Psalm 68:19, wobei Paulus sogar den Psalmtext zu christozentrischen Zwecken änderte: statt "Und hat den Menschen Gaben gegeben", schreibt Paulus, "Du hast Gaben empfangen".

Zum Schluss dieses Aufsatzes zitiere ich, zwecks Illustration der Psalminterpretation der alten Kirche, einige Zeilen aus dem Brief von Barnabas.²³ Zuerst einen Satz aus Kapitel 8: "Weil das Königreich (basileia) von Jesus auf dem Holz (xulon) errichtet wird". Der Autor,

²⁰Tert. Adversus Praxea, 11.

²¹S. die Festschrift "Die Psalmen als Stimme der Kirche", Trier 1982, die B. Fischer anlässlich seines 70. Geburtstages gewidmet wurde, worin verschiedene seiner Artikel, u.a. einige bis dahin unpublizierte Teile seiner Habilitationsschrift "Das Psalmenverständnis der alten Kirche bis zu Origines", veröffentlicht wurden.

²²Vgl. 1 Tim 1:12 und Ag 9:14, 21

²³S.S. Fr. Jean-Luc Vesco O.P., La lecture du Psautier selon l'Épître de Barnabé, Revue Biblique 93 (1986) 5-37.

den ich hier bequemlichkeitshalber Barnabas nenne, deutet hier auf die Worte des Psalms 96:10: Der Herr habe sein Reich, oder: ist König (ebasileusen). Es gibt einige Bibelhandschriften, worin den Worten des Psalms 96:10 die Worte "auf dem Holz" zugefügt worden sind. Justinus Martyr (ca. 100-165) hat seine jüdischen Gegnern sogar vorgeworfen, dass sie die Wörter "auf (oder: vom ... her) dem Holz" aus dem ursprünglichen Text gestrichen hätten. Psalm 96:10 ist in den Texten verschiedener alt-christlichen Autoren auf diese Weise zu finden, d.h., mit genannter Zufügung. So schreibt Fortunatus in seinem bekannten Lied "Vexilla regis": "regnavit a ligno Deus": Gott regierte vom Holz. Barnabas erkannte das Kreuz schon im 1.Psalm, "Denn er ist wie ein Baum gepflanzt neben Wasserströmen", denn der griechische Text benützt hier für 'Baum' das Wort xulon, Holz. "Bemerke", schreibt Barnabas, "wie Er das Wasser und das Kreuz zusammengefügt hat, denn dies will Er damit sagen: "Glücklich sind die, welche ihre Hoffnung auf das Kreuz gerichtet haben und die hinuntergestiegen sind in das (Tauf)Wasser", Barn 11. Barnabas liest den Kreuzigungstod Christi in dem 19., 22., und 27. Psalm, und seine Auferstehung in dem 118. Psalm. Barnabas betrachtet den Psalter anscheinend als ein Lesebuch. Erst im 4. Jahrhundert wurde das Psalmbuch voll und ganz zum Gesangbuch, das zuerst für die Stundendienste, danach aber auch für die Eucharistiefcier benutzt wurde.

Das älteste christliche Lied mit Hinweisen für die Melodie war kein Psalm, sondern eine Hymne, geschrieben auf einem Papyrusblatt in der 1. Hälfte des 3. Jahrhunderts.²⁴ Die Melodie wurde in Buchstaben notiert. Die älteste Notierung einer Psalmmelodie ist auf einem Papyrusblatt aus Fayoum aus dem 3. oder 4. Jahrhundert mit den Wörtern des Psalms 11:7 - 14-46 zu finden; die Musik wurde hier in Punkten wiedergegeben, die aber bis jetzt leider noch nicht völlig zufriedenstellend entziffert wurden.²⁵

A.G. Soeting

(Uebersetzung ins Deutsche von M.F. Soeting und U.W.Nabitz)

²⁴Papyrus Oxyrhynchus 1786.

²⁵S. Denise Jourdan-Hemmerdinger, "Nouveaux Musicaux sur papyrus (Une notation par points)", in: M. Velimirovic (Ed.), Studies in Eastern Chant IV, Crestwood (N.Y.) 1979, pp 81-111.

Summary

The psalms have played an important role in the early christian church, not as hymns, but as prayer-texts. They were interpreted, in a typological way, as texts which spoke about or to Christ. In this they have played a great part within the development of Christology.

Die Entstehung des Genfer Psalters

Vorwort von Pierre Pidoux zur Faksimile-Ausgabe der Psalter- Edition Genf 1562 (Michel Blanchier). Droz, Genève 1986. Übersetzung aus dem Französischen: Andreas Marti*

Der Besucher, der eine Kathedrale betritt, ist beeindruckt von der Harmonie des Ganzen, das einem klaren Grundriß und geglückten Proportionen entspringt. Er könnte darob vergessen, daß mehrere Generationen von Architekten und Handwerkern an dem Bau gearbeitet haben. Erst in einem zweiten Schritt geht seine Aufmerksamkeit hin zu den Einzelheiten, den Zeugen einer Entwicklung von Geschmack oder Handwerkstechniken, die den besonderen Beitrag jeder Generation ausmachen.

So verhält es sich auch mit dem Psalter in französischen Versen, der im Jahre 1562 in vollständiger Gestalt erscheint. Auf den ersten Blick scheint er eine monolithische Konstruktion darzustellen; ein Psalm gleicht dem andern wie eine Buchseite der andern, so daß man glauben könnte, sie seien alle nach Text und Musik zur gleichen Zeit von einem einzigen Autor geschaffen worden. Die Einheitlichkeit ist so ausgeprägt, daß man außerstande wäre, mit Bestimmtheit festzustellen, zu welchem der beiden Autoren die jeweilige Bereimung gehört, wäre nicht der Name des Dichters jeweils durch seine Initialen angegeben. Dieselbe Feststellung gilt auch für die Melodien; alle zeigen ein ähnliches Erscheinungsbild, und dazu sind ihre Ursprünge hinter strikter Anonymität verborgen.

Eine Einheit ist durchaus vorhanden: In den Genfer Psalter wurden nur Bereimungen aufgenommen, die sich so eng wie möglich der biblischen Prosa anschließen. Ausgeschlossen bleiben Kommentare, Paraphrasen, Überlegungen, die von einer einzelnen Textstelle eines Psalmes angeregt sind, ebenso jeder Versuch der Aktualisierung, wie man sie in deutschen Kirchenliedern jener Zeit findet. Im Genfer Psalter, der sich um größtmögliche Treue zur "hebräischen Wahrheit" bemüht, würden diese Elemente als menschliche Zutaten wirken und Tür und Tor für gefährliche Erfindungen öffnen. Die Treue zum biblischen Text ist in Tat und Wahrheit eine Treue aus zweiter Hand. Weder Marot noch Beza gehen bei ihrer Bereimung vom hebräischen Text aus; beide haben französische Übersetzungen vor Augen, welche, wenn sie nicht direkt aus dem hebräischen Text übersetzt sind, für sich die Wahrheit beanspruchen, welche dieser hebräische Text in sich trägt. Marot hat übrigens, als er den 1. Psalm in Verse gebracht hat, eine seiner Quellen offengelegt, vielleicht die Hauptquelle für eine ganze Reihe seiner Bereimungen: Im Anschluß an die Übersetzung von Olivetan - die

Bibelausgabe von 1535 - gibt er das heilige Tetragramm (JHWH) durch den Begriff "Der Ewige" ("L'Eternel") wieder. Beza seinerseits folgt Schritt für Schritt der Genfer Übersetzung in der Revision durch Loys Budé von 1551¹.

Trotz den Zwängen, welche um des Gesanges willen die Einteilung in regelmäßige Strophen, die kurzen Zeilen und die tyrannische Wiederkehr des Reims den Texten auferlegt, ist die biblische Grundsubstanz immer direkt wahrnehmbar. Es kommt sogar vor, daß der Prosatext sich unverändert in den Versen wiederfindet. Einheit ist nicht gleichbedeutend mit Einförmigkeit. Die Vielfalt der Formen, in welche die biblischen Texte gefaßt sind, ist überraschend. Daß die 150 Psalmen 125 voneinander verschiedene Melodien bei sich haben, liegt daran, daß die Vielfalt der Strophenmuster und der Versstrukturen so viele besondere Melodien verlangen. Die Anzahl und die Länge der Verse wechselt, ebenso die Reimstellung und die rhythmische Organisation. Wenn nur einer dieser Parameter verändert ist, macht dies den Rückgriff auf eine Melodie unmöglich, die bei einer scheinbar gleichen Bereimung steht. Es macht den Anschein, daß die Formenvielfalt bewußt gesucht wurde und nicht dem Zufall zu verdanken ist. Alles sieht danach aus, als habe man, den Gemeindegliedern das Erlernen und Behalten von Texten und Melodien durch ihre enge Verbindung erleichtern wollen.

Ungachtet dessen, was man über eine angebliche tief verwurzelte Feindschaft Calvins gegenüber jeder künstlerischen Schöpfung hat schreiben können, kommt man doch nicht darum herum, die hervorragende Rolle anzuerkennen, die er in der Ausarbeitung des vollständigen Psalters gespielt hat. Angefangen bei der kleinen Ausgabe von Straßburg aus dem Jahre 1539 über alle Genfer Etappen von 1542, 1543, 1551 bis zur Vollendung, hat Calvin nie aufgehört, sich als Anreger und als Interessenvertreter der Dichter und Musiker einzuschalten.

Der älteste Genfer Text über den Psalmengesang "zur Predigt" ("au sermon") stammt von 1537. Die Prediger schlugen dem Rat vor, diese Neuerung einzuführen. Der Verfasser des Textes kann niemand anders sein als Calvin; der Stil kann nur der seine sein: Die Psalmen werden uns antreiben, "unsere Herzen zu Gott zu erheben und uns zur Inbrunst bewegen, Gott anzurufen und die Ehre seines Namens zu erhöhen... Was die der Art des Vorgehens betrifft, scheint es uns am besten, wenn einige Kinder, denen man vorher einen schlichten geistlichen Gesang beigebracht hat, mit lauter und klarer Stimme singen, das Volk aber mit voller Aufmerksamkeit zuhört und mit dem Herzen dem folgt, was mit dem Mund gesungen wird, bis dann nach und nach ein jeder sich daran an das gemeinsame Singen gewöhnen wird. Aber, um alles Durcheinander zu vermeiden, dürft ihr nicht erlauben, daß jemand durch

seine Unverschämtheit, welche die heilige Versammlung in Aufruhr bringen würde, die Ordnung stören kann, die man dafür setzen wird..." (16.1.37)² Wenn die Prediger bereits vom Rat verlangen, es müsse über die Ordnung gewacht werden, waren sie wohl schon über das Stadium der bloßen Absicht hinaus und hatten eine Realisierung des Vorhabens in naher Zukunft vor Augen. Die politischen Umstände jedoch und die Meinungsverschiedenheiten über die Anwendung der Kirchenzucht bewegen die Stadt und enden mit der Ausweisung Farel's und Calvins. Wir begegnen Calvin darauf wieder in Straßburg, wo er am 8. September 1538 seine erste Predigt vor der Gemeinde der französischsprachigen Flüchtlinge hält. Für sie läßt er einige Monate später eine erste Psalmenausgabe drucken:

"Aulcuns Pseaulmes et cantiques mys en chant"³

Auf welchem Weg hat Calvin von den 13 durch Clément Marot versifizierten Psalmen Kenntnis erhalten, die den Hauptbestand der kleinen Sammlung ausmachen? Die Frage läßt sich bis heute nicht beantworten. Eines ist sicher: Es ist das erste Mal, daß Psalmen von Marot notierte Melodien bei sich haben. Woher kommen diese? Während zwei - die Psalmen 51 und 114 - Ähnlichkeit mit Straßburger Psalmweisen zeigen, sind für die elf übrigen keinerlei Vorbilder bekannt. Sie müssen in Kenntnis der besonderen Strophenformen Marots komponiert worden sein. Von diesen Melodien, verbunden mit ihrem ursprünglichen Text, behält der Psalter von 1562 mit leichten Veränderungen die Psalmen 1, 2, 15, 103, 114, 130, 137 und 143, dazu Psalm 36, von dem noch die Rede sein wird.

Für die Erweiterung eines qualitätvollen, aber etwas schmalen Repertoires hat sich Calvin selber ans Dichten gewagt. Die "Aulcuns Pseaulmes" enthalten seine Psalmen 25, 36, 46, 91, 113, 138, dazu das Canticum Simeonis, die Zehn Gebote und das Credo. Aber während man für die vorgegebenen Texte Marots neue Melodien schaffen mußte, war es bei Calvins Texten gerade umgekehrt. Sein Ausgangspunkt ist durch die Straßburger Melodien der deutschen Psalmlieder gegeben, die er unter den gefälligsten und angenehmsten ausgewählt hatte "quia magis arridebat" (29.12.38), und unter ihrer musikalischen Führung hat er seinen Text geformt. Die Häufung männlicher Reime ist heftig kritisiert und als große Ungeschicklichkeit beurteilt worden; dabei vergißt man aber, daß die deutschen Psalmen häufig den iambischen Achtsilbenvers mit betonter Endsilbe verwenden. Die Psalmen Calvins bleiben in Straßburg bis in die Mitte des Jahrhunderts in Gebrauch, doch erscheinen sie im Genfer Psalter nur während kurzer Zeit - mit Ausnahme einer Melodie, an welcher Calvin besonderes Gefallen fand und die eine Tradition begründet hat: Auf die Melodie zu Ps 119 von

Matthias Greiter ("Es sind doch selig alle die") hatte Calvin Ps 36 gedichtet ("En moi le secret pensement / Du maling parle clairement" etc.). Derselbe Psalm wird von Marot in gleichem Strophenschema und auf dieselbe Melodie wieder aufgenommen: "Du maling les faits vicieux / Me disent que devant ses yeux" etc. Diese Melodie findet sich wieder im Psalter von 1562, nachdem Beza sie für seine Fassung von Ps 68 aufgegriffen hat. So kommt es, daß der Psalm, der am bekanntesten wurde, der gar als der charakteristischste der Sammlung galt, "Que Dieu se monstre seulement", der typischste Vertreter des Straßburger Melodiestils ist - mit 92 Tönen ist die Melodie auch die längste im Genfer Psalter!

Im September 1541 wird Calvin nach Genf zurückgerufen. Im Jahr darauf erscheint

"La Forme des prières et chantz ecclesiastiques"⁴.

Das Büchlein wird eröffnet durch ein Vorwort an den Leser ohne Verfasserangabe, das aber von keinem anderen als Calvin stammen kann; 7/8 des Textes sind einer Darstellung der Liturgie und der Sakramente gewidmet. Die letzten Abschnitte betreffen den Gesang. Die "Chants ecclesiastiques" sind die 13 Psalmen von Marot, fünf von Calvin, dazu das Canticum Simeonis und die Zehn Gebote - alle übernommen aus den "Aulcuns pseaulmes" -, zu welchen nun noch 17 neue Texte von Marot kommen. Auch diese erscheinen zu ersten Mal zusammen mit notierten Melodien. Beibehalten durch die folgenden Editionen hindurch werden die Melodien zu Psalm 4, 5, 6, 8, 9, 13, 14, 19, 22, 24, 38, 104 und 115. Wer ist der Autor dieser Weisen? Kurz vor der Rückkehr Calvins war ein Pariser Musiker in Genf eingetroffen und hatte die Erlaubnis erhalten, eine "Musikschule" zu führen, d.h. Gesangsunterricht zu geben (17.6.41): Guillaume Franc hatte es unternommen, den Kindern der Psalmengesang beizubringen. Die "Ordonnances ecclesiastiques" (Kirchenordnung) vom November 1541 hatten es eben in Erinnerung gerufen - fast im selben Wortlaut wie die Bestimmung von 1537: "Es wird gut sein, den Kirchengesang einzuführen, um das Volk besser zu Gebet und Gotteslob anzuhalten. Für den Anfang wird man die kleinen Kinder unterweisen, dann kann mit der Zeit die ganze Kirche folgen." (20.11.41)

Franc war damals der einzige Genfer Kantor; von ihm wünschte man, daß er die Kinder lehre, "die Psalmen Davids in der Kirche zu singen". Da er der Komponist von zahlreichen Melodien ist, die im Lausanner Gesangbuch von 1565 stehen, kann man ihm wohl die Autorschaft an den neuen Melodien zuschreiben, die mit der "Forme des prières" erschienen sind. Die Tatsache, daß so viele Melodien von 1543 im Repertoire geblieben sind, bezeugt in ausreichendem Maße das Talent dessen, der sie geschaffen hat. In Frankreich verfolgt, flüchtet Clément

Marot im Spätherbst 1542 nach Genf, wo er ein Jahr lang bleibt. Die Begegnung zwischen Marot, Franc und Calvin schlagen sich nieder in

- Anpassungen in den ersten Fassungen der 30 Psalmen⁵,
- verschiedenen, z.T. bedeutenden Veränderungen in den kurz vorher gedruckten Melodien⁶,
- einem öffentlichen und regelmäßigen Auftrag für Guillaume Franc mit erheblich verbesserter Entlohnung (7.5.1543) und schließlich
- der Veröffentlichung einer neuen Sammlung im Jahre 1543, enthaltend

"Cinquante psaumes"

(50 Psalmen), worunter sich 20 neue befinden - alle von Marot gedichtet und jeder mit eigener Melodie.

Calvins Vorwort, übernommen von 1542, ist auf fast die doppelte Länge angewachsen. Es verbreitet sich über den Wert und die Rolle des Kirchengesangs. Dasselbe Vorwort, von Calvin auf den 10. Juni 1543 in Genf datiert, wird während einiger Zeit in den Neuausgaben des Psalters erscheinen.

Während die bloße Textausgabe, in Genf durch Jean Gérard gedruckt⁷, erhalten ist, ist jene Ausgabe, die auch die Melodien enthält (noch) nicht aufgefunden worden. Immerhin ist ihr Inhalt bekannt durch die Nachdrucke der Gebrüder Beringen in Lyon aus den Jahren 1548 und 1549. Seit 1543 sang man die Psalmen mit der ganzen Gemeinde, nicht mehr nur mit den Kindern. Eine Tabelle verteilte den ganzen Stoff der fünfzig Psalmen auf achtzehn Wochen; im Verlauf der sonntäglichen Predigtgottesdienste und der Gebetsgottesdienste am Mittwoch wurden der Reihe nach alle Psalmen mit allen Strophen gesungen, jeder mit seiner eigenen Melodie. Wenn schon die Prediger sich dieser Ordnung unterziehen mußten, hatten erst recht die Drucker die Psalmenbücher, welche sie zum Verkauf anboten, getreulich abzudrucken! Unter den neuen Melodien von 1543, vermutlich von Guillaume Franc stammend, finden sich 16 in der Ausgabe von 1562 wieder, in der ursprünglichen Gestalt oder leicht verändert: Ps 18, 23, 32, 33, 37, 43, 50, 72, 79, 86, 91, 107, 118, 128, 138 und das Zehngebotelied.

Weil Wahrscheinlichkeit noch kein Beweis ist, sollte man die Frage der Autorschaft der 13 Melodien von 1542 und der 16 Melodien von 1543, die in allen folgenden Ausgaben wiederzufinden sind, besser offen lassen. Was ist aus den Psalmen Calvins geworden, die noch in der "Forme des prières" enthalten waren? Sie sind sämtlich durch Umdichtungen von Marot ersetzt worden, was nicht ohne die Zustimmung, wenn nicht gar auf die Initiative des Reformators hin geschehen konnte. Gewisse Nähe zwischen den beiden Bereimungen können rein zufällig sein; andere belegen, daß Marot den Calvinschen Text vor Augen gehabt hat, so in Ps 91, wo beide Übersetzer den ersten Vers gemeinsam haben: "Qui en la garde du haut Dieu". Seit der

Veröffentlichung des umfangreichen Werkes von Orentin Douen, "Clément Marot et le Psautier huguenot" (Paris 1878/79) pflegt man Marot, den "eleganten Mann von Welt", als Opfer Calvins, des "griesgrämigen Einsiedlers", darzustellen. Nichts dergleichen erscheint in den erhaltenen Dokumenten; vielmehr wird sogar ein implizites Lob der Fähigkeit und Beweglichkeit des Dichters in einem Vorstoß Calvins beim Rat zu Marots Gunsten sichtbar, in welchem er verlangt, man solle "ihm etwas zukommen zu lassen", er werde sich dafür "anstrengen, die Psalmen Davids zu vervollständigen" (15.10.43). Die Antwort des Rates, sich bitte zu gedulden, spiegelt die schweren finanziellen Schwierigkeiten der Stadt in jener Zeit, jedoch keinerlei Feindseligkeit gegen den Dichter wider. Es ist bezeichnend, daß Calvin daran gedacht hat, Marot die Bereimung sämtlicher 150 Psalmen anzuvertrauen. Marot verläßt Genf Ende des Jahres; ihm folgt im Juli 1543 Guillaume Franc, der von seiner Besoldung nicht leben kann und Genf verläßt. Da erscheint zum ersten der Name von

Loïs Bourgeooy, von Paris, Kantor...

Die Aufgabe, welche Franc versehen hatte, "in der Kirche die Psalmen zu singen und die Kinder zu unterweisen", wird nun zwischen dem Genfer Guillaume Fabri und dem Neuankömmling Loys Bourgeois aufgeteilt. Da Fabri aber nicht befriedigt, erhält Bourgeois, "der geeigneter ist als er", vom 3. August an die ganze Stelle. Von da an widmet er sich mit Kompetenz und Regelmäßigkeit seinem Amt; das geht aus dem Schweigen der Ratsakten hervor: Man hat ihm nichts vorzuwerfen. Während seiner Genfer Jahre komponiert Bourgeois mehrstimmige Psalmsätze für die Liebhaber. Er läßt sie in Lyon bei den Gebrüdern Beringen drucken (1547), und zwar deshalb, weil diese für einen solchen Druck ausgerüstet sind und nicht - wie man behauptet hat - um dem Bannstrahl Calvins zu entgehen! Seinen Schülern widmet Bourgeois 1550 eine Elementarmethode unter dem Titel "Le Droict Chemin de musique" ("Der gerade Weg zu Musik")⁸, um sie in die Solmisation einzuführen (8.5.50).

Mit der Ankunft von Théodore de Bèze / Beza in Genf im Oktober 1548 beginnt eine neue Etappe in der Erstellung des Psalters. Obwohl das genaue Datum nicht mehr feststellbar ist, an welchem der von Prof. Gaspard Laurent in der Grabrede auf Beza vom Jahr 1606 erwähnte Vorfall sich zugetragen hat, gibt es keinen Grund, an der Zuverlässigkeit dieser Angabe zu zweifeln (Notiz vom 24.1.51.): Calvin habe zufällig auf seinem Tisch eine Bereimung von Psalm 16 gefunden - des ersten der von Marot nicht übersetzten Psalmen. Und Beza selber bestätigt im Jahr 1579 die bestimmende Rolle, die Calvin gespielt hat: "instigante me magno illo D. Johanne Calvino, psalmorum versionem, Gallicis rithmis a

Clemente Maroto, Gallorum sui temporis poetarum facile principe, quo commodius in Ecclesiis Gallicis cantari possent, inchoatam, absolvi" (ibid.).

Die erste datierte Erwähnung findet sich im Vorwort zu "Abraham sacrificant", Lausanne, 1. Oktober 1550. Beza kündigt darin an, er hoffe, daß er nach seiner Tragödie "in der Übersetzung der Psalmen, die in ich jetzt an der Hand habe", werde fortfahren können⁹.

Bezas Arbeitsrhythmus ist nicht bekannt. Dagegen weiß man, daß Calvin sich ungeduldig zeigte und nachdrücklich die Übersendung von Psalmen verlangte, um sie in Musik setzen lassen zu können. Bourgeois seinerseits verlangt vom Rat "einiges Korn ... für die Verbesserung des Psalmengesanges" (13.1.51). Hinter der summarischen Formulierung des Ratsschreibers kann man erraten, daß es sich um die Schaffung neuer Melodien für jeden der neuen Psalmen handeln muß. Schließlich sind es nämlich 34 Psalmen mit ebenso vielen neuen Strophenmaßen, welche Beza den 49 von Marot hinzufügt. Die neue, ausgebaute Ausgabe erscheint in Genf im Herbst 1551 bei Jean Crespin unter dem Titel "Pseaumes Octantetrois"¹⁰.

Mit der Ausweitung des Repertoires und der Verteilung des Stoffes auf 28 statt auf 18 Wochen werden die vorhergegangenen Ausgaben hinfällig. Mit dem (vielleicht nur stillschweigenden?) Einverständnis des Rates und dem Segen der Pfarrer (?) nützt Bourgeois die sich bietende Gelegenheit, Fehler in den in Gebrauch stehenden Ausgaben zu korrigieren ... und gewisse melodische Wendungen zu glätten, die schwierig zu treffen waren und bei denen die Gemeinde falsch sang. Er vereinheitlicht die Notierung, so daß nur noch zwei Notenwerte mit den entsprechenden Pausen vorkommen und bringt beim Erscheinungsbild einige kleinere Retuschen an. Aber es unterläuft ihm auch, daß er die Melodie zu einigen Psalmen von Marot durch neue aus seiner Produktion ersetzt.

Kaum sind die "Octantetrois" erschienen, richtet sich die Aufmerksamkeit des Rates auf diese Veränderungen. Das ist um so leichter, als Bourgeois in einem "Avertissement touchant les chants des Pseaumes" ("Hinweis betreffend den Psalmengesang") ausführlich auf diese Einzelheiten hinweist; den Text unterzeichnet er mit seinem Namen und fügt ihn ohne behördliche Genehmigung am Schluß des Bandes ein. Das erklärt die 24 Stunden Gefängnis, die ihm der Rat auferlegt, und ebenso die gegenüber Calvin gemachten Vorhaltungen, als dieser persönlich eingreift um die Freilassung des Kantors zu erwirken (3./4.12.51). Daß die Arbeit Bourgeois' - Überarbeitungen, Verbesserungen und Neukompositionen - mit dem Einverständnis Calvins und seiner Kollegen geschah, wird deutlich aus dem Schweigen der Akten, besonders aber aus dem Vorhandensein des gesamten Beitrages Bourgeois' in allen folgenden Ausgaben. Er findet sich

unverändert im Psalter von 1562 in Form von 34 Psalmen von Beza mit 34 Melodien von Bourgeois, nämlich Ps 16, 17, 20, 21, 26 bis 31, 34, 35, 39 bis 42, 44, 47, 73, 90, 119 bis 127, 129, 131 bis 134; dazu kommen die von Bourgeois ersetzten Melodien zu Marot-Psalmen, nämlich Ps 3, 7, 10, 11, 12, 25, 45, 46, 51, 101, 110, 113 und das Canticum Simeonis. Damit sind 47 Melodien, ein Drittel der 125 des Psalters, von Bourgeois komponiert. Der Rat hat sich über die an den Melodien der Marot-Psalmen angebrachten Veränderungen aufgehalten, sagt aber nichts über die für die neuen Texte Bezas geschriebenen Melodien. Er verwundert sich auch nicht zu lesen, daß sein offizieller Kantor bei der Arbeit an den Neukompositionen manchmal angeregt worden sei durch "einige Gesänge, von denen wir früher unrechten Gebrauch gemacht haben, was euch nicht mehr stören dürfte als der Glockenklang und andere Dinge, die früher zum Schlechten, jetzt aber zum Guten gebraucht werden". In der Tat finden sich Melodien aus dem katholischen Repertoire in den Psalmen 17, 20, 31, 39, 121, 124, 129. Eine engere Vertrautheit mit dem gregorianischen Repertoire würde es vielleicht gestatten, diese Zahl noch zu vergrößern.

*

* * *

Ein Zeitraum von zehn Jahren verstreicht zwischen der Veröffentlichung der "Psaumes Octantetrois" und der Vollendung des Psalters. Bevor man daran denken konnte, das Repertoire um die 67 noch fehlenden Psalmen zu ergänzen, mußten zuerst die vorhandenen der Gemeinde vertraut werden. Die Bereimung der Psalmen geht in langsamerem Rhythmus weiter. Bei Gelegenheit von Neuauflagen fügen im Jahre 1554 gewisse Drucker "sechs neu übersetzte Psalmen" bei, 1556 dann noch einen siebenten, doch diese im Anhang zu den 83 gedruckten Texte haben weder eine eigene Melodie noch überhaupt zugesetzte Noten. Erstmals greift Beza auf vorher verwendete Strophenformen zurück und verweist den Leser auf entsprechende Melodien. So werden künftig zwei, manchmal mehr Psalmen auf dieselbe Melodie gesungen. Eine Nachprüfung in der Ausgabe von 1562 zeigt, daß es eine ganze Reihe von benachbarten Psalmen ist, die auf die Melodie eines andern gesungen wird: Ps 62 bis 71, 76 bis 78, 82, 95, 98, 100, 108, 109, 111, 117, 139, 140, 142 bis 144, zusammen 25. Ist Beza plötzlich die Phantasie ausgegangen, neue Strophenmuster zu schaffen, oder hat er befürchtet, Schule und Gemeinde zu überfordern, wenn er ihnen so viele neue Melodien zumuten würde? Die Erklärung für die Änderung des Vorgehens könnte auch in der Abreise von Bourgeois liegen. Am 21. März 1551 war die Besoldung Bourgeois', wie auch jene der meisten anderen Angestellten, wegen der schlechten Verfassung der Genfer

Stadtfinanzen auf die Hälfte gekürzt worden. Entgegen dem, was man geschrieben hat, steht die Maßnahme, die den Kantor damals traf, in keinem Zusammenhang mit der feindseligen Reaktion, welche durch die Veröffentlichung des "Avertissements" am darauffolgenden 15. Dezember hervorgerufen wurde. Mangels ausreichender Lebensgrundlagen verläßt Bourgeois Genf Ende 1552 und kehrt nicht mehr zurück. Beza war der Zusammenarbeit mit dem Komponisten beraubt, welcher ihm für jeden seiner Psalmen ein eigenes musikalisches Gewand hätte geben können. Während die Bereimung neuer Psalmen zu schlummern scheint, läßt sich das vom Genfer Druckereiwesen nicht sagen. Die Werkstätten überbieten sich mit Erfindungskunst, um die Kundschaft an sich zu ziehen und sich Privilegien zu sichern.

Im Verlauf des einen Jahres 1559 gewährt der Rat dem Kantor Pierre Vallette ein Privileg auf drei Jahre für eine von ihm erfundene Notation: alle Psalmen "unter einem gleichen Notenschlüssel" zu präsentieren. Das Privileg datiert vom 14. April, und Vallette gibt es tags darauf an Jehan Bonnefoy, Michel Blanchier und Etienne Coret weiter, drei Drucker in Genf. Am 19. Juni werden Antoine Reboul und Emery Bernard ermächtigt, die Psalmen "mit einer neuen musikalischen Notation" zu drucken. Am 24. beantragt Jean Rivery, man solle "ihm erlauben, Psalmen unter Hinzusetzung der Notennamen und einer Noten-Skala am Anfang zu drucken."

Im Mai 1560 erhält Pierre Davantès, genannt Antesignanus, seinerseits ein dreijähriges Privileg für eine neue musikalische Druckart. Aber am 24. Dezember desselben Jahres beantwortet der Rat ein Begehren von Jean Rivery vom 12. November, die Psalmen "mit Anmerkungen, dem Prosatext und Gebeten nach einem jeden" drucken zu können, und entscheidet, daß "man ihm es nicht erlaube, weil dem Vernehmen nach Monsieur de Bèze demnächst den gesamten Psalter in französischen Reimen werde drucken lassen."

Von da an überstürzen sich die Ereignisse. Am 30. Juni 1561 verlangen die "für die Versorgung der armen Ausländer angestellten" Diakone vom Rat ein Privileg für den Druck der Psalmen, deren Rechte ihnen Th. de Bèze überlassen hat. Auf Empfehlung Calvins wird das Privileg auf 10 Jahre am 8. Juli gewährt. So beteiligt sich Calvin zwei Jahre vor seinem Tod an der Vollendung eines Unternehmens, dessen Initiator er 22 Jahre früher gewesen war.

Unterdessen hat Beza Gervais de la Court beauftragt, die Psalmen zu transkribieren (kalligraphieren?), um sie an den Hof zu schicken, und Maître Pierre, die Musik dazuzusetzen. Als Beza am 17. August Genf verläßt, um an der Vorbereitung und Durchführung des Gesprächs von Poissy mitzuwirken, hat er das Manuskript bei sich. Am 30. August schreibt er von Paris aus an Calvin, er hoffe, in Kürze das königliche Privileg zu erhalten. Die Pariser Theologen werden konsultiert und

erklären am 16. Oktober, "sie hätten nichts gefunden, was unserem katholischen Glauben zuwiderläuft, alles sei in Übereinstimmung mit ihm und mit der hebräischen Wahrheit". Daraufhin wird am 19. Oktober das Privileg erteilt und am 26. Dezember 1561 bestätigt; es stellt fest, die Psalmen seien "übersetzt gemäß der hebräischen Wahrheit und in französische Reime und gute Musik gebracht, wie es durch Leute, die in der Heiligen Schrift, in den genannten Sprachen und auch in der musikalischen Kunst gelehrt sind, gesehen und anerkannt worden ist". Es wäre erstaunlich, wenn die Melodien nicht der Prüfung durch Thomas Champion unterzogen worden wären, dem Kammerorganisten des Königs, selbst Komponist von vierstimmigen Psalmen, die am Hof gesungen und von Karl IX "unser lieber Freund" genannt (16.4.61) wurden.

Das zur Prüfung vorgelegte Manuskript begann "mit dem XLVIII Psalm, wo steht: In seiner hochheiligen Stadt, bis zum Schluß, wo im letzten Vers steht: Besinge auf ewig sein Reich" (Schluß von Ps 150). Es waren also nur die letzten Psalmen, die Beza kurz vorher übersetzt hatte, dem Urteil der Theologen unterbreitet worden, die einzigen, die zum jenem Zeitpunkt ein Privileg noch vor Raubdrucken schützen konnte. Wichtig ist die Feststellung, daß es folglich auch die letzten Melodien sind, die von den musikalischen Experten für gut befunden wurden. Es sind vierzig an der Zahl, alle ohne jede Veränderung in die folgenden Ausgaben übernommen, nämlich die Psalmen 48, 49, 52, 54 bis 61, 75, 80, 81, 83 bis 85, 87, bis 89, 92 bis 94, 96, 97, 99, 102, 105, 106, 112, 116, 135, 141, 145, 146 bis 150. Wer ist der Autor dieses gewichtigen musikalischen Beitrages? Der "Fortsetzer" von Bourgeois ist von Douen mit strenger Kritik bedacht worden, und dieses Urteil hat mehrere Generationen geprägt, welche die "verba magistri" völlig kritiklos übernommen haben. Wollte man Douen glauben, wären die Melodien von 1562 "in ihrer Mehrzahl eines Mannes von Geschmack unwürdig". "Der Musiker, der sich um die letzten Psalmen von Beza gekümmert hat, war Bourgeois deutlich unterlegen, was sowohl Fruchtbarkeit als auch Talent anbelangt. Man stellt fest, daß er für 62 Psalmen lediglich 40 Melodien zu erfinden im Stande war; es ist außerdem zu bemerken, daß nur 6 von ihnen (61, 74, 84, 88, 89, und 92) einen zwar ungleichmäßigen, aber unbestreitbaren Wert haben". "Neben den sieben Melodien, die wir angegeben haben [Douen hat noch Ps 105 hinzugefügt], sind alle die 1562 erschienenen mittelmäßig, passen schlecht zum Text oder sind gar trivial, ohne Stil und Rhythmus und fast nicht zu singen." "Im übrigen haben wir den Trost, sagen zu können, daß der Name des Musikers mit so wenig Geschmack und Eifer die Vergessenheit zu einem guten Teil verdient hat, der er anheimgefallen ist"¹¹.

In einem Punkt hat Douen recht gesehen: man muß den Melodiekomponisten der letzten Psalmen in Genf in der Umgebung

Bezaz suchen. Zum Zeitpunkt, da sein Buch gedruckt wurde, erhielt Douen die Bestätigung für diese Tatsache durch Henri Bordier, der ihm mitteilte, das unter zwei Malen die Buchhaltung des "Hôpital" Zahlungen an "Maître Pierre" bzw. "Pierre le chantre (Kantor)" vermerkt, "pour avoir mis les psalmes en musique" ("dafür, daß er die Psalmen in Musik gesetzt hat"). Unter den Kantoren, die diesen Vornamen trugen, dachte Bordier an Dubuisson, Kantor an St.Pierre von 1561 bis 1571, während Douen Pierre Dagues vorschlug, Lehrer im "Collège de Rive" (gest. 1571). Nach allem, was man heute vom einen wie vom anderen weiß, scheint es sehr wenig wahrscheinlich, daß sie sich mit etwas anderem beschäftigt hätten als damit, die Kinder zu unterrichten und in den Genfer Kirchen zu "intonieren". Beider wirtschaftliche Situation war elend, was Ausdruck der geringen Achtung sein könnte, die man ihnen entgegenbrachte. Daneben gibt es da noch Pierre Vallette, den interimistischen Kantor an St.Pierre von 1552 bis 1553, Lehrer am Collège zwischen 1553 und 1561, der Ende April 1561 in seine Heimat zurückkehrt. Er scheint ein guter Musiker gewesen zu sein, gemessen an seiner Psalmenausgabe von 1556, in welcher jeder in herkömmlicher Weise gedruckter Note unmittelbar ihre Solmisationsbezeichnung vorausgeht. Vallette hat für diese Notierung, die seine Erfindung sein dürfte, ein Privileg erhalten. Im gleichen Band ist eine "Anweisung zum Erkennen der Notenwerte und anderer nützlicher Dinge" enthalten, welche Vallette "Allen Gläubigen, welche das Lob des Schöpfers zu singen begehren" widmet. Es handelt sich um ein Elementar-Solfège, klar und elegant abgefaßt, das in anderen Ausgaben und von anderen Druckern übernommen wurde. Es würde aber zu weit gehen, bei Vallette von musikalischen Schöpfungen zu reden; was man von ihm hat, sind offenbar ausschließlich die Früchte von pädagogischen Überlegungen und Erfahrungen. Da er Genf Ende April 1561 verläßt, ist es höchst fraglich, ob die im Juni vorgenommene Zahlung an "Maître Pierre" ihm hätte gelten können. Allerdings kann die Wahrheit manchmal unwahrscheinlich erscheinen ...

Es bliebe damit nur noch Pierre Davantès, genannt Antesignan, von Rabasteins im Bigorre, als Bewohner Genfs am 6. März 1559 aufgenommen. Er ist etwa 34 alt, und ihm geht der Ruf voraus, den er seinen griechischen und lateinischen Publikationen verdankt¹². Am 24. Mai 1560 erhält er das Privileg für eine Psalmenausgabe "mit einer anderen Notierung der Musik" oder, wie der Titel angibt, "mit einer neuen und leichten Methode, jede Strophe der Psalmen zu singen, nach den üblichen kirchlichen Weisen, ohne auf die 1. Strophe zurückgreifen zu müssen. Die Notation wird im Vorwort durch den Autor erläutert". Davantès, der nach Bayle "bei der Arbeit geduldigste Mann der Welt", schlägt nach einer dreifachen Darlegung von Terenz eine dreifache Notation der Psalmelodien vor. Er druckt die Noten, läßt ihnen wie Vallette ihren Solmisationsnamen vorangehen und fügt eine von ihm

erfundene dritte Notation bei: ein ausgeklügelter Code, auf Ziffern beruhend, vor oder nach welchen konventionelle Zeichen stehen, erlaubt es, die Melodien in Solmisation zu lesen, während die anderen Zeichen unterhalb der Zahlen die Tondauern und Pausen festlegen. Dank dieser dritten Methode ist es möglich, die Melodie bei sämtlichen Strophen zu notieren; doch verlangt diese Stenographie, einmal abgesehen davon, daß sie den Druckern fürchterliche Probleme aufgab, vom Leser eine gespannte Aufmerksamkeit. Dieser Versuch, der ohne Nachfolger blieb, zeigt einen phantasievollen und methodischen Geist, dazu lange musikalische Praxis. Zu erwähnen sind ferner der biblische Prosatext, der bei den Versen steht, und vor allem die Aufmerksamkeit, welche der hebräischkundige Davantès den Psalmüberschriften widmet: Zu Ps 42 steht "Dem Gesangsmeister, Maschil von den Korahiten", zu Ps 16 "Michtam von David" etc.¹³ Wäre es möglich, daß die Melodien von 1562 das Werk von Davantès sein könnten? Dann müßten sie die Reife zeigen, von welcher seine literarischen Werke Zeugnis geben; sie müßten mit der gleichen Sorgfalt geschrieben sein, die er auf die Entwicklung seines Notationssystemes verwendete. Man kann sich den überlegten, geduligten und gewissenhaften Autor schlecht vorstellen, wie er sich Halfertiges und Nachlässigkeiten in dem Moment erlaubt, wo er Melodien für den kirchlichen Gebrauch komponiert. Nun macht allerdings die genaue Prüfung der Melodien von 1562 deutlich, daß bei ihnen der Anteil der Ausarbeitung mindestens so wichtig ist wie jener der Erfindung. Zunächst ist da ein Streben nach Stileinheit festzustellen, das die Ähnlichkeit mit der Schreibweise Bourgeois' ergibt und das es schwierig machen würde, den genauen Anteil eines jeden zu bestimmen, wäre nicht durch die Chronologie Klarheit geschaffen. Ungeachtet der Einheit erscheinen bei der Untersuchung doch feine Unterschiede. "Maître Pierre" wendet häufiger als Bourgeois die Unterdrückung der Pausen zwischen den Verszeilen an, wenn ein Enjambement im Text dies nahelegt, um der Melodie eine freiere Bewegung zu verschaffen (z.B. Ps 57), wenn nicht, um Bourgeois zu imitieren wie in Ps 99. Théodore de Bèze legt durch seine Entscheidungen die Strophenmerkmale fest, und folglich schreibt er Länge und Gliederung der Strophen vor. Aber der Ambitus, der Abstand zwischen dem tiefsten und dem höchsten Ton, liegt in der Zuständigkeit des Komponisten. In den Melodien von 1562 ist ein sparsamer Einsatz der Mittel auszumachen: vier Melodien gehen nicht über die Sexte hinaus (Ps 75, 102, 116, 141), vier nicht über die Septime (Ps 61, 87, 93, 146) gegenüber einer einzigen bei Bourgeois (Ps 129).

In der Art, den weiblichen Reim, das stumme "e" zu behandeln, unterscheiden sich die beiden. In aller Regel ist diese stumme Silbe gekennzeichnet durch eine melodische Abwärtswendung. Bei Bourgeois kommt es öfter vor, daß die Bewegung aufwärts geht, wenn die folgende Melodiezeile diese Aufwärtsbewegung fortsetzt (Ps 23, 25, 28, 30 u.a.).

1562 steht bei jeder stummen Silbe eine fallende Sekunde; diese Sekunde geht nur dann aufwärts, wenn die folgende Zeile mit der Wiederholung derselben Note beginnt (Ps 54, 56, 92, 116).

Bei der Verwendung synkopischer Retardationen in einem weiblichen Vers scheint Bourgeois unempfindlich gegenüber der Holprigkeit - der "barbara dictio" -, welche die Verschiebung des Akzents von der vorletzten auf die letzte Silbe mit sich bringt (z.B. 20, 28, 30, 31, 42 u.a.). Die Melodien von 1562 greifen nicht weniger auf die Synkope zurück, doch erscheint diese ausschließlich in Verbindung mit männlichen Reimen (z.B. 60, 61, 80, 85, 90, 105).

Ein anderes typisches Kennzeichen der Weisen von 1562 sind die häufigen wiederholten Tetrachord-Durchgänge, sowohl aufsteigend (Ps 55) wie absteigend (Ps 49, 54, 56) oder beides verbunden (Ps 94, 102, 150).

Nicht weniger charakteristisch ist das Zusammentreffen von Hexachordum naturale und Hexachordum molle im Abstand von wenigen Tönen; das ergibt eine Bewegung, die man später als chromatisch bezeichnen würde (Ps 48, 59, 80, 88, 112, 148, 149).

Als Beispiel diene Ps 88, Zeile 3: "parvienne (h) ce dont je te (b) prie" oder Ps 112, Zeile 2: "et s'adon(h)ne Du tout (b)". Der Komponist scheint an Polyphonie gewöhnt zu sein; das zeigen gewisse Melodieteile, von denen man meinen könnte, sie sollten übereinandergesetzt und gleichzeitig gesungen werden und hätten sich so gegenseitig beeinflusst. Das typische Beispiel dafür ist Ps 99, welcher einen Kontrapunkt zu Ps 47 von Bourgeois darstellt. Dazu kommen in Ps 54 die erste und die achte Zeile, die mit der vierten zusammengefügt werden können, und in Ps 89 die fünfte mit der vierten¹⁴.

Die Psalmen von 1562 sind auch angeregt vom alten Repertoire. Ps 55 ist dem Hymnus "Lauda Sion Salvatorem" verwandt, Ps 58 erinnert an das "Credo III". Ps 141 ist eine Umarbeitung des Hymnus "Conditor alme siderum", die durch die Leichtigkeit ihrer musikalischen Schreibweise auffällt. Letztes Beispiel dieser Entlehnungen: die Melodie der Sequenz "Victimae paschali laudes" liegt der Melodie von Ps 80 "O pasteur d'Israel escoute" zu Grunde. Durch das Mittel der Töne - so wie in der "Biblia pauperum" durch das Bild - sind christliche Ostern und jüdisches Passa verbunden, eine Idee, auf die nur ein Autor kommen konnte, der sich ebenso geschickt in der Komposition wie in den Mäandern biblischer Exegese bewegen konnte.

Nun bleiben noch die Zahlungen zu erklären, welche die Fremdenkasse ausgerichtet hat, und die im Wortlaut so aufgeführt sind:

Genfer Staatsarchiv, Arch.hospit. H j 2 fol. 58 "Außerordentliche Ausgabe für den Monat Juni 1561 an Monsieur de la Court für die Reinschrift ("pour avoir transcript") der Psalmen von Monsieur de Bèze

("de Baise"), damit sie an den Hof gesandt werden können: 12 ff 6 s."

"an denselben für die Reinschrift des Privilegs der genannten Psalmen: 8 s."

fol.58v "An Maître Pierre dafür, daß er die Psalmen in Musik gesetzt hat: 10 ff."

fol 59r "Außerordentliche Ausgaben, getätigt für die Armen im Monat Juli 1561: Zurückgegeben an Monsieur de Beze, was er an Maître Pierre, den Kantor, überreicht hat für die Psalmmelodien über die oben angeführte Zahlung hinaus: 20 ff 5 s."

Wieso, wo doch die Vollendung des Psalters Kirche und Stadt anging, wurden die Mitarbeiter Bezas nicht aus der allgemeinen Kasse entschädigt? Der hohe Betrag, den man an Maître Pierre, den Kantor, bezahlt hat, steht in keinem Verhältnis zur Besoldung, noch weniger zur gelegentlichen Hilfe in bar oder in Form von Getreide, die der Rat seinen Kantoren gewährt. Es kann sich nicht um Pierre Dagues handeln, dessen Unterricht und dessen Mangel an Eifer zu wiederholten Malen Anlaß zu Vorwürfen gegeben und bis zu Entlassungsdrohungen geführt haben! Und Beza wäre dann der einzige gewesen, der bei ihm jene Begabung entdeckt hätte, die allen seinen Zeitgenossen verborgen geblieben waren? Sollte er ihm eine Summe ausbezahlt haben, die höher war als seine halbjährlichen Bezüge im Dienst der Stadt? Warum spielen sich die finanziellen Vorgänge direkt zwischen Beza und der Kasse des Hospitals ab, ohne eine Spur in den Verhandlungen des Rates oder den Akten des Pfarrkollegiums zu hinterlassen? Alles läuft so ab, wie wenn Beza lediglich in seinem persönlichen Namen und auf eigene Initiative gehandelt hätte. Und es handelt sich tatsächlich um eine persönliche Angelegenheit, denn der Rat vernimmt, daß Beza auf seine Autorenrecht zugunsten der Kasse für bedürftige Ausländer verzichtet. Der erhoffte umfangreiche Verkauf mußte namhafte Gelder einbringen, die rasch die von den Diakonen gewährten Vorschüsse wieder einbringen würden. Bevor Beza Genf verläßt, um nach Paris und zum Gespräch von Poissy zu reisen, läßt er sich zurückerstatten, was er an Maître Pierre bezahlt hat. Am 16. August reist er ab. Unter dem Datum des 31. vermerkt das Sterberegister den Hinschied von "Maître Pierre Davantès, Einwohner von Genf, 'escholier¹⁵, gestorben nach langem Fieber im Alter von 36 Jahren". Beza erfährt davon in einem Brief Calvins vom 3. September.

*

* *

Im Rahmen einer befristeten Ausstellung hat die Bibliothèque Publique et Universitaire den Band "Le Psautier de Genève, 1562-1865, images commentées et essai de bibliographie", herausgegeben (BPU 1986). Der Autor dieser Veröffentlichung, Jean-Daniel Candaux, hat uns freundlicherweise erlaubt, hier das folgende Kapitel abzudrucken:

Der vollständige Psalter von 1562

"Die Drucklegung des vollständigen Psalters in den Jahren 1561-1562 war die weitaus größte Unternehmung im Genfer Druckereiwesen des 16. Jhds. und eine der eindrucklichsten Leistungen der Buchdruckgeschichte überhaupt. Die Festlegung des Rahmens, das Herstellungsmonopol, der Verlagsvertrag, die Verteilung der Arbeit, die Auflagehöhe, die Verteilung der Einkünfte - alles an diesem Geschäft ist außerordentlich. Zum Leiter des Unternehmens wurde der reiche Lyoner Kaufmann Antoine Vincent gewählt. Befreundet mit Jacques Spifame und Germain Colladon, verbunden mit der ganzen hugenottischen Elite Genfs, hatte er es fertiggebracht, Bürger und sogar Schöffe von Lyon zu bleiben, seine Lyoner Buchhandlung in der Rue Mercière zu betreiben und sich trotzdem von 1557 an in Genf einzurichten, wo er Immobilien erwirbt, seine Töchter verheiratet und umfangreiche Geschäftsverträge abschließt. Überzeugter Calvinist, Schwiegervater des Pfarrers Jean-François Salvart, wirkt er gelegentlich als Verbindungsmann zwischen den reformierten Kirchen von Lyon und Genf. Im Buchhandel wurde er unterstützt von seinem ältesten Sohn Barthélémy Vincent in Lyon, von seinem jüngeren Sohn Antoine II Vincent in Genf. Bekanntlich suchte man damals, wollte man ein neues Buch mit Gewinn auf den Markt bringen, den Vorteil eines Privilegs, das heißt eines

Produktionsmonopols, das der Staat auf einige Jahre gewährte. Théodore de Bèze hatte zwei solche Privilegien für den Druck des Psalters erhalten, das erste vom Kleinen Rat von Genf, datiert vom 8. Juli 1561, auf 10 Jahre, das zweite von König Karl IX. von Frankreich, datiert vom 19. Oktober 1561, ebenfalls auf 10 Jahre (und zu Gunsten von Antoine Vincent d.J.). Dieses königliche Privileg, unendlich viel wichtiger als das des kleinen Genf und in einem langen Auszug in allen Ausgaben der ersten Jahre abgedruckt, stützte sich auf das Rechtgläubigkeits-Gutachten, welches die Doktoren der Sorbonne nach Prüfung der Übertragung Bezas am 16. Oktober 1561 unterzeichnet hatten. Die gesamten Verhandlungen waren im übrigen eine wahre Großtat des gewandten Théodore de Bèze; er wußte aus seinem Ruf an den Hof zum Gespräch von Poissy und aus dem freundschaftlichen Vertrauen, welches ihm die Königin-Mutter Katharina von Medici bei dieser Gelegenheit entgegenbrachte, Gewinn zu schlagen, um seine Sache glatt

über die Runden zu bringen und die kurze Beruhigung auszunützen, welche dieser letzte Dialogversuch dem vom Konfessionsstreit zerrissenen Frankreich verschaffte.

Antoine Vincent sah den Erfolg voraus, den die Herausgabe des vollständigen Psalters in allen reformierten Kirchen haben würde, und beschloß, den Druck verschiedenen Offizinen anzuvertrauen, welche gleichzeitig sowohl in Genf wie in Frankreich arbeiten sollten. So schloß sein Geschäftsvertreter in Paris, Jacques Danès, am 26. Februar 1562 mit 19 Buchdruckern aufs Mal einen Vertrag ab - alle sind darin namentlich aufgeführt. Man kennt den Wortlaut des Vertrages, der in Genf abgeschlossen wurde, nicht, doch kann man feststellen, daß die "communion", die Geschäftsgemeinschaft, welche die Genfer Drucker zu diesem Zwecke bildeten, schließlich ebenfalls etwa zwanzig Offizinen umfaßte. Hinzuzufügen sind noch einige große Lyoner Druckereien (natürlich jene von Vincent selber und auch jene von De Tournes), einige Offizinen in der Provinz (Jean Darras in Metz, Eloi Gibier in Orléans, Abel Clemence in Rouen) und schließlich der berühmte Christophe Plantin von Antwerpen, mit dem Antoine Vincent gute Beziehungen unterhielt. Insgesamt wurde somit der Druck der "Gesamtausgabe" auf etwa 45 Druckereien verteilt.

In Frankreich allerdings entfachten die Religionswirren seit dem Frühjahr 1562 im Gefolge des Massakers von Wassy einen regelrechten Bürgerkrieg. Die Lage der Hugenotten verschlechterte sich rasch, und es macht den Anschein, daß mehrere der Pariser Drucker, mit denen Antoine Vincent verhandelt hatte, auf das Unternehmen verzichteten oder ihre Rechte an andere abtreten mußten. Dafür liefen in Genf die Pressen mit voller Leistung. Das Papier war in den Werken von Divonne und Allemogne in Pays de Gex rechtzeitig bestellt worden, und Antoine Vincent hatte vorsichtigerweise schon in den ersten Monaten des Jahres 1561 zwei Typengießler aus Lyon kommen lassen. So erreichte die Auflage Zahlen, die für die damalige Zeit wahrhaft astronomisch sind. Man kennt sie - seltener Glücksfall für den Historiker - wegen einer Auseinandersetzung zwischen zwei Gruppen von Druckern, die ihren Streit vor dem Rat von Genf ausbreiteten: dank der Genauigkeit des Staatsschreibers, der das Protokoll führte, weiß man, daß bis zum Datum des 27. Januar 1562 bereits 27 400 Exemplare des vollständigen Psalters in Genf gedruckt waren. Man kann also davon ausgehen, daß die Zahl der in jenem Jahr in Genf gedruckten Psalter zwischen 30 000 und 50 000 Exemplaren liegt. Die Einkünfte dieses außergewöhnlichen Unternehmens kamen weder Clément Marot zugute, der seit acht Jahren tot war, noch den anonymen Melodieautoren, und auch nicht Théodore de Bèze, sondern in sehr evangelischer Weise "den Armen". Ihnen nämlich hatte Beza die Rechte abgetreten, und zwar berechnet auf der Basis der Druckkosten (nicht etwa des Verkaufspreises!) einen Anteil von 8%. Es waren somit die Diakone der

Fremdenkasse in Genf und die Verwalter der Allgemeinen Almosenkasse in Lyon und Paris, welche diese Einkünfte bezogen - oder besser gesagt, welche sie, oft mit Nachdruck, bei den zahlreichen Buchdruckern, mit denen Antoine Vincent den Vertrag geschlossen hatte, einfordern mußten."

Die Blanchier-Ausgabe

Da, wo die "Psalmen" nicht systematisch beschlagnahmt und verbrannt wurden, konnten sie in Predigt, Katechismusunterricht, Hausandacht oder auf der Reise gebraucht werden, bis sie völlig abgenützt waren. Das erklärt, wieso nur relativ wenige Exemplare erhalten sind.

Als ein Werk mit weiter Verbreitung und sicherem Absatz wurde der Psalter, mindestens zu Beginn, nicht immer sehr sorgfältig gedruckt. Die Druckereien versuchten alle, als erste am Markt zu sein, und arbeiteten dementsprechend fieberhaft. Kaum waren die ersten Exemplare aus der Presse gekommen, mußte der Rat bereits gegen nachlässige Editionen vorgehen und lud die Drucker wegen schlechtem Notensatz, schlechten Buchstaben, unannehmbarem oder schlecht getrocknetem Papier, schlecht gerandeten Psaltern vor; Irrtümer und Druckfehler verdürben den Sinn und beeinträchtigten den guten Ruf Genfs (26.1.62). Unter den vorgeladenen Druckern figurieren François Jaquy, Jehan Durand, Jean Rivery, Jean Bonnefoy, Vincent Brès, Zacharie Durand, Etienne Anastaise und Michel Blanchier, dessen Psalter wir faskimilieren!

Es gibt anziehendere Aufmachungen, hergestellt durch bekannte Offizinen, aber zwei Argumente haben den Ausschlag für den bescheidenen Handwerker gegeben¹⁶:

1. Die Zahl der Fehler ist beschränkt (die Liste findet sich am Schluß dieses Bandes).

2. Dieser Psalter reiht sich im Anschluß an Vallette (1556) unter jene ein, die den Notennamen neben jede Note schreiben.

Das Hexachord UT bis LA ist als Bezugsskala gewählt und erleichtert das Auffinden der Töne dadurch, daß es die Stelle der Halbtöne in der jeweiligen Tonleiter oder im jeweiligen Modus bezeichnet. Es zeigt an, ob ein Schluß mit Ganz- oder Halbton zu singen sei, ebenso, ob eine Note zur Vermeidung des Tritonus' vertieft werden muß oder ob die Fortschreitung in Ganztönen gewollt ist. Schließlich - doppelte Sicherheit ist besser als einfache - kann eine Notation die andere bestätigen oder korrigieren.

*

* *

Drei Jahrhunderte hindurch bleiben die Psalmbücher den Melodiefassungen von 1562 treu, nur daß manchmal die mensuralen Pausen durch Zeilenendstriche ersetzt werden¹⁷. Sie behalten auch dann die alte graphische Wiedergabe bei, als die Komponisten längst zu kleineren Notenwerten übergegangen sind. Die musikalischen Zeichen,

so ähnlich mit den Ganzen und Halben der modernen Notation, könnten den Anschein erwecken, sie dienten der Wiedergabe von "Gewicht und Würde", welche Calvin in den Psalmmelodien zu finden wünschte. Doch widersetzt sich schon der Name, den diese Noten tragen - Brevens und Minimen - dieser Auffassung und ebenso die Tatsache, daß es dieselben Notenwerte sind, in denen man damals weltliche Lieder notiert hat. Das Beharren auf der alten Notation hat dann aber Folgen für den Gesang. Das Tempo verlangsamt sich in dem Maße, wie die moderne Notation sich vom Notenschriftbild der Psalmen entfernt. Sobald sie außerhalb der Kirche außer Gebrauch geraten sind, werden die rhombenförmigen Noten eine "Musica reservata" ohne Bezug zu "der" Musik.

Die Textüberlieferung ist weniger streng als jene der Melodien. Schon in der Ausgabe von 1551 ist festzustellen, daß gewisse Verse Marots verbessert (Gesichtspunkt von damals) oder verdorben (gemäß den Philologen) worden sind. Autor ist zweifellos Th. de Bèze, der 1562 mit seinen eigenen Texten von 1551 ebenso verfährt. Aber bei aller scheinbaren Identität kam es bei den Texten doch zu einer schnelleren Entwicklung, als man bisher hätte meinen können. Sind möglicherweise auf die Kritik an Wortwahl, Stil und Inhalt schon früh Revisionsversuche gefolgt? Artus Désiré benennt in "Le Contrepoison des cinquante-deux chansons de Clément Marot" ("Das Gegengift gegen die 52 Lieder von Cl.M.") "Stellen und Passagen, wo Marot geirrt und die Heilige Schrift falsch übersetzt hat"¹⁸. So habe Marot schon im ersten Psalm in den drei letzten Zeilen "die Vorsehung Gottes geleugnet, der sowohl für die Schlechten wie für die Guten sorgt, wie alle heiligen Lehrer der Kirche bezeugen".

Die beanstandeten Verse lauten:

Et pour autant qu'il n'a soin ne cure
Des mal-vivans, le chemin qu'ils tiendront,
Eux, et leurs faits en ruine viendront.¹⁹

(Jedoch übt er keine Fürsorge für jene, die schlecht leben; der Weg, den sie gehen, sie und ihre Taten werden zu Grunde gehen.)

Sie wurden in der Ausgabe von Jérémie des Planches, Genf 1587, folgendermaßen korrigiert:

Quant aux meschans qui n'ont ne soing ne cure
De s'amender, le chemin qu'ils tiendront,
Eux et leurs faits en ruine viendront.

(Was aber die Bösen betrifft, die sich keine Mühe geben, Buße zu tun: der Weg ...)

In eben derselben Ausgabe finden sich vor dem letzten Satz von Calvins klassischem Vorwort - immer noch auf "Genf, 10. Juni 1543" datiert! -

zwei Sätze eingefügt, die dazu bestimmt sind, die Kritiker zu entwarnen und die Änderungen zu rechtfertigen: "Was die Übersetzung betrifft, welche gereimt ist, damit sie in der Kirche und anderswo bequemer gesungen werden kann, wünschen wir, daß sie mit allem Wohlwollen aufgenommen werde, nicht als wortwörtliche Wiedergabe des Bibeltextes selbst, was bekanntlich unmöglich ist. So wie man indessen versucht hat, sich der hebräischen Wahrheit mit so wenig Abweichung wie möglich anzunähern - gute und aufrechte Leute legen täglich davon Zeugnis ab und vertrauen darauf -, so hat man sich andererseits bemüht, an einigen Stellen das zu verbessern, was man als weniger geeignet und der Würde eines solch heiligen Werkes als weniger angemessen erachtet hat."

Das Exemplar der Blanchier-Ausgabe in der Bibliothèque Publique et Universitaire de Neuchâtel endet mit der alphabetischen Liste der Psalmen. Es erscheint als wahrscheinlich, daß die Ausgabe auch die "Tafel zur Auffindung der Psalmen gemäß der Ordnung, die man in der Genfer Kirche singt" enthalten hat. Sie ist hier²⁰ nach einem Exemplar der Ausgabe von I.L.Bonnefoy von 1565 wiedergegeben (Bibl. Publique et Univers. de Genève, Bb 1733(3)Rs.). Diese Tabelle - später "tablature" genannt - erklärt den Sinn der Asterisken und des Begriffs "Pause", die in langen Psalmen zu finden sind. Da die Strophen nicht numeriert sind, mußten diese Orientierungsmarken den Gemeindegliedern angeben, wo sie den Gesang zu beginnen oder zu unterbrechen hatten. Daher stammt der Ausdruck "eine Pause eines Psalms singen"²¹.

Anmerkungen:

* Für die freundliche Genehmigung, diesen Text übersetzen und abdrucken zu dürfen, danken wir dem Verfasser und dem Verlag; dem Verfasser zudem für die Durchsicht der Übersetzung. Die Numerierung stimmt mit der französischen Vorlage nicht überein.

1 Krit. Editionen der Psalmtexte:

Marot: Hrsg. von S.J.Lenselink, Assen/Kassel 1969 (= Le Psautier Huguenot III).

Beza: Hrsg. von P. Pidoux, Travaux d'Humanisme et Renaissance CXCIX. Droz, Genève 1984.

2 Alle Zitate, hinter denen in Klammer ein Datum steht, finden sich in chronologischer Reihenfolge und mit Quellenangabe in:

Pierre Pidoux: Le Psautier Huguenot, Bd. II. Bärenreiter, Basel 1962.

- 3 Faksimile-Ausgaben: D. Delétra, Genève 1919; R.R.Terry, London 1932; H.Hasper, 's-Gravenhage 1955.
- 4 Faksimile hrsg. von P. Pidoux. Kassel 1959.
- 5 Vgl. LenseLink, a.a.O.
- 6 Für die folgenden Stadien und die Quellen der Melodien vgl. P. Pidoux: *Le Psautier Huguenot*, Bd. I. Basel 1962.
- 7 O. Labarthe hat gezeigt, daß der ohne Angabe von Drucker und Druckort erfolgte Druck in Genf mit dem Material Gérards hergestellt wurde.
- 8 Faksimile hrsg. von P.A.Gaillard. Bärenreiter, Kassel 1954.
- 9 Abraham Sacrifiant. *Textes Littéraires Français (TLF)* 135. Droz, Genève 1967.
- 10 Faksimile hrsg. von F.A.Johns. New Brunswick N.J. 1973.
- 11 Diese Texte sind wiedergegeben bei Douen, Bd. I, S. 607, 653, 655, 658. Es war einmal nötig, dem Leser die leidenschaftliche Argumentationsweise Douens vor Augen zu führen. So sehr man ihm Anerkennung und Bewunderung schuldet für die Fülle der Angaben, die er als einer der ersten gesammelt hat, so sehr hat man sich vor den Interpretation zu hüten, die er daraus gewinnt. Der liberale Theologe des 19. Jhds. hat nicht das mindeste Verständnis für den Calvinismus des 16. Und da er musikalischer Amateur ist, äußert er sich hier mit einer entwaffnenden Naivität und häufig auch Überheblichkeit. Man beachte etwa sein Urteil über die "beklagenswerte gregorianische Tonalität" und die Musik der katholischen Kirche (a.a.O. Bd. II, S. 364).
- 12 Zu *Davantès* vgl. Baudrier: *Bibliographie Lyonnaise (France Protestante, Bd. V.)*
- 13 Die lange Vorrede ist vollständig, aber nicht ohne einige Transkriptionsfehler bei O. Douen abgedruckt: Bd. II, S. 489 ff.
- 14 Einige Beispiele in Notenschrift in: *La Musique St.Pierre*, Genève 1984. Ferner P. Pidoux: *Vom Ursprung der Genfer Psalmweisen*. MuG 38. Jg. 1984, S. 45-63, und Sonderdruck, Gotthelf-Verlag, Zürich 1986.
- 15 Statt "Escholier" würde in diesem Zusammenhang heute "homme de lettres" stehen: Gebildeter, Intellektueller.

16 Diese Passage bezieht sich auf die Faksimile-Ausgabe, welcher das hier übersetzte Vorwort entnommen ist. Sie wird trotzdem mit abgedruckt, weil sie einige Informationen enthält, die auch über diese Ausgabe hinaus von Interesse sind. [A.M.]

17 Jean-Daniel Candaux: Ausstellungskatalog "Le Psautier de Genève 1562-1865", images commentées et essai de bibliographie. BPU Genève 1986.

18 Faksimile hrsg. von J. Pineau, TLF 238. Droz, Genève 1977.

19 In der französischen Vorlage wird für diese Verse auf die folgende Faksimile-Ausgabe verwiesen. [AM]

20 Vgl. Anm. 15 [AM]

21 Vgl. Walter Blankenburg: Was bedeutet "eine pausam singen"? in: JbLH 8. Bd. 1963, S. 170f.
Der letzte Abschnitt des Vorworts bezieht sich ausschließlich auf die Faksimile-Ausg. und ist hier weggelassen. [AM]

The History of the Origin of the Genevan Psalter (I)

Dr. Pierre Pidoux

On entering a cathedral, a tourist is often struck by the inherent harmony of the whole structure; a harmony which results from a well-defined design and successful proportions. He would not, at first, be aware that the edifice was the work of several generations of architects and stone-masons. His attention for details, evidence of a development of taste or techniques of successive generations, would only come later.

That is the case as well with the French Psalter which in its completed form was published in 1562. At first glance it seems that it is of uniform construction; one psalm looks much the same as another. One could easily think that the words and music were put together at one and the same time. The unity is even so strong that, if the initials of the author were not given, it would be impossible to tell who was responsible for what versification. The same can be said for the melodies: they all look the same, their origin, however, is veiled in anonymity.

It is indeed a unity: the Psalter of Geneva contains only versifications that remain faithful to the Biblical prose text. We do not find in them commentaries, paraphrases nor meditations inspired by a certain passage. Neither do we find attempts to actualize them, as can be found in German hymns of the same period. In the Psalter, that strove for the greatest possible faithfulness to "Hebraic truth", such elements would create the impression of pure human additions, which would open the door to dangerous inventions.

The faithfulness to the Bible text is, however, a faithfulness of the second degree. Neither Marot nor de Beza rhymed the Psalms from the Hebrew text. Both used a French translation, which, although not directly

translated from the Hebrew language, refers to the truth expressed in the Hebrew text.

Indeed when Marot rhymed the first psalm, he indicated what one of his sources was, perhaps it was the most important source for a series of his rhymings. In following the Bible translation of Olivitan of 1535 he uses the term "the Eternal" for the holy tetragram (the four consonants j h w h with which God's name was indicated in Hebrew). Beza followed the Genevan translation, revised by Loys Bude, step by step.

In order to sing the Psalms it was necessary to divide the material in regularly recurring strophes, composed of short lines with its tyrannical rhyme-scheme. In spite of this straight jacket the Biblical substratum, however, is directly discernable. It even happens that the prose texts are quoted literally in the versifications.

Unity is not the same as uniformity. The variety of terms, in which the Biblical text has been fashioned, is surprisingly large. The 150 psalms were set to 124 melodies, which differ greatly from one to another. That is because the multiple strophe forms and the various verse structures demand their own melodies. The number and the length of the verse lines varies as well as the rhyme words and the rhythmic formulae. If only one of these data

were different, it would be impossible to use the same melody.

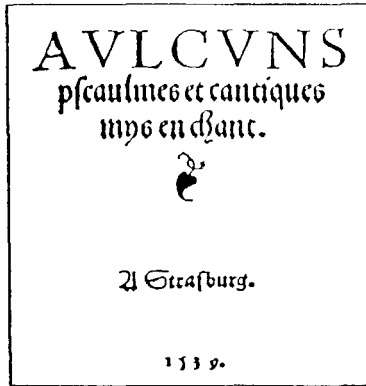
It appears that this variety of form was purposely pursued. It can not be attributed to chance. Everything points to the fact that a conscious effort has been made to facilitate the learning of the closely connected text and the melody by the faithful.

Calvin is accused of having had a deep-rooted enmity of all artistic creations, yet it has

to be acknowledged that he had a deciding influence on the realization of the Genevan Psalter. From the small collection published in Straszburg in 1539, via all the Genevan phases 1542, 1543, 1551, to its completion (in 1562), Calvin was personally busy with it, as initiator and as defender of the interests of the poets and musicians. The oldest text concerning the singing of the psalms "with the sermon" dates from 1537. The ministers asked the Council for permission for this novelty. The text and style can only have been written by Calvin. The psalms, he says: *"can arouse us to lift up our hearts to God and move us to an accord both to call upon and to exalt by praises the glory of His name ... The way to proceed to this seemed good to us: if some children, to whom we have previously taught a simple church song, sing in a high distinct voice, which the people listen attentively, following with their hearts what is sung by mouth, until little by little they become accustomed to sing a song together. But in order to avoid all confusion, it would be needful that you not permit that anyone by his insolence hold the holy congregation in derision, set about to disturb the*

order that will be established by this."

Seeing that the ministers already asked the Genevan Council to keep order, the planning stage apparently had passed and a speedy realization of the singing was anticipated. The political circumstances and the disagreements about the administration of ecclesiastical discipline caused, however, turmoil in the city, resulting in the expulsion of Farel and Calvin.



On September 8th, 1538 Calvin preaches his first sermon for the French refugees in Straszburg. A few months later he publishes for them: AULCUN PSEALMES ET CANTIQUES MYS EN CHANT (Some rhymed Psalms and Hymns to be sung).

The question how Calvin came in contact with the thirteen rhymed psalm versions of Clement Marot remains unanswered. That this was the

first time that Marot's versifications were published with notated melody is certain. Where did these melodies come from? Two of them, psalm 51 and 114, show similarities with melodies of the German psalms of Straszburg. For the other eleven, however, as far as we know, there are no previous sources. They must have been composed especially for the text in keeping with the peculiarities of Marot's rhymings. These original melodies, slightly revised, are included in the 1562 Psalter. They are the melodies for the psalms 1, 2, 15, 103, 114, 130, 137 and 143, I will come back to them later.

In order to expand a repertoire of quality songs Calvin started to rhyme Psalms himself.

The "Aulcuns Pseaulmes" contains his Psalms 25, 36, 46, 91, 113, 138 plus the Song of Simeon, the Ten Commandments and the Creed. While it was necessary to compose melodies for the already existing Marot Psalms, the reverse was the case with Calvin. His point of departure were the Strazsburg Psalm tunes, which he chose "because they pleased him the most". According to the musical cut of these melodies he fashioned his texts. The heaped-up masculine rhyme he uses has been severely criticized and by many are considered hackneyed. It is, however, conveniently forgotten that the German Psalms contained many iambic lines of syllables with the emphasis on the last one. The Psalms of Calvin continued to be used in Strazsburg until the middle of the 16th century. They were only part of the melodies of the Genevan Psalter for a short time; with the exception of the melody for Psalm 36 which Calvin particularly liked. On Greiter's melody for Psalm 119, Calvin rhymed Psalm 36:

*En moi le secret pensement
Du malin parle clairement
C'est qu' a Dieu il ne pense:
Car il se complaist en ses faitz
Tant que haine sur ses mes faitz
Et jugement avance etc.*

The same psalm is taken up by Marot who followed the same literary model and uses the same melody:

*Du malin les faits vicieux
Me disent que devant ses yeux
N'a point de Dieu la crainte:
Car tant se plaist en son erreur
Que L'avoir en haine en horreur
C'est bien force et contrainte etc.*

This melody we find back in the 1562 Psalter. There Beza takes the melody for his versification of Psalm 68. In that form the Psalm is considered to be one of the most

popular and characteristic psalm of the whole Psalter. "Que Dieu se montre seulement" is the most typical of the Strazsburg music style. With its 92 notes it is the longest melody in the Genevan Psalter.

In September of 1541 Calvin was called back to Geneva, and the next year another Psalm collection was published entitled; "LA FORME DES PRIERES ET CHANTZ ECCLESIASTIQUES (The Form of Prayers and Ecclesiastical Songs).

The book opens with an unsigned letter to the readers. Calvin is most certainly the author. Seven-eighths of it talks about the order of worship and the administration of the sacraments. The last paragraphs deal with the singing. In addition to the 13 Psalms of Marot, 5 by Calvin plus the Song of Simeon and the Ten Commandments taken from "Aulcuns Pseaulms", the "Ecclesiastical Songs" contained 17 new text by Marot set to music. Of these melodies those for the Psalms 4, 5, 6, 7, 8, 13, 14, 19, 22, 24, 38, 104 and 115 were maintained in successive editions. Who was the composer of these tunes? Shortly before Calvin's return to Geneva a Parisian musician, Guillaume Franc, arrived in the city. He received permission to open a "music-school". It was Franc's intention to teach the psalm tunes to the children. The "Ordonnance Ecclesiastiques" (Ecclesiastical Ordinances) of November 1541, which had just been formulated contained an article which is very similar to the 1537 decision. It reads: "It will be desirable to introduce ecclesiastical songs in order to better incite the people to prayer and to the praise of God. To begin with the little children shall be taught, and then in the course of time the whole church will be able to follow."

History of the Genevan Psalter II

Dr. Pierre Pidoux

Guillaume Franc is the only Genevan precentor, mentioned as teaching the children "to sing the psalms of David in the church," at that time. As composer of many melodies for the Lausanne collection of 1565, it seems likely that we should attribute the new melodies of "*La Forme des Prières*" to him. The fact that so many melodies from the 1543 repertoire were kept, attests to the talents of its composer.

In late autumn 1542 Clement Marot, who was persecuted in France, fled to Geneva where he stayed for a year. Proof that Marot, Franc and Calvin met and co-operated on the psalm project may be concluded from the following facts:

- Improvements were made to the text of the first 30 psalms,
- Some important revisions were made in the just published melodies,
- Guillaume Franc was given an official contract with a sizable increase in wages, and finally
- The publication of a new Psalter in 1543 containing CINQUANTE PSAUMES (Fifty Psalms), 20 of which were new. All 50 were now by Marot and each had their own melody.

The 1542 letter of Calvin, now twice as long, was included. He deals at length with the value and function of singing in the worship service. The letter, dated: Geneva, June 10th, 1543, for some time to come was published in re-issues of the Genevan Psalter.

From this collection only the text edition has been preserved. It was printed in Geneva by Jean Gerard. The music edition has not (yet) been found. The content, however, is known from the reprints by the brothers Ber-

ingen at Lyon in 1548 and 1549. Since 1543 the singing by the gathered faithful (and not only by the children) was the rule. On a singing schedule all the 50 Psalms were divided over 17 weeks. During the Sunday worship services and the Wednesday prayer services all the Psalms in their entirety were sung in turn, each psalm to its own tune. The minister had to keep this schedule. This was the more reason for the printers to reproduce the psalms books, in order to sell them, faithfully.

Of the new melodies of 1543, which in all probability were composed by Guillaume Franc, we find 16 back in the 1562 edition, either in their original form or slightly improved. They were the Psalms 18, 23, 32, 33, 37, 43, 50, 72, 79, 86, 91, 107, 118, 128, 138, the melody of the Ten Commandments and the Song of Simeon. Probability is not yet proof, therefore, we must leave the problem of attribution of these melodies to Franc open.

What happened to the psalms of Calvin as they appeared in "*La Forme des Prières*"? They were all replaced by verses written by Marot. This could only be done, if not on the instigation of Calvin, then certainly with the permission of the Reformer. Certain similarities in the versification can only be coincidental. For proof that Marot kept Calvin's

versification in mind, the first line of Psalm 91, the form of which is the same in both rhymings, is often given. Since the publication of the monumental book, "*Clement Marot et le Psautier Huguenot*" (Paris, 1878-'79) by Orentin Douen it has become customary to portray Marot, the "gracious man of the world" as the victim of Calvin, the "gloomy recluse". Nothing like that appears from contemporary documents. The fact that Calvin came between him and the Council of which he asked "to render him some good" in exchange for which Marot "would strive with all his might to complete the psalms of David", implicitly shows the praise for Marot's talents and his willingness. The Council answered: "that he must have patience" This only shows that the city was in dire financial straits, and not that there was any animosity towards the poet. It is significant that Calvin deliberated to entrust all the 150 psalms to Marot. Marot leaves Geneva at the end of 1545. Guillaume Franc follows him soon, because he could not live on his meagre salary. At that moment we meet for the first time the name LOYS BOURGEOY, de PARIS, CHANTRES (Louis Bourgeois, of Paris, Precentor).

The post formerly held by Franc is now divided between Guillaume Fabri and the newly arrived Loys Bourgeois: "to teach the children how to sing the psalms in church". Seeing that Fabri's work was not satisfactory, Bourgeois, "who was more suitable than he", became responsible for it from August 3rd on. From that date he fulfilled his duty skilfully and regularly, which may be concluded from the absence of any complaints in the Council's records. During his Geneva years Bourgeois composed psalm settings for amateurs. They were printed in Lyon by the Brothers Beringen (1547) who were equipped to do such print-

ing, and not as it has been argued, to escape from Calvin's *anathema*! For his students Bourgeois designed a musical primer entitled "*Le droict chemin de musique*" (The Right Road to Music) (1550).

With the coming of Theodore de Beza in October of 1548 a new phase in the completion of the Psalter begins. Although we do not know the precise date, the funeral oration of Caspar Laurent makes it clear that the above date is correct. By chance, it is said, Calvin discovered a rhyming of Psalm 16 on Beza's table - the first psalm which Marot had not yet arranged. Beza himself confirms the role which Calvin played in it: "On the urgings of the great Dr. Johan Calvin, I have completed the rhyming of the psalm in French verses, begun by Clement Marot, undisputed prince of the French poets of his time". The first information about dates we can find in the preface to "Abraham Sacrifiant" (Abraham's Sacrifice) dated October 1, 1550, in which Beza announces that after his drama he "hopes to continue with the rhyming of the psalms which at the moment I am working on."

We do not know how fast or slow Beza worked; what we do know is that Calvin becomes impatient and insists that the psalms be sent to him, so that they can be set to music. As far as Bourgeois is concerned, he asked council for "a little wheat for the improvement of psalm singing." In between the lines of the vague reaction of the council's secretary, we can read that the request concerned the creation of new melodies for each psalm. For there were 34, with an equal number of new patterns, which Beza adds to the 49 of Marot. The new collection is publishing by Jean Crispin in the fall of 1551 with as title PSEAUMES OCTANTE TROIS (eighty-three Psalms).

The expansion of the repertoire, divided

over 25 weeks (instead of 17) renders the previous collections useless. With the (only silent) agreement of the Council and the blessing of the ministers (?) Bourgeois uses the opportunity to correct printing errors and to change certain melodic phrases so that they are easier to sing and to prevent the congregation from doing it incorrectly. He brings more unity in the music notation by keeping only two note values with their corresponding rests and further makes slight improvements in the layout. Finally he cannot resist the temptation to replace some of the melodies to which Marot's psalms are set with new ones of his own design. As soon as the 83 came off the press, the Council's attention was drawn

to the changes. That was made easier, for Bourgeois gives a detailed account of the melody changes in his "Warning" (*Advertissement*), which he signed and had added to the end of the Psalter without consulting the civil authorities. This explains the 24 hour prison sentence given to him by the Council and the upbraiding of Calvin by the Council, when

Calvin interceded on Bourgeois' behalf.

That the work of Bourgeois - revisions, improvements and new compositions - was done with the permission of Calvin and his colleagues may be concluded from the ab-

sence of any notices in the Church register, but mostly from the inclusion of Bourgeois' changes in the following editions. We find them again unchanged in the Psalter of 1562.

The Council was irritated by the changes made in the melodies that accompanied Marot's psalms; they, however, had no criticism on the new melodies that he had written for Beza's psalms. It was neither surprising nor offensive to the Council that their precentor in his composition was inspired by

"some hymns which we formerly misused, this should not disturb them as the sounding of the bells and other such things, which were formerly used incorrectly but now correctly." Indeed, melodies from the Roman repertoire can be found back in the psalms 17, 20, 31, 39, 121, 124 and 129. Further knowledge of Gregorian chant perhaps will give us the opportu-

Les dix commandemens
du XX. d'ecode.

Yons le Loy que de se vous li
a des ne le sie a leur. Or tous joi
men legis le leur d'estre Dieu souverain
Kop. Ky et e ly son.

Je fais le Seigneur que tu deids
Etul pour Dieu seurs & aymer:
Autre Dieu fait' au renommer
N'entreprendra deuant moy.

Ayrie elyfon.

Image point ne forgées
Pour monner au honneur.
N'agieks leur enseignent.

Ayrie elyfon.

Le nom de Dieu ne pollueras
Mais Sainct & Secret seurs:
Et Dieu pour innocen' aura
Zout joi en vain le prenant. Ayrie elyfon.

Le sabbath tu sanctifieras.
En Dieu tousjours te reposeras:
Et ton oeil ne se desviara
Qu'a Dieu entrer les jours.

Ayrie elyfon.

Si tu es pauvre & tu es courtois
N'as pas de point de seurs
N'as de seurs que de seurs
N'as de seurs que de seurs
N'as de seurs que de seurs

Ayrie elyfon.

En chaste tu es courtois
En cour purement courtois
Et ton seurs ne contemne
Par parler de seurs.

Ayrie elyfon.

Le bien d'autrui ne seurs
N'as de seurs que de seurs
N'as de seurs que de seurs
N'as de seurs que de seurs

Ayrie elyfon.

Contre son prochain seurs
En la langue ne seurs
N'as de seurs que de seurs
N'as de seurs que de seurs

Ayrie elyfon.

Ton cœur d'autrui ne seurs
N'as de seurs que de seurs
N'as de seurs que de seurs
N'as de seurs que de seurs

Ayrie elyfon.

Dieu, qui de tous seurs,
Conte seurs le vertu seurs,
De Justice de seurs
D'ueil seurs seurs seurs.

Ayrie elyfon.

nity to enlarge that number.

Ten years would pass between the 83 psalms and the completion of the Psalter. Before any thought could be given to the completion of the remaining 67 psalms, the 83 psalms should become familiar. The rhyming of psalms would proceed in a slower pace. To the re-issues (1554) the printer added "six recently translated psalms" and a seventh was added in 1557. These texts, printed after the 83, neither had their own melody nor notated music. For the first time Beza resorts to a strophic form previously used and he refers the reader to the corresponding melody; consequently two psalms, sometimes more, are sung on the same melody. An examination of the 1562 collection shows that a whole series of similar psalms, which are treated in the same fashion, and thus are sung to a melody of another psalm: psalm 62 to 71, 76-78, 82, 95, 98, 100, 108, 109, 111, 117, 139, 140, 142 and 144; all together 25 psalms.

Did Beza lack the fantasy to construct new strophe forms or was he afraid to overload the school and the faithful with too many new melodies? The explanation of this fundamental change could be the result of Bourgeois' departure. On March 21st, 1551 the salary of Bourgeois, along with those of most of the civic officials, was cut in half because of the state of finances in Geneva. Contrary to what has been written, this measure, which affected the precentor, had no connection with the "*Advertissement*" of December 15th of that year. For lack of money Bourgeois left Geneva in 1552 never to return. Beza would have to do without the co-operation of a composer who had the real understanding of providing each psalm with a fitting tune.

Even though the work of rhyming stag-

nated, the same cannot be said for the Genevan printers. The printing firms cleverly competed for customers and licenses. In 1539 the Council granted the precentor Pierre Callette a license to print music in a manner that he had invented, for three years. That license Vallete handed over the next day to Jehan Bonnefoy, Michel Blanchier and Etienne Coret, all Geneva printers.

In 1560 Pierre Davantes, nick-named Antesignamus, in turn obtained a three year license for a "new type of music printing". On June 19th Antoine Reboul and Emery Bernhardt were empowered to print the psalms "with a new kind of music printing". On June 24th "Jean Rivery requested permission to print the psalms with the note names and scales at the beginning".

On March 24, of the same year, however, a request, dated November 12th, by Jean Rivery, in which he asks to print the psalms "with annotations the unrhymed text and with a prayer at the end of each psalm", was denied, more so because "Mr. Beza will have the complete French Psalter printed presently".

From that moment events follow each other in rapid succession. On June 30, 1561 the deacons, "entrusted with the care of the needy strangers, request council to give them the license of printing the psalms, for which Beza has given them the copyright. On the recommendation of Calvin they receive the license on July 8th for a period of ten years. So Calvin still saw to completion of the Psalter two years before his death. The undertaking which he had initiated had taken 22 years to complete.

History of the Genevan Psalter III

Dr. Pierre Pidoux


Bèza commissioned Gervais de la Court to copy (calligraphy) the psalms he had rhymed and Maistre Pierre to notate the music of them, so that they could be sent to the court. When Bèza left Geneva on August 17th, to prepare for and take part in a religious discussion at Poissy, he took the manuscript along. On the thirtieth of August he wrote Calvin from Paris that he hoped to obtain the royal privilege shortly. After the Parisian theologians declared on October 16th that they "had found nothing in them that is in conflict with our catholic faith, but rather that it is in keeping with the Hebrew truth", privilege was given on October the 19th and confirmed on December 26th, 1561; in detail it states that the psalms "are translated according to the Hebrew truth, in French rhyme and are set to good music, as has been observed and recognized by men, learned in the holy Scriptures and the above mentioned languages and also in the art of music". It would be odd, if the melodies were not judged by Thomas Champion, organist of the royal family, and himself a composer of psalm settings which were sung at the court. Charles IX called him "our dear friend".

The examined manuscript began "with Psalm 48, where it reads *"C'est en sa tressainte cité"* (It is in his most holy city) and continues to the last line of psalm 150 *"Chante à jamais son empire"* (Sing forever in his Realm). Only the last Psalms, which Bèza had recently completed, and the only ones which could be protected by privilege against unlawful printing, were scrutinized by the theologians. It is important to note that the melodies of these psalms were also judged as good by music experts. They are 40 in number all of which were included unchanged in successive editions. They are the melodies of Psalms 48, 49, 52, 54 to 61, 75, 80, 81, 83-85, 87-89, 92-94, 96, 97, 99, 102, 105, 106, 112, 116, 135, 136, 141, 145, 146-150.

Who is the composer of this important musical contribution? The man who continued the work of Bourgeois became the subject of severe criticism by Douen, whose judge-

ment heavily influenced many generations of musicians. They, without further ado, made the *"verba magistre"* (the words of the master) their own. If one is to believe Douen then the melodies of 1562 "are for the most part unworthy of a man of good taste. The musician who undertook to set Bèza's psalms to music was clearly inferior to Bourgeois, when it comes to fruitfulness as well as talent. For the 62 psalms he only could find 42 melodies, furthermore it must be said that only six of them (61, 74, 84, 88, 89 and 92) have an uneven but indisputable value. Except the melodies we have indicated, the remaining ones are average or not suited to words or even trivial, without style or rhythm, and barely singable. For the rest we are comforted by saying that the name of the musician, without taste and with so little dedication, in part deserves the oblivion in which he finds himself."

One thing Douen saw correctly: the com-

<p>PSEALIMES. MIS EN RITHME FRANCOISE.</p> <p>Quarantenez, par Clement Marot, avec le Canique de Symeon, & les deux Commandemens. Esquarrez par l'Ordre de l'Esclz de Vreclz en Bourgogne. <i>Le nom des notes plus adoucies, pour plus facile entendre, avec quelques autres manieres de Noter. Et grande grace à ceux qui desireront entendre les semblables Notations pour conuaitre les valeurs des notes, & autres choses requises.</i></p>  <p>De l'Imprimerie de Simon du Bois. Avec Privilège M. D. LVI.</p>	<p>EXTRACT DV PRIVILEGE.</p> <p>Defenses & inhibitiōs sont faites à tous Imprimeurs, Libraires & au- tres quelconques: de n'imprimer, ou faire imprimer les prefeus Pseaul- mes, ou les notes sont nommees, tāt au long, qu'avec vne simple lettre: Tāt de ce volume, que d'autre plus grād, ou plus petit. Tāt de ceste no- te que de plus petite. Ny ailleurs imprimez, vendre ny acheter: Et ce durāt le terme & espace de trois ans, du date des presentes, sur les peines plus amplement cōtenues audict pri- uilege. Dōnē à Geneue le Seixième de Ianuier. 1556.</p> <p>Signé M. Rofet.</p>
--	--

poser of the music of the last psalms must indeed be sought in Geneva and in Bèza's circle. When his book was about to be printed, Douen received confirmation of this from Henri Bordier, who drew Douen's attention to the accounts of the Hôpital (a charitable institution) which twice mentioned a "Maistre Pierre, the precentor" who was paid "for putting the psalms to music". Among the precentors who have Pierre as surname, Bordier thought of Dubuisson, precentor of the St. Pierre from 1561-1571, while Douen suggested Dagues, teacher at the Collège de Rive, who died in 1571. Going by what we know of both these men, it is highly unlikely that they were in charge of something other than the instruction of the children and the leading of the singing in the Genevan churches. Both lived in miserable material circumstances,

which could indicate the low esteem in which they were held.

Besides these two there was Pierre Vallette, precentor at St. Pierre (1552-1553) and teacher at the Collège (1553-1561). He must have been a good musician, to judge by the 1556 edition of the psalms, in which each note is immediately preceded by its *solfège* name. For this notation, said to be invented by him, Vallette received a privilege. In the same book an "instruction to know the value of the note and other required matters" is printed. Vallette intended these instructions for "all believers who wish to sing the praise of the Lord". It concerns an elementary *solfège* method, beautifully and clearly written. It is included in other editions and by other printers. It would, however, be incorrect to speak of a musical creation by Vallette. What we

GENEVAN PSALTER

possess by him appears to be nothing but the fruit of the reflection and experience of an educator. Seeing that he left Geneva in April 1561, it is doubtful that he was the recipient of an amount paid to Maistre Pierre in June of that year. Yet 'what is true does not always have to be a probability ...'

That leaves none other than Pierre Davantès, nicknamed Antesignanus, from Rabasteins in Bigotre, who became a citizen of Geneva on March 6th, 1559. Davantès had acquired a good reputation for his Greek and Latin publications. On May 24th, 1560 he received a privilege for publishing the psalms "with a new type of music print" or, as the title indicates, "a new and easier method to sing each psalm stanza without having to refer to the first stanza, as we are accustomed to do in church."

Davantès, according to Bayle, a man of the world, was in his work a most persistent man as one could ever imagine. Based on a three-volume dissertation about Terentius, he proposes a three-layered notation of the psalm tunes. He printed the notes, preceded by the note names, as Vallette had done and added a third notation of his own invention: a clever code, based on numbers, preceded or followed by the usual signs, which provided the opportunity to read the melody in *solfège*, while other signs placed underneath them determined the note length and the rests. By means of this third procedure it became possible to notate the melody with all the stanzas. This shorthand, however, apart from the problems for the printers, demanded the constant attention of the singer. This attempt, which gained no followers, gives evidence of an interested and methodical mind and at the same time is the fruit of a lengthy musical practice. Davantès also printed the unrhymed

bible text alongside the rhymed version. As Hebraist he was much interested in the psalm superscripts and they were included in his Psalter, e.g. Psalm 5 "For the director of music. For flutes".

Would it be possible that the melodies of 1562 are the work of Davantès? It would then be necessary that they give evidence of the same maturity which his literary works show; that they are written with the same dedicated care which he applied in the working out of his notation system. It would be inconceivable that the thoughtful, patient and precise author would allow himself to be sloppy and negligent while composing melodies for ecclesiastical use. A careful examination of the 1562



Beza

psalm tunes shows that the finishing of them is at least as important as the melodic invention. We must first examine the unity of style: this shows a similarity with Bourgeois' composing technique and makes it difficult to ascertain the precise extent of each others part, when chronology does not give us a clue.

In spite of the unity research shows subtle differences. In order to give the melody a freer movement Maistre Pierre sooner than Bourgeois leaves out rests between the lines, when the *enjambement* in the text suggest it (e.g. Psalm 57) or it could be to imitate Bourgeois as in Psalm 99 (cf Psalm 47). Theodore de Bèza in his choice of the strophic structure determined the length and cut of the melodies. The *ambitus* (the scope of the melody from the lowest to the highest note) belongs to the territory of the composer. The melodies of 1562 show a thriftiness: four melodies do not exceed a sixth (Psalms 75, 100, 116, 141) and four no more than a seventh (61, 86, 93, 146) which only occurs once in Bourgeois' melodies (129). The feminine rhyme on the silent syllable is usually marked by a melodic descent, but with Bourgeois the movement is often ascending, when the next melodic line ascends (Psalms 23, 25, 28, 30 etc.). In 1562 each silent syllable is accompanied by a descending second. This second is only ascending when the following line begins with a repeat of the same note (Psalm 54, 56, 92, 116). When Bourgeois uses a syncopated retardation in a line with a feminine ending, he is apparently not sensitive to the roughness - the *barbara dictio*, which the replacement of the accent causes (e.g. Psalms 20, 28, 30, 31, 42 etc.). The melodies of 1562 make use of syncopation as well, but they only occur in connection with masculine rhyme (e.g. Psalm 60, 61, 80, 85, 90, 105).

Another characteristic of the 1562 melodies is the frequent use of *tetrachord*¹ repeats, ascending (Psalm 55) as well as descending (49, 54, 56), or in combination (Psalm 94, 102, 150). No less characteristic is the coinciding of the *hexachordum naturale* with the *hexachordum molle*², which occurs unexpectedly in the span of a few notes, which causes, what is called later, a chromatic movement (Psalm 48, 59, 80, 88, 112, 148, 149). For example Psalm 88, line 3:

b b flat

par - vien - ne ce dont je te pri - e

or Psalm 112 line 2/3:

b b flat

et s'a don - ne Du tout

The composer is thoroughly at home in polyphony, which is apparent from certain melodic fragments, that can be combined like invertible counterpoint. A typical example of this is, Psalm 99, which is the contrapunctus of Psalm 47 by Bourgeois. See also Psalm 54 the first and the last lines which may be combined with the fourth one; and Psalm 89 line 5 against 4.

Also some of the psalms of 1562 are inspired by the old repertoire: Psalm 55 is closely related to the hymn "*Lauda Sion Salvatorem*", Psalm 58 is reminiscent of the Credo III. Psalm 141 is a remarkable transcription of the hymn "*Conditor alme siderum*", and the melody of the sequence "*Victimae paschali laudes*" forms the basis for psalm 80. By means of notes - as the *Biblia pauperum* did by means of pictures - the Christian Easter is connected with the Jewish Passover, an inspiration which can only come to an author who is equally at home in musical composition as in the convolutions of Biblical exegesis.

What remains is a discussion of the Hôpital accounts. From the State archives at

GENEVAN PSALTER

Genève, Arch. Hosp Hj2 the following:

fol. 58. Extra expenses for the month of June 1561 to Mr. De La Court for the copying of Mr. De Bèza's psalms in order to sent them to the courts: 12 fl. 6 st.; to himself for the copying of the privilege for said psalms: 8 st.

fol. 58. back. To Maistre Pierre for putting the psalms to music: 10 fl.

fol. 59 front. Extra expenses for the poor in the month of July, 1561. Paid to Mr. De Bèza for what he has given to the precentor Maistre Pierre for putting the psalms to music in addition to the above mentioned gains 20 fl., 5 st.

Seeing that the completion of the Psalter was of interest to the church as well as the city, why did the payment to Bèza's co-workers come from general revenue? The increased amount paid to Maistre Pierr is not related to his regular salary, even less to the incidental allowances in cash or in wheat, which council gave its precentors. It could concern Pierre Dagues, whose teaching and lack of zeal was a repeated subject of admonition, yes, even of firing. And would Bèza have been the only one, who discovered talents in Dagues that remained hidden to his contemporaries? Would he have paid him an amount higher than he received for half a year of work in service of the city? Why are these acts directly dealt with by Bèza and the treasurer of the Hôpital, without a trace of it in the deliberation of the council or in the registry of the ministry of the pastors? It is as if Bèza had only personal obligations and took care of matters on his own initiative. He, indeed, acts on his personal initiative, for Bèza had given the copyright of his psalms to the Deaconry, who administered the Hôpital. Before Bèza leaves

Geneva for Paris and Poissy he is reimbursed for what he paid Maistre Pierre. He departs on August 16th. On August 31st "Maistre Pierre Davantès, inhabitant of Geneva, teacher ..., dies from a continuing fever at the age of 36 years". Bèza received the news in a letter from Calvin on September 3rd.

As long as we don't find irrefutable proof, the question of Maistre Pierre's last name must be kept open, even though a series of clues points to Davantès.

EDITORIAL NOTES

¹Tetrachords are the two halves of modes which are exactly similar in the order of tones and semitones. For example, the two tetrachords in the Dorian mode are: D-E-F-G and A-B-C-D.

²A hexachord is a group of six consecutive notes which are regarded as one unit. Hexachords are used from the 11th to the 17th century for the purpose of sightsing - not unlike the movable doh system today.

There were three hexachords: *hexachordum naturale*, starting on C, the *hexachordum molle*, starting on F, and the *hexachordum durum*, starting on G. It will be observed that the three hexachords overlapped in range, and a singer would have to pass from one hexachord to another. This shifting between hexachords was called mutation.

³A sequence is a type of hymn which found its origin in the interpolation in some of the musical elements of the mediaeval liturgy. The sequence (from *sequi*=to follow) used to follow the Gradual and Alleluia, and typically was melismatic: many notes were set to only one syllable. The resulting melody was subsequently set to different words in syllabic fashion: one note per syllable. Thus the Sequence evolved as an independent hymn, which became especially popular in the 11th and 12th century.

Quelle: Reformed Music Journal (Jan., Apr., Jul., 1989). Mit Genehmigung.

Bernard Smilde

Rhythmische Phänomene im Genfer Psalter

1. Die Psalmen und ihre Melodien

Es gibt keine Generation, die nicht immer wieder den geistigen Reichtum und die poetische Schönheit des biblischen Buchs der Psalmen entdeckt.

Es bleibt ein Wunder, wie sich in diesen 150 jüdischen Liedern eine so grosse Menge menschlicher Gefühle und Empfindungen herauskristallisiert hat. Menschlich ist dieses Liederbuch der Synagoge, Reaktion auf göttliches Reden und Handeln; zugleich auch wieder selbst Gottestoffenbarung geworden.

Kein Wunder, dass diese reichhaltige hebräische Poesie viele Dichter zum Nachdichten und Komponisten zum Singbarmachen dieser starken Texte veranlasst hat.

Nach einer Zeit der Vernachlässigung wächst international allmählich die Überzeugung, dass uns im Genfer Psalter ein Schatz von 125 schönen Melodien überliefert worden ist, der in Variation und Einheitlichkeit völlig einzigartig dasteht und als einer der wertvollsten kulturellen Nachlässe der calvinistischen Reformation zu betrachten ist. Die Melodien haben durchaus Qualität und sind auch von wenig geübten Sängern gut singbar.

Für die Kirchen calvinistischen Gepräges ist das Psalmsingen seitdem ein typisches Kennzeichen geworden. Es hat auch internationale Verbindungen geschaffen und sie aufrecht erhalten. Zudem entwickelten sich oekumenische Kontakte auch jenseits der reformatorischen Kirchen und Gruppen

Die Melodien des Genfer Psalter sind keine umgeänderten Gassenhauer, wie O. Douen (1878f.) meinte und viele Autoren es ihm und anderen bis heute nachgeschrieben haben. Es sind typische Lieder des 16. Jahrhunderts, die mit grossem Geschmack von Komponisten zusammengestellt (componere!) sind, oft unter Verwendung gregorianischer Motive (sog. "timbres"), wie es nach G.R. Woodward (1918) und A. Gastoué (1924) besonders E. Haëin für etwa 40% der Melodien gezeigt und nach Haëin auch H. Hasper (1955), Pierre Pidoux (1962 und 1979) und Bernard Smilde (1981 und 1986) in ihren Publikationen bestätigt haben.

2. Die Notation

Beim Übertragen dieser Melodien aus dem 16. Jahrhundert in moderne Notenschrift gibt es viele Probleme (Tonhöhe, Notenbild, Rhythmus, Taktzeichen, Vorzeichnung, Akzidenzien, Pausen). Es wäre übertrieben zu behaupten dass sie alle völlig gelöst worden sind. Die Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie hat in ihrer Versammlung in Regensburg 1979 zwar meinen Vorschlag übernommen, einen Textus Receptus herzustellen, der internationale Gültigkeit haben soll, aber bis jetzt ist dieser Beschluss leider Papier geblieben. Es stellt sich aber heraus, dass wir heutzutage über keine bessere Notation verfügen als die des niederländischen "Liedboek voor de Kerken", 6-Gravenhage/Leeuwarden 1973ff. Sie hat internationale Anerkennung gefunden und ist in mehreren Ländern von Indonesien bis Kanada übernommen worden.

3. Übernahme

Neue Psalmberemigungen könnten sich am besten einfach dieser Notation anschliessen. Dabei sind einige Anmerkungen zu machen:

- a) Die niederländische Notation hat am Anfang jedes Psalms das Zeichen C . Das hat man aus Sparsamkeitsgründen aus einer vorigen Edition (Kerkboek 1969) übernommen, aber man hätte - mit Recht - lieber P gewählt, wie es die Gesänge zeigen, die im zweiten Teil des "Liedboek" zu finden sind und die eine Psalmmelodie benutzen. Dieses Zeichen lässt besser spüren, dass bei den Psalmen nicht von Takt, sondern von "tactus" (Nieder- und Aufschlag der Hand) die Rede ist.
- b) Man soll sich genau an Rhythmus und Pausenzeichen halten. Sie sind in den sechziger Jahren von niederländischen Musikologen (dr. Jan van Biezen und Adr. C. Schuurman) sehr sorgfältig notiert worden. 1984 habe ich durch Besuch der Bibliotheken in Den Haag, Paris und Genf dies alles überprüft. Auf der Basis meiner Untersuchungen würde ich nur in einem Falle zu einer Abweichung der niederländischen Notation raten, nämlich in Psalm 48: hier soll nach der neunten Zeile eine Pause notiert werden (—).

Die verschiedenen Editionen aus Genf 1562 (das erste Jahr des kompletten Psalters) haben untereinander nur sehr kleine Abweichungen. Meistens sind sie einfach zu lösen. In genanntem Fall hat ungefähr die Hälfte der Editionen eine Pause und die andere Hälfte nicht. Ich entscheide zugunsten einer Pause aus diesen Gründen:

- 1) Der französische Text hat kein Enjambement, das zum Durchsingen nötigen könnte, wie das an anderen Stellen ohne Pause oft der Fall ist.
- 2) Die rhythmische Konstruktion der Zeilen 9-10 ist genau

dieselbe wie die der Zeilen 7-8, und dort hat man nach Zeile 7 auch eine Pause.

4. Notenwerte

Der Genfer Psalter kennt nur zwei Notenwerte: semibrevis und minima (◊ und ◊), in moderner Notation meistens mit ♩ und ♪ wiedergegeben. Nur die Schlussnote (◻ longa) kann man als eine Note mit ausgeschriebener Fermate betrachten. Die Abwechslung lang - kurz ist immer eine symmetrische; die beiden Notenwerte kommen nur in doppelten Zahlen vor: zwei, vier, sechs oder acht.

Die Abwechslung lang - kurz ist immer eine symmetrische: die beiden Notenwerte nur in doppelten Zahlen vor: zwei, vier, sechs oder acht.

Es gibt dabei jedoch zwei Erscheinungen, die vom Dichter besondere Achtung fordern: die Synkopen und die Dreiergruppen.

5. Die kurze Synkope

Es gibt zwei verschiedene Arten von Synkopen: einfache und doppelte.

- a) Bei der kurzen oder einfachen Synkope wird der Rhythmus bei weiblichem Reim in der Kadenz ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ geändert in ♩ ♩ | ♩; also bekommen wir eine lange Note zwischen zwei kurzen.

Dass ♩ ♩ eine Variation für ♩ ♩ ist, lässt sich von den Sätzen des Komponisten Claude Goudimel in seinen Psalmbearbeitungen ablesen, wo die übrigen Stimmen den ursprünglichen Rhythmus ♩ ♩ beibehalten haben, z.B.



Bei dieser Synkope kann das erste Intervall melodisch steigend oder fallend sein; das zweite senkt sich immer; danach geht es steigend weiter, um die Schlussnote zu erreichen. Wir finden eine kurze Synkope:

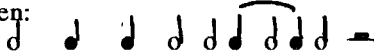
- 1) mit zweimal fallenden Sekunden in :

Psalm 16	Zeile 6	
"	20	" 1
"	30	" 6 (auch 76 und 139)
"	42	" 8
"	120	" 2

" 125 " 5
" 129 " 4

- 2) mit einmal steigender und einmal fallender Sekunde in Psalm 31 Zeile 1 (auch 71)
- 3) mit steigender Terz und danach eine fallende Sekunde in Psalm 28 Zeile 4 (auch 109)
- 4) mit steigender Quarte und fallender Sekunde Psalm 78 Zeile 2 (auch 90)


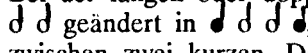
Eine kurze Synkope finden wir auch in Psalm 6 Zeile 1, aber dort ist die Synkope zusammen mit der folgenden Note melismatisch behandelt worden und dort finden wir das einzige Melisma im Genfer Psalter über drei Noten:



Ne veuillez pas, o Si - - - re,

Synkopisch wirkt auch Psalm 38 Zeile 2 nach einer kurzen Pause. Merkwürdig sind auch die Übergänge der Zeilen in den Psalmen 47 und 99. Aber in diesen Fällen handelt es sich nicht um Kadenzsynkopen.

6. Die lange Synkope

- b) Bei der langen oder doppelten Synkope wird die Kombination  geändert in , also: es kommen jetzt zwei lange Noten zwischen zwei kurzen. Das geschieht immer vor einer Schlussnote mit männlichem (stehendem) Reim. Auch hier zeigen die Goudimelschen Sätze deutlich das Grundmuster in den übrigen Stimmen, z.B.:

Hinsichtlich der Intervalle gilt folgendes: die Melodie kann sich dreimal senken - und dann sind es immer Sekunden. Sie kann einmal steigen und sich zweimal senken; in diesem Fall ist das steigende Intervall einde

Sekunde oder eine Terz..

In Zeile 2: par und ta sind klare Vokale.

In Zeile 3: das Wort cruelle (grausam) bekommt hier einen besonderen Akzent.

Psalm 124 Zeile 3:



Die Silbe -stre ist stumpf (schwa), droict ist ein wichtiges, klangvolles Wort.

Auch in deutschen Kirchenliedern des 16. und 17. Jahrhunderts findet man Synkopen, zB. die kurze in:



im EKG leider umgeändert in:

Hier ist zu spüren, dass der Verfasser Johann Crüger den Genfer Psalter gut gekannt hat!

Die lange Synkope finden wir z.B. in:



aus ei-ner Wur-zel zart.

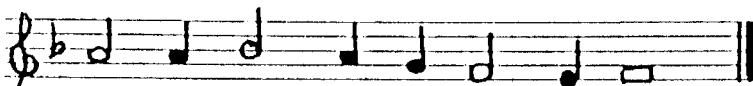
7. Die Lösung

Was soll nun der Psalmbereimer, der einen Text in eine deutsche Sprache zu übertragen hat, in solchen Fällen machen?

Die beste Lösung ist m.E., dass man versucht auf die lange (bei doppelte Synkopen auf die erste lange), vorwärts springende Note, die zwar metrisch unbetont ist, eine Silbe zu schreiben die keinen stumpfen Klang hat, also kein stummes e (Schwa), wie in den Silben be, ge- u.s.w. Wenn möglich einen langen jedenfalls klangvollen Vokal.

Den Dichtern der niederländischen Psalmberemung 1968 ist es manchmal gelungen.

Z.B.: Psalm 42 Zeile 8



jui-chend staa in uw voor- ho-ven.

Psalm 30 Zeile 6:



werd tot een schaduw die voor-bij-ging.

Das Psalter-EKG (Evangelisches Kirchengesangbuch, Ausgabe für die Evang. Reform. Kirche in N.W. Deutschland ist in den meisten Fällen die Notation der Synkopen verdorben. Bei Wiederherstellung des ursprünglichen Rhythmus würde man mit dem Jorissen-Text in Psalm 43 (Zeile 2 hat doppelte, Zeile 3 hat einfache Synkope) in 5 Fällen schlecht, in 3 gut und in 2 ziemlich gut auskommen! Sehr unangenehm klingt zum Beispiel Strophe 2 Zeile 3:



Ach du ver-ei-telst mei-ne Werke

8. Die ternären Gruppen

Eine weitere Variation im Rhythmus bilden die ternären Gruppen. Sie sind entweder lang - kurz ($\text{♩} \text{♩}$) oder kurz - lang ($\text{♩} \text{♩}$).

Bem. Die Dreiergruppen sind von den Synkopen zu unterscheiden. Das spürt man bei Goudimel in seinen Sätzen. Wo der cantus firmus synkopiert, gehen die anderen Stimmen im Tactusschema weiter; bei ternären Gruppen dagegen fügen die Gegestimmen sich rhythmisch nach dem cantus firmus. Beides sehen wir in Psalm 42 Zeile 8 (c.f. in Tenor):

(♯)

Que ver-ray de Dieu la fa- ce?

Am Anfang dieser Zeile finden wir zwei Dreiergruppen, wobei alle Stimmen rhythmisch miteinander gehen. Am Schluss findet sich eine kurze Synkope in der Melodie (Tenor), wobei die übrigen Stimmen das Grundschema behalten.

Es ist wichtig, die ternären Gruppen zu erkennen. Zwei Zeilen können melodisch genau miteinander übereinstimmen und auch dieselbe rhythmische Abwechslung von langen und kurzen Noten haben und doch verschieden zu interpretieren sein, z.B. Psalm 22 Zeile 4 und Psalm 33 Zeile 10, wo der Unterschied nur vom Text heraus deutlich zu machen ist:

4. En ma complainte?


10. A son nom jouez.

jambisch, weiblicher Reim

trochäisch, männlicher Reim

Die ternären Gruppen stehen nie vereinzelt da, sie treten nur doppelt auf. Dabei können sie von zwei kurzen Noten unterbrochen werden. Auch können Dreiergruppen in zwei aufeinanderfolgenden Zeilen einander ergänzen.

Es gibt verschiedene Möglichkeiten:

- a)  in Psalm 25 Zeile 6
- | | | | |
|---|-----|---|---------------------------|
| " | 29 | " | 3, 4 und 8 |
| " | 33 | " | 7 |
| " | 42 | " | 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 und 8 |
| " | 61 | " | 1 + 2, 4 + 5 |
| " | 106 | " | 1 |
| " | 121 | " | 1 |
| " | 140 | " | 1 |
| " | 141 | " | 2 und 3 |
| " | 148 | " | 1 |

Im deutschen Kirchenlied finden wir diese Figur z.B. in:

Gott Lob und Preis in E-wig-keit . und

(EKG 116)

- b) $\overline{\rho} \overline{\rho} \overline{\rho} \overline{\rho}$ in Psalm 13 Zeile 5
 " 24 " 1 und 4
 " 33 " 10
 " 38 " 3
 " 52 " 1
 " 73 " 6
 " 114 " 1 und 2

Im deutschen Kirchenlied z.B. in:



be-reit zu der Hoch-zeit (EKG 121)

- c) $\overline{\rho} \overline{\rho} \overline{\rho} \overline{\rho}$ in Psalm 13 Zeile 2
 " 141 " 1

Im deutschen Kirchenlied z.B.:



von andern Ster-nen klar. (EKG 46)

Von zwei kurzen Notenwerten unterbrochen:

- d) $\overline{\rho} \overline{\rho} \overline{\rho} \overline{\rho} \overline{\rho} \overline{\rho}$ in Psalm 25 Zeile 1 und 3
 " 131 " 1 (auch 100 und 142)

Dieser Rhythmus bildet eine Variante zu Typus a)

- e) $\overline{\rho} \overline{\rho} \overline{\rho} \overline{\rho} \overline{\rho} \overline{\rho}$ in Psalm 84 Zeile 1

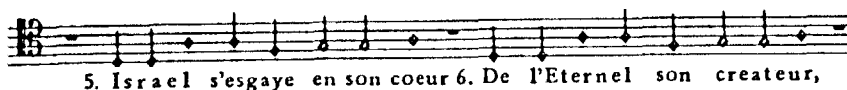
Dieser Typus bildet eine Variante zu Typus b)

Von den Typen d) und e) sind mir keine Beispiele aus dem deutschen Kirchenlied bekannt.

Bem. Die Kombination $\underline{\bullet} \underline{\circ} \underline{\circ} \underline{\bullet}$ kommt nicht vor; sie würde ganz der doppelten Synkope ähnlich sein.

Bem. Die Dreiergruppen sind nicht als Triolen zu deuten, wie S. de Lange 1895, H. Hasper 1936 und zum Teil auch U. Teubner 1957 gemeint haben; die mensurale Notation hätte das mit andern Mitteln angedeutet. Das sie nicht als Triolen zu werten sind, zeigen die Figuralsätze und die Tabulaturnotation zeitgenössischer Komponisten.

Völlig vereinzelt steht Psalm 149 Zeile 5 und 6 mit einem sehr unregelmässigen und doch hinreißendem Rhythmus (inspiriert von einem französischem Volkslied) da:



Wenig schematisch ist auch Psalm 75 Zeile 1 und 2 mit diesem Bild:



9. Die Lösung

Was soll nun der Dichter bei diesen Dreiergruppen machen?

Bei den Fällen a) und d) passiert nichts Ausserordentliches.

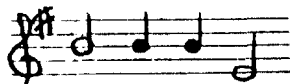
Bei b), c) und e) achte man besonders auf die Gruppen, in der zuerst die kurze und dann die lange Note auftritt. In solchen Fällen soll immer die lange Note, auch wenn sie metrisch unbetont ist, eine Silbe mit hellem Vokal haben, vor allem da, wo die lange Note höher liegt als die vorangehende kurze.

10. Im allgemeinen

Auch da, wo sich keine spezifischen rhythmischen Wendungen ereignen, gibt es einiges, worauf der Bereimer zu achten hat.

Wo sich eine melodische Steigung findet, soll man Sorge tragen, dass die höhere Note möglichst eine Silbe mit hellem Vokal bekommt, besonders da, wo die höhere Note eine lange ist und mit einem Intervall, das grösser als eine Sekunde (Terz, Quarte, Quinte) ist, erreicht wird.

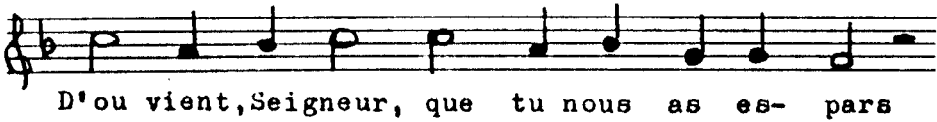
In den jambischen Texten findet man oft Stellen, die musikalisch mit dem Schema: lang - kurz - kurz - lang ($\overset{\circ}{\text{d}}$ \bullet \bullet $\overset{\circ}{\text{d}}$) anfangen. Solche Stellen lassen sich am besten singen, wenn man nicht jambisch, sondern daktylisch anfängt (sog. canzona-incipit). Das gilt besonders da, wo die Melodie hoch einsetzt, z.B. Psalm 72 Zeile 1:



Solche Stellen klingen schlecht, wenn der Anfang mit einem Wort wie "Gerechtigkeit" gebildet wird. Die Silbe "Ge-", lang und hoch gesungen, hört sich unangenehm an, vor allem wenn sie von einer grossen Gruppe gesungen wird.

11. Vers commun.

In Zeilen von 10 oder 11 Silben - auf französisch vers commun genannt - hat man immer die vierte Silbe schwer betont. Oft steht dort im Text ein Komma, man kann dort wenigstens eine kleine Atempause machen. Z.B, Psalm 74 Zeile 1:



Jorissen hat damit oft sehr gut gerechnet; in seiner Version des 51. Psalms in der ersten Strophe sogar alle acht Zeilen! Wenn möglich, sollte an diesen Stellen nicht ein mehrsilbiges Wort verwendet werden, das zwischen den Noten 4 und 5 der Zeile unterbrochen werden muss.

Wir finden den vers commun in den Psalmen 1, 2, 8, 10, 11, 12, 14, 16, 18, 22, 23, 27, 32, 39, 40, 41, 45, 49, 50, 51, 53, 56, 57, 69, 74, 78, 79, 85, 87, 90, 93, 101, 103, 104, 110, 114, 115, 116, 119, 123, 124, 129, 133, 137, 144 und 145. Alexandriner (sechsfüssige Jamben) hat nur der 89. Psalm.

12. Schluß

Es stellt sich heraus, dass nur der Dichter Psalmbereimer sein kann, der sich singend die Genfer Melodien zueigen gemacht hat und also singenderweise seinen Psalmtext bildet. Das dünkt manchen eine schwere, allzu schwere Aufgabe. Der Dichter wird mit David sagen: Dieser Panzer passt mir nicht, ich kann mich nicht darin bewegen. Aber die Dichter, die an der neuen holländischen (1967) und friesischen (1977) Psalmbereimung gearbeitet haben, haben es erfahren: das braucht nicht so zu sein. Umgekehrt: es liegt nicht nur in der schönen hebräischen Poesie, sondern auch in den charaktervollen Genfer Melodien eine ungeheure Quelle der Inspiration für diejenigen, die dienend dichten und dichterisch umgestalten wollen. Denn inspiriert sollte eine neue Psalmbereimung unbedingt sein!

Jürgen Henkys

Drei Genfer Psalmlieder textlich neu gefaßt

Veranlaßt durch Anfragen aus der Evangelisch-reformierten Kirche (Synode evangelisch-reformierter Kirchen in Bayern und Nordwestdeutschland) habe ich 1990 für drei Genfer Psalmlieder neue deutsche Texte geschrieben. Es handelt sich um den Versuch, Alternativen für die metrischen Psalmen von Matthias Jorissen bereitzustellen und so zur Revision des deutschen Liedpsalters beizutragen, der in der Evangelisch-reformierten Kirche auch bei Einführung des neuen Evangelischen Gesangbuchs in Gebrauch bleiben, ja möglichst neu erschlossen werden soll.

Die zuständige Kleine Psalmkommission verwies bei ihrem Auftrag insgesamt auf die beispielhafte niederländische Psalmbereimung im "Liedboek voor de kerken" (1973). Bei Psalm 22 hielt sie eine "starke Reduktion" für nötig, wünschte aber "die Hauptaussagen zu erhalten, ebenso einprägsame Wendungen". Bei Psalm 46 wurde nach dem Vorbild im "Liedboek" eine dreistrophige Form mit Kehrsvers erbeten. Zu Psalm 14 gab es keine weiteren Hinweise.

Der stilistische Spielraum zwischen den Psalmbereimungen Jorissens vom Ende des 18. Jahrhunderts und heutigen Textierungen, die zum Ende des 20. Jahrhunderts gehören, ist nicht gar zu groß. Die Melodik und die Strophenform der Genfer Weisen einerseits, der Wortlaut der eingeführten und gottesdienstlich gebrauchten Übersetzungen des biblischen Psalters andererseits setzen der Bearbeitung der Liedtexte deutliche Grenzen. Ob und wie ich den vorhandenen Spielraum zugunsten eines zeitgenössischen Singens wirklich ausgenutzt habe, muß sich im Gespräch darüber und eben im Gesang erweisen. So sind jetzt nur einige allgemeinere Hinweise am Platz.

Zu Psalm 14: Das Hauptproblem scheint mir hier theologischer Art zu sein. Wie kann vermieden werden, daß die Gottlosigkeit als hauptsächlich moralisches Manko erscheint? Gegen dieses Verständnis war Rö 3,10-12 zu bedenken. Wie kann andererseits erreicht werden, daß in den Worten des Liedes auch die Anfechtung durch einen politisch instrumentalisierten Atheismus Ausdruck und Antwort findet? Die Strophen wurden Anfang 1990 angesichts des Niedergangs des 40jährigen Staatssozialismus in der Deutschen Demokratischen Republik geschrieben.

Zu Psalm 22: Hier habe ich mich von dem, was die Auftraggeber meinten, weit entfernt. Das Lied ist keine "Psalmbereimung" mehr. Im Blick auf das sehr anspruchsvolle Reimschema (Marot und Lobwasser 8zeilig mit Reimbindung zwischen den Strophen: aaabbbbc || cccddde usw.; niederländische Tradition in-

klusive Jorissen 9zeilig: aaabbcddc) meinte ich, auf den Reim ganz verzichten zu sollen und mich allein an das Metrum als zureichendes poetisches Rückgrat halten zu können. Dieser Psalm wird ja ohnehin nicht mehr auswendig gesungen werden! – Für die Kürzung war mir wichtig, daß keiner der durch C. Westermanns Analyse herausgestellten gattungsspezifischen Teile des biblischen Psalms (Gewendete Klage, Berlin 1957, S. 9) gänzlich entfallen dürfe.

Zu Psalm 46: Jan Willem Schulte Nordholt und Jan Wit, die Autoren des Psalms im "Liedboek voor de kerken", haben im Refrain – und dort als Schlußzeile jeder Strophe – Martin Luther zitiert: "Een vaste burcht is onze God". Das mochte ich nicht einfach nachahmen. Umso mehr mußte ich beim Kehrreim auf eine andere Art von Einprägsamkeit aus sein. Ich entschloß mich zu einer Form, in der die beiden fraglichen Zeilen aus drei kurzen Sätzen und die Sätze aus möglichst einsilbigen Wörtern bestehen: "Der Herr ist mit uns. Er gibt Halt./Gewaltig birgt er vor Gewalt." Eine Variante, die der Psalmkommission zur Entscheidung vorliegt, mildert ab: "Der Herr ist mit uns. Er gibt Halt / und birgt uns bei sich vor Gewalt." Allerdings fordert auch schon die erste Fassung dazu auf, zwischen Gewalt und Gewalt zu unterscheiden. Gleichwohl bleibt es dabei, daß "der HERR Zebaoth" (Ps. 46,8.12) der Gebieter der Scharen ist. Das wird auch durch das Leiden Jesu nicht widerrufen (Mt 26,53). Jesus verzichtet auf den Beistand der Scharen des Vaters und gewinnt gerade so die ihm bestimmte Macht über die Welt. "Gar heimlich führt' er sein Gewalt" (EKG 239,6). Dieser Gewalt darf man sich anvertrauen.

PSALM 14

1. Die Toren reden klug: "Gott ist nicht da!"

Sie taugen nichts mit ihrem bösen Treiben,
denn keiner läßt das alte Leben bleiben.

Ihr Gutes war nie gut, wohin man sah,
ihr Herz nie Ja.

2. Vom Himmel schaut der Herr in seine Welt:

Wo sind sie, die am eignen Weg verzagen?
Die klug genug sind, um nach Gott zu fragen?
Ist niemand so verständig, daß er hält,
was Gott gefällt?

3. Gott sucht umsonst, denn es ist niemand gut,
ja alle, alle sind sie abgewichen.
Sie haben ihn aus ihrem Plan gestrichen.
Nicht einer, der als Mensch aus Fleisch und Blut
das Gute tut.
4. Will keiner denn begreifen, was geschieht?
Die Übeltäter, die nur Unglück bringen,
sie werden satt, da sie mein Volk verschlingen.
Man lobt sich selbst, man singt sein eignes Lied,
und niemand kniet.
5. Doch Schrecken um und um! Gott hält Gericht.
Er gibt den Armen nicht in ihre Ketten.
Vor ihren Plänen wird er ihn erretten.
Der Herr ist seine starke Zuversicht,
der für ihn ficht.
6. Ach käme bald aus Zion Hilfe her!
Ach daß der Herr sein Fremdlingsvolk erlöste!
Komm, sei uns jetzt schon nahe, sprich und tröste!
Jakob jauchzt auf, Israel weint nicht mehr
und freut sich sehr.

PSALM 22

1. Warum nur hast du mich verlassen, Gott?
Mein Gott, ich schreie, und du hältst dich fern.
Am Tage keine Antwort. In der Nacht
nur Angst vor morgen.
Und bist doch heilig, der auf seines Volkes
Gesängen thront. Du hast, die vor uns waren,
als sie geängstet und voll Hoffnung riefen,
treulich erhört.
2. Ich aber bin ein Wurm. Ich bin kein Mensch.
Die Leute treiben ihren Spott mit mir.
Sie sehen mich, sie schütteln mit dem Kopf
und reden hämisch.
"Er klage es dem Herrn, soll der ihm helfen,
und seinem Gott, vielleicht hat der Gefallen
an einem, der sich nur am Boden windet,
und hebt ihn auf."

3. Du hast aus meiner Mutter mich geholt.
 An ihrer Brust gabst du Geborgenheit.
 So bin ich, seit die Mutter mich empfing,
 auf dich geworfen.
 Du bist mein Gott von meiner Mutter Schoß an.
 Sei **jetzt** nicht fern. Die Angst kommt immer näher.
 Ein Menschenkind hat keinen andern Helfer
 als dich allein.
4. Ringsum wie Bestien dringt es auf mich ein.
 Sie sperren gegen mich den Rachen auf.
 Da bin ich Wasser, und mein Herz ist Wachs,
 in Furcht zerschmolzen.
 Herr, meine Stärke, eile mir zu helfen.
 Rette du selbst mein Leben vor der Löwin,
 vor den gesenkten Hörnern dieser Stiere.
Ja, Herr, du hörst!
5. Ich tu den Brüdern deinen Namen kund,
 den Schwestern will ich sagen, wer du bist:
 "In der Gemeinde rühmt mit mir den Herrn,
 die ihr ihn fürchtet!
 Denn er hat all mein Elend nicht verachtet,
 sein Antlitz hat er nicht vor mir verborgen.
 Als dieser Arme schrie, von Gott verlassen,
 hat Gott gehört."
6. Ich will erfüllen, was ich dir gelobt.
 In großer Runde sitzen wir zu Tisch.
 Hier feiert mit, wer elend ist, und dankt
 und wird gesättigt.
 Des Herrn gedenken sollen noch die Fernsten
 und sich zu ihm, dem einen Gott, bekehren.
 Sie sollen kommen, um ihn anzubeten,
 aus aller Welt.
7. Denn sein und keines andern ist das Reich!
 Die längst begraben sind, verneigen sich,
 und alles in der Erde, Staub aus Staub,
 beugt ihm die Knie.

Man wird es Kind und Kindeskind erzählen,
 dem Volk, das noch geboren wird, verkünden,
 daß er gerecht ist und den Armen aufhebt.
 Er hat's getan!

PSALM 46

1. Gott ist uns Zuflucht in Bedrängnis
 und Hilfe gegen das Verhängnis.
 Ob unter uns der Boden bebt -
 wir bangen nicht, da er uns hebt.
 Ob Berge auch umher versinken,
 ob Felsen in der Flut ertrinken:
 Der Herr ist mit uns. Er gibt Halt.
 Gewaltig birgt er vor Gewalt.
2. Die Stadt, da Lebenswasser rinnen,
 ist unsres Gottes. Er wohnt drinnen.
 Er hilft ihr, wenn der Morgen graut.
 Sie steht, solange sie vertraut.
 Ob Reiche wanken, Völker toben -
 Gott spricht sein Wort, wir dürfen loben:
 Der Herr ist mit uns. Er gibt Halt.
 Gewaltig birgt er vor Gewalt.
3. Kommt her und schaut doch, wie Gott richtet,
 wie er den Streit auf Erden schlichtet,
 den Speer zerspellt, den Schild verbrennt,
 daß jeder einhält und erkennt:
 Der Herr allein kann Kriegen steuern
 und im Gericht die Welt erneuern.
 Der Herr ist mit uns. Er gibt Halt.
 Gewaltig birgt er vor Gewalt.

Summary

The author was asked by the Evangelical-Reformed Church for new German texts to be included into the revised collection of metrical psalms with the Genevian hymn tunes. Lining out the task of replacing the 18th century versions of Matthias Jorissen the author gives some theological and poetical notes on his attempts with three metrical psalms (Ps 14, 22 and 46).

Ulrich Lieberknecht

Die Spannung zwischen Schriftbezug und Kreativität

In meiner theologischen Dissertation von 1988, die sich mit dem Wesen und der Funktion von Kirchenliedern befaßt, ist ein Kapitel dem Thema "Schriftbezug und Kreativität" gewidmet. Es ist dabei von einem theologischen Grundproblem die Rede, das für die Psalmen besondere Bedeutung hat. In veränderter Fassung kann dieses Kapitel einen Beitrag zum Tagungsthema von Leuven 1991 darstellen.

Kirchenlieder können als ein Phänomen beschrieben werden, dessen Wesen durch die Leitlinien von biblischer Bezogenheit und pneumatischer Kreativität mit bestimmt wird. Ein Kirchenlied ist etwas kollektiv Singbares, das sachlich Bezug nimmt auf die Bibel und das Ergebnis eines schöpferischen Prozesses ist, der sachgemäß nur pneumatisch gedeutet werden kann. Die Grundfrage, die sich dabei stellt, fordert zum Nachdenken heraus: Wie kann dieselbe Sache immer neu zum Klingen kommen? Wie kann etwas wirklich kreativ sein, das doch immer wieder von derselben Bibel ausgeht?

Dem Reiz des Neuen, noch nie Dagewesenen folgend, läuft das Kirchenlied Gefahr, seiner Identität verlustig zu gehen. Es erreicht die Grenze zum Beliebigen, das die Sache der Bibel verleugnet. Streng bei dieser Sache bleibend, läuft das Kirchenlied aber Gefahr, in Traditionellem zu erstarren, das nicht die Vitalität des Kreativen in sich birgt.

Ausgangspunkt einer hilfreichen Überlegung kann der hymnologische locus classicus Psalm 98,1 sein: "Singt dem HERRN ein neues Lied!" In dieser Aufforderung sind scheinbar zwei gegenteilige Bewegungen am Werk: Dem HERRN singen, seine Herrschaft preisen, ihn als den Herrn anrufen - das ist die eine Sache, um die es geht. Gleichzeitig aber soll diese eine Sache offenbar stets anders und ungewohnt vonstatten gehen. Dieses Dilemma könnte in die spöttische Bestandsaufnahme münden: christliche Dichter singen zwar dem HERRN, aber nicht neue Lieder; weltliche Dichter singen zwar neue Lieder, aber nicht dem HERRN. (Kurt MARTI) Welchen denkbaren Weg gibt es, diese unbefriedigende Alternative zu überwinden, daß das Christliche althergebracht und ohne Reiz, das Authentische und Avantgardistische aber unchristlich bleibt?

Für das Kirchenlied muß man darauf bestehen, daß die Suche nach

etwas völlig 'Neuem', noch nie Dagewesenen in der Strenge ihrer Intention abgewiesen werden muß. Es kann strenggenommen tatsächlich nichts 'Neues' im Sinne von Untraditionellem geben, das nämlich in der Konsequenz biblischer Bezogenheit entgehen müßte. Das Lied wäre dann nicht mehr Repräsentant christlichen Bewußtseins. So sieht es auch ein am Entstehen von Kirchenliedern Beteiligter, wenn Rudolf Alexander SCHRÖDER meint, daß "unser Kirchenlied es weniger auf Neues und bisher Unerhörtes abzusehen pflegt als auf die ständig neue Wiederholung und Variation eines streng umgrenzten Grundbestandes von Aussagen und Aussageformen". Demzufolge sieht SCHRÖDER die Aufgabe des Liedschöpfers "weniger auf Erfindung oder Eingebung eines völlig Neuen und Unerwarteten (be)gründet als auf die Weiterbearbeitung, Verfeinerung, Abwandlung, Bereicherung oder erneuerte Anpassung und Darbietung eines seit langem als mustergültig und ausschlaggebend Anerkannten".

Die Spannung zwischen thematischer Beharrung und dichterischer Erneuerung scheint eine Anpassungsfähigkeit der poetischen Potenz an die Rahmenbedingung Kirchenlied zu fordern. Daß es dabei nicht um ein oberflächliches Erneuern des Sprach- und Klanggewandes gehen kann, lehrt uns die Erfahrung, daß sich in einer Fülle 'neuer' Lieder hinter äußerlich Avantgardistischem schon oft genug Gesungenes verbirgt und vorgeblich moderne Lieder eher wie der zweite Aufguß eines Getränkes erscheinen. Die Kreativität, derer das Kirchenlied bedarf, ist in einer tiefer liegenden Schicht jenes Vorganges zu suchen, den SCHRÖDER schlicht 'Variation' nennt und der für das Profil der Gattung Kirchenlied markant ist.

Auf der anderen Seite vermittelt uns der Umgang mit alten, bewährten Liedern die Erfahrung, daß gerade das schon oft gebrauchte und einmal mehr gesuchte Lied 'neues' Lied sein kann als Folge eine quasikreativen Situations-Übertragung. Dies wird auch bestätigt im Blick auf die in den neutestamentlichen Kontext eingefügten Hymnen (zum Beispiel Philipper 2, 6-11 oder Kolosser 1, 15-20 oder 1. Timotheus 3,16 oder häufig in der Johannes-Offenbarung). Daß sich ein Bestand von Hymnen herausbildet, die sich einbürgern und die zitierbar werden, ist offenbar kein Widerspruch zu der biblischen Forderung nach dem neuen Lied. Die Exegeten des Neuen Testaments haben uns gelehrt, daß die überwiegende Zahl der im Neuen Testament eingefügten Hymnen bereits eine liturgische Gebrauchsgeschichte hinter sich haben.

Ganz besonders deutlich wird dieser Tatbestand am Beispiel der Psalmen. Die Psalmen des Alten Testaments sind wie wohl kein anderer biblischer Text zum Gegenstand von Transformationen und Variationen geworden. Hier sei nur - ganz abgesehen von allem

Psalmen-Gebrauch außerhalb des Kirchenliedes - an die Tradition des Genfer Liedpsalters erinnert, die sich bis in eines der jüngsten Gesangbücher, das niederländische Liedboek voor de kerken, mit einer geschlossenen Abteilung zu allen 150 Psalmen fortsetzt. Aber auch im Bereich der lutherischen Reformation hat das Psalmlied eine große Rolle gespielt. Unser EKG zeugt davon noch andeutungsweise (u.a. vier Psalmlieder von LUTHER selbst). Und auch der Entwurf des künftigen neuen evangelischen Gesangbuches in Deutschland sieht allein zehn Psalmlieder vor, die jünger sind als das EKG.

Vor allem die älteren Psalmlieder lassen dabei erkennen, daß die alttestamentliche Textgrundlage von den christlichen Autoren durchaus als ein Fremdes empfunden werden konnte, das gewissermaßen erst 'getauft' werden mußte, um seine Funktion im christlichen Gottesdienst erfüllen zu können. Dies konnte durch Anfügen einer Gloria-Patri-Strophe geschehen (vgl. EKG 176, 179, 182, 187, 188, 194, 198) oder auch durch eine konsequente, ans Allegorische grenzende Christologisierung des Psalmtextes (vgl. EKG 178). Trotzdem griffen die Autoren immer wieder zu den Psalmen, obwohl ihre Absicht nicht dahin ging, etwas Identisches, sondern etwas Neues auszudrücken. Die Fülle der Psalmen - Um- und Nachdichtungen zeigt an, daß hier besonders intensiv Orientierung an der Glaubenssprache der Bibel gesucht und gefunden wurde. So nehmen die Psalmen von ihrer Wirkungsgeschichte her eine Sonderstellung ein, bleiben aber grundsätzlich vergleichbar mit anderen biblischen Texten, die eine poetische Transformation erfahren. Am nächsten kommen dabei die neutestamentlichen 'Cantica', eine Reihe personal getragener Lobhymnen, von denen Lukas 1,47-55 am bekanntesten ist. Für die Psalmen also gilt wie für keine anderen biblischen Texte, daß einmal authentisch Gesagtes und Gesungenes nicht schon zwangsläufig in einer anderen menschlichen Situation unbrauchbar sein muß. Sie zeugen von der erstaunlich konstanten heilsgeschichtlichen Situation des Menschen vor Gott. Lob und Klage, Jubel und Betroffenheit, Zuversicht und Angst sind hier in unvergleichlicher Weise um die Koordinaten der heilsamen Herrschaft Gottes versammelt. Ernst LANGE sagt: "Das Gotteslob Israels, seine Lieder und Gebete, seine Schuldbekennnisse und seine Danksagungen für die Vergebung Gottes werden singbar gemacht für die 'Göjtim', die Völker. Die in Israel bereitgestellte Sprache des Glaubens wird zur Sprachschule für alle Welt."

An den Psalmen ist exemplarisch zu studieren, wie biblische Sprache, und das heißt ja auch biblische Situationsanalyse, biblische Themenvielfalt, biblische Aussagerelation, zur Sprachschule wird. Hier sind von Menschen Lehrtexte für Menschen angeboten, über denen eine Art Geheimnis liegt. Wer diese Texte aufnimmt, steht in der Gefahr des Kopierens auf der einen und des Entstellens auf der anderen Seite. Das

Gewinnen von gültiger, überzeugender Glaubenssprache ist keine operationalisierbare Technik, kein Handwerk der Variation, das allein durch Anwendung der richtigen Methoden gelingen könnte.

Um dieses an den Psalmen offenbare Geheimnis von theologischer Sachlichkeit und künstlerischer Kreativität zu ergründen, muß im Rahmen der theologischen Aussage-Möglichkeiten pneumatisch geredet werden. Das bedeutet, es wird von Gott als dem Heiligen Geist die Rede sein, den die Christenheit im dritten Teil des apostolischen Glaubensbekenntnisses bekennt. Ein guter Ausgangspunkt für diese Überlegung findet sich bei Martin LUTHER. In der Vorrede zum KLUGschen Gesangbuch von 1533 schreibt er:

"das geistliche lieder singen gut und Gott angenehme sey /acht ich / sey keinem Christen verborgen / die weil jederman nicht allein das Exempel der Propheten un Könige jm alten Testament (die mit singen und klingen / mit tichten und allerley seitenspiel / Got gelobet habe) sondern auch solcher brauch sonderlich mit Psalmen / gemeiner Christenheit von anfang kund ist / Ja auch S.Paulus solche I.Corint.14 einsetzet / und zu den Coloss. am 3. gebeut / von hertzen dem Herrn zu singen geistliche lieder und Psalmen / ... Dem nach habe ich auch / sampt etlichen andern / zum guten anfang / und ursach zu geben / denen die es besser vermügen / etliche geistliche lieder zusame bracht / ... das wir auch uns möchten rhüme / wie Moses jn seinem gesang thut Exo.15 Das Christus unser lob und gesang sey / und nichts wissen sollen zu singen noch zu sagen / den Jesum Christum unsern Heiland / wie Paulus sagt I.Cor.2."

LUTHER geht mit dem Rückblick auf die Dichtungen der Propheten und der Psalmen und mit dem Hinweis auf Kolosser 3,16 (dort steht 'pneumatikos') wie selbstverständlich davon aus, daß die Lieder der Kirche 'geistliche' Lieder sind. Das ist für ihn durchaus eine 'Quellen-Angabe': Wenn der "Heilige Geist der beste Poet" ist (so LUTHER an anderer Stelle), so ist er doch keinesfalles ein traditionsloser Poet. Sondern die ihm eigentümliche Kreativität leitet sich nicht aus einer augenblicklichen euphorischen Be-'geist'-erung ab, sondern bindet das Neue, und zwar gerade auch das künstlerisch Neue, an das jahrhundertlang gewirkte Netz der Tradition. (Vgl den Ausgangspunkt mit dem Wort "Exmpel").

LUTHER vertritt die theologische These, daß der Heilige Geist wesentlich eine einzige Sache lehrt, nämlich Jesus den Kyrios nennen (vgl 1.Korinther 2,2 und 12,3). Diese 'Sachlichkeit' will von seiten der menschlichen Bemühung um Sprache nach der Schule des Geistes erkannt und genutzt sein. Im Rückblick auf die Reformationszeit zeigt sich dabei: Die strenge reformatorische Bindung des gesungenen

gottesdienstlichen Wortes an das Zeugnis der Heiligen Schrift ist gerade nicht als unkreative Schwäche zu werten, sondern hat die lange und intensive Wirkungsgeschichte der Lieder gerade begründet. Namentlich LUTHER hat bei aller klaren Ausrichtung von Liedern auf das Evangelium der Bibel künstlerischer Gestaltung betont Raum gegeben; und beides - biblische Legitimität und künstlerische Qualität - leitet er aus dem Wirken des Geistes ab. Hier deutet sich bei LUTHER eine mögliche Konsonanz von Tradition und Kreativität an, die in einem pneumatologischen Deutungsmuster erscheint. Eine Antwort auf die Frage nach dem "Wie" läßt sich dabei nicht hymnologisch separieren. Das Lied teilt hier das Dilemma und die Verheißung, die allen christlichen Sprachbemühungen mitgegeben sind, sei es beim Predigen oder Unterweisen oder Apologieren. Das Finden je neuer Sprache für die je gleiche Sache ist ein Lebensgesetz für den Glauben und die Glaubwürdigkeit der Kirche. Insofern geht es dabei um eine unbedingte, todernteste Frage für die Kirche und den Christen. Es geht nicht um eine nachträgliche, letztlich entbehrliche Zutat oder Verzierung von etwas, das wesentlich auch ohne solche Zutat bestehen könnte. Authentische Sprache und Sprachform ist notwendig für die Vitalität des biblischen Zeugnisses. Autoren stehen vor der Aufgabe, die traditionell gebundenen Texte mit ihren Erfahrungen so zu sättigen, daß sie biographisch, soziologisch und kulturell - also kurz: menschlich - authentisch weitersprochen werden können.

Wenn der Geist Menschen dazu anleitet, im Medium ihrer eigenen Existenz neu zu sagen, was seine Sprache lehrt, können auch 'neue' Lieder entstehen, Lieder, die von der neuen Wirklichkeit künden, der gnädigen heilsamen Herrschaft Gottes in Christus. Dies ist für LUTHER Anlaß, auch weiter folgende Bemühungen um geistliche Lieder, die es seiner Ansicht nach selbstverständlich geben muß, an das gleiche Lebensgesetz anzubinden: an das geduldig gewirkte Geflecht der Glaubens-Überlieferung, das unter der Autorschaft des Geistes künstlerische Kreativität freizusetzen vermag (was heißt vgl "... denen die es besser vermögen ..."). Er hat damit nach seiner Überzeugung nur einen Anfang gemacht.

Den Psalmen kommt in diesem geistlichen Lehr- und Lernprozeß eine Schlüsselstellung zu: "Erstens, weil sie die menschliche Situation, die ja erstaunlich konstant ist, radikal und ehrlich aussprechen; zweitens, weil sie die drückenden Begrenzungen dieser Situation öffnen, indem sie zu Gott in Bezug setzen; drittens weil sie Aussagen über Gott in der einzig legitimen Gestalt der Anrede an Gott machen; viertens, weil diese Anrede zuerst und zuletzt hymnisches, das heißt freies, frohes und überquellendes Lob Gottes ist." (Gerd HEINZ-MOHR) Angeleitet von den Psalmen, hieße es, die Kreativität des Geistes verkennen, wenn man

nicht gerade unter den Bedingungen seiner 'Sachlichkeit' künstlerisch Neues erwarten wollte. Das "croyable disponible", das zur Verfügung stehende Glaubbare, bringt nicht das immer schon Gesagte hervor. Die fides quae canitur (der Glaube, der sich in all dem ausgesprochen findet, was in der Kirche gesungen wird) bewahrt und bereichert ihre Identität mit jedem neuen Lied. Der Umfang dessen, was als Glaubenslied gesungen werden kann, ist sachlich streng umgrenzt, aber poetisch unausschöpfbar. So geschieht es, daß die immer eine Sache immer neu zur Sprache kommt, zum Gesang wird.

Man muß sich von der Vorstellung frei machen, die durch die Gebrauchsgeschichte mancher Liedgattungen nahegelegt wird, als habe es je in einer kirchengeschichtlichen Periode eine kanonähnliche Geltung von Kirchenliedern gegeben und als wären nicht zu jeder Zeit unbeschadet fruchtbarer Gebrauchsmöglichkeiten vorhandener Lieder auch neue, gewagtere, größere entstanden. Das Kirchenlied steht in guter Tradition, wenn es neue Wege beschreitet. Es muß um seiner geistlichen Identität willen neue Wege beschreiten, wenn denn mit BOHREN 'geistlich' und 'neu' tautologisch zu nennen sind.

Folgt man diesem Deutungsversuch, der besonders von LUTHER nahegelegt wird, so kann man auch im Sinne eines Ausblickes festhalten, daß das Kirchenlied von morgen nur erhofft und erbeten, nicht aber postuliert oder programmiert werden kann. Wir haben gelernt, daß Gott auch schweigen kann und daß solches Schweigen Zeichen des Gerichtes ist. (Derweil können neue Lieder munter weiter plappern.) Auf das gültige und künstlerisch überzeugende Kirchenlied von morgen zu hoffen, dazu gibt freilich das Phänomen Kirchenlied genügend Anlaß. Und nicht zufällig hat gerade jener Anruf unzählige hymnische Ausdrucksformen gefunden, von dem die Kirche lebt: Veni creator spiritus!

SUMMARY

This theological contribution to the IAH assembly at Leuven 1991 concerns the relationship between biblical dependence and artificial creativity. It bases on a dissertation of 1988 examining identity and function of church songs.

Church song's identity insists on holding contact with the theme of biblical tradition and - on the other side - on authentic and efficient form. Psalm 98.1 "Sing a new song to the LORD" means: Every time the same theme - the lordship of God and doxology of His reign - should be brought up in other expression. How can it be?

LUTHER leads to a pneumatologic view: God's Holy Spirit deals with one theme: he teaches to call Jesus the Kyrios (1.Corinth. 2,2 and 12,3). LUTHER is convinced by the fact that church songs are "spirituals", songs under autorship of the Spirit. In the same sense he calls "examples" the psalms of the Old Testament. And in fact: no other text of the Bible has been put into songs in various forms so much than psalms. The pneumatological thesis is: The psalms are the preferred teaching-texts of the Spirit. They speak in all thinkable emotions like joy, confidence, anger and so on of the existence of men before God. That's why the psalms can lead to the right dealing with alternation of biblical texts.

The tradition of the Genfer Liedpsalter and the psalm songs of the Reformation periode show, how dependence on scripture and artificial quality can be in consonance. The strong thematic border by the biblical gospel on which LUTHER insists causes the history of effieience of his songs. Church song cannot deal with everything in looking for new ways of expression. But it also stands in the danger to copy the biblical gospel and to deny authenticity. The study of the psalms and the understatement of the spiritual law of creativity leads to the hope of the church song for tomorrow. It cannot be postulated or programmed. But it must be prayed for as the call does, which is sung in many ways: Veni creator spiritus!

Gerhard Hahn

Überblick

ÜBER DIE SPRACHLICH-LITERARISCHEN BEARBEITUNGEN DER BIBLISCHEN PSALMEN IN DEUTSCHER SPRACHE.

Vorbemerkung: Der ergänzungsbedürftige Überblick soll den Tagungsteilnehmern einen Eindruck von der Vielfältigkeit vermitteln, die das Phänomen allein im gewählten begrenzten Sektor angenommen hat: die Bearbeitung der Psalmen in anderen Sprachen, auch im Lateinischen, mußte trotz ständiger gegenseitiger Beeinflussungen ebenso ausgeschlossen werden wie die musikalische Bearbeitung und die Illustrationen. Die Gliederung bestimmen je nach Sachlage und Forschungsstand allgemeine Gesichtspunkte, zeitliche Abläufe, Werktypen oder Schwerpunkte; Überschneidungen sind sachbedingt. Als Beispiele sind nach Möglichkeit die ältesten, kennzeichnendsten oder bedeutendsten gewählt. - Der Überblick stützt sich v.a. auf (dort weiterführende Literatur): Stefan Sonderegger: Geschichte deutschsprachiger Bibelübersetzungen in Grundzügen, in: Sprachgeschichte, hg. W. Besch u.a., Bd. 1, Berlin/New York 1984, S. 129-185; Kurt Erich Schöndorf: Die Tradition der deutschen Psalmenübersetzung, Marburg/Lahn 1963; Inka Bach u. Helmut Galle: Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert, Berlin/New York 1989.

A. PROSAÜBERSETZUNGEN DER BIBLISCHEN PSALMEN

I. Vorwiegend für den praktischen Gebrauch

1. Nach Gebrauchsfunktionen der Psalmen
 - a. Liturgie (Interlinearversionen und Übersetzungen ab 9. Jh. zum verstehenden Erlernen der bibl. Ps. für Geistliche u. Laienbrüder, später auch für Laien; Ps. in Brevierübersetzungen u. Gebetbüchern; Herausheben von liturg. Psalmgruppen wie Stufen-, Bußps)
 - b. Unterricht in Kloster- u. Hochschulen (*Notker d. Deutsche* in St. Gallen nach 1000; *Heinrich von Mügeln* 14. Jh.)
 - c. In der Predigt (deutsche Ps-Zitate)
 - d. Als Andachts- u. Erbauungslektüre (für Geistliche, Gemeinschaften, Laien: Gebetbuch *Geert Grootes 1384?*; Ps. in 'Armenbibeln', 'Historienbibeln')
2. Nach Übersetzungsprinzipien u. -arten
 - a. 'Wort für Wort'-Prinzip (als Übersetzungshilfe u. wegen

Dignität der Vorlage: mittelalterl. Interlinearversionen in Ps-Fragmenten ab 9. Jh., *Windberger Psalmen* 12. Jh.; später Inspirationsprinzip)

- b. 'Sinn für Sinn'-Prinzip (*Notker, M. Luther*)
 - c. Wissenschaftlich-philologische Übersetzungen (schon *H. Zwingli, J.D. Michaelis* 18. Jh., bes. 19. u. 20. Jh.: *Kautsch AT*⁴ 1923)
 - d. Kommunikatives, aktualisierendes Prinzip (bes. 20. Jh.: *J.B. Bruns AT* 1963, *J. Zink AT* 1966)
 - e. Poetisch adäquate Übersetzungen (s. II.)
 - f. Kommentierte Übersetzungen (*Notker* v.a. nach Augustinus, *Heinrich v. Mügeln* nach *N. v. Lyra, A. Weiser* 1959)
3. Übersetzung von - Einzelversen (in Predigten, Traktaten) - Einzelsalmen - Gruppen (Bußps) - des Psalters - Ps in Vollbibeln (ab 14. Jh., *Biberli?*)
 4. Ausgangssprache
 - a. Vulgata (mittelalterl. u. ältere katholische Übersetzungen)
 - b. Hebräisch (protestantische u. jüdisch-deutsche Übersetzungen)

II. Versuche poetisch adäquater Prosaübersetzungen

1. Mittelalter (*Notker*)
2. 16. Jh. (*Luther*)
3. 18. Jh. (nach der Entdeckung des Parallelismus membrorum durch *R. Lowth* 1753: *M. Mendelssohn* 1783, *J.G. Herder* in 'Vom Geist der Ebräischen Poesie' 1782/83)
4. 20. Jh. *Th. Tagger* 1918; *M. Buber/F. Rosenzweig* 1926-1938, rev. Neuausgabe durch *Buber* 1954-1961, Ps als 'Buch der Preisungen'; *R. Guardini* 1950)

B. VERSBEARBEITUNGEN DER BIBLISCHEN PSALMEN

I. Psalmlieder

1. Von *M. Luther* (ab 1523) bis 20. Jh. (*R.A. Schröder; D. Hechtenberg*)
2. a. Liedfassung einzelner Psalmen (*M. Luther; P. Gerhardt*)
 b. Liedfassung des Gesamtpsalters
 - durch verschiedene Autoren (ab *J. Aberlin/*

- *S. Salminger* 1537)
- durch einen Autor (ab *J. Dachser* 1538)
- 3. a. Nach biblischer Vorlage (Vulgata; Luthers Übersetzung) (*C. Ulenberg* 1582; *H. Gamersfelder* 1542, *C. Becker* 1602)
- b. Nach 'Hugenottenpsalter' (*Schede Melissus* 1572, *A. Lobwasser* 1573, *M. Opitz* 1637)
- 4. a. Im Geist der biblischen Psalmen (*H. Gamersfelder* 1542, *J. Ayer* 1574, *C. Ulenberg* 1582, *G. Werner* 1638)
- b. Neu akzentuiert
 - im neutestamentlichen (christologischen) Sinn (*M. Luther*)
 - durch aktuelle Anspielungen (*B. Waldis*)
- 5. a. Möglichst wortgetreue Übertragung (*M. Luther* 'Wohl dem'/ Ps. 128)
- b. Lockerere Paraphrase ("nach Ps xy") (*P. Gerhardt* 'Herr, höre'/Ps 143)
- c. Anknüpfen an Psalmteil ("aus Ps xy") (*M. Luther* 'Ein feste Burg'/Ps 46)

II. Psalmgedichte

1. Aus vorwiegend geistlich-didaktischem Interesse
 - a. Der *Althochdeutsche 138. Psalm* (Anf. 10. Jh.?)
 - b. Einige mittelhochdeutsche poetische Bearbeitungen (v.a. der Bußpsalmen; 51. Psalm 13. Jh., *Mahrenberger Psalter* 15. Jh.)
 - c. 'Reimpsalter' (in Reimpaaren, ab 16. Jh.) (ab *J. Claus* 1538, *R. Edinger* 1574)
2. Aus vorwiegend poetischem Interesse (z.T. nach Vorbild der neulateinischen Psalmendichtung des 16. Jh. z.B. *E. Hesus'* *Psalmelegien* 1537)
 - a. 17. Jh.: in gelehrt-rhetorischem Stil und antiken Strophenformen:
 - Alexandriner (*P. Flemings* Bußpsalmen 1631)
 - Oden (*G.R. Weckherlin* 1648, *A. Gryphius* 1643 ff.)
 - mit Emblemen (*Hohberg* 1675)
 - b. 18. Jh.: weitere Bereimungen in verschiedenen Strophenformen; unter *Klopstocks* Einfluß
 - v.a. antikisierenden Odenformen, auch ohne Reim (*S.G. Lange* 1746)
 - Betonung des hymnisch Erhabenen der Psalmen

(I.A. Cramer 1755 ff., J.K. Lavater 1765, 1768,
C.D. Schubart 1782 u.ö.)

C. FREIE PSALMISCHE DICHTUNG

(Psalm als Darstellungsform für unterschiedliche Inhalte, die auch kritisch bis ablehnend gegen die biblische Aussage gerichtet sein können. Anfänge bereits 18. Jh. etwa in F.G. Klopstocks Hymnik, z.B. *'Frühlingsfeier'* 1759/1770. Schwerpunkte im 20. Jh.):

- I. Expressionistische psalmische Dichtung
(Auflösung konventioneller lyrischer Vers- und Reimformen unter Berufung auch auf *Hölderlin*, *Nietzsche*, *Whitman*; inhaltlich v.a. gerichtet:)
 1. Gegen den Krieg (*E. Weiß 'Versöhnungsfest'* 1917, *I. Goll 'Requiem'* 1917, *O. Schürer 'Märzpsalm'* 1919)
 2. Für eine neue Welt und Menschheit (*K. Heynicke 'Psalm'* ed. 1919, *I. Goll 'Noemi'* 1915, *F. Werfel 'Aus meiner Tiefe'* 1916/17)

- II. Bertold Brecht
(Säkularisierte, profanierte Gegenposition, auch gegen den hohen Sprechduktus; *'Psalmen'* [10 Prosagedichte um 1920], 3 Psalmgedichte in der *'Hauspostille'* 1927, 11 weitere aus Nachlaß)

- III. Psalmgedichte nach 1945
(Als Möglichkeit, "nach Auschwitz" noch Gedichte zu schreiben; thematisch v.a.):
 1. Theodizee, Verlust Gottes, des Glaubens, der Sprache (*R. Huch 'Gebet zum Tag der Toten'* 1946, *H. Piontek 'Vergängliche Psalmen'* 1949-51, *Thomas Bernhard 'Neun Psalmen'* 1957, *I. Bachmann 'Psalm'* 1953)
 2. Deutsch-jüdisches Schicksal (*N. Sachs*, Gedichte seit 1943, v.a. *'Sternverdunkelung'* 1949; *P. Celan*, *'Psalm'* 1963)

D WEITERE REZEPTIONS- UND BEARBEITUNGSFORMEN

Wissenschaftliche Behandlung der Psalmen (z.B. Kommentar, Synoptische Ausgabe) - Psalmgebet - Psalmandacht -

Psalmmeditation - Psalmpredigt - Kalligraphisch-interpretatorische
Textpräsentation (*'Haidholzener Psalter'*) - etc.etc.

Géza Papp

Alte ungarische Psalmlieder

Im Gebiet des einstmaligen Ungarns, wie auch sonst in Europa, wo die Erneuerung der Kirche Wurzel geschlagen hat, war es die Reformation, die dem muttersprachlichen Gesang des Volkes innerhalb der Kirchengemeinde und an den außerliturgischen Andachten einen Aufschwung gab¹. Im Laufe der Zeit erschuf das eine reiche Literatur, in der nicht nur die Übertragungen lateinischer Gedichte und Gebete der alten Kirche, sondern auch neue originelle Lieder Platz fanden. Zweifellos standen die Autoren der neuen Kirchenlieder unter dem Einfluß der mittelalterlichen Hymnen und Cantiones und vielleicht am meisten des uralten Psalmengesangs neben den Caticas des Alten bzw. Neuen Testaments. Bei der Bestandsaufnahme des Liedgutes der verschiedenen Konfessionen - sowohl die Liedertexte wie die Singweisen betreffend - ist der Einfluß der Nachbarvölker auf den einheimischen Gemeindegang nicht zu vernachlässigen.

In unseren Gesangbüchern finden wir die traditionellen Hymnen, die feiertäglichen Lobgesänge, die Sterbelieder und andere noch zu keinem Anlaß gehörenden Lieder wie auch die Psalmen nebeneinander. Die Psalmen sind jedoch keine getreuen Übersetzungen der biblischen Texte, sondern es sind freie Paraphrasen in reimenden Versen mit gebundener Silbenzahl. In der ersten bekannten, bedeutenden Sammlung in ungarischer Sprache (Debrecen 1560)², die von Gál Huszár - wahrscheinlich überwiegend aufgrund handschriftlicher Quellen - zusammengestellt und mit Noten gedruckt wurde, bilden die "Geistliche Lobgesänge aus den Psalmen" die umfangreichste Gruppe mit 38 Liedern. Diese Zahl erhöhte sich im Laufe von 14 Jahren auf 65, und in dem Debrecener Gesangbuch von 1602 finden wir schon 91 Psalmenparaphrasen. Zwischen 1560 und 1635 - also innerhalb von 75 Jahren - erschienen insgesamt 108 Liedertexte im Druck, danach wurde unseres Wissens diese charakteristische Gattung des lutherischen bzw. calvinistischen Gemeindegangs um kein einziges Lied mehr erweitert. Wenn wir in Betracht ziehen, daß bei einigen Psalmen auch mehrere Versionen bekannt sind³, müssen wir feststellen, daß von etwa der Hälfte der Psalmen Davids keine Paraphrasen entstanden sind.

Der Formbestand der Psalmen ist außerordentlich vielfältig und ihre Melodienwelt ist auch sehr reichhaltig. Der Zusammenhang der beiden ist offensichtlich. Es ist Tatsache, daß die aus vielerlei Quellen stammenden Melodien - für die die Texte erst nachträglich geschaffen

wurden - auch die Strophenstruktur bestimmten. Denn nach der allgemeinen Praxis gaben die bekannten Singweisen das Muster, den Rahmen für die Abfassung der Aussage des Liedes. Aber nicht alle Melodien sind uns bekannt. Nur ein kleiner Teil davon wurde mit Noten aufgezeichnet, aber auch das nicht immer bei dem ersten Erscheinen. Es ist eine Eigentümlichkeit, daß die Weisen in den katholischen Sammlungen (1651, 1693) oft früher festgehalten wurden als in den Gesangbüchern der reformierten Kirche (1744, 1778 us.). Bei der Identifizierung der Melodien helfen dem Forscher auch die "ad notam"-Hinweise. /Die obigen Feststellungen beziehen sich natürlich auch auf andere Liederkategorien./ Es gab beliebtere Singweisen, mit denen auch mehrere Psalmentexte gesungen wurden. - Aber untersuchen wir näher die Herkunft der Melodien.

Die Liederdichter, die vor allem aus den Reihen der Geistlichen, der Prediger und der Lehrer, herkamen - uns sind nur einige vom Namen her bekannt⁴ -, lernten während ihrer Studien im Ausland die metrischen Lieder, die Luther-Lieder, die deutschen, tschechischen und polnischen Melodien kennen, die sozusagen zum gemeinsamen kirchlichen Melodienschatz der Völker Mitteleuropas gehörten (Aus der Praxis des humanistischen-metrischen Gesanges⁵ kamen unter anderem in das ungarische Liedgut die aus der Tritonius-Oldensammlung bekannten Melodien der Oden von Horatius: *Maccenas atavis edite regibus*/Ps. 45 = 46 [*Deus noster refugium*])⁶ und *Eheu fugaces* (Ps. 145 = 146 [*Lauda anima mea*])⁷, bzw. die Melodien der Gedichte *Vitam quae faciunt beatiorum* von Martialis) Ps. 46 = 47 [*Omnes gentes plaudite manibus*])⁸, *Jam moesta quiesce quaerela* von Prudentius (Ps. 43 = 44 [*Domine auribus nostris*]) von A. Batizi⁹, und *Aufer immensam* von G. Thymus (Ps. 12 = 13 [*Usquequo Domine oblivisceris me*])¹⁰.

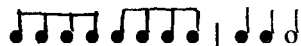
Die letztere wurde auch von Glareanus veröffentlicht (1547), und die ungarische Übersetzung des ursprünglichen Textes gehörte - obwohl es kein Psalm ist - zu den beliebtesten Stücken unserer Gesangbücher. Es ist zu bemerken, daß in vielen Fällen die Dichter nicht die Tenor-Stimme (*cantus firmus*), sondern den Discant der vierstimmigen Sätze übernommen und verbreitet haben. Unter den Luther-Liedern erscheinen Übersetzungen mit Noten der Lieder "Ein feste Burg ist unser Gott"¹¹ und "Ach Gott vom Himmel sieh darein"¹² schon im Jahre 1560, weiterhin die phrygische Weise des Liedes "Aus tiefer Not schrei ich zu dir", aber nicht mit dem Text des 130. Psalms, sondern mit dem des Psalms 79 = 80 (*Qui regis Israel intende*).¹³ Wir erwähnen noch einige Melodien, die auch in den Gesangbüchern unserer Nachbarn vorhanden sind. Zu den bekanntesten gehört: *Patris sapientia* (Ps. 50 = 51 [*Miserere mei Deus, secundum*])¹⁴. Der Psalm 30 = 31 (*In te Domine speravi*) von B. Thordai (1547) wurde bei uns auf den Ton des Liedes "Juste judex Jesu Christe" gesungen¹⁵; auf deutschem

Sprachgebiet war es aber mit dem Text "Jesus ist ein süßer Nam" und mit anderen Texten mehr bekannt¹⁶. Eine der Bereimungen des Psalms 50 = 51 entstand aufgrund Erhardt Hegenwalts (Erbarm dich mein, o Herre Gott), die aus dem Johann Walters Gesangbuch /1524/ bekannt ist¹⁷. Ein Teil unserer früheren Gesangbücher bezieht sich bei den Psalmen 64 = 65 /Te decet hymnus Deus in Sion/ von M. Sztárai und 111 = 112 /Beatus vir qui timet Dominum/ auf die Weise des Liedes "Cur munudus militat" von Jacopone da Todi¹⁸. Es ist offenbar, daß die Melodie aus dem kirchlichen Kontrafaktum des weltlichen Liedes "Ich stund an einem Morgen" (Nürnberg 1543) stammt, das auch in den deutschen und tschechischen Sammlungen zu finden ist¹⁹. Das Kirchenlied "Ave fuit prima salus" gab die Singweise zur Paraphrase des Psalms 90 = 91 (Qui habitat in adiutorio altissimi), welche Melodie übrigens auch in Ungarn sehr verbreitet war²⁰. Die Melodie des Psalms 116 = 117 (Laudate Dominum omnes gentes) scheint tschechischen Ursprungs zu sein²¹. Ebenso wohlbekannt ist die Psalmweise 123 = 124 (Nisi quia Dominus) in der tschechischen Literatur²². Die allgemein verbreitete und beliebte sog. "Hajnal"-Weise (P aurora lucidissima) (Ps. 124 = 125 [Qui confidunt in Domino])²³ und das Lied Ave rubens rosa (Ps. 142 = 143 [Domine exaudi orationem meam]), dessen Melodie schon in dem Licheimer Liederbuch (um 1450). dann mit verschiedenen kirchlichen Texten - außer den deutschen Sammlungen - auch in tschechischen, slowakischen und polnischen Gesangbüchern vorkommt (um nur auf die nächsten Beziehungen hinzuweisen), gehören auch zum Melodienschatz mehrerer Völker²⁴. Von den verhältnismäßig späten (1616) Psalmliedern erwähnen wir nur eine (Ps. 145 = 146 [Lauda anima mea]), das aufgrund von Wort und Weise des bekannten Chorals "Nun lob, mein Seel, den Herren" entstand²⁵.

Dies sind nur herausgegriffene Beispiele für die fremde Herkunft der ältesten Psalmweisen aus der Zeit der Glaubenserneuerung. Es ist anzunehmen, daß für die Forscher der internationalen Hymnologie auch die Melodien von Interesse sein können, bei denen keine ausländischen Quellen zu belegen sind und deren Eigentümlichkeiten auf einen einheimischen Ursprung schließen lassen. Schon ihr Strophenbau und ihre Rhythmit weisen auf einen anderen Kreis hin, als was den Liederschatz der mitteleuropäischen Völker im allgemeinen charakterisiert. Typisch sind die vierzeiligen, isometrischen zwölf- und elfsilbigen Lieder mit den Rhythmen



bzw.

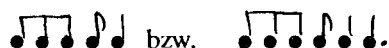


In den Notenbeispielen 1 u. 2 führen wir zwei Psalmemelodien an. /Ps. 29 = 30 [Exaltabo te Domine] von G. Szegedi - Ps. 33 = 34

[Benedicam Dominum] von M. Sztárai)²⁶. Unsere vierzeiligen Melodien aus zehnsilbigen Zeilen mit der Gliederung 4 + 6



sind auch charakteristisch für diese Periode. Eine von ihnen erscheint mit Psalmtext (Ps. 50 = 51 [Miserere mei Deus secundum von L. Szegedi])²⁷. (Notenbeispiel 3) Obwohl diese Versform aus den mittelalterlichen Reimoffizien und liturgischen Dramen bekannt ist, konnte die konkrete Entsprechung der Melodie in den früheren Quellen bisher nicht gefunden werden. Die ungarische melodiegeschichtliche Forschung gruppiert abgedontert die alten Lieder, bei denen die Zeilen aus der Kombination von fünf- und sechssilbigen Gliedern geschaffen wurden. Dieser von Bence Szabolcsi zusammenfassend "Pentapoden" genannter Typ erscheint in abwechslungsreichen Strophenformen, und auch unsere Liederdichter wählten oft Singweisen mit dem gleichen Aufbau zu ihren Psalmliedern. In den folgenden Versformen zeigen die fünf- und sechssilbigen Motive bei den zehnsilbigen (5+5), elfsilbigen (5+6) und sechzehnsilbigen (5+5+6) Zeilen das Rhythmusschema:



Zum Beispiel (a) bemerken wir, daß sein ursprünglicher Text jene Psalmenparaphrase ist, die als Grundlage für Zoltán Kodály's Psalmus Hungaricus diente.

(a) 10, 10, 10, 11 (Ps. 54 = 55 [Exaudi Deus orationem meam] von M. Kecskeméti Vég)²⁸ (Notenbeispiel 4)

(b) 10, 11, 10, 11 (Ps. 102 = 103 [Benedic anima mea Domino])²⁹ (Notenbeispiel 5)

(c) 2 x 16 (Ps. 78 = 79 [Deus venerunt gentes])³⁰ (Notenbeispiel 6)

(d) 3 x 16 (Ps. 70 = 71 [In te Domine speravi] von M. Nagybáncai)³¹ (Notenbeispiel 7)

Einen (d) ähnlichen Aufbau - nur um eine Silbe längere Zeile - hat jene Strophenform, die den Namen unseres hervorragenden Lyrikers aus dem 16. Jh., Bálint Balassi (1554-1594) führt. Es ist wahr, daß zum Charakteristikum der Balassi-Strophe - 3 x 19 (6+6+7) - auch der besondere, sonettartige Reim (aab ccb ddb) gehört, aber bei unseren ersten, nicht von Balassi stammenden geistlichen Liedern dieser Form kommen innere Reime nur ganz selten, nur unabsichtlich vor. Dasselbe kann von den erweiterten (4 x 19) und von den reduzierten 13, 13, 19 (6+7, 6+7, 6+6+7) Varianten der Versform gesagt werden, die in Wirklichkeit früher als die große dreizeilige Form in den Gesangbüchern erscheinen. Die auch mit Psalmtext verbreitetsten und populärsten

Melodiebeispiele können wir hier anführen (Ps. 8 [Domine Dominus noster] - Ps. 22 = 23 [Dominus regit me] von M. Sztárai)³². (Notenbeispiele 8a u 9)

Es ist vielleicht nicht uninteressant, aufgrund der Forschungen der ungarischen Literatur- und Musikhistoriker in der Abfassung von Kálmán Csomasz Tóth darauf hinzuweisen, daß "vier Übernahmequellen und -möglichkeiten für den Balassi-Vers" oder mindestens für die Periode, die als dessen Baustein diente, vermutet werden können: uralte Grundmuster der verwandten Völker, mittellateinische Formeninspiration, Vermittlung der tschechischen, mährischen, deutschen Nachbarvölker und zum Schluß die französischen Beispiele. Diese haben höchstwahrscheinlich gemeinsam auf das Wurzelschlagen der ungarischen Formenvariante eingewirkt³³. Es muß aber betont werden, daß es hier keinesfalls um die Übernahme und Assimilation fremder Melodien geht.

Unsere weiteren Beispiele zeigen die besonderen und selteneren Versformen.

3 x 12 (Ps 51 = 52 [Quid gloriaris in malitia])³⁴ (Notenbeispiel 10)
12, 12, 13 (Ps. 126 = 127 [Nisi Dominus aedificaverit domum])³⁵
(Notenbeispiel 11)

3 x 11 (a) 4+7

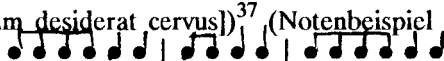


(Ps. 9 = 10 [Ut quid Domine recessisti longe] von G. Szegedi)³⁶
(Notenbeispiel 12)

(b) 6+5



(Ps. 41 = 42 [Quemadmodum desiderat cervus])³⁷ (Notenbeispiel 13)
3 x 16 (6+4+6)



(Ps 100 = 101 [Misericordiam et iudicium] von J. Gitzzi)³⁸ (Notenbeispiel 14) Zuletzt führen wir die Melodie von zwei Psalmliedern aus dem 17. Jh. vom gleichen Verfasser an (Ps. 50 = 51 [Miserere mei Deus])³⁹ und Ps. 148 [Laudate Dominum de coelis] von J. Kanizsai Pálfi)⁴⁰. (Notenbeispiele 15 u. 16) Beide Liedtexte erscheinen erst 1635 in den protestantischen Gesangbüchern.

Einen Teil der Psalmlieder haben auch die katholischen Sammlungen mit einer mehr oder weniger großen Umarbeitung übernommen. In erster Linie müssen da die folgenden Gesangbücher erwähnt werden: Cantus Catholici (1651) von Benedek Szólósy, Cationale Catholicum (1676) von János Kájoni und Soltári Enekek [Psalmlieder] (1693) von István Illyés. Die alten Lieder wurden von den Herausgebern mit neuen ergänzt. Aber was noch wichtiger ist: sie veröffentlichten sie - bis auf Kájoni - mit den Melodien zusammen. Die Sammlungen Cantus Catholici und Cationale Catholicum wurden um die sieben Bußpsalmen erweitert. Ps. 50 = 51 ist ein Gedicht von Balassi, nach dessen Versform später der Domherr, der katholische

Liederdichter Mátyás Nyéki Vörös (1571-6-1654) die anderen Lieder komponierte. Die ganze Serie erschien schon 1606 in dem Gebetbuch von dem späteren Kardinal Péter Pázmány. Die Gesangbücher lassen den Psalmengesang auf zwei alte Melodien zu⁴¹. Entsprechend des Aufbaus der Balassi-Strophe wiederholte der Komponist im ersten Fall das erste und dritte Motiv der als Grundlage verwendeten Weise (vgl. Notenbeispiel 8b) im zweiten Fall ließ er die dritte Zeile der Melodie weg (vgl. Notenbeispiel 9). Diese Art von Melodienapplikation war in der damaligen Praxis keine Seltenheit. Etwa 60 von den Psalmliedern des Gesangbuchs *Cantionale Catholicum* (auch mit den erwähnten Bußpsalmen) stammen aus den alten, nur einige können als neue betrachtet werden. Die Psalmweisen 30 (*In te Domine speravi*) und 121 (*Laetatus sum in his*) können aufgrund der Tonangaben vermutet werden; ihre Varianten sind aus tschechischen, slowakischen und deutschen Kantionalen bekannt⁴². István Illyés veröffentlicht in seinen kleinen Band 77 Psalmen mit 21 Melodien; die hier zum ersten Mal erscheinenden Lieder läßt er größtenteils auf alte Melodien singen. Unter den letzteren erscheinen der Hugenottenpsalm 23, das Luther-Lied "Ein feste Burg" bzw. die Melodie eines polnischen Psalms⁴³, die der Herausgeber ausnahmsweise mit der ungarischen Übersetzung des 130. Genfer Psalms paarte⁴⁴. Die folgenden Weisen, höchstwahrscheinlich ungarische Herkunft führen wir als Beispiele an: Ps. 129 (*De profundis clamavi*)⁴⁵ und Ps. 150 (*Laudate Dominum in sanctis ejus*)⁴⁶. (Notenbeispiele 17 u. 18)

Nur drei vollständige Liedpsalter wurden in dieser Periode herausgegeben. Der älteste stammt von dem Unitarier Miklós Bogáti Fazekas (1583). Es konnte nicht zum Druck der ganzen Sammlung kommen, denn vor allem die Nachfolger der verfolgten Sekte der Sabbatarier, die aus der Kirche der Unitarier ausgeschieden sind, haben diese Psalmen fast ausschließlich für sich beschlagnahmt. Die Tonangaben zeugen davon, daß ihre Muster das Beste von dem damals im Lande verbreiteten Melodienschatz umfassten: die mitteleuropäischen *Cantiones*, die sog. Historiengesänge, die protestantischen Lobgesänge, die Psalmlieder, aber auch die deutschen evangelischen Choräle. Der Genfer Psalter wurde bei uns in der Übersetzung von Albert Szenci Molnár (*Psalterium Ungaricum*, Herborn 1607) bekannt und allgemein gebräuchlich. Vor allem sangen ihn auch die Evangelischen, seine Stücke gelangten auch in die Sammlungen der Unitarier, einige von den Psalmen (besonders Ps. 23 u. 42) waren sogar im Kreise der Katholiken beliebt⁴⁷. Zur Anwendung der Unitarier bereimte als zweiter János Thordai 1627 den vollständigen Psalter. Dieser ist in zahlreichen Handschriften erhalten geblieben, nur 34 Psalmentexte erschienen auch im Druck auf Seiten der unitarischen Gesangbücher im Laufe des Jahrhunderts. Ihre Melodien können im selben Liedgut des 16. Jahrhunderts gesucht werden, auf das sich der Gemeindegesang der

Unitarier auch früher stützte. Als Besonderheiten heben wir von den Psalmliedern der Unitarier diejenigen heraus, die auf eine polnische Melodie hinweisen. Unter ihnen sind auch die Psalmbercimung von Jan Kochanowski (1530-1584) zu finden⁴⁸. Es soll uns noch gestattet sein, zwei Weisen, die unseres Wissens bei den Psalmen der Unitarier zu den am häufigsten zitierten gehören, unter unsere Notenbeispiele einzureihen (siehe Nr. 19 u. 20)⁴⁹.

Es wurden noch keine systematischen Forschungen in der Hinsicht durchgeführt, auf welcher Basis die Grundtexte die Verfasser gearbeitet haben. Wer in welchem Maße die hebräischen, griechischen (Septuaginta) bzw. lateinischen (Vulgata) Texte oder die früheren ungarischen Prosaübertragungen, eventuell andere Quellen, Kommentare in Anspruch genommen hat, wissen wir nicht genau. Außer einigen Psalmen nach fremden Melodienmuster ist es nur bei dem Hugenottenpsalter sicher, daß die Übersetzung nicht aufgrund der originalen französischen Verse, sondern auf der Basis der deutschen Version von Ambrosius Lobwasser erfolgte.

Anmerkungen

¹ Zu den folgenden siehe Kálmán Csomasz Tóth - Géza Papp: Abriß der Geschichte des ungarischen Kirchenliedes, IAH Bulletin Nr. 11 (1983)

² In Faksimile-Ausgabe: Bibliotheca Hungarica Antiqua Nr. 12, Budapest 1983.

³ Z.B. Nr. 2, 11=12, 41=42, 50=51 usw. Hier bemerken wir, daß die unterschiedliche Numerierung der Psalmen - nach dem hebräischen Text und nach der Vulgata - eine Erklärung nicht nur für die Abweichungen in der Numerierung der protestantischen und katholischen Übersetzungen, sondern auch für die Unterschiede innerhalb der protestantischen Liederbücher gibt, und das weist darauf hin, daß im 16. Jh. von der einheitlichen Verwendung des ursprünglichen hebräischen Textes noch keine Rede war.

⁴ Die meisten der Psalmlieder bereimte der lutherische Prediger - früher Franziskaner - Mihály Sztárai (Ps. 9 = 10, 11 = 12, 14 = 15, 22 = 23, 25 = 26, 27 = 28, 28 = 29, 31 = 32, 33 = 34, 35 = 36, 36 = 37, 63 = 64, 64 = 54, 73 = 74, 91 = 92, 93 = 94).

⁵ Zum Thema s. K. Csomasz Tóth: A humanista metrikus dallamok Magyarországon [Die metrischen humanistischen Lieder in Ungarn], Budapest 1967.

⁶ RMDT I, Nr. 211.

⁷ RMDT I, Nr. 192.

⁸ RMDT I, Nr. 134; vgl. Bäumker II, Nr. 254, Zahn Nr. 12, Kouba Nr. 42.

⁹ RMDT I, Nr. 200; vgl. Bäumker II, Nr. 339, Zahn Nr. 422, 1454,

- Kouba Nr. 64.
- ¹⁰ RMDT I, Nr. 87; vgl. Zahn Nr. 5000.
- ¹¹ RMDT I, Nr. 125.
- ¹² RMDT I, Nr. 135-136, K. Csomasz Tóth (19181), S. 197.
- ¹³ K. Csomasz Tóth (1981), S. 201.; vgl. Zahn Nr. 4437, Kouba Nr. 110.
- ¹⁴ RMDT I, Nr. 61-62; vgl. Bäumker I, Nr. 188, Zahn Nr. 6283.
- ¹⁵ RMDT I, Nr. 71
- ¹⁶ Bäumker I, 117/I-VI, Zahn Nr. 2460a; vgl. RMDT I, S. 174-175.
- ¹⁷ RMDT I, Nr. 139; vgl. Zahn Nr. 5851.
- ¹⁸ RMDT I, Nr. 188, K. Csomasz Tóth (1981), S. 202.
- ¹⁹ Bäumker II, Nr. 348, Zahn Nr. 5062, Kouba Nr. 96; vgl. RMDT II, S. 136-143.
- ²⁰ RMDT I, Nr. 59/II; vgl. Bäumker II, 69/II, Zahn Nr. 324a-b, Samotulsky Kancional 1561, S. A XIII/b usw.
- ²¹ RMDT I, Nr. 137; vgl. Nejedly VI, S. 202 (Jistebnický Kancional - Hdsch. aus dem 15. Jh.), Samotulsky Kancional 1561, S. s VII/b usw.
- ²² RMDT I, Nr. 85/II; vgl. Samotulsky Kancional 1561, S. L XVI/a usw., Bäumker II, Nr. 124/I /(Hecyrus, Prag 1581).
- ²³ RMDT I, Nr. 118-119; vgl. Zahn Nr. 51, Samotulsky Kancional 1561, S. V XI/a usw.
- ²⁴ RMDT I, Nr. 126; vgl. Bäumker II, Nr. 196, Zahn Nr. 4277c, Böhme Nr. 128, Kouba Nr. 52.
- ²⁵ RMDT II, Nr. 271; vgl. Bäumker II, Nr. 18/V, 93/III u. 290, Zahn Nr. 8244-46.
- ²⁶ K. Csomasz Tóth (1981), S. 198 - RMDT I, Nr. 82.
- ²⁷ K. Csomasz Tóth (1981), S. 200; vgl. RMDT I, Nr. 44.
- ²⁸ RMDT I, Nr. 75/I.
- ²⁹ K. Csomasz Tóth (1981), S. 202; vgl. RMDT I, Nr. 76.
- ³⁰ K. Csomasz Tóth (1981), S. 201; vgl. RMDT I, Nr. 90.
- ³¹ RMDT I, Nr. 196?III.
- ³² K. Csomasz Tóth (1981), S. 196; vgl. RMDT I, Nr. 18. - RMDT I, Nr. 23.
- ³³ Magyarország zenetörténete II. [Musikgeschichte Ungarns, Bd. 2 - Red. Kornél Bárdos], Budapest 1990, S. 271.
- ³⁴ RMDT I, Nr. 145.
- ³⁵ RMDT I, Nr. 103.
- ³⁶ RMDT I, Nr. 77/II.
- ³⁷ Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis 1635 (Hrsg. Ilona Ferenczi), Musicalia Daubiana 9., Budapest 1988, Nr. [597]; vgl. RMDT I, Nr. 195.
- ³⁸ RMDT I, nr. 107.
- ³⁹ RMDT I, Nr. 232/I, Musicalia Danubiana 9, Nr. [584].
- ⁴⁰ RMDT II, Nr. 171.
- ⁴¹ Ps. 31, 50, 101: RMDT II, Nr. 206 - PS. 6, 37, 129, 142: RMDT

II, Nr. 249.

⁴² RMDT I, Nr. 225; vgl. Zahn Nr. 7319, K. Hlawiczka: Ze studiów nad muzyką polskiego odrodzenia. Muzyka 1958 / Warszawa /, Nr. 1-2, S. 59-60. - RMDT I, Nr. 220, II, Nr. 89; vgl. Zahn Nr. 43.

⁴³ J. Lubelczyk: Psalters Davida, Kraków 1558, Ps. 67. Blogosław nas nasz Panie. Siehe noch Bäumker II, Nr. 262, Burlas - Fiser - Horejs: Hudba na Slovensku v XVII. storoci, Bratislava 1954, S. 329 (Nr. 176).

⁴⁴ Vgl. RMDT I, Nr. 24, II, Nr. 226.

⁴⁵ RMDT II, Nr. 64

⁴⁶ RMDT II, Nr. 64.

⁴⁷ G. Papp: Le psautier de Genève dans la Hongrie du XVII^e siècle, Studia Musicologica (Budapest) Tom. 9(1967), S. 281.

⁴⁸ G. Papp: Przyczynki do związków dawnej poezji węgierskiej z polską. In: Studia z dziejów polsko-węgierskich stosunków literackich. Warszawa 1969, S. 132.

⁴⁹ Ps. 33, 83, 101, 112 von M. Bogáti Fazekas, Ps. &, 16, 64, 66, 94, 105, 109, 139 von J. Thordai: RMDT I, Nr. 23. - Ps. 29 von M. Bogáti Fazekas, Ps. 33, 73, 93, 100, 132, 149 von J. Thordai: RMDT I, Nr. 219.

Abkürzungen

Bäumker	W. Bäumker: Das katholische Deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, Bd. 1-4, Freiburg i. Br. 1883-1991.
Böhme	F.M. Böhme: Altdeutsches Liederbuch, Leipzig 1877.
K. Csomasz Tóth	Huszár Gál énekeskönyve (1560) és zenei jelentősége [Das Gesangbuch von Gál Huszár (1560) und seine Bedeutung]. Magyar Zene (Budapest)1981. S. 176.
Kouba	J. Kouba: Nemecké vlivy v české písni 16. století [Die deutschen Einflüsse im tschechischen Lied des 16. Jahrhunderts], Miscellanea Musicologica XXVII-XXVIII, Praha 1975, S. 117.
Nejedly	Z. Nejedly: Dejiny husitského zpevu, Bd. 1-6, Praha 1954-1956.
RMDT I.	Régi magyar dallamik tára [Sammlung der alten ungarischen Melodien] Bd. 1: Hrsg. Kálmán Csomasz Tóth, Budapest 1958.
RMDT II.	- . - Bd. 2: Hrsg. Géza Papp, Budapest 1970.
Zahn	J. Zahn: Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, Bd. 1-6, Gütersloh 1889 - 1893.

Summary /Old Hungarian Psalms

As an influence of the Reformation vernacular congregational singing also flourished in Hungary. The most popular genre of these songs was the rhymed psalm. From 1560 on, for 75 years the number of songs of this type increased to more than 100 in the Protestant song books. Until the end of the 17th century the song books of every Christian denomination were enriched with them and supplemented with some newer paraphrases as well. The form and rhythm of these psalms show great variety because their melodic style is partly similar to the popular hymns of the central-European peoples. The melodies of Hungarian origin are typical; the authors of the text, whose names are rarely to be traces, refer with predilection to the historical-epic songs "ad notam". The musical examples are selected mostly from this group. Three people dealt with the rhymed translations of the whole Book of Psalms: the Unitarians M. Bogáti Fazekas (1583) and J. Thordai (1627), and the Calvinist A. Szenci Molnár who transplanted the Genevan psalter into Hungarian. Only this last was completely published in print with music (*Psalterium Ungaricum*, Herborn 1607). This was regularly used by Lutherans as well, while some of its pieces were happily sung also by Catholics and Unitarians.

Notenbeispiele

zum Beitrag „Alte ungarische Psalmlieder“

1.

1560

2.

1778

3.

1560

4.

1693

5.

1560

6.

1560

7.

Musical notation for exercise 7, consisting of three staves of music in G major and 3/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. The second staff continues the melody. The third staff concludes the exercise with a double bar line and the number 1744.

8.

Musical notation for exercise 8, consisting of two parts (a and b) across five staves. Part 'a' is on the first staff, and part 'b' is on the second staff. The music is in G major and 3/4 time. The first staff of 'a' has a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff of 'a' continues the melody. The third staff of 'a' concludes with a double bar line and the number 1560. Part 'b' starts on the second staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The third staff of 'b' continues the melody. The fourth staff of 'b' concludes with a double bar line and the number 1651.

9.

Musical notation for exercise 9, consisting of four staves of music in G major and 3/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody. The fourth staff concludes the exercise with a double bar line and the number 1651.

10.



11.



12.



13.



14.



15.



16.

Musical notation for exercise 16, consisting of two staves. The first staff is in C major, 2/4 time, starting with a treble clef and a common time signature. The second staff continues the melody with a key signature change to one flat (F major) and includes a repeat sign and the number 1651.

17.

Musical notation for exercise 17, consisting of two staves. The first staff is in C major, 2/4 time, starting with a treble clef and a common time signature. The second staff continues the melody with a key signature change to one flat (F major) and includes a repeat sign and the number 1693.

18.

Musical notation for exercise 18, consisting of four staves. The first staff is in C major, 2/4 time, starting with a treble clef and a common time signature. The second and third staves continue the melody. The fourth staff includes a key signature change to one flat (F major), a repeat sign, and the number 1693.

19.

Musical notation for exercise 19, consisting of two staves. The first staff is in C major, 2/4 time, starting with a treble clef and a common time signature. The second staff continues the melody with a key signature change to one flat (F major) and includes a repeat sign and the number 1744.

20.

Musical notation for exercise 20, consisting of two staves. The first staff is in C major, 2/4 time, starting with a treble clef and a common time signature. The second staff continues the melody with a key signature change to one flat (F major) and includes a repeat sign and the number 1651.

Josep Mioacs

Georg Arnold, der Gründer der Kirchenmusik in Nord-Jugoslawien

Subotica oder Szabadka, heute in Jugoslawien, einst Maria Teresiopol, gehört zu den Städten Mitteleuropas mit einer bedeutenden Vergangenheit. Leider haben wir von der großen Vergangenheit der Stadt wenig Angaben, weil die türkische Unterwerfung alles vernichtet hat. Vom musikalischen Leben der Stadt wissen wir nur so viel, daß sich die Bevölkerung bis Ende des 18. Jahrhunderts nur mit Volksmusik beschäftigte: an einigen Hochzeiten hat man gesungen oder etwa bei der Beerdigung eines Adligen. Die Stadt hatte zwei Kirchen, eine sogenannte alte Kirche, welche einst von einer Festung in eine Kirche umgebaut wurde. Diese gehörte den Franziskanern, doch im Jahre 1773 ließ die Kaiserin Maria-Teresie eine repräsentative Kirche bauen, welche die Kaiserin den weltlichen Priestern gab. Von der kirchlichen Musik wissen wir, daß ein kleiner Männerchor sang; es bestand also eine Schola cantorum, welche wahrscheinlich nur Choral gesungen hat. Da im Gebiete der österreichisch-ungarischen Monarchie Ende zur Zeit des 18. und Anfangs des 19. Jahrhunderts in einigen Städten schon ein regelmäßiges musikalisches Leben herrschte, kam auch der Magistrat der Stadt Subotica darauf, daß jetzt auch die Stadt Subotica einen gebildeten Musiker aufnehmen müsse, der das Musikleben aufblühen läßt. So hat der Vorstand von Subotica Georg ARNOLD gewählt, wer im Jahre 1800 von Kalecsa/Ungarn nach Subotica kam.

Die Familie Arnold stammte aus Österreich. Der Vater von Georg kam aus dem österreichischem Prinzesdorf in das Komitat von Pest als Kantorlehrer. Georg wurde in Taksony geboren, aber in Hajos erzogen. Seine Musikstudien betrieb er zuerst bei seinem Vater, dann in Pécs (Fünfkirchen), und dann in Groß Waradein und in Kalecsa neben dem Organisten Paul Pöhm. Der Organist und Dirigent Pöhm gab dem Magistrat eine günstige Empfehlung, daß man Georg Arnold nach Subotica nehmen möge.

Als Arnold Dirigent bzw. regens chori von der Teresienkirche in Subotica Dirigent wurde, begann er aus dem Nichts seine Arbeit.

Er warb Sänger, baute eine Orgel und lehrte Jungen ein Instrument zu spielen. So entstand langsam der gemischte Chor der Teresienkirche, und so hatte Arnold den Grund der städtischen Musikschule und späteren Philharmonie gelegt.

Nach einigen Jahren der Arbeit, genau 1809, hielt er das erste öffentliche Konzert der Stadt. Das Ansehen vom Arnold wuchs immer mehr; nicht nur als Künstler und Pädagoge, sondern auch als Mensch hielt er eine gute Verbindung mit der Bevölkerung der Stadt.

Da in Subotica auch kroatische Gläubige waren und sahen, daß sie gar kein Gesangbuch hatten, sammelte Arnold die kroatischen Lieder in Subotica wie auch in der Umgebung. Im Jahre 1819 gab er sein Pismenik (Liederbuch) in Esseg (Osijek) aus. Im Jahre 1826 stellte Arnold ein vierbändiges musikalisches Lexikon zusammen, und er dachte dabei, daß diese Arbeit die erste auf der Welt sei, nicht wissend, daß eine solche Arbeit schon in Deutschland erschienen war. Er schrieb sein Lexikon auf deutscher Sprache und hatte die Absicht sie mit dem folgenden Titel herauszugeben: Historisch-musikalisch-biographisches Tonkünstler-Lexikon, mit eigenem Fleisse, zu seiner Belehrung aus den besten Hülfquellen geschöpft und zusammengetragen von Georg Arnold.

Neben dem Gesangbuch Pismenik und dem Lexikon hatte Arnold ein ungarisches Gesangbuch herausgegeben mit dem Titel: Valódi Enekő (Der wahre Sänger). Dies beendete er 1839, im Jahre 1840 gab er es heraus.

Seine unzähligen Verpflichtungen haben ihn nicht daran gehindert ständig zu komponieren. Seine meisten Werke schrieb er auf Chor, Orchester und Orgel zum kirchlichem Gebrauch. Das war selbstverständlich, denn er war Dirigent der Kirche und mußte sein Repertoire immer erweitern. Er hat auch weltliche Kompositionen geschrieben, doch die meisten sind kirchlich; nach dem Tode seiner Gattin hat er nur nochkirchliche Werke geschrieben. Von seinen kirchlichen Werken zeichnen sich die Messe, Offertorien, Hymnen und andere gemischte Chöre aus.

Im Leben Arnolds wechselten fünf Päpste, und er schrieb für jeden Papst eine Komposition.

Die Kompositionen vom Arnold blieben in Handschriften überliefert, aber man kann nicht feststellen, in welcher Reihenfolge sie geschrieben wurden, denn bei einigen ist die Jahreszahl angegeben, aber auf mehreren nicht. Zu kirchlichen Kompositionen Arnolds gehören drei Messen, 14 Offertorium, drei Libera, 11 Hymnen, zwei Te Deum, zwei Tantum ergo, ein Regina coeli, ein Graduale und mehrere Chöre.

Obwohl Arnold ein kirchlicher Dirigent war, hat er auch weltliche Werke komponiert. Zum Drama von Kemény Simon hat er die Musik geschrieben. Mit seinem Verwandten Josef Heinisch schrieb er im Jahre 1832 eine Oper mit dem Titel: Die Wahl des Königs Mathias. 1837 schrieb er auf den Text von Anton Schuster ein Melodram mit dem Titel: Die Hexe vom Gotthardberg.

Neben den erwähnten Werken schrieb er noch viele Werke für gemischte Chöre, komponierte Overtüren und andere weltliche Stücke. Seine Werke wurden in den größeren österreich-ungarischen Städten aufgeführt.

Arnold war auch bedeutender Organisator. Für seine Landsleute hat er bedeutende Konzerte organisiert. Arnold wurde von der ganze Stadt

sehr verehrt und hatte ein großes Ansehen. Der städtische Rat hat ihn zum Senat ernannt, von der kirchlichen Seite erhielt er mehrere päpstliche Anerkennungen und bekam auch mehrere Auszeichnungen. In der Tat hat Arnold das alles verdient. Arbeit war sein ganzes Leben, und mitten in der Arbeit hat ihn in seinem 67. Lebensjahr, am 25.10.1848, der Tod geholt. Seine Überreste wurden in der Krypta der damaligen Teresienkirche, heute in der Kathedrale, aufbewahrt.

Nach seinem Tode wurden seine Werke, vor allem wegen der Geschehnisse der 48er Jahre, nicht aufgeführt; später wurden sie regelmäßig bis zum I. Weltkrieg vorgetragen. Von Arnold gibt es mehrere Artikel und Aufzeichnungen, von denen die meisten in ungarischer oder kroatischer Sprache geschrieben sind.

In neuerer Zeit gedenkt die Stadt und auch die Teresienkirche immer mehr zurück an ihren Vorfahren und Wegweiser.

Jetzt sind es 190 Jahre her, daß Arnold seine Arbeit aus dem Nichts aufbaute. Jeder kann auf ihn stolz sein, weil er - trotz österreichischer Abstammung die Grenzen überwindend - allen mit der Musik dient.

SUMMARY

Subotica is situated in the uttermost northern part of Yugoslavia. It is a very old town with a great past and many good traditions. In 1779 the name of the town was changed to Maria Theresopolis when it became an independent royal town by the grace of Queen Maria Therese. We have to emphasize an important fact from these traditions, that is the music culture, which was established by an Austrian, Georg Arnold. He came from Kalocsa (Hungary) to Subotica in 1800. At that time in Subotica didn't exist any serious music culture. He, as a sacred musician, organized a choir at the Theresian church, which is now the cathedral choir, made them buy an organ and established an orchestra in the town.

Mr. Arnold as a sacred conductor and composer devoted all his life to Subotica. During 48 years he composed masses, offertories, hymns, Te Deums, Liberas, Tantum ergo and many other solos and composed for mixed choir. He edited two collections of songs: "Pismenik" in Croatia and "Valódi Eneklö" in Hungarian language. Besides, he assembled a music lexicon in German language, but he didn't edit this one.

He composed many other profane things such as ouvertures, dances for piano, chorales, a melodrama and an opera.

Mr. Arnold's greatest contribution was, that he created and founded the sacred music life in Subotica and its music culture 190 years ago.

Arve Brunvoll

ON RHYMING DAVID IN THE NORTH

A new chance for metrical psalmody in the Norwegian Lutheran Church?

1. FACTS

1.1 The historical background

The different paths chosen by the churches of the Reformation with regard to the use of Biblical psalms in worship is well known. While Luther in his own attempts to create new songs for the congregation gave the Biblical psalms an explicit christological interpretation and even contributed to making the distinction between "psalms" and "free hymns" less definite, cf. his "A Mighty Fortress is our God", Calvin settled on the principle of allowing only the words of the Bible as material for the praise of God in public worship. Despite the number of early Lutheran songs which could be regarded as psalm paraphrases, it was the flourishing of free hymnody which came to be the mark of Lutheran worship and its chief contribution to the Church's singing, the main contribution of Calvin and his successors, on the other hand, being the strict metrical psalmody, as we know it from Geneva and Scotland.

Free hymnody also came to dominate the worship of the Norwegian Lutheran church. The singing of biblical psalms in rhymed verses with fixed metre became no lasting part of its liturgical tradition, and, accordingly, the genre of the "metrical psalm" has had no parallel in the hymn books of the Norwegian church, at least not for the greater part of its history.

In the first century after the Reformation the case was somewhat different. The early liturgies of the Danish-Norwegian church (Denmark and Norway at that time being united

under the Danish king and sharing the same church and the same official language) ordered the singing of psalms from the Scriptures, and the earliest hymn books contained sections with Biblical psalms in metre, some of them, but not all, christologically interpreted or with trinitarian doxological verses added.

In addition to this early psalmody of a Lutheran origin and kind there was also in the Danish-Norwegian church in the decades to come a direct influence of Ambrosius Lobwasser's translation of the French Genevan Psalter, following a certain crypto-Calvinist movement within the church. In Denmark a number of attempts were made to imitate Lobwasser. Of the psalm paraphrases which were made in Norway and based on Lobwasser's translations, a number existed only in manuscript. Some of those published were poor poetry, e.g. those by the Norwegian Chancellor Jens Bielke.

Two direct translations of Lobwasser psalms survived in Norwegian hymn books until last century. They were paraphrases of Psalms 23 and 130. In the present Norwegian Hymn Book from 1985 nothing of the text tradition from Geneva is preserved, apart from a rendering of Marots Psalm 130, to its Genevan melody, in a new translation made by the Norwegian bishop Bernt Støylen in this century.

In more or less direct repudiation of the psalms of the Calvinist Reformation there were also written other metrical versions of the Psalms, versions which were more in line with the typical Lutheran attitude towards the rendering of the Psalter for Christian use. What prompted the creation of versified psalms and other Bible texts was not a liturgical necessity, as in the Calvinist church, but other factors. Notably in Lutheran orthodoxy in the 17th century there existed for educational purposes an interest in rendering texts from the Bible in verse for communal singing. So it was not strange that a number of poets and would-be poets tried their hands on the Psalms.

The most important contribution to a Lutheran psalmody in Denmark-Norway was made by the able poet Anders Arrebo, who was by nationality a Dane, but bishop in Norway. He published in 1623 a complete versified Psalter. Like other "Lutheran" alternatives to Lobwasser in Danish-Norwegian language in the 17th century his psalms were deliberately set to known tunes other than those of the Lobwasser psalms. Of Arrebo's work only one hymn based on elements from Psalm 118 has found a place in our present hymn book.

It is certainly the case that our hymn tradition includes hymns which are based more or less directly on Biblical psalms, and which, therefore, in some sense could be labelled "psalm paraphrases". It might, however, be true to say that since the 17th century there has been made no attempts to create a metrical psalmody in the strict sense, at least none which have influenced the worship of the church. It would thus seem that the prospects for metrical psalm singing in the Norwegian Church are somewhat bleak.

1.2 Metrical psalms in the new Norwegian Hymn Book.

I shall not enlarge upon the question of the influence of individual factors on the course of history, in this case the outcome of the recent hymn book revision of the Norwegian Church. Suffice it to say that the occurrence of a certain number of metrical psalms in the Reformed style in our new Norwegian Hymn Book is mostly due to a personal acquaintance with and attraction towards this type of psalmody on the part of the author, resulting from some years' stay in Scotland.

When I first tried my hand on rhyming the psalms more calvinistico it was purely out of a personal interest in seeing what a metrical psalm could look like in contemporary Norwegian, and not with a view to creating any material for a hymn book. As a result of this attempt a metrical version of about half of the Psalter exists in manuscript. 25 of the psalms to psalmtunes mainly from the Genevan and Scottish

tradition were later published under the title "Halleluja, Lova Gud!" ("Hallelujah, Praise God"), Bergen 1981.

In its search for ecumenical impulses for our own hymn book the hymn book revision committee found it impossible to bypass the tradition of metrical psalmody. As a consequence 11 of the metrical psalms of the author were included in the proposal for a new Norwegian Hymn Book, 1981. The final committee let 4 of the psalms pass on into the new Norwegian Hymn Book of 1985. Even if we add a few metrical psalms of other origin, the number of such psalms may seem small. However, these psalms seem to be fairly widely used and appreciated, and, interestingly, the Biblical psalm in metre has again been recognised as a distinct category.

In the following we shall touch on some of the reflections behind our proposal for a metrical psalmody today.

2. REFLECTIONS

2.1 The particular devotional quality of the Psalter.

The central place of the Psalter in Christian devotion stems from the fact that it has a quality which places it above the changes of time. Not in the sense that it is timeless, but in the sense that it encompasses and speaks to all times. Its expression of the basic conditions of human existence and of man's relation to God is experienced by persons of all ages as contemporary, despite all features which places it distinctly in a foreign land and culture of the past. In a special way the Psalter lets all ages sing together.

We shall in no sense deny the necessity of a hymn-writing which is closely related to the actual problems of the world. Also, we can see no objection to psalm paraphrases which explicitly relates to the modern world.

There is reason, however, to draw a line between the

'actualistic' and the truly contemporary. Perhaps, as a counterbalance against any actualism, there is a special need today for a song which is contemporary, and at the same time above the merely actual. All ages have found such a quality in the Psalter.

2.2 The importance of congregational participation in psalmody.

In connection with liturgical reforms of later years modern forms of chant have been created, in addition to the traditional ways of reciting the prose psalms in plain-chant and Anglican chant. In the Norwegian Church antiphonal or responsorial singing of the 'prose' psalms in the public worship of the main Sunday Mass and of the Offices is increasingly practiced. An interest in introducing metrical psalmody should never lead to a lessening of the effort to further this kind of psalmody.

In most cases, however, one will experience that metrical psalmody is the form of psalmody which in the easiest way makes congregational participation possible. And no church which places high value on the active participation of all members of the congregation, should leave this road unused.

2.3 Metrical psalmody as one of the common riches of the ecumenical church.

In our rendering of the Psalms we do not want to resume the broken tradition of older Norwegian Psalter paraphrases. Instead we want to harvest from the living tradition of other churches' psalmody. We are proposing a strict metrical psalmody in the style of the Reformed tradition, as a supplement to other types of Christian singing.

Even a church which can never accept the theological arguments for exclusive psalmody, should be open to the riches of the

tradition of Reformed psalmody. The use of metrical psalms need not mean the acceptance of a restrictive principle, but can be the expression of the freedom of Christian worship. Although there certainly has been a great amount of psalm paraphrasing of inferior poetic quality, the strict rendering of the psalm text in metrical form has at its best brought out the poetich quality of the Psalter in a new way. It has also inspired the creation of a music of a particular kind and quality. A number of the tunes which metrical psalmody brought forth or brought to a new life, belong to the treasures of Christian worship.

In an ecumenical age, when we want to share the riches of the Church's varied tradition of worship, it would seem a pity if we did not try and look for a way of including the tradition of metrical psalmody, which is particularly kept by the reformed churches, in the worship of our church.

2.4 Must the psalm be christened?

What lay behind the original Lutheran psalmody with its explicit christological references, was obviously the conviction, that the Old Testament in the Christian Church must be interpreted in the light of the New Testament if its true meaning is to be revealed. Reformed theology probably would not deny this. All the same, it could be asked whether Reformed theology and devotional practice did not give more of an independent status to the Old Testament, treating the two testaments somewhat as parallels.

By our propagation of a metrical psalmody in line with the Reformed tradition we do not in any way intend to criticize the Lutheran approach. Indeed, we shall maintain that a New Testament interpretation of the psalm is necessary in Christian worship. The question is, however, what shall count as such an interpretation.

The adding of an explicit, Christian interpretation of hymnodic character to the text itself is one way of demonstrating the Christian meaning of the psalm, but not the only one. The traditional adding of a trinitarian doxology also marks the psalm as a Christian text. But most important, the use of the psalm cannot be isolated from the whole liturgical context, preaching included. Where there is a genuine Christian liturgy and a preaching of the Gospel, the psalm is necessarily interpreted by that context.

2.5 The genuine psalm. 'Prose'psalm and metrical psalm.

Is there an essential difference between a metrical rendering of the psalm and a non-metrical translation? Does any one of them represent the psalm 'itself' in a way which the other one does not? It is often assumed without discussion that the so-called 'prose'-translation is the genuine translation of the psalm, while the metrical version by its form is secondary to the translation and therefore something other than the psalm itself.

Such a view differs from the view expressed in the early English Psalters, where it was firmly held that the most faithful rendering of the Hebrew poetry was the metrical translation. There is much to be said for such a view. At any rate it is difficult to see why the prose form in itself should qualify better for the translation of Hebrew poetry than the form of metrical verse.

The definition of the form elements which were really used in Hebrew poetry, may still be somewhat uncertain, even among experts. We can here do no more than draw attention to the extremely interesting discussion between James L. Kugel and his critics. Kugel contends that the writings of the Old Testament know of no definite poetical elements at all, and that the distinction between 'prose' and 'poetry' hardly is a Biblical distinction (cf. "The Idea of Biblical Poetry: Parallelism and Its History", New Haven, Conn., 1981).

It is in any case impossible to transfer the poetic elements of the Hebrew text directly to a translation in a foreign language. A translation will necessarily have to give up more or less of the elements of the Hebrew text which make this text poetry. Any translation of poetry which pretends to be a faithful rendering of the original text in another language, must be a new poetic creation in the sense that it must make use of poetic possibilities specific to that language. These possibilities, or form elements, are not only determined by the linguistic features of the language, but also by its poetic tradition, which is part of a cultural context.

A translation of poetry, which does not itself pretend to be poetry, can only in a limited sense be said to be a translation. In the case of the Psalms such a translation will also be unsuitable for recitation. We should therefore like to raise the question whether the difference between a 'prose' psalm and a metrical version of the psalm is a matter of essence or of degree, a degree not of distance from the original, but of rigidity of form (we put 'prose' in inverted

commas, because it could be argued that the concept of a 'prose psalm' is self-contradictory).

The acceptance of the principle of idiomatic instead of verbatim translation will in itself reduce the importance of the difference between the 'prose' psalm and the metrical psalm. There seems to be no reason why it should be inconceivable that the metrical version of a psalm could be a faithful idiomatic rendering of the meaning of the original text. A metrical version which gives all of the text and nothing but the text, cannot because of its form be said to deviate from the original more than a prose translation does.

"It can be argued that post-Reformation vernacular metrical psalmody is one of the closest possible parallels to the original Hebrew psalmody. Note has already been taken of the simple poetical forms which characterize the original Hebrew psalms, and the simple

rhyiming verses which are a not dissimilar treatment of the material in the vernacular tongues of post-medieval Europe. A case can be made for any simple rhytmical treatment of words and music in psalmody which makes for a ready congregational participation." R. Stuart Louden, "Psalmody in the Church", i **Handbook to the Church Hymnary**, Third Edition, Glasgow: Oxford Univ. Press, 1979, s.36.

It is not our intention here to rank metrical psalmody above non-metrical. It is for several reasons desireable that the free recitation of the Psalms should play a central part in the Church's singing in the future as it has done in the past. We only want to profess the validity of metrical psalmody as psalmody proper. Further, that the advocates of 'exclusive psalmody' are not wrong in what they positively hold, when they claim to be using the 'inspired Word of God' for their praise.

2.6 Received music and new texts.

There is no reason why one should not use new music and other metres than the traditional ones for contemporary metrical psalmody. We have at this stage, however, wanted to draw our church's attention to the rich musical tradition of other churches' psalmody. The metrical psalms we have proposed, are set to melodies from the Scottish and Genevan traditions. This means, of course, the acceptance of a certain poetic straightjacket. There can be no denying that especially Scottish psalmody gives little opportunity for metrical variation and represents a considerable poetic challenge.

With regard to the text of the psalm, it seemed obvious that it would have to be a direct translation from the Bible in Norwegian, not a translation of e.g. the Genevan or the Scottish Psalters. It should draw upon a knowledge of the Hebrew text, but keep as close to the current Bible translation as possible for the sake of recognition.

2.7 Fixed lines and Hebrew parallelisms.

Admittedly, there is one problem with the form of metrical psalmody, which probably cannot find a completely satisfactory solution. That is the combination of lines with fixed length and the parallelisms of the Hebrew poetry. The rendering of the text in fixed lines seems to invite to a use of superfluous words, a fact which can make the metrical verse very tedious, if the parallelisms are preserved. This problem can be easily observed in the whole tradition of metrical psalmody, included the present Dutch psalms. And we shall certainly not claim any exemption for our own attempt at metrifying the Psalms.

The omission of the parallelisms is no solution. No one should think that the parallelisms of the psalms are just repetitions. They are rather means of a further development of the meaning. Consequently, the parallelisms cannot be ignored without a loss to the psalm.

We cannot do more than underlining the fact that rendering the Psalms in metre is a formidable poetic task.

2.8 A selective use of the Psalter?

We cannot see any point in trying to get our church to accept a complete metrical Psalter for congregational use, even if such a Psalter was produced. It is not conceivable that it should be used in its entirety. This would also have been contrary to the liturgical, as well as the devotional, tradition of the Church. Apart from the monastic tradition and possibly the tradition of churches which adhered to the principle of exclusive psalmody, the Church has always in its worship been selective in its use of the Bible. Some texts play a central role, some are seldom used, and some are never used. This holds also for the Psalter.

Some of the Psalter psalms, e.g. the Vengeance psalms, can hardly be used by the congregation without an exposition through Christian preaching. The problem they pose is not, however, in any sense specific for metrical psalmody.

All in all, we must rest content with a limited place being given to metrical psalms in our contemporary Lutheran worship, but we are confident that they will have a safe place, once the congregation becomes aware of them and recognizes their particular character.

Summary:

Der Verfasser will nach der Möglichkeit und der Prinzipien einer heutigen Psalmbereimung in der Norwegischen Lutherischen Kirche fragen. Im Jahrhundert nach der Reformation gab es auch in Norwegen Versuche einer Versifizierung des Psalters, sowohl aus lutherischen als aus calvinistischen Prinzipien. In den Liedbüchern der letzten Jahrhunderten gab es nur wenige Beispiele einer solchen Psalmodie. In dem neuen Liedbuch der Norwegischen Kirche gibt es eine kleine Zahl neuer Psalmbereimungen in der Tradition der strengen reformierten Psalmodie. Die meisten dieser Lieder entstammen der Hand des Verfassers und sind zu Melodien der schottischen und französischen Tradition gedichtet.

Der Verfasser sieht als Lutheraner die Anknüpfung an der Tradition der metrischen Psalmody als Ausdruck der evangelischen Freiheit und möchte mit seinem Beitrag auf einen Teil des Reichtums der ökumenischen Kirche hinweisen.

Bei der Psalmbereimung darf man den Psalm ausdrücklich christologisch deuten, braucht es aber nicht, weil ja der gesamte liturgische Kontext den Psalm als Christusbekenntnis der Gemeinde deutet.

Die Legitimität der Psalmbereimung als Psalmübersetzung wird auch angedeutet. Wenn die Psalmen schon Poesie sind, können sie doch nicht als Prosa übersetzt werden. Eine Übersetzung

von Poesie muß poetische Elemente der eigenen Sprache benutzen. Wir verfügen ja ganz einfach nicht über die Möglichkeiten der hebräischen Poesie, die mit der hebräischen Sprache und Tradition zusammenhängen.

Harald Göransson

Psalmengesang heute

- Einige Richtlinien aus der Erfahrung der Choralbucharbeit während der letzten Jahrzehnten in Schweden
Der traditionelle "gregorianische" Gesang fungiert noch ganz gut in Kommunitäten und gut geschulten kleineren Gruppen. Für die grosse Gemeinde aber müssen andere Singweisen benutzt werden.
- 1. Der Psalter ist immer noch ein Gesangbuch. Das muss festgehalten werden.
- 2. Der ganze Psalter kann nicht mehr gebraucht werden, sondern nur ausgewählte Teile, wo Motive wie Hass und Rachbegierde nicht hervortreten.
- 3. Die Musik muss eine künstlerische Qualität besitzen, die das Singen fördert und auch beständig ist. Beinahe alles, was bis jetzt geschrieben worden ist, ist in dieser Hinsicht mangelhaft.
- 4. Die Aufgabe der Gemeinde sollte im allgemeinen nur auf einen Kehrreim beschränkt werden. Doch könnte die Gemeinde manchmal auch Teile des Psalmes singen.
- 5. Stilistisch muss ein musikalischer Unterschied zwischen Psalmvers und Kehrreim immer vorhanden sein. Die Verse sollten rezitativisch, der Kehrreim gemeindemässig und anregend sein.
- 6. Technisch muss die Psalmrezitation einen für die Gemeinde impulsgebenden Schluss haben, damit die Gemeinde gleich anfangen kann. Die Komponisten sehen das selten ein. Viel zu oft stehen Psalm und Kehrreim still, in der gleichen Tonart und im gleichen Stil, ohne dass die Gemeinde einen zündenden Impuls bekommt einzufallen.
- 7. Die Musik muss sehr ausführungsflexibel sein. Jede Psalmkomposition sollte nur mit Vorsänger und Gemeinde ausgeführt werden können, sollte aber auch die Möglichkeit bieten, Chorsätze und Instrumentalmitwirkung ad libitum zu verwenden.
- 8. Alternative Kehrreime in einem Psalm je nach den Kirchenjahreszeiten verhindern leider oft die künstlerische Gesamtheit. Deshalb muss jeder Psalm mit Kehrreim im allgemeinen als ein durchkomponiertes Ganzes betrachtet werden, wie sonst jedes Kirchenlied.
- 9. Der Psalm sollte dieselbe Stellung wie das Kirchenlied haben und ein integrierender Bestandteil jedes Gesangbuches sein.

Mechthild Wenzel/ Vilis Kolms

Psalmen für ein neues Gesangbuch der lutherischen Kirche in Letland

- ein Arbeitsbericht -

(Vorbemerkung: Im Studienjahr 1989/90 hat ein Glied der lutherischen Kirche Lettlands, Vilis Kolms - Riga, an der Kirchenmusikschule Halle/Saale studiert, damit kam auf mich im Fach "Liturgisches Singen" eine interessante Mentoren-Aufgabe zu: Ein Ziel (u.a.) dieses Gaststudiums war, liturgische Gesänge, Psalmen und Cantica für ein geplantes neues lettisches Gesangbuch zu erarbeiten.

M. Wenzel)

1. Die wichtigsten Daten aus der Gesangbuch-Geschichte in der lutherischen Kirche Lettlands:
 - 1.1. Das erste lettische lutherische Gesangbuch erschien 1586, es enthielt neben einer Gottesdienstordnung, Psalmen und dem kleinen Katechismus 58 Lieder (Übertragungen von deutschen Kirchenliedern). Leider ließ die Qualität der lettischen Texte in diesem Buch sehr zu wünschen übrig, da der Übersetzer die lettische Sprache nicht ausreichend beherrschte; das wirkte sich vor allem auf das Wort/Ton- Verhältnis aus.
 - 1.2. Erst im 17. Jh. (1685) erschien ein Gesangbuch mit guten Übertragungen von vorwiegend deutschen Liedern. Der deutsche Pfarrer Christoph Fürecker beherrschte die lettische Sprache - er war mit einer Lettin verheiratet. Die Texte der heute gebräuchlichen lettischen Gesangbücher fußen weithin noch immer auf diesen - nur geringfügig revidierten - Texten Füreckers.
 - 1.3. In der kurzen Zeit der staatlichen Unabhängigkeit Lettlands (1918-1940) erschien das erste Gesangbuch, das neben Übertragungen original lettische Lieder enthielt. (Notenbeispiel 1). Mit diesem Gesangbuch haben die lutherischen Gemeinden in Lettland die Zeit der Unterdrückung während der sowjetischen Okkupation überlebt. Dieses Gesangbuch von 1922 wird noch heute als sog. altes Gesangbuch in Lettland benutzt, denn in den fünfziger Jahren wurde zwar - nach langen Verhandlungen mit der Zensur-Behörde - ein Nachdruck genehmigt, aber in viel zu geringer Auflagenhöhe, und für dieses sog. "neue" Gesangbuch wurden von der staatlichen Zensur viele Lieder ganz oder teilweise gestrichen.
 - Die lettischen Exilgemeinden in USA, Kanada, Australien, BRD und Schweden haben unterdessen eigene (erweiterte)

- Nachdrucke des Gesangbuches von 1922.
- 1.4. Seit 1988 wird ein neues lettisches Einheits-Gesangbuch für die lutherischen Gemeinden in Lettland selbst und für die lettischen Exilgemeinden erarbeitet. Geplant war, das Gesangbuch 1990 in den USA zu drucken und möglichst noch im gleichen Jahr einzuführen.
 2. In diesem neuen Gesanbuch sollen in der Ausgabe für Lettland neben Liedern, Gebeten und Gottesdienstordnungen liturgische Gesänge, Psalmen und Cantica aufgenommen werden.
 - 2.1. In den Gottesdiensten einiger lettischer Gemeinden haben feststehende Psalm- u. Canticatexte eine wichtige Funktion:
 - im Gottesdienst mit Hl. Abendmahl z.B. Ps. 43 vor dem Confiteor, Ps. 103, 1 ff nach der Communion,
 - in Predigtgottesdiensten am Abend und in der Vesper z.B. Verse aus Ps.51, weitere Psalmen je nach Kirchenjahreszeit, das Magnificat oder das Nunc dimittis,
 - in der Mette Ps. 95, 1 ff als Invitatorium.
 - 2.2. Bisher wurden solche biblischen Prosatexte in einigen größeren Gemeinden und im Theologischen Seminar Riga zwar auf Modellton gesungen, jedoch ohne Antiphon; bei der Textunterlegung unter den Modellton blieben die sprachlichen und musikalischen Akzente fast unberücksichtigt. Soweit der "Befund".
 - 2.3. Gemeinde-Melodien zu liturgischen Gesängen für den Gottesdienst mit Hl. Abendmahl stehen im Zusammenhang mit der Erarbeitung einer neuen Agende. Vorschläge für zwei Gloria-Melodien: siehe Notenbeispiel 3, 1-2.
 - 2.4. Die Psalmton-Modelle, die in Lettland bereits benutzt werden und bisher jeweils bestimmten Texten zugeordnet sind, sollen für weitere Psalmen (fast unverändert) übernommen werden (siehe Notenbeispiele 2.u. 4-6); z.B. ist die Mediante des VIII. Tones in der reichen Form, wie sie bei dem Magnificat gesungen wird, auch für andere Psalmen im VIII. Ton vorgesehen: vgl. Notenbeispiele 2. u.6,1. mit 4.2.
 - 2.5. Von nunmehr vorgeschlagenen Antiphonen sind einige leichte für die ganze Gemeinde zum Mitsingen gedacht (siehe Notenbeisp.4.-6.), schwierigere für eine Schola (siehe Notenbeisp.2.). Die Auswahl der Antiphon-Texte richtet sich nach der liturgischen Funktion oder (und) nach der Kirchenjahreszeit. Für die lettische Textfassung sind zwei Bibelübersetzungen benutzt worden, häufig ist die ältere Übersetzung gewählt worden, weil ihre Sprache musikalischer und daher besser singbar ist. Als musikalische Vorlage haben teilweise Antiphonen aus Sammlungen gedient, die sich in der Praxis der

deutschen Psalmodie bewährt haben (siehe Literaturangaben).
Biblische Prosatexte in dieser musikalischen Form - nämlich in
Anlehnung an den Gregorianischen Choral - zu singen, ist natürlich nur
ein Vorschlag unter vielen Möglichkeiten.

Notenbeispiele

(Eine deutsche Übersetzung steht unter einzelnen Worten, da der Satzbau im Lettischen weithin anders ist)

1.

Mel.: Jazeps Vitoks

Dievs dzies-ma man, Viņš ir tas Dievs, kam va-ra.
Gott (ist) Lied mein, Er ist der Gott, der (ist) mächtig.

Svēts Vi-ga vārds, Viņš lie-lus dar-bus da-ra.
Heilig (ist) Sein Name(wort), Er große Taten macht.

Un mū-žī - hā tam sla-va skan, un mū-žī - hā tam sla-va skan.
Und (w) Ewigkeit Sein Ruhm erklingt, u.(w) Ewigkeit Sein Ruhm erklingt.

2., 1.

Antifonijas - Magnificat

Ziemassvetku laika (Weihnachtszeit)

VIII (Schola)

Kad sau - le uz-lēks de - be - sīs, jūs re-dzē-siet kē - ni-gu
(Wenn die Sonne aufgeht (am) Himmel, ihr werdet sehen (den) König

kē - ni-gu, kas iz - iet no Tē - - va kā lī - ga-vai-nis no
(den) Könige, der geht aus (dem) Vater wie (ein) Bräutigam aus

sa-va kam - ba-ra.
(seiner Kammer.)

2., 2.

Ciesanu laika (Fastenzeit)

VIII (Schola)

Jē - zus vār-dā lai vi-si ce - ļi lo - kas, vi - sas mē - les lai
(w) Jesu Namen laßt alle Knie beugen, alle Zungen laßt

ap-lie-ci-na, ka Jē-zus Kris-tus ir Kungs Die - vam Tē-vam
bekennen, daß Jesus Christus ist Herr, Gott (den) Herr Vater

par go - du.
zur Ehre.)

VIII. Ton: siehe oben

3, 1.

GLORIA

Straßburg 1524

Gods Die-vam aug-stī-bā un vīrs zemes mīers un cil-vē-kiem labs prāts.
 (I) Ege (Gott) (Godes) Hōrge und auf Erden (I) Fārgale und (den) Menēdhen sein Wohlgefalle.

Mēs Te-vi tei-cam, mēs Te-vi sla-vē-jam, mēs Te-vi pie-lū-dzam, mēs Tev
 wir Dich loben, (I+II) wir Dich preisen, wir (I) Dich anbeten, wir Dir

pa-tei-ca-mies par Ta-vu lie-lo go-dī-bu, Dievs Kungs, de-be-su Kē-nis,
 (I) danken um Deines groẓen (I+II) Ehre (willen). Herr Gott, himlischer Kōnig.

Tu vis-spē-cī-gais Tēvs. Kungs, Tu vien-pie-dzi-mu-šais Dēls, Jē-zu
 Du allmāchtig (I) Vater. Herr, Du (II) eingeborener (I) Sohn, Jesus

Kristu, Dievs Kungs Die-va Jērs, Tē-va Dēls, kas ne-si pa-sau-les
 Kristus, Gott, Herr, Gottes Lamm, (II) Vāters Sohn, der (Tu) ģimīnāst (der) Welt

grē-kus, ap-žē-lo-jies par mums, kas ne-si pa-sau-les grē-kus pie-ņem
 Sünde, erbarm (I+II) Dich unser, der (Du) ģimīnāst (der) Welt Sünde, mīnā (an)

mū-su lūg-ša-me, Tu kas sē-di pie Tē-va la-bās ro-kas, ap-žē-lo-jies
 unser Gebet, (I) Du, der sitzt (zu) des (II) Vāters rechter Hand, (I) erbarm

par mums! Jo Tu viens e - si svēts, Tu viens e - si Kungs, Tu vis-aug-
 Dich unser. Der Du allein bist (II) heilig, Du allein bist (der) Herr, Du Allēhōdiger,

-stā-kais, Jē-zu Kris-tu, līdz ar Švē-to Ga-ru Die-va Tē-va go-dī-bā.
 (I+II) Jesus Kristus, mit dem Heiligen Geist (u) Gott (des) Vāters Herrlichkeit.)

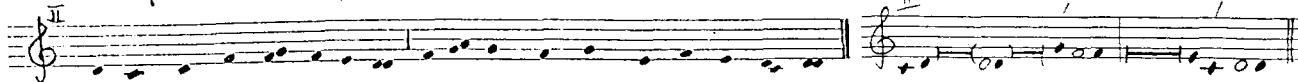
Ā - - - - - men.

3,2.

LAUDAMUS

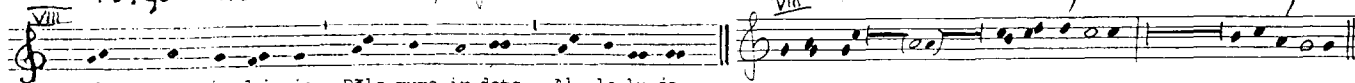
Mēs Te-vi tei-cam; mēs Te-vi sla-vē-jam, mēs Te-vi pie-lū-dzam,
 (Wir Dich loben, wir Dich preisen, wir Dich anbeten,
 mēs Te-vi go-dā-jam, mēs Tev pa-tei-ca-mies Ta-vā lie-lā go-dī-bā,
 wir Dich anbeten, wir Dir danken (um) Deiner großen Ehre (willen),
 Dievs Kungs, De-be-su Kē-nin, Tu vi-su-spē-cī-gais Tēvs! Jē-zu Kris-tu,
 Gott Herr, himmlischer König, Du allmächtiger Vater. Jesus Christus,
 Tu Vi-su-aug-stā-kā vien-pie-dzi-mu-šais Dēls, Dievs Kungs, Tu Die-va
 Du Allsehender eingeborener Sohn, Gott Herr, Du Gottes
 Jērs, tā Tē-va Dēls, kas ne-si pa-sau-les grē-kus, ap-žē-lo-jies par
 Lamm, des Vaters Sohn, der (Du) hinwegnimmt (der) Welt Sünde, erbarm Dich
 mums, kas ne-si pa-sau-les grē-kus, pie-gem mū-su lūg-ša-nu, Tu kas
 unser, der (Du) hinwegnimmt (der) Welt Sünde, nimm an unser Gebet, Du, der
 sē-di pie Tē-va la-bās ro-kas, ap-žē-lo-jies par mums! Jo Tu viens
 sitzt (zu) des Vaters rechter Hand, erbarm Dich unser! Der Du allein
 e-si svēts, Tu viens e-si tas Kungs, Jē-zu Kris-tu, līdz ar Svē-to
 bist heilig, Du allein bist der Herr, Jesus Christus, mit dem Heiligen
 Ga--ru Die-va Tē-va go-dī-bā. A --- men.
 Geist (in) Gott (des) Vaters Herrlichkeit.)

4,1 Ps. 24 - Adventam (Advent)



Sa-tai-siet tam Kun-gam ce-ļu, jo re-dzi, tas Kungs nāk va-rens spē-kā.
(Bereitet dem Herrn Weg, denn siehe, der Herr kommt mächtig (in Kraft).)

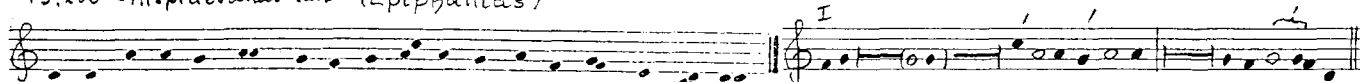
4,2 Ps. 98 - Ziemassvētkos (Christfest)



Bērnš mums ir dzi-mis, Dēls mums ir dots. Al-le-lu-ja.

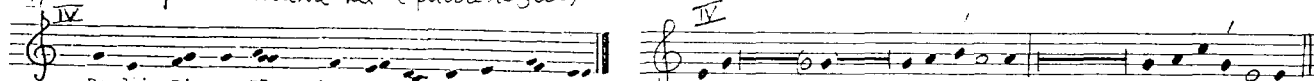
(Kriev. mūs ir gēdājis, Solņs mūs ir gēdājis. Al-le-lu-ja.)

4,3 Ps. 100 - Atspīdēšanas laidi (Epiphānias)



Sa-vai go-dī-bai Dievs ir li-cis at-spī-dēt Jē-zus Kris-tus vai-gā.
(seine Herrlichkeit, Gott, ließ erscheinen (in) jeou Christi Anlitz.)

4,4 Jesajas - Ciešamu laidi (passionszeit)



Re-dzi, Die-va Jērs, kas nes pā-sau-les grē-kus.
(siehe, Lamm Gottes, das trägt (die) Welt Sünde.)

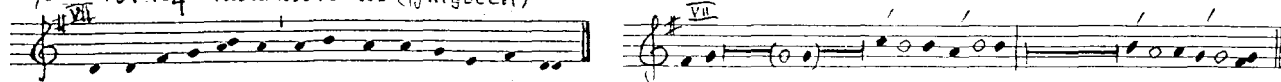
4,5 Ps. 118 - Lieldienās (Ostern)



Tas Kungs ir aug-sām-cē-lies, Al-le-lu-jā, tas Kungs ir pa-tie-si aug-sām-cē-lies, Al-le-lu-jā, Al-le-lu-jā
(Der Herr ist auferstanden, Al-le-lu-ja, der Herr ist wahrhaftig auferstanden, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja)

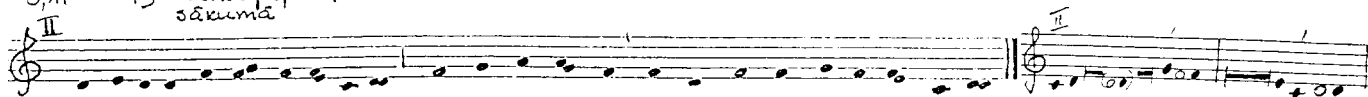
Psalmi-tou I:50.

4,6 Ps. 104 Vasarassvētkos (Pfingsten)



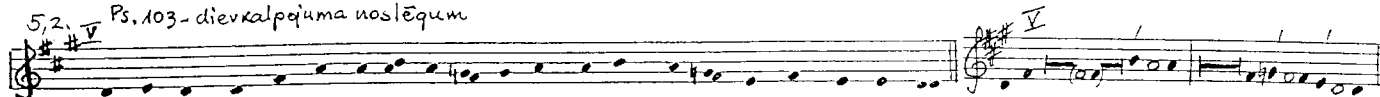
Sū-ti sa-vu Ga-ru un at-jau-no ze-mes vai-gu!
(sende Deinen Geist und erneuere (die) Erde Gesicht!)

5,1. Ps. 43 - dievkalpojuma sākuma



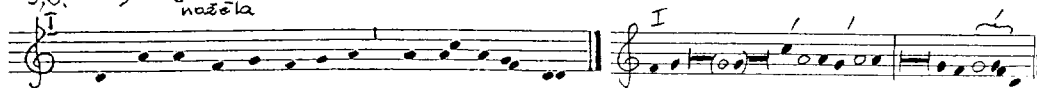
Es ie-e-ju pie Die-va al-tā-ra, pie stip-rā Die-va, kas man par prie-ku un liks-mi-bu.
(Ich habe mich zu Gottes Altar, zum starken Gott, der mir zur Freude und Wonne wird.)

5,2. Ps. 103 - dievkalpojuma noslēgum



Viņš sa-viem brī-nu-miem ir cē-lis pie-mi-ņu, zē-līgs un zēl-sir-dīgs ir tas Kungs.
(Er seinen Wundern ist gestirbt Gedächtnis, gnädig und barmherzig ist der Herr.)

5,3. Ps. 51 - grēku
nāzeļa



Pie Te-vis ir pie-do-šā-na, lai Te-vi bīs-tas.
(Bei Dir ist Vergebung, daß(hau)Dirh fürdyte.)

5,4. Ps. 95 - no rī

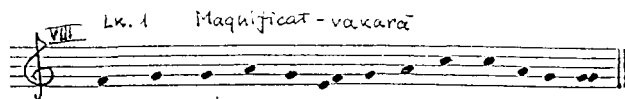


Nā-ciet, dzie-dā-sim tam Kun-gam prie-cī-gi, ga-vi-lē-sim sa-vas pes-tī-ša-nas pa-tvē-ru-mam.
(Kommet, singet - dem Herrn Loblied, -jauchzet unsers Heiles Hort.)



Ie-sim ar pateicību Viņa vaiga	priek - šā,	gavilē-	sim Vi-ņam ar dzies-mām.
Jo tas Kungs ir tas lielais un stiprais Dievs -		un liels kēniņš	pār vi- -siem die-viem.
Nāciet, pielūgsim un zemo-	si -mies,	locīsim ceļus tā Kunga, sava Ra-	dī-tā- - ja priek- šā.
Jo Viņš ir mūsu	Dievs -	un mēs Viņa tauta, avis, ko Vi-	ņa ro- - ka ga - na.
Gods lai ir Tēvam un	Dē - lam		un Svē-ta-jam Ga -ram.
Kā bija sākumā, kā tagad ir un	būs	no mūžības	uz mū -ži- bu. Ā -men.

6,1

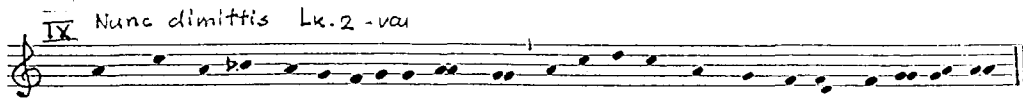


Tas Kungs ir lie-las lie-tas pie ma-nis da-rī-jis.
(Der Herr hat große Dinge an mir getan.)

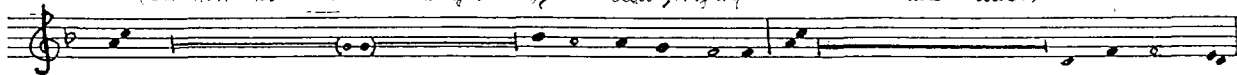


Ma - na dvē-sele teic aug- sti to Kun - - gu un mans gars gaviļē par Dievu, manu Pes - tī - tā - - ju
Jo Vipš ir uzlūkojis savas kal-po-nes ze-mū- bu redzi, no šī laika visi bērnu bērni ma - ni teiks svē-tī-gu
Jo tas Va-rens ir lielas lietas pie ma-nis da-rī-jis un svēts ir Vi-ņa Vārds
Vi - ģa žē-lastība paliek uz ra-du ra - - diem pie tiem, kas Vi - ņu bīs- -tas
Vipš da - rī - jis varenus darbus ar sa-vu el-ko -ni un izkaisījis tos, kas lieli sa - vā sirds-prā-tā
Vipš va - re -nos noģāzis no aug-stiem tro - piem un pacēlis pa - ze - mī- -gos
Iz -sal - ku -šos Vipš pildī jis ar la- bu-miem, bet bagātos Vipš at- stā - jis tuk- -šus
Vipš pie- ņē -mīs savu kalpu Is-ra - e - - li un pieminējis savu žē-las - tī - - bu
Kā Vipš ru -nājis mū-su Tē - -viem, Abraamam un viņa bēr-niem mū- žī-gi
Gods lai ir Tē- var un Dē - - lam un Svē- ta -jam Ga - -ram
Kā bi - ja sākumā, kā tagad ir un būs no mūžības uz mū- žī - bu. Ā - -men

6,2



Tas Kungs ir vien-mēr ma-nā a-cu priek-šā, Vi-ņa vai-ģa priek-šā ir prie-ka pil-nī-ba.
(Der Herr ist immer meinen Augen vor, sein Angesicht vor ist Freude Fülle.)



Kungs, lai nu Tavš Kalps aiz - - iet mie - - rā, kā Tu to e- si sa - cī - jis.
Jo manas acis ir redzējušas Tavu pes - - tī- šā - nu, ko Tu esi sataisījis vi- sām tau - - -tām.
Gais - mu ap-ģais-mot pa-ģā-nus un par slavu sa- viem ļau - - -dīm.
Gods lai ir Tē-vam un Dē - -lam un Svēta- jam ga - - -ram.
Kā bija sākumā, kā ta - - ģad ir un būs no mūžības uz mūži- bu. Ā - - -men.

Summary:

M. Wenzel/ V. Kolms: Psalmody for a new hymn-book of the Lutheran Church in Latvia - a working report

There have been Latvian Hymnbooks since the 16th century, containing most of all translations of German hymns. Hymnbooks in Latvia and of the Latvian churches in exil today are based on a hymnbook of 1922. During the last 2 years a new Latvian hymnbook has been elaborated, to be published in USA in 1990. It is planned that the edition for Latvia will include also liturgical songs, psalmody and caticles (with antiphones), beside hymns, prayers and forms of service. (see music examples: 2. - 6.)

Literaturnachweis:

- 1.
2. Evangelisches Kirchengesangbuch, Ausgabe für die Evang.-Luth. Kirche in Thüringen (EVA - Berlin)
3. Allgemeines Evangelisches Gebethbuch, 2. gänzlich neu bearbeitete erweiterte Auflage. Hrsg: H. Greifenstein, H. Hartog, F. Schulz (Furche-Verlag Hamburg 1965)
4. Evangelisches Tagzeitenbuch, 3. veränderte Auflage 1979. Hrsg: A. Mauder (Johannes Stauda Verlag Kassel)
- 5./6. Deutsches Antiphonale I / II - Abtei Münsterschwarzach.
Hrsg: P. Godehard
Joppich (Vier-Türme-
V e r l a g
Münsterschwarzach
1975/1972)

A.G. Soeting

Hat Paulus in seinen Briefen aus existierenden Hymnen zitiert?

Das Singen der Gemeinde muss schon früh ein zentrales Element des christlichen Gottesdienstes gewesen sein. Dies geht aus bestimmten Stellen in den Briefen von Paulus hervor (1. Kor. 14:26, Eph. 5:19, Kol. 3:16), aber auch aus einem Brief von Plinius (C. Plinius Minor, Epist. X, 96,7) über die Christen, die "einfach ihre Hymnen auf Christus anstimmen, als ob er ein Gott wäre".

E. Probst, Ordinarius zu Breslau, schrieb schon 1871, dass Exegeten Spuren und Fragmente geistlicher Gesänge oder Hymnen im Neuen Testament gefunden hätten, nämlich in den Briefen von Paulus und in der Offenbarung von Johannes. Seitdem hat sich eine grosse Anzahl von Forschern mit den poetischen Abschnitten in Paulus Briefen und in anderen Teilen des Neuen Testaments beschäftigt: J. Weiss, E. Norden, J. Kroll und E. Lohmeyer. Ernst Lohmeyer nannte in seinem Kommentar die Perikope Fil. 2:6-11 eine Christushymne. Seine Auffassung hat er in einer Monographie weiter ausgearbeitet: Kyrios Jesus (1928). Lohmeyers These hat vor allem im Deutschen Sprachgebiet allgemeine Anerkennung gefunden.

In den sechziger Jahren promovierten viele Theologen über dieses Thema: H.J. Gabathuler (1964) in der Schweiz, R. Reichgräber und K. Wengst in Deutschland (1965, 1967), N. Kehl in Oesterreich (1966), R.P. Martin in England (1963) und J.T. Sanders in den U.S.A. (1963).

In dem Corpus Paulinum werden verschiedene Perikopen als "Hymnen" bezeichnet. Als echte "Christushymnen" gelten jedoch für die Forscher Deichgräber und Martin nur: Fil. 2:6-11, Kol. 1:15-20 und 1. Tim. 3:16. Es ist nun die Frage, ob es sich dabei um echte "Hymnen" handelt.

Deichgräber gab die folgende Definition von den "Christushymnen":

"Wir verstehen darunter solche Stücke, die inhaltlich von Christus und seinem Werk (meistens seiner Erniedrigung und Erhöhung) sprechen und sich durch Sprache, Stil und Aufbau deutlich als poetisch zu erkennen geben, so dass wir sie mit einem gewissen Recht als Lieder bezeichnen können, denn wahrscheinlich sind sie in der Tat im Gottesdienst gesungen worden, vielleicht von einem einzelnen Charismatiker, was man aus 1 Kor 14,26 schliessen könnte, vielleicht auch von der Gemeinde, was vor allem für die spätere Zeit sein dürfte (Eph. 5,19),

oder im Wechselgesang (vgl. Plinius ep. X 96,7)."

Es ist unserer Meinung nach jedoch falsch, bei den genannten Perikopen von Hymnen zu sprechen. Seit Lohmeyer ist es unseres Erachtens fälschlicherweise üblich gewesen, diese Perikopen als Zitate aus allgemein bekannten Gemeindeliedern zu betrachten, die von Paulus in seinen Briefen aufgenommen wurden, um seine Argumentation zu unterstützen. Wir zweifeln sehr an dem Vorhandensein von allgemein bekannten Liedern zur Zeit von Paulus und stellen damit auch die "Zitaten-Theorie" in Frage, wiewohl Deichgräber in seiner Dissertation schreibt: "Lohmeyers Grundthese der vorpaulinischen Abfassung des Hymnus ist heute fast allgemein anerkannt." Paulus soll Lieder übernommen haben, in welchen das Kerygma der hellenistischen Urgemeinden, ausführlich beschrieben von Bultmann, zum Ausdruck kommt. Wir wollen auf die Argumente, die für Lohmeyers Position angeführt werden, näher eingehen, zuerst aber wollen wir unsere Einwände gegen die Benutzung des Begriffs "Tradition" in diesem Zusammenhang deutlich machen. Paulus soll angeblich auf die "Tradition" zurückgegriffen haben. E. Schweitzer beginnt seinen Kommentar bei Kol. 1:15-20 wie folgt: "Dass der Verfasser des Kolosser-Briefes in diesen Versen in besonders starken Masse Tradition verwendet, ist unbestritten." W. Metzger beginnt sein Buch über 1. Tim. 3:16 mit den Worten: "In zunehmendem Masse ist die neutestamentliche Forschung bei der Analyse der Texte auf die Spuren älterer Traditionen (Hervorhebung von uns) gestossen." Auch Conzelmann geht in seinem Grundriss der Theologie des Neuen Testaments (1976) ausführlich auf die Frage, "in welcher Weise Paulus sich Tradition aneignet", ein. Wir erachten es als völlig unrichtig, bei Paulus von christlicher Tradition zu sprechen, es sei denn, man würde sagen, Paulus stehe am Beginn derselben. Natürlich hat Paulus Kenntnisse von anderen übernommen (cf. 1. Kor. 15:3, auch Gal. 1:12!); seine Bekehrung hat aber nur wenige Jahre nach dem Tode Christi stattgefunden. Er schrieb seine Briefe Fil. und Kol. nicht mehr als 20 Jahre später an Gemeinden, die nur einige Jahre, auf jedem Fall weniger als 20 Jahre, existierten. Bei einer solchen Sachlage kann man nicht von Tradition sprechen! Historisch gesehen ist es deshalb unmöglich - wie es im allgemeinen gemacht wird - von "prä-paulinischer" Tradition zu sprechen, einer Tradition, aus der der Apostel geschöpft haben soll, oder gar von Liedern zu sprechen, die Paulus "aus alter Gemeindefradition" übernommen haben soll. A.M. Hunter, der eine Studie über die Vorgänger von Paulus schrieb, "Paul and his Predecessors" (1961/2), war sich dieses Problems bewusst. Er sagt, dass er den Begriff "pre-pauline" nur aus Ermanglung eines besseren Begriffes benutzt. Mit dem Begriff "pre-pauline" deutet Hunter auf die zwielichtige Periode zwischen dem Entstehen der christlichen Kirche und dem Dezennium hin, in welchem die wichtigsten Briefe von Paulus geschrieben wurden. Aber gerade in dieser Periode ist Paulus

auch theologisch aktiv gewesen, cf. Gal 1:17-24. Es kommt uns daher weniger richtig vor, wenn Elisabeth Schüssler-Fiorenza in ihrem Buch "In memory of her" von einem langdauernden - wie lange ist "langdauernd"? - Ueberlieferungsprozess des Evangeliums, bevor es seinen Niederschlag in geschriebenen Urkunden fand, spricht. Es ist für uns aber völlig unbegreiflich, warum Frau Schüssler-Fiorenza über eine "sehr alte Verkündigung der Auferstehung und des Todes (sic) von Jesus, zu finden in prä-paulinischen Schriften" schreibt. Ist das, weil "A century after his death, Bauer still walks abroad?", wie Stephen Neill schreibt? Joh. Munck hat schon darauf hingewiesen, dass, obwohl die literaturkritischen Schlüsse der Tübinger Schule bezüglich der neutestamentlichen Briefe und deren Autoren schon lange aufgegeben wurden, die historische Schlussfolgerungen, die davon abgeleitet sind, fortbestehen. (Paulus und die Heilsgeschichte, 1954).

Die Existenz von "Gemeindeliedern" zur Zeit von Paulus erachten wir als nicht bewiesen. Aber angenommen, sie hätten existiert, so scheint es uns unmöglich, dass "Lieder" in einer so kurzen Zeit über eine so grosse Entfernung "Allgemeingut" geworden sein sollten. Hier wurde der Zeitfaktor vollkommen ausser Betracht gelassen.

Die Behauptungen von W. Metzger bezüglich der Christushymne 1. Tim. 3:16, "dass der Hymnus, aus der I 3, 16 stammt, im ganzen hellenistischen Missionsgebiet des Paulus gesungen wurde", und "Der Hymnus muss also in den Gemeinden der Asia (Hervorhebung von M.) in Gebrauch gewesen sein", scheint uns deswegen eine Fehlinterpretation der Wirklichkeit zu sein.

Es scheint uns eine Verfälschung der Wirklichkeit zu sein, wenn behauptet wird, dass "Liedtexte" innerhalb weniger Jahre in einem so unermesslich grossen Gebiet - "im ganzen hellenistischen Missionsgebiet des Paulus" - allgemein bekannt wurden. Deshalb können wir mit Deichgräber, der meint, dass Paulus des öfteren eine Hymne zitiert, weil diese "die Dignität eines heiligen Textes hat und als beweiskräftiger Satz verwendet wird", nicht übereinstimmen.

J.Kroll hat schon vor 70 Jahren geklagt: "Was hat man nicht alles von 'Bruchstücken aus Kirchenliedern', z.B. bei Paulus, gefabelt". Seine Klage hat dennoch nicht verhindern können, dass in dem halben Jahrhundert nach ihm noch um einiges mehr "gefabelt" worden ist...

Phil. 2 ; 6-11

Lohmeyer schrieb 1928, dass in Phil. 2 : 6-11 "ein carmen Christi in strengem Sinne darliegt." Etwa 40 Jahre später bestätigte Deichgräber: "Es handelt sich um einen Christushymnus in ganz reiner Ausprägung". Wengst formulierte den folgenden Satz: "Seit E. Lohmeyers 'Kyrios Jesus' ist weithin anerkannt, dass es sich bei Phil 2,6-11 um ein vorpaulinisches Traditionsstück handelt, das als Lied zu bezeichnen ist."

Es handelt sich hierbei also um zwei Aspekte:

- 1) die Perikope Phil. 2:6-11 ist ein Lied, eine 'Hymne',
- 2) diese Hymne wurde nicht von Paulus geschrieben.

Noch im Jahre 1987 schrieb H. Binder "Die These Lohmeyers, dass in Phil 2 6-11 ein Hymnus vorliegt, ist in der ntl. Wissenschaft bereits zur communis opinio geworden". J.N. Sevenster dagegen warnte davor (1969), bezüglich Phil. 2:6-11 und anderer Lieder nicht zu schnell von "Liedern" zu sprechen. Und was die "vorpaulinische Abfassung" der Perikope betrifft, ist diese, wie Deichgräber sagt, "heute fast allgemein anerkannt". Zu dieser Behauptung fügt er in einer Fussnote hinzu: "Im evangelischen Raum wird sie heute kaum noch bestritten"; in dieser Fussnote zählt er aber nicht weniger als dreizehn Namen von Theologen auf, welche Lohmeyers Grundthese kritisierten. Darunter Neutestamentler wie M. Dibelius, E. Stauffer, F. Büchsel und A. Jülicher; Theologen, deren evangelische Gesinnung wir nicht wagen anzufechten. Es ist daher unseres Erachtens nicht möglich, von einer communis opinio zu sprechen. Die Bemerkung Gnilkas über die Studien von einem seiner Kollegen führt, so meinen wir, zu weit: "Der Versuch von O. Hofius (..), den Philipper-Hymnus neuerdings wieder als paulinische Schöpfung zu verstehen, kann ganz und gar nicht überzeugen. Es ist ein Rückfall in die Exegese des 19. Jahrhunderts". Was Gnilka c.s. auch immer behaupten mögen, ein stichhaltiger Beweis, der dazu führen würde, Phil. 2:6-11 zum Lied, zur "Hymne" zu erklären, wurde nie geliefert. Die bestimmten Stilfiguren, die erkannt wurden, der erhabene Stil, der sicherlich anzutreffen ist, sind nicht der Beweis für eine Lied-Theorie. Es wurde versucht, die Perikopen in Strophen einzuteilen; dieser Versuch kann als misslungen betrachtet werden, denn jeder Autor entwarf eine eigene Einteilung. Ebenso ist nur ein einziges Manuskript bekannt, das Phil. 2:6-11 in Form einer Strophe darstellt. Die kurzen Zeilen, womit K. Aland die Perikope wiedergibt, wurden auf Grund subjektiven Ermessens eingeteilt. Es ist dennoch unverkennbar deutlich, dass der Stil der Perikopen Phil. 2:6-11, Kol. 1:15-20 und 1. Tim. 3:16 sich von dem Grundtext abhebt. Das Relativum am Anfang, die Anhäufung der Partizipien, eine grosse Anzahl hapax legomena sind ein Beleg dafür. Charles J. Robbins, C.P.P.S., Alt-Philologe aus den U.S.A, hat aber unwiderlegbar gezeigt, dass Paulus eine Perikope als Phil 2:6-11 nach den Regeln der griechischen Rhetorik aufgebaut hat!

Befürworter der Lied-Hypothese behaupten, die Perikope Phil. 2:6-11 verwende Wörter, die Paulus keinesfalls selber geschrieben haben kann. Sie beziehen sich dabei auf die vielen "hapax legomena". Dies sind aber Wörter, die in den Briefen von Paulus nur einmal vorkommen. Sevenster aber hat in seiner Studie "Bultmannia" ausführlich und, so meinen wir, ausreichend die Behauptung, die Perikope verwende Wörter, die Paulus 'fremd' seien, widerlegt. Ganz im Gegenteil kommt das Wort

"kenoun", zerlegen, bei Paulus fünf Mal vor, darunter einmal in genannter Perikope, aber sonst an keiner anderen Stelle im Neuen Testament.

In diesem Zusammenhang möchten wir etwas über das Wort harpagos, Raub, sagen. Ueber dieses, auch im klassischen Griechische, kaum vorkommendes Wort, wurden ganze Bücher geschrieben. Wir fragen uns jedoch, ob die Uebersetzung "Raub" an dieser Stelle nicht allzu trivial ist. Ist es nicht etwa merkwürdig, Christus mit Diebstahl oder Schwindel zu assoziieren? Unserer Meinung nach wird die Trivialität aufgehoben, wenn man "harpagos" in Anbetracht der Wortwahl von Paulus an anderen Stellen interpretiert. Paulus benutzt drei Mal das Verb "harpazein" im Sinne von "hoch führen" (zum Himmel). Wir meinen, dass auf Grund dieser Interpretation harpagos "Erhöhung" im Sinne von "Verbesserung", "Promotion" bedeuten könnte.

Weiterhin wurde behauptet, die christologischen Aussprüche in Phil. 2:6-11 und in den anderen "Christushymnen" würden sich prinzipiell abheben von dem Kontext, in den sie gestellt wurden waren. Diese Auffassung wird aber nicht begründet und wird von immer mehr Autoren abgelehnt.

Schlussfolgerung

Es ist unsere Auffassung, dass die Lied-Hypothese auf modischen Tendenzen beruht und über Jahren hinaus anerkannt wurde. Schon vor Beginn des zweiten Weltkrieges fand in vielen Kirchen eine Belebung und Erneuerung der Liturgie statt. Das war der Anlass für viele neutestamentliche Wissenschaftler, sich mit Hilfe der formhistorischen Methode in die möglichen liturgischen Hintergründe des Neuen Testaments zu vertiefen, in der Hoffnung, auf die Spuren des altchristlichen Gottesdienstes zu kommen. Van Unnik sprach von einem "Panliturgismus", dem eine Anzahl von Neutestamentlern, darunter Erzbischof P. Carrington, anhing. W.G. Kümmel hat die Anwendbarkeit der formhistorischen Methode auf Texte ausserhalb der Evangelien gerade in Hinsicht der Untersuchung nach dem möglichen Vorkommen liturgischer Texte in den Briefen in Zweifel gezogen.

Im Nachhinein kann man nur über die Selbstverständlichkeit staunen, mit der man unbewiesene Theorien über vermeintliche neutestamentlichen Hymnen, angenommen hat. In einer Untersuchung haben wir die Argumente, die für die Existenz von neutestamentlichen "Hymnen" in Paulus' Briefen sprechen, genau herausgearbeitet. Wir können aber nur zu der Folgerung kommen, dass alle diese Argumente als unbewiesen abgelehnt werden müssen. Wir sind der Meinung, dass man auf Grund der Zeitspanne des Neuen Testaments auf keinen Fall die Existenz der "allgemein bekannten und überall gesungenen" christlichen Lieder - alttestamentliche Psalmen und Oden - begründen kann. Texte wie Phil.

2:6-11 sind keine "Hymnen", die gesungen wurden. Wir sollten diese Texte als reine literarische Entwürfe betrachten, als "rhetorische Einheiten" des epidiktischen, d.h., preisenden Genres, vom Autor der Briefe, i.c. Paulus, selbst verfasst nach klassischen Regeln als Sententiae, welche in Perioden und Cola unterteilt werden können.

Leider müssen wir ebenfalls zu der Folgerung kommen, dass aus neutestamentlichen Daten im Hinblick auf die frühesten christlichen Gottesdienste weniger konstruiert werden kann, als bisher erhofft wurde.

Summary

Following the lead of Klostermann and many new-testamentical researchers have insisted for many years that the letters of St. Paul contained parts which did not stem from the author: Phil. 2:6-11, Kol. 1:15-20, I Tim. 3:16, etc. These parts were assumed to be quoted from hymns, e.g. songs, which were generally known within the hellenistic communities. We come to the conclusion, that said pericopes were written by the author of the letters, being not hymns, formed after literary conceptions which on their turn were based on Greek rhetorical rules.

INTERNATIONALE ARBEITSGEMEINSCHAFT FÜR HYMNOLOGIE (IAH)
 International Fellowship for Research in Hymnology
 Cercle International d'Etudes Hymnologiques

Sekretariat: Magda Riehm
 Beethovenstr. 2. W - 6900 Heidelberg . Deutschland

BERICHTE ÜBER DIE 15. STUDIENTAGUNG DER IAH IN PRAG 1989

Standpunkt, Evangelische Monatsschrift, Berlin, Nr.4,
 1989, Seite 107/108, Henkys.

Mecklenburgische Kirchenzeitung, Schwerin, 8.10.1989,
 Seite 2, Ueltzen.

Zeitschrift der lutherischen Kirche in der Slowakei,
 17.10.1989, Seite 13, Podola (tschechisch).

Praxis der Kirchenmusik, Wien, Nr. 4, 1989,
 Seite 17/18, Horn.

Musik und Gottesdienst, Zürich, Nr. 5, 1989,
 Seite 245/246, Anger.

Württembergische Blätter für Kirchenmusik, Stuttgart,
 Nr.5, 1989, Seite 166/167, Anger.

Gottesdienst und Kirchenmusik, Nürnberg, Nr. 6, 1989,
 Seite 206, Runge.

Bulletin 182 der HSGBI, Nr. 12/9, Januar 1990,
 Seite 165, Luff.

Musik und Kirche, Kassel, Nr.1, 1990, Seite 48, Anger;
 (Seite 46 bis 48 Informationen über die IAH).

Liturgisches Jahrbuch, Trier, Nr.1, 1990,
 Seite 55/56, Heinz.

