

**I.A.H.**  
**BULLETIN**

**5**



**RIJKSUNIVERSITEIT TE GRONINGEN**  
**INSTITUUT VOOR LITURGIEWETENSCHAP**

JULI 1977



	<u>Inhalt</u>	<u>Seite</u>
	K. Mrowiec : Notenbeispiele (s. Bulletin 4, w. 49 - 53)	1
13	A. Kadelbach : Altes Testament und Täuferlied	5
14	M. Jenny : Alttestamentliche Stoffe zur Illustration neutestamentlicher im Kirchenlied	14
15	J. Gelineau : Questions sur la pratique des psaumes dans la Liturgie à l' époque patrisque	17
16	M. Jenny : Der Genfer Psalmencursus (1549/1551/ 1562)	22
17	R. Otterman : Der Genfer Psalter am Kap der Guten Hoffnung (1652 - 1977)	29
18	M. Jenny : Das Psalmlied - Eine Erfindung Martin Luthers?	34
19	L. Witkowski : Der polnische Psalter von Jan Kochanowski und Mikolaj Gomolka	36
20	J. Aegenvoort : Psalmodie heute und vor tausend Jahren	41
21	J. Aegenvoort : Drei Funktionen der Psalmodie im Gottesdienst	46
22	Ph. Harnoncourt : Deutsche Psalmodie heute	50
23	S. Kraft : Gottesdienstlicher Psalmengang als Gebetshilfe für den einzelnen	65
24	A. Brunvoll : Erwägungen zu einer Bereimung des Psalters in einer lutherischen Kirche	67

Mitteilung



K. MROWIEC (Lublin)

Notenbeispiele zum Thema: "Musikalische Formen des poln. Psalmengesangs..."  
(S. Bulletin 4, S. 49-53)

Beispiel 1.

a) Tenor

T. 1

Choraliter

GB Siedlecki  
(1895, 1908, 1918-1928)

T. 5

Choraliter

GB Siedlecki  
(1886, 1895, 1902)

b) Mediatio

T. 1

Choraliter

GB Mioduszeuski  
(1842)

T. 4

Choraliter

GB Siedlecki  
(1886, 1895, 1908,  
1918)  
Hoppe (1920)

T. 5

Choraliter

GB Siedlecki  
(1886, 1895)

GB Siedlecki  
(1928)  
Raczkowski  
(1956)

T. 8

Choraliter

GB Mioduszeuski  
(1842)

GB Siedlecki  
(1928)  
Raczkowski  
(1956)

GB Siedlecki  
(1895)

c) Differentiae

T. 1

Choraliter

GB Siedlecki  
(1895, 1908, 1918)

GB Siedlecki  
(1928)

T. 1

Choraliter

GB Siedlecki  
(1886, 1895)

GB Hoppe  
(1920)

Choraliter A T. 4

GB Mazurowski (1871)

GB Siedlecki (1886, 1895)

Choraliter E T. 4

GB Gillar (1908)

Hoppe (1920)

Choraliter T. 5

GB Nachbar (1856) Mazurowski (1871)  
Rączkowski (1956)

GB Gillar (1908) Siedlecki (1928)

GB Siedlecki (1886, 1895, 1902, 1908, 1918)

GB Rączkowski (1956)

Beispiel 2.

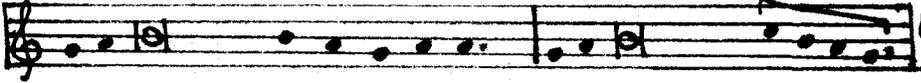
GB Zientarski (1870) T. peregrinus

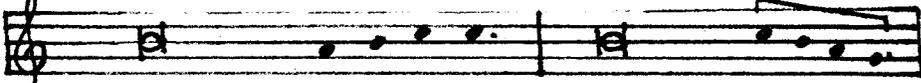
a/ GB Siedlecki (1886, 1895)

b/ GB Gillar (1908)  
Hoppe (1920)  
Siedlecki (1928)

c/ GB Gillar (1908)  
Hoppe (1920)

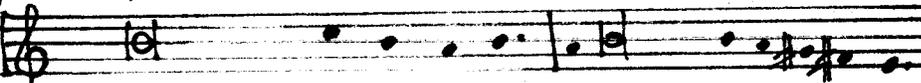
Beispiel 3.

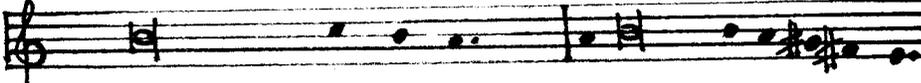
a)  GB Gillar (1908)  
Hoppe (1920)

b)  GB Siedlecki (1886, 1895,  
1908, 1918, 1928)  
Gillar (1908)

c)  GB Siedlecki (1886, 1895)

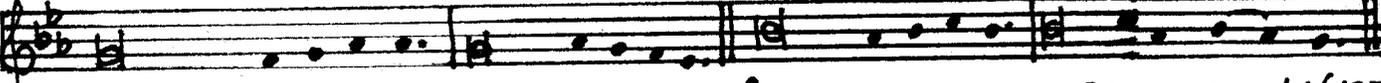
d)  GB Siedlecki (1895)

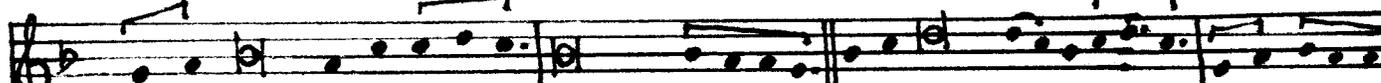
e)  GB Hoppe (1920)

f)  GB Gillar (1908)

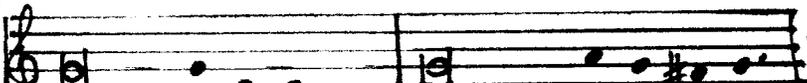
g)  GB Gillar (1908)

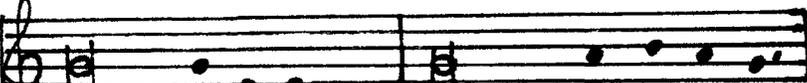
Beispiel 4.

a)  1. 2. GB Rączkowski (1956)

b)  1. 2. GB Siedlecki (1928)

Beispiel 5.

a)  GB Gillar (1908)

b)  GB Siedlecki (1928)  
Rączkowski (1956)

Beispiel 6.

a) GB Siedlecki (1886, 1895)

b) GB Siedlecki (1886) andere Version

c) GB Siedlecki (1908)

d) GB Siedlecki (1928)

Beispiel 7.

a) GB Schindler (1890)

b) GB Schindler (1890)

Beispiel 8.

a) Ps. 109  
GB Siedlecki (1886, 1895)

b) Ps. 116  
GB Siedlecki (1886, 1895)

Ada Kadelbach

ALTES TESTAMENT UND TAUFERLIED

"The Anabaptist hymnody was strictly New Testament, dealing with the teaching and life of Jesus Christ or with the history of his church." (Erik Routly im Bulletin No. 4, 25)

Dass die Täufer alttestamentliche Themen nicht völlig in ihren Liedern ausschalteten, soll an drei Beispielen täuferischer Balladendichtung aus dem 16./17. Jahrhundert nachgewiesen werden.

Zweifellos spielt das Neue Testament bei den Anabaptisten die tragende Rolle; die Nachfolge Christi und eine Gemeindegemeinschaft nach apostolischem Vorbild wurden zum Mittelpunkt von Glauben, Lehre und Leben. Dennoch geriet das Alte Testament nicht in Vergessenheit. Im Gegenteil, im Laufe einer vierhundertjährigen Geschichte der Unterdrückung, Verfolgung und Vertreibung müssen sie sich dem Volk Israel zunehmend verbunden gefühlt haben. Die konservativsten Nachkommen der Täufer, die amischen Mennoniten in USA, vergleichen ihre Wanderung im 18. Jh. von der Schweiz rheinaufwärts über den Atlantik in die Neue Welt noch heute gern mit dem Exodus in ein besseres Land.<sup>1)</sup>

Eine weitere Parallele zum Judentum ist die Ausschliesslichkeit der heiligen Schrift als Grundlage für die gesamte Lebensführung. Älteste und Prediger wachen seit Jahrhunderten über "Ordnung", "Gebrauch" und Gemeindegemeinschaft wie die Rabbiner über der strikten Einhaltung des mosaischen Gesetzes. Doktrin und Lebensführung sind bei beiden Religionsgemeinschaften engstens miteinander verknüpft.

Einige Geschichten aus dem Alten Testament besitzen für die Täufer besondere Anziehungskraft. Hierzu zählen Isaaks Opferung (Genesis 22), die Josephsgeschichte (Genesis 37-50) sowie das Buch Tobias aus den Apokryphen.

Diese Erzählungen sind die Grundlage für drei Balladen, die 1752 dem zweiten amerikanischen Nachdruck des ältesten Täufergesangsbuchs AUSBUND beigegeben wurden. Das 1564 erstmalig gedruckte Märtyrergesangbuch hatte im 18. Jh. seine endgültigen Form gefunden

und war mit der Einwanderungswelle von 1709 bis 1754 nach Amerika gekommen. In Pennsylvanien wurde es 1742 zum erstenmal in der Neuen Welt nachgedruckt und um 3 Lieder auf insgesamt 140 erweitert. Die zweite Auflage (1751) erhielt einen Anhang "Fünff schöne Geistliche Lieder ... Gedruckt im Jahr 1752".<sup>2)</sup>

Allem Anschein nach handelt es sich bei diesem Anhang um einen der zahlreichen europäischen Fünfliederdrucke, den der amerikanische Drucker einem AUSBUND, einem Sammelband oder einem Fünfliederblatt entnommen und mit der entsprechenden Jahreszahl versehen hat.

1785<sup>4</sup> kam noch ein 6. Lied hinzu. Seitdem aber erhielt der AUSBUND keine Ergänzungen mehr. In dieser Form ist er in Amerika seit 200 Jahren in ununterbrochenem Gebrauch und erlebte über 20 Auflagen. 1970 wurde er bisher zum letztenmal für die amischen Gemeinden von Lancaster County in Pennsylvanien unverändert nachgedruckt.

Drei der sechs Lieder des amerikanischen Anhangs im AUSBUND paraphrasieren die oben genannten alttestamentlichen Erzählungen und sind ohne Zweifel täuferischen Ursprungs.<sup>3)</sup>

#### 1. Tobiaslied

Tobias war ein frommer Mann,  
zu Ninive gesessen,  
derselb hat Gott vor augen ghan,  
er hat sich guts vermessen.

75 Strophen

Die Apokryphen, besonders aber das Buch Tobias, erfreuen sich bei den Amischen grosser Beliebtheit.<sup>4)</sup> Der Hang der pennsylvanisch-deutschen Landbevölkerung des 18. Jhs. zum Legendären und Übersinnlichen hat sich bei den Amischen in ganz Amerika bis heute erhalten. Viele ihrer Bräuche lassen sich nur aus uralter heidnischer Tradition herleiten. Es wird ihnen beispielsweise schwerfallen, biblisch zu begründen, warum nur diensttags und donnerstags, nur bei zunehmendem Mond und nicht in Schaltjahren geheiratet werden darf. Das schlichte Trauzeremoniell hält sich jedoch strikt an die einzige biblische Stelle, in der etwas über

den Ritus bei der Eheschliessung ausgesagt wird: Tobias 7, 13-15. Der alttestamentliche Segen des Tobias wird jedoch mit den Worten "Und das alles durch Jesus Christus, Amen" christlich verbrämt. Im Anschluss an die Trauung wird der Gemeinde die Geschichte vom frommen und barmherzigen Tobias erzählt, dessen Sohn, vom Engel des Herrn geleitet, Geld, Güter und das schöne Weib Sarah heimbringt.<sup>5)</sup>

75 Balladenstrophen benötigt der Liederdichter, um die 13 Kapitel des apokryphischen Buches in eine versifizierte und mehr recht als schlecht gereimte Fassung zu bringen. Er hält sich in fast allen Einzelheiten an die biblische Vorlage. Nur dass Tobias sein Leben und das seiner Braut heidnischer Zauberei verdanken soll, kann der nachreformatorische Balladendichter nicht mit seinem christl. Gewissen in Einklang bringen. Er erwähnt zwar, dass Tobias auf Geheiss des Engels Leber, Herz und Galle des Fisches aufbewahren sollte (Tob. 6,6; Str. 31), verschweigt aber, dass der Dämon - im Lied Satan -, der sieben Vorgänger im Brautgemach sterben liess, mithilfe der Fischleber vertrieben wurde (Tob. 8, 2-3).

Für die Erretung aus der Hochzeitsnacht führt der Liederdichter einzig und allein Gebet und eheliche~~n~~ Enthalttsamkeit an. Denn der Teufel habe nur Gewalt " Und also nemlich über die, die der Ehe wollen pflegen, und Gottes Rath nicht nehmen an, nach seinem Willen leben (40). Als die nach ihres Hertzens Lust, Muthwillen wollen treiben, und achten nur auf grossen Gut, od'r auf einen schönen Leibe (41). Wie sie nun in d'Kammer komn, als nach ehelichen Sitten, Tobias zu seiner Frauen sprach, zu Gott so wend wir bitten (52). Wir wöllen und drey heilige Nächt, und drey Tag Lusts enthalten, darinn Gott treulich ruffen an, dass er die Sache verwalte (53)".

Obwohl der Verfasser den biblischen Text kaum merklich verändert, setzt er durch entscheidende Auslassungen (Tob. 6,8-10; 19-22; 7, 11; 8, 2-3) besondere Akzente

Im Mittelpunkt steht der absolute Gehorsam gegen Gott und das durch Paulus erneuerte Enthalttsamkeitspostulat. Die alttestamentliche Ballade wächst über das blosses Nacherzählen des Stoffes hinaus und dient der chrislichen Unterweisung.

Ihr vermutlich schweizerischer Verfasser schaltet sich nach Gepflogenheit des historischen Liedes in den letzten Strophen ein und gibt sich sogar namentlich zu erkennen: "Wer dieses Lied nun hat gemacht von neuem hat gesungen, das hat gethan ein alter Mann, der war genandt, J ö r g K u m m e r. <sup>6)</sup> (73.).

Im AUSBUND findet sich zu dem Lied keine Melodieangabe. In einem Einzeldruck "Ein schön Geistlich Lied, Von dem Frommen Tobia und seinem Sohn: Aus Heiliger Göttlicher Schrifft gezogen...Gedruckt in diesem Jahr."<sup>7)</sup> heisst es jedoch: "In der Melody: Wie man den Dannhäuser singt" und in einem Fünfliederblatt ebenfalls: "In des Dannhäusers Weiss zu singen"<sup>8)</sup>

## 2. Abrahamslied

Es ist ein wunder schöne Gab,  
und auch ein grüne Saate,  
und auch vorauss die Göttlich Gnad,  
sie kommt mit guter Thate.

46 Strophen

Eindeutig täuferisch ist die Darstellung der Opferung Isaaks in der Paraphrase des Genesiskapitels 22. Sie wird Hans Reist, dem Ältesten der Täufergemeinde im Emmental zugeschrieben, der nach Abspaltung der Amischen (1693) zum Wortführer der Schweizer Brüder wurde. Auf die typologische Bedeutung dieses Stoffes wies A.C. Honders bereits hin (Bulletin No. 4, 28-35).

Auch dieses Lied ist nach 8 einleitenden Strophen über die Gnade und Güte Gottes im balladenhaften Dialogstil geschrieben. Nach der Rettung des Sohnes dankt der "im Glauben gestärckte" (32.) Abraham Gott dafür, dass er "den Glauben für die Werck gnomm hat" (31.): "Dann unsere Werck sind nüt dann Schuld, dass müssen wir empfinden, durch den Glauben erlangen wir Gottes Huld, das Empfind ich zu dieser Stunden." (36.).

Die letzten 10 Strophen enthalten die christliche-täuferische Lehre, die aus der alttestamentlichen Geschichte gezogen wird: "Durch Christi Werck sind wir all seelig gemacht, und kommen in das Leben, ja die er selber hat vollbracht, und unsere Sünd vergeben." (37.) und: "dass Reich müssen wir aus Gnaden empfangen, ums Geld find mans nicht zkauffen." (40.).

Aber der Aufruf zu diakonischem Handeln bleibt nicht aus: "Und wer dasselb verdienen will, der soll Gottes Wort gedencken, bey uns hand wir der Armen viel, die sooln wir speisen und träncken." (41.). Danach beeilt sich der Verfasser auf die Vorrangigkeit des Glaubens vor den bona opera hinzuweisen: "Abraham des Glaubens gnoss, und nicht der guten Wercken (43.). Das Werck kan nicht vor dem Glauben seyn, der Glaub der muss es bringen, dass er Isaac den Knaben sein, selber wolte umbringen." (44.).

In diesen Versen kommt der schwer abzugrenzende Rechtfertigungsstandpunkt in seiner Stellung zwischen der vorreformatorischen Auffassung von den bona opera und Luthers "sola fide et sola gratia" deutlich zum Ausdruck.

Die täuferische Haltung ist nur aus der Einheit von Glaube, Taufe und Gehorsam zu verstehen. In dieser Einheit hat die Taufe ihren Grund im Glauben, der aber zugleich zur gehorsamen Nachfolge Christi verpflichtet. Die guten Werke sind demnach Ausfluss des Glaubens und keine Rechtfertigung. Denn durch die Taufe "werden die Werke des Gesetzes zu Werken der Freiheit in der Nachfolge" <sup>9)</sup>.

So geht es auch Hans Reist in seinem Lied um den Gehorsam Abrahams als Ausdruck unerschütterlichen Glaubens und um die "gute Tat", die aufgrund des Glaubens-Gehorsams nicht in letzter Konsequenz vollzogen werden muss. Denn Glaube heisst bei den Täufern nicht nur Erkenntnis, sondern auch Vertrauen und Gehorsam.

Luthers Rechtfertigungslehre war bei den Täufern früh auf Kritik gestossen. Sie befürchteten eine Vernachlässigung der Sittenlehre, wie sie seine Gnadenpredigt ja auch mit sich brachte. Dafür mussten sie den Gegenangriff der Lutheraner hinnehmen, die ihnen ein Zurückfallen in die vorreformatorische Lehre vorwarfen. Die Täuferlehrer des 16. Jhs. wiesen den Angriff aber geschlossen zurück. <sup>10)</sup>

Noch 100 Jahre nach dieser Auseinandersetzung wird die täuferische Auffassung von der Seligkeit durch den Glauben, zu dem die Werke des Glaubens selbstverständlich hinzugehören, zur Hauptaussage dieser alttestamentlichen Ballade gemacht.

Das Lied des Hans Reist erfreute sich grösster Beliebtheit in Schweizer und amerikanisch-schweizerischen Gemeinden. Es erschien in einem bekannten Gebetbüchlein, das mehrfach in Europa und in Amerika aufgelegt wurde, <sup>11)</sup> sowie in zwei Einzeldrucken zu den Melodien: "Es ist bald eine lange Zeit, dass Gott die Welt erschaffen. Oder: Wie die zehen Jungfrauen. Oder: Der Anfang staht im ersten Buch".

### 3. Josephslied

Mein fröhlich Hertz das treibt mich an, zu singen  
und liegt mir stäts in meinem Muth,  
nun hörend was ich euch thu bringen,  
was Brüderliche Feindschafft thut,  
doch hof ich die Sach werd zuletzt noch gut,  
viel Freud wird Layd verdringen. 54 strophen

In der Bearbeitung der letzten 19 Genesiskapitel ist der Balladenstil besonders ausgeprägt, da der Verfasser so tut, als kenne er den Ausgang der Josephsgeschichte nicht. Auffällig ist die veränderte Erzählhaltung. Während der biblische Erzähler die Geschichte gewissermassen von aussen berichtet, lässt uns der Lieddichter teilhaben an Gedanken und Empfindungen der Figuren. "Nun wär mir doch nicht schwer die Reiss, dann dass ich eigentlich weiss wie mich meine Brüder hassen". (13.).

Andere Text-eingriffe bestehen in Ausmückungen und Kürzungen. Frei erfunden ist z.B. die Klage von Josephs Stiefmutter Lea über sein Scheiden (15.) oder die ironische Begrüssung des verhassten Bruders auf dem Felde: "Simeon sprach: Gnad Hochgebohner Herre, wie komts das ihr gangen zu Fuss, alleine also ferre" (20.).

Im Genesistext wollen die Brüder Joseph erwürgen und in eine Grube werfen (37,20). Im Lied erwägen sie eine der grausamen Hinrichtungspraktiken, mit der die täuferischen Märtyrer im 16. Jh. getötet wurden: "Einer sprach, wir wend den Buben hencken, der ander wolt ihms Haupt abschlan der dritt wolt ihn erträncken." (21.).

Während Joseph in der Prosavorlage keinerlei Reaktion auf das Verhalten seiner Brüder zeigt, vergleicht er sie in der Ballade mit den Wölfen, die eine Schafsherde überfallen, eine bei den

Täufern verständlicherweise beliebte Metapher (23.). Darauf ersucht er Gott um Trost in einem in christlicher Fürbitte um seine Brüder endenden Gebet (24.).

Nach der Einladung Josephs an seinen Vater, mit dem ganzen Stamm nach Ägypten zu kommen, unterbricht der Balladendichter die sonst so ausführliche Erzählung und fasst die letzten fünf Genesiskapitel in einer einzigen Strophe zusammen: "Ich will die Sach ein Weisern lahn aussprechen wie es Benjamin ergangen ist, mit seines Bruders Becher, und Josephs Gefängnuss lang darvor, doch wurd alles offenbahr, Gott kan sein Volck wohl rächen (54.). Hierbey will ich das Liedlein lassen bleiben, wie der Jacob sein Gut und Haab, in Egypten geführt und trieben, sein gantzes Haussgesind überall nahm zu und ward ein grosse Zahl, also kan es Gott schicken." (55.).

Auch in dem dritten alttestamentlichen Täuferlied wird ein enger Bezug zum Neuen Testament hergestellt. Der seinen Brüdern verzeihende Joseph wird mit Christus verglichen, der dem reuigen, um Gnade bittenden Sünder vergibt (51.). In den Augen des Balladendichters lässt sich der durch Gott erhobene Joseph barmherzig herab so wie sich Gott durch die Menschwerdung Christi herabgelassen hat. "Sein Garben stuhnd noch steiff auffrecht O Gott, du bist Herr und wird Knecht lass uns dein Reich zu kommen". (53.).

Das Lied taucht in einem undatierten Dreiliederdruck unter folgender Überschrift auf: "Der Geistlich Joseph/Wie er von seinen Brüdern verhasst, und in Egypten verkauffet ward, zv. Im Thon: Es warb ein Knab nach Ritterlichen zv.". Nach der letzten Strophe folgt der im AUSBUND fehlende Zusatz: "Wider böss Glück, gut Hertz. Wer sein Vertrauen setzt auf Gott, Der wird nicht zu Schand und Spott, Das kanst du an Joseph abnehn, Gott ihm thut seinen Segen gehn. Benedict Gletting."

Wolkan weist mehrere Handschriften und einen Berner Einzeldruck mit ähnlicher Überschrift (ca. 1590) dieser beliebten Ballade des Schweizer Täufers Benedikt Gleding nach.<sup>12)</sup>

Von der besonderen Vorliebe der Täufer für die Josephsgeschichte zeugen zahlreiche andere metrische Nachdichtungen. In einem sehr viel späteren "Joseph 's Lied", das mehrfach zu Beginn des 19. Jhs.

im Shenandoah Valley, Virginia in Einblattgedrucken erschien, wird die Identifikation Josephs mit Jesus offen angesprochen: "Da Joseph sein Brüder ansah, In Hungersnoth stehen allhie, Sein Herz mit Erbarmen war da, Er fühlte, er weinte für sie; Er stellte im Anfang sich hart, Erkenntlich zu machen ihr' Sünd, Und da sie demüthig und zart, Erzeig't er sich freunlich geschwind. .... Kann Joseph vergeben die Schuld, Und Bosheit die wir ihm gemein't Erzeigen uns Liebe und Huld? O! das ist ein Bruder und Freund. So komm ich zu Jesu beschwer't Beladen mit Sünden und Reu, Ich meinte ich werd' nicht erhört, Weil ich ihn gecreuzig't aufs neu." 13)

Die Ausstrahlung, die noch im 19. Jh. von den Genesisstoffen ausging, hängt gewiss mit der oben erwähnten Identifizierung einer entwurzelten Gemeinschaft mit dem Volk Israel zusammen. Die aus wirtschaftlich zerrütteten Gebieten Europas verpflanzten Mennoniten mussten die fruchtbaren Ebenen des amerikanischen Mittelwestens als "Fleischtöpfe Ägyptens" empfinden. 1831 erhielt eine mennonitische Siedlung im Staat Indiana den Namen Goshen: "Also wohnte Israel in Ägypten im Lande Gosen und hatten's inne und wuchsen <sup>und</sup> mehrten sich sehr" (Gen. 47,27).

#### ANMERKUNGEN

1. W.I. Schreiber, Our Amish Neighbors, Chicago 1962, 130
2. Ausbund, Das ist: Etliche schöne Christliche Lieder, Wie sie in dem Gefängnüß zu Bassau in dem Schloss von den Schweitzer-Brüdern, und von anderen rechtgläubigen Christen hin und her gedichtet worden. Allen und jeden Christen welcher Religion sie seyen, unparrheyisch (!) fast nützlich. Germanton" (!)  
Gedruckt bey Christoph Sauer/1751  
Zitiert wird nach der vierten amerikanischen Auflage:  
Ausbund .... Nebst einem Anhang von Sechs Liedern. Zum vierten mal aufgelegt in Pennsylvanien. Germantaun: ... 1785.
3. Bei den drei übrigen Liedern handelt es sich um das 15strophige Lied des Lutheraners Nikolaus Herman über das Schicksal der hl. Dorothea "Es war ein gottesfürchtiges und Christliches Jungfräulein" (Wittenberg 1560), um das 56strophige Scheidelied "Kürtzlich vor wenig Tagen, kam mir ein Lied in sinn" und um die historische Ballade "O Herr thu auf die Löffzen mein", die den

Nachweis erbringen soll, dass die Täufer ihre Lehre direkt aus der Apostelzeit ins 16. Jh. hinübergerettet haben.

Die drei alttestamentlichen Balladen stehen an 1., 3. und 4. Stelle.

4. In Ben J, Räber, Der Neue Amerikanischer Calender, der jährlich in Baltic, Ohio erscheint und in keinem amischen Haushalt fehlt, werden deutsche Lutherbibeln nur mit den Apokryphen angeboten. Da die Brit. Bibelgesellschaft nur die kanonischen Bücher zulässt, werden The Apocrypha gesondert angezeigt.
5. Schreiber, 195f.
6. von mir gesperrt
7. Alle zitierten Liederdrucke wurden in Sammelbänden der Mennonite Historical Library, Gosehn, Indiana aufgefunden. Die fehlende Jahreszahl lässt auf Drucke zu Zeiten des Veröffentlichungsverbots (vor 1803) schliessen. Die meisten Drucke gehören typographisch ins 17. Jahrhundert.
8. Weitere Quellen für diesen Ton bei E. Sommer, "Die Melodien der alten deutschen Täufer-Lieder" in: JbLH 17 (1972), 121.
9. J.A. Oosterman<sup>n</sup> "Versuch einer ökumenischen Theologie" in: H.-J. Goertz, (Hrsg.), Die Mennoniten, Stuttgart 1971, 154.
10. vgl. Menno Simons, "Ein grünliches und klares Bekenntniss der Armen. Von der Rechtfertigung" in: Die vollständigen Werke, Elkhart, Indiana 1876, 379f.
11. Die erste amerikanischen Auflage erschien 1835 in Osnaburg, Stark Co., Ohio. Kleines Hand=Büchlein, darinnen Morgen= und Abend=Gebeter, wie auch zur Tauf und Communion, und mehr andere Gebeter enthalten sind. Nebst verschiedenen Märtyrer= und andern Liedern.  
Die erste bekannte europäischen Ausgabe stammt von 1786, die letzte von 1930 oder später.
12. R. Wolkan, Die Lieder der Wiedertäufer. Ein Beitrag zur deutschen und niederländischen Literatur- und Kirchengeschichte, Berlin 1903; Nachdr. Nieuwkoop 1965, 282.
13. zitiert nach dem Faksimiledruck im Bulletin 1 (1967) der Menno Simons Historical Library and Archives in Harrisonburg, Va.,9.



Markus Jenny

ALTTESTAMENTLICHE STOFFE ZUR ILLUSTRATION NEUTESTAMENTLICHER  
IM KIRCHENLIED

Aus der bildenden Kunst ist der Begriff des Antitypos bekannt: Mit Hilfe einer alttestamentlichen Geschichte wird eine Geschichte oder Heilstatsache aus dem Neuen Testament illustriert; gleichzeitig wird deutlich gemacht, daß die im Neuen Bund sichtbar werdende Heilslinie als geheimer "roter Faden" schon im Alten Bund da ist. Schon im Neuen Testament selbst findet sich ja mancher derartige Rückverweis auf alttestamentliche Prophetien.

Diese Verknüpfungen der neutestamentlichen Botschaft mit der alttestamentlichen sind zum Teil Gemeingut der Bibelexegese geworden. Daß wir ihnen auch im Kirchenlied begegnen, ist darum weiter nicht verwunderlich. Es wäre aber wohl nützlich, einmal systematisch der Frage nachzugehen, inwieweit auch andere Rückbezüge vom Neuen ins Alte Testament, die u. U. kirchenlied-spezifisch sein könnten, anzutreffen sind.

Als Anregung hierzu sei ein einziges Kirchenlied kurz untersucht, wobei zum Vorneherein darauf verzichtet werden muß, der wichtigen Frage nach der Herkunft der aufgefundenen alttestamentlichen Bezüge nachzugehen.

Wir wählen die aus dem 14. Jh. stammende, schon im 15. Jh. in deutscher Fassung verbreitete Epiphaniastrophe "Puer natus in Bethlehem", die im 16. Jh. und darüber hinaus zum gemeinsamen Liedgut aller Konfessionen gehört, vom EKG aber merkwürdigerweise nicht für der Aufnahme wert gehalten wurde. Das Lied steht in der deutschen Fassung in den "Gemeinsamen Kirchenliedern" (1973) und im römisch-katholischen Einheitsgesangbuch (1975). Der Text lautet - unter Einfügung der von der AÖL unbegreiflicherweise weggelassenen dritten Strophe und unter Weglassung der beim Singen notwendigen Textwiederholung am Ende der ersten Zeile und des am Schluß angehängten "Halleluja" - in heutiger Orthographie:

1. Ein Kind geboren zu Bethlehem; / des freuet sich Jerusalem.
2. Hier liegt es in dem Krippelein; / ohn Ende ist die Herrschaft sein.
3. Das Öchslein und das Eselein / erkannten Gott, den Herren sein.
4. Die König' aus Saba kamen her; / Gold, Weihrauch, Myrrhe brachten sie dar.
5. Sie gingen in das Haus hinein / und grüßten das Kind und die Mutter sein.
6. Sie fielen nieder auf ihre Knie / und sprachen: "Gott und Mensch ist hie."
7. Für solche gnadenreiche Zeit / sei Gott gelobt in Ewigkeit.

Auf den ersten Blick wird man ausser dem Wort "Saba" (4) hier nicht viel Alttestamentliches entdecken. Man wird überhaupt zunächst diese sieben Zweizeiler für eine wenig gewichtige Liedschöpfung halten. (Das mag wohl auch der Grund sein, warum das Lied im EKG fehlt.) Eine sorgfältige Analyse wird uns in der einen wie in der andern Hinsicht eines Besseren belehren:

Strophe 1: Daß Jerusalem sich freut, steht zunächst im Widerspruch zum Evangelium von Epiphanie (Mat 2, 1-12), wo davon die Rede ist, daß Jerusalem erschrak (V. 2). Wenn wir aber von Strophe 2 her zurückblicken, werden wir erkennen, daß hier an Sacharja 9, 9 gedacht sein muß: "Du, Tochter Zion, freue dich sehr, und du, Tochter Jerusalem, jauchze! Siehe, dein König kommt zu dir ...".

Strophe 2: In Sacharja 9, 10 lesen wir weiter: "Denn er wird Frieden gebieten den Völkern, und seine Herrschaft wird sein von einem Meer bis zum andern und vom Strom bis an die Enden der Erde." Vgl. auch Daniel 6, 27: "... und seine Herrschaft hat kein Ende." Dem Bilde nach ist die Aussage dieser Strophe wesentlich die alttestamentlich-prophetische Schau vom Friedensreich der Endzeit.

Strophe 3: Öchslein und Eselein kommen wohl in fast allen Kripendarstellungen vor, stehen aber - entgegen der Meinung oberflächlicher Bibelleser - im Neuen Testament nicht, weder in Lukas 2, noch in Mattäus 2. Aber sie stehen - im Alten Testament. Man wird, um die Verwendung des betreffenden Jesaja-Wortes in diesem Zusammenhang zu verstehen, am besten von Johannes 1, 11 ausgehen: "Er kam in sein Eigentum; und die Seinen nahmen ihn nicht auf." Mit einer entsprechenden Feststellung beginnt auch der Prophet Jesaja sein Buch, wenn er Gott klagen läßt: "Ich habe Kinder großgezogen und hochgebracht, aber sie sind von mir abgefallen!" (1, 2b), worauf es dann weiter heißt: "Ein Ochse kennt seinen Herrn und ein Esel die Krippe seines Herrn; aber Israel kennt's nicht, und mein Volk versteht's nicht" (1, 3; vgl. Jeremia 8, 7). Daß die Stelle nicht nur wegen dem Stichwort "Krippe" zur Weihnachtsgeschichte in Bezug gebracht wird, dürfte deutlicher werden, wenn man bedenkt, daß das Lied ja auf die Geschichte vom Besuch der Magier aus dem Osten zielt, die ihrerseits das Volk Gottes beschämen, indem sie, die Fernen, von denen es nicht zu erwarten war, den Heiland der Welt besser erkannten als sein Volk, das auf ihn wartete.

Strophe 4: Aus Saba, dem sagenhaft reichen Nubien, war jene Königin zu Salomo nach Jerusalem gekommen, die schließlich bekennen mußte: "Du bist größer, als die Kunde sagte, die ich vernommen habe" (2. Chronik 9, 6). In der prophetischen Schau wird dieser Vorgang dann ins Unermessliche vergrößert, wobei - sicher nicht ohne daß an die Salomo-Geschichte gedacht wird - nochmals Saba genannt ist: "Hebe deine Augen auf und sieh umher", so wird das Gottesvolk der Endzeit angesprochen: "Diese alle sind versammelt und kommen zu dir ... Dein Herz wird erbeben und weit werden, wenn sich die Schätze der Völker am Meer zu dir kehren und der Reichtum der Völker zu dir kommt. Denn die Menge der Kamele wird dich bedecken, die jungen Kamele aus Midian und Ephraim. Sie werden alle aus Saba kommen, Gold und Weihrauch bringen und des Herrn Lob verkündigen" (Jesaja 60). Die Weltgeltung dieses so verborgenen Ereignisses der Geburt Jesu in Betlehem wird hier bezeugt. Der alttestamentliche Bezug gibt die Farbe dazu.

Strophe 5 ist die einzige, die ohne alttestamentlichen Bezug ist, denn sie zitiert fast wörtlich den Mattäus-Text (2, 11a). Vom Grüßen steht im Text allerdings nichts. Aber auch da kommt kaum ein alttestamentlicher Beleg in Frage, eher Mattäus 10, 12.

Strophe 6: Wenn hier - nochmals über den Mattäus-Text hinaus - neben dem anbetenden Kniefall auch das Christus-Bekenntnis der Könige aus Saba angeführt ist, so darf man wohl nochmals an Jesaja 60, 6 denken: "Sie werden alle aus Saba kommen, Gold und Weihrauch bringen und des Herrn Lob verkünden." Zu den liturgischen Lobgesängen gehört ja auch das feierliche Glaubensbekenntnis, das in einer äußerst knappen Form hier ins Lied gebracht wird.

Strophe 7: Auch das Schlußlob ist nicht irgend eine Formel, sondern Weihnachtsbotschaft in einem prophetischen Bilde aus dem Alten Testament. Noch einmal Jesaja 60: "Der Geist des Herrn ist auf mir, weil der Herr mich gesalbt hat. Er hat mich gesandt, den Elenden gute Botschaft zu bringen, die zerbrochenen Herzen zu verbinden, zu verkündigen den Gefangenen die Freiheit, den Gebundenen, daß sie frei und ledig sein sollen, zu verkündigen ein gnädiges Jahr des Herrn" (60, 1 und 2) oder, wie das Wort in Lukas 4, 19 übersetzt ist: "zu verkün-

digen das Gnadenjahr des Herrn". Damit ist die große Amnestie gemeint, die ein König bei seinem Regierungsantritt zu verkündigen pflegte. Jesus bezog das Wort bei seiner "Antrittspredigt" in Nazaret auf sich. Hier wird es - gewiß nicht zu Unrecht - auf Jesus den König bezogen, vor dem die Könige sich verneigen. Mit seinem Eintritt in die Welt ist die große Heilszeit, sind die Anni salutis, die man von da an zählt, angebrochen. Und wie das Heil, so hat auch das Lob kein Ende.

Es wird in anderen Liedern wohl nicht eine solche Fülle an alttestamentlichen Bezügen auf so engem Raum beisammen sein. Darin liegt das Besondere und Meisterliche dieses Liedes. Aber es dürfte sich lohnen, von da her andere Lieder in ähnlicher Weise zu befragen.

Nachtrag: Weil fast zu selbstverständlich, blieb bei Strophe 1 unerwähnt, daß natürlich auch der Kopf des Liedes ein alttestamentliches Zitat ist: Jesaja 9, 6 lautet in der Vulgata zwar: "Parvulus enim natus est nobis", in der Liturgie (Antiphon zum Weihnachts-Introitus) aber: "Puer natus est nobis". Dieses biblisch-liturgische KopftHEMA "Puer natus" klingt hier ohne Zweifel bewußt weiter.



Joseph Gelineau

QUESTIONS SUR LA PRATIQUE DES PSAUMES  
DANS LA LITURGIE A L'EPOQUE PATRISTIQUE

1. Les premières générations chrétiennes ont-elles chanté les psaumes ?

La plupart des ouvrages traitant de Liturgie ou de Musique d'Eglise supposent que, en continuité avec le culte synagogal, les chrétiens ont chanté les psaumes depuis toujours (1).

Un examen attentif des textes allégués pour étayer cette supposition montre qu'il est impossible de prouver l'usage des psaumes comme chant d'assemblée avant le 3<sup>e</sup> siècle. Tantôt le terme grec psalmos désigne un chant dont la nature est impossible à préciser (par ex. Col.3,16 ; Or.Syb.8,496 ; etc.) Tantôt il peut s'agir du psaume comme lecture liturgique (Didasc. V,19,1). Les psaumes sont souvent cités par les écrivains (Justin, Irénée, etc.). Ils semblent avoir une réelle influence dans la prière privée. Mais on ne les voit pas utilisés comme chants.

L'argument du seul silence serait sans valeur si deux autres données historiques ne le changeaient en doute positif.

a/ Le silence sur le chant des psaumes fait un contraste étonnant avec les données relativement nombreuses qui attestent la pratique courante du chant dans les assemblées et qui mentionnent expressément le chant d'hymnes chrétiennes. Sur ce point, nous ne sommes pas réduits aux hypothèses, puisque nous connaissons plusieurs dizaines de textes ou fragments d'hymnes des premiers temps chrétiens.

b/ Après quelques mentions sporadiques jalonnant le 3<sup>e</sup> siècle, les auteurs du 4<sup>e</sup> siècle parlent avec enthousiasme de la pratique du chant des psaumes dans les assemblées après la paix Constantinienne. Divers indices montrent qu'il s'agit d'une nouveauté qui, d'Eusèbe de Césarée à Nicetas de Remesiana, gagne peu à peu le bassin méditerranéen. Relevons en particulier le ton polémique où l'on se défend de l'accusation de nouveauté ; l'insistance à affirmer que c'est la pratique de toute l'Eglise de Dieu ; les commentaires que les évêques font des psaumes dans leurs homélies aux peuples ; les efforts pour montrer que les psaumes de David, "chants de l'Esprit", sont plus excellents que les psalmoi idiotikoi, oeuvres de particuliers et parfois suspects d'hérésie. Enfin, à la même époque, les psaumes entrent constitutivement dans la liturgie (aux vigiles ; entre les lectures de la première partie de la messe ; aux offices du matin et du soir ; dans les synaxes monastiques.)

Je crois devoir conclure que le chant des psaumes a commencé au cours du 3<sup>o</sup> siècle, mais qu'il ne s'est généralisé dans les synaxes liturgiques que durant la seconde moitié du 4<sup>o</sup> siècle et le début du 5<sup>o</sup> siècle .(2)

## 2. Sous quelle forme a commencé le chant des psaumes ?

D'après les quelques données éparses concernant le chant des psaumes au 3<sup>o</sup> siècle (3), on constate qu'une seule forme d'exécution est indiquée : la psalmodie responsoriale (une voix récite les versets ; tous intercalent périodiquement un refrain-répons).

De l'examen des textes d'Hippolyte (le plus clair) et de Tertullien, on peut déduire que l'hypophonie en question (ou l'adjonction de clausulae) intéresse surtout l'intercalation par tous de l'alleluia au cours des versets. La psalmodie alleluiatique est d'ailleurs aussi la mieux attestée dans les sources juives contemporaines (4), et elle restera longtemps la plus fondamentale et la plus populaire (5).

Deux choses sont à noter : dans les cas les plus explicites, cette psalmodie responsoriale alléluatique intervient au cours d'Agapes-Lucernaire. (Le seul cas qui paraît évoqué la liturgie de la Parole de la messe dominicale se trouve dans Tertullien, De anima 9).<sup>Avec</sup> Les passages d'Hippolyte cités et avec Tertullien, nous sommes également dans le contexte culturel de l'Afrique du Nord. Il serait imprudent d'extrapoler ces usages à d'autres régions pour le 3<sup>o</sup> siècle.

Pour la périodicité du répons, on peut avancer l'hypothèse que celui-ci intervenait après chaque stique du Psaume. Un papyrus égyptien contemporain donne clairement cette disposition pour la psalmodie de Dan.3 (6). Elle est également attestée dans les pratiques du Hallél juif (Ps.113 et ss.) à la même époque.

A partir du deuxième tiers du 4<sup>o</sup> siècle, les sources deviennent suffisamment nombreuses et claires (Eusèbe de Césarée, Jean Chrysostome, Ambroise, Augustin, etc.) pour que l'on suive l'extension géographique et liturgique du chant des psaumes dans les assemblées. Le répons (hypakoê, hypopsalma, responsorium, 'onita) est tiré du psaume. Il intervient après chaque stique ou chaque verset. Le "Lectonnaire Arménien" constitue un document exemplaire pour étudier le rôle de la psalmodie responsoriale dans les synaxes à Jérusalem au 5<sup>o</sup> siècle (7).

## 3. L'antiphonie, quand et comment ?

Personne ne doute que, en liturgie chrétienne, l'antiphonie comme forme de psalmodie, implique une alternance de deux chœurs. Mais il n'y a pas d'accord sur son origine et sa nature .

En dépit des historiens Socrate, Sozomène et Théodoret qui racontent les

origines du chant à deux chœurs à Antioche sous Flavien et à Constantinople sous Jean Chrysostome, en dépit de Paulin de Nole qui attribue à Ambroise l'introduction de l'antiphonie à Milan, le nom d'antiphonie n'apparaît nulle part en ce sens au 4<sup>e</sup> siècle. L'emploi le plus ancien semble se trouver dans le récit d'Ethérie décrivant les liturgies de Jérusalem (début 5<sup>e</sup> s. ?). J'ai suggéré que l'innovation d'Ambroise à Milan en 386 était la psalmodie responsoriale ordinaire, ce qui a été étudié et prouvé par Helmut Leeb (8).

On répète encore assez couramment que l'antiphonie consiste dans l'exécution alternée des versets de psaumes que deux chœurs se renvoient l'un à l'autre. C'est là une rétroprojection sur l'antiquité d'une pratique occidentale plus tardive. Je n'ai trouvé aucun texte qui puisse étayer clairement cette supposition. Au contraire tous les textes explicites montrent **que les versets de psaumes** sont récités par des individus (à quoi correspond l'institution du psalmiste). C'est l'hypakoë-responsorium qui est dévolue au chœur. Si donc il y a alternance de deux chœurs, celle-ci se produit sur le refrain et non sur les **versets**.

Mon hypothèse est que l'antiphonie qui s'instaure au 5<sup>e</sup> siècle (avec des racines au 4<sup>e</sup> siècle) consiste dans un développement de la psalmodie responsoriale au fur et à mesure que se généralise le chant à deux chœurs : au psalmiste unique, ou parfois à deux psalmistes (un pour chaque chœur) répondent alternativement les deux chœurs par un refrain ( d'abord unique, puis varié plus tard en tropaires successifs qui ne sont plus de vrais refrains). C'est déjà la conclusion à laquelle était arrivée A. Baumstark (9).

Cette hypothèse se trouve éclairée et confirmée par l'étude des formes de chants issue de la psalmodie du 5<sup>e</sup> siècle. La Onitâ syrienne en montre clairement la structure. L'office cathédral de Constantinople que décrit Siméon de Thessalonique (10) semble l'avoir conservée plusieurs siècles dans son état primitif (un seul refrain bref). Les transformations des 6<sup>e</sup>-8<sup>e</sup> s. qui aboutiront aux petits antiphones de la liturgie byzantine, avec Canon des Odes, à l'introït romain que décrivent les Ordines romani, et bien d'autres formes intermédiaires (11) se comprenant sans peine à la lumière de cette structure de base et ne s'expliquant bien que par elle (12).

#### 4. Où et quand a commencé la psalmodie chorale alternée à deux chœurs ?

J'appelle psalmodie "chorale", celle où les versets sont récités collectivement par le chœur, soit à la suite par un seul chœur (forme directe), soit en alternance de deux chœurs (forme chorale alternée).

Quelques rares témoignages<sup>(12)</sup> peuvent être interprétés comme des cas de psalmodie chorale continue. Le plus important est celui de Basile de Césarée (Ep.207) pour le Ps. 50 à l'office du matin. Il s'agit d'un milieu monastique (13).

La psalmodie chorale alternée à deux chœurs-que les liturgistes appelleront plus tard antiphonique, mais dans un tout autre sens que l'antiphonie ancienne- n'apparaît qu'assez tard dans l'Occident latin. La description allégorisante qu'Amalraire fait de l'antiphona (Lib. Offic. 4, 7) ne permet guère de conclure qu'il connaît déjà cette forme. Elle est sans doute d'origine monastique. Il serait souhaitable que des recherches historiques éclairent cette question (14).

- (1) "So far then as the Ante-Nicene Fathers are concerned, we can confirm that psalms were in general use in the services of the church, wether read or sung..." J.A. LAMB. The Psalms in christian worship London 1962, p. 27.
- (2) Cette thèse, encore peu reçue, n'est pas nouvelle. Voir B. KNOFF Das nachapostolische Zeitalter, Tübingen 1905 p.245 ; B. FISCHER "Le Christ dans les Psaumes" La Maison Dieu 27 (1951) p.88.
- (3) La plus ancienne attestation du chant des psaumes bibliques en assemblée chrétienne serait celle des Acta Pauli 9, que l'on date des environs de 200. On peut retenir ensuite : De Virginitate 2,6. Didascalia syriaque 21. FERTULLIEN: De anima 9 ; Apol. 19,18 ; De or. 27. HIPPOLYTE Hom. in Ps. 1,4 ; Trad. Ap. 11.
- (4) H. AVENARY. "Formal structure of Psalms and Canticles in early jewish and christian chant". Musica Disciplina 7 (1953) p.1-9.
- (5) Une section psalmodique sur deux a pour répons "alleluia" d'après le "Canon des antiphones de psaumes de la Grande Eglise de Dieu" (Constantinople, 5° 6° s. ?) J.B. PITRA, Juris ecclesiastici graecorum historia et monumenta, II, p.209.
- (6) F.G. KENYON, The Chester-Beatty biblical papyri VIII, Londres 1937, p.17-18.
- (7) "Le Codex arménien de Jérusalem". Patrol. Orientalis XXXVI, n°168, éd. A. RENOUX
- (8) H. LEEB. Die Paalmodie bei Ambrosius. Wien 1967
- (9) Déjà contenue dans ses articles de Gottesminne (1913), on la retrouve dans son ouvrage posthume Nocturna Laus. Münster 1957. D'autres connaisseurs des liturgies orientales ont fait des hypothèses très proches (L. PETIT, J. PUYADE, N. TREMPÉLAS.)
- (10) De Sacra precatone. MIGNE, P.G. 155, 535-669.

- (11) On trouve là-dessus des données très riches dans l'étude de H. KEEB sur le "Lectionnaire Géorgien de Jérusalem" (6°.8° s.) : Die Gesänge im Gemeindegottesdienst von Jerusalem. Wien 1970.
- (12) Cf ma thèse inédite : Antiphona. Recherches sur les formes de la psalmodie dans les Eglises syriennes aux 4°-5° siècles. (Thèse de L'Institut Catholique de Paris.1960)
- (13) Des mentions de psaume in directum de la Regula Benedicti 9 et 12, on ne peut rien conclure quant à l'exécution solistique ou chorale.
- (14) On pourrait penser à la réforme de Benoît d'Aniane ou à celle de Cluny.



MARKUS JENNY

DER GENFER PSALMENCURSUS (1549/1551/1562)

In seinem noch lange nicht ausgeschöpften Quellenwerk "Le Psautier Huguenot" (Bâle 1962) hat Pierre Pidoux drei Dokumente veröffentlicht, die - soviel ich sehe - noch der Deutung harren. Ich meine die drei gedruckten Verwendungstabellen, die den Gebrauch des Genfer Psalters in den Gottesdiensten dieser Stadt regeln (vol. II, p. 44, 62, 135).

Die erste Verwendungstafel bezieht sich auf die zweite (verschollene) Ausgabe des Genfer Psalters von 1543, die wahrscheinlich bereits alle 49 Psalmereimungen Clément Marots erhalten hat. Sie findet sich auf einem möglicherweise bei Jean Gérard (Girard) in Genf gedruckten Faltblatt, das in ein Exemplar der Lyoner Psalterausgabe von 1549 (Pidoux LY 49) eingeklebt ist. Hier sind die 49 von Marot bereimten Psalmen so auf die Gottesdienste von Sonntagmorgen, Sonntagabend und Mittwoch verteilt (je ein Psalm oder Teil eines Psalms, 10 mal zwei Psalmen oder der Rest eines Psalms und ein zweiter), daß sie dreimal im Jahr (jeweils in 17 Wochen) durchgesungen werden. Für jeden Gottesdienst sind mindestens 6 und höchstens 12 Strophen vorgesehen. Da es undenkbar ist, daß 10 mal zwei verschiedene Psalmen unmittelbar nacheinander gesungen wurden, ist klar: es wurden zu Beginn und zum Schluß des Gottesdienstes (oder vor und nach der Predigt) je drei bis sechs Strophen gesungen.

Die zweite Verwendungstafel bezieht sich auf die erste Erweiterung des von Marot hinterlassenen Torsos auf 83 Psalmen durch Théodore de Bèze. Pidoux fand sie zuerst in einer Ausgabe ohne Noten von 1553 (53/I). Er vermutete auf Grund eines Aktenzeugnisses, daß sie seit 1552 galt. Die seither wiedergefundene und 1973 in Faksimile veröffentlichte Ausgabe von 1551 (GE 51) zeigt jedoch, daß diese Ordnung von Anfang an galt. Denn sie ist in dieser Ausgabe bereits vorhanden, und zwar inhaltlich genau mit dem Abdruck von Pidoux (p. 62) übereinstimmend. Sie weist die gleiche Gliederung wie die erste Tafel auf. Nur dauert der Cursus nun 28 Wochen, da 34 Psalmen mehr zur Verfügung stehen.

Die dritte Verwendungstafel bezieht sich auf den vollständigen Liedpsalter, wie er seit 1562 vorliegt; sie findet sich laut Pidoux (II p. 134) in der Regel in den Genfer Ausgaben. Hier ist nun jede der drei Spalten in sich noch einmal zwiegeteilt: Für Sonntagmorgen, Sonntagabend und Mittwoch werden jeweils ein oder zwei Psalmen oder Psalmteile genannt für "après le second coup de la cloche" und nochmals ein oder zwei "avant et après le sermon". So ergeben sich statt der bisher drei Spalten deren sechs. In 25 Wochen (also im Jahr zwei Mal) wird der ganze Psalter nach dieser Tabelle durchgesungen.

Daß hier der Versuch eines reformatorischen Psalmencursus - unseres Wissens der einzige, den es gibt - vorliegt, dürfte klar sein. Calvin will den Gottesdienst "selon le coustume de l'Eglise ancienne" ordnen (siehe den Titel seiner ersten Genfer Liturgie [Faksimile Kassel 1959]). Daß dazu die regelmäßige Verwendung des vollständigen Psalters gehört, ist richtig. Aber: Nach welchem Prinzip ist nun dieser neue Psalmencursus angelegt? Nach mehreren Versuchen, diese Frage zu beantworten, sind mir so viele Fragen offen geblieben, daß ich das wenige, was mir klar wurde, hier darstellen möchte mit der Bitte, daß Kundigere oder Findigere bei der Lösung der ungelösten Probleme mit Hand anlegen.

Der einzige Anhaltspunkt zu einer Deutung, den die Quellen bieten, ist die Einleitung zur zweiten Verwendungstafel (p. 61 unten bei Pidoux; der Nebensatz "suyvant l'ordre du nombre des chiffres mis au commencement d'une chacune ligne de la dite Table" fehlt 1551 noch). Danach sind dem Mittwoch als dem wöchentlichen Betttag die Gebets- und Bittpsalmen zugewiesen; die Lob- und Dankpsalmen sind dem Sonntag vorbehalten.

Wenn man daraufhin zunächst die Tabelle von 1549 ansieht, so erkennt man, daß tatsächlich fünf der sieben Bußpsalmen in der Mittwoch-Spalte stehen (6, 32, 38, 51, 143); nur einer (130) steht in der Sonntagmorgen-Spalte und einer (102) fehlt in den von Marot bereinigten Psalmen überhaupt noch. Es kommen hinzu die Klagepsalmen 10, 13, 22, 79 und 86, ferner die Psalmen 9, 18 und 46, die zwar von der erfolgten Erhörung der Bitte singen, aber doch stark den Charakter von Vertrauensliedern haben und wie die Klagepsalmen von den Feinden reden, die dem Gläubigen entgegenstehen. In den beiden letzten Wochen jedoch wird die Ordnung durchbrochen, indem die langen Psalmen 104 und 107 auf alle drei Spalten verteilt sind.

Von den Psalmen für die Gottesdienste am Sonntagmorgen und -abend sind mehr oder weniger deutlich Lobpsalmen: 36, 103, 113, 115 (Halleluja!) und 138. 5 ist dem Sonntagmorgen zugeteilt, weil es ein Morgenlied ist. 43 dürfte dem sonntäglichen Hauptgottesdienst zugeteilt worden sein in Erinnerung an die Tatsache, daß V. 4 früher zu den priesterlichen Rüstgebeten gehörte. Bei Psalm 130 hörte Calvin offenbar mehr den Jubel über die Erlösung am Schluß heraus als den Schrei aus der Tiefe am Anfang. Psalm 50 spricht vom wahren Gottesdienst, der im Lobopfer besteht, und musste daher ebenfalls in erster Linie für den die Messe ablösenden Sonntagmorgen-Gottesdienst geeignet erscheinen.

Ohne einsehbaren Grund sind nun aber auch folgende Psalmen dem Sonntagmorgen zugewiesen: Der Abendpsalm (!) 3, die typischen Vertrauenslieder 11, 14 und 91 und die eindeutigen Bittpsalmen 7, 12 und 25. Eine weitere schwer erklärbare Tatsache ist, daß in den ersten 11 Wochen längere Psalmen (9, 38, 18, 22) dem Abend zugewiesen und jeweils auf zwei Wochen verteilt sind; von der zwölften Woche an werden dann die dem Sonntag zugewiesenen Lobpsalmen 103, 118, 33 und 37 auf Sonntagmorgen und -abend der gleichen Woche verteilt und in den beiden letzten Wochen finden wir die Psalmen 104 und 107 sogar in allen drei Gottesdiensten der gleichen Woche.

Soll man das alles wohl so verstehen, daß der, welcher diese Ordnung aufstellte, zunächst einigermaßen auf den Charakter der Psalmen Rücksicht zu nehmen versuchte, gegen Schluß aber dann einfach zusehen musste, wie er alle zur Verfügung stehenden Psalmen unterbrachte und darum Abweichungen von dem anfänglich befolgten Ordnungsprinzip in Kauf nahm?

1551 standen 34 Psalmen mehr zur Verfügung (aufgezählt bei Pidoux p. 73 unter BEZE). Die Ordnung musste daher revidiert werden. Man konnte den Cursus von 17 auf 28 Wochen, also von einem Drittels- auf ein gutes halbes Jahr ausdehnen. Wieso aber gerade 28 und nicht 26 Wochen?

Die Mehrzahl der schon vor 1551 vorhandenen Psalmen behielt ihren Platz. Nur die Psalmen 3, 5, 7, 12, 25 und 43 wurden vom Sonntagvormittag und die Psalmen 4 und 137 vom Sonntagabend auf den Mittwoch verlegt; Psalm 103 wird nicht mehr auf Sonntagmorgen und -abend verteilt und die Psalmen 104 und 107 werden nicht mehr auf alle drei Gottesdienste, sondern nur noch auf die beiden des Sonntags verteilt.

Psalm 119, mit seinen 88 Strophen bei weitem das längste aller Psalmlieder, wird über 11 aufeinanderfolgende Sonntagabend-Gottesdienste verteilt. Die weit überwiegende Zahl der übrigen neu bereimten Psalmen wurde jedoch für den Sonntagmorgen bestimmt (19 1/2) und ein kleiner Rest auf Sonntagabend (6 1/2) und Mittwoch (7) verteilt.

Die Ordnung von 1562 bewältigt den fast doppelt so großen Liedbestand in nur 25 Wochen, einem knappen halben Jahr also. (Wieder ist man zur Frage veranlasst: Wieso nur 25 und nicht 26?) Das geschieht vor allem dadurch, daß nun jedem Gottesdienst ein Psalm mehr zugeteilt wird. Es wird nun ausser vor und nach der Predigt auch zum Eingang (après le second coup de la cloche) ein Psalm angestimmt. Und für diesen Introitus-Psalm kommt auch ein ganz neues Auswahlverfahren in Anwendung: Es wird eine kursorische Reihe gebildet, die hauptsächlich aus den neu hinzugekommenen Psalmen zusammengesetzt ist. Aus einstweilen unerfindlichen Gründen beginnt diese Reihe allerdings mit 11 schon vorhandenen Psalmen (6, 18, 21, 22, 29, 31, 35, 37, 38, 44, 45), setzt sich dann aber fast ausschließlich mit neuen fort (48, 52, 53, 55, 57, 58, 60, 63, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 75, 78, 80, 81, 82, 83, 89, 96, 99, 100, 105, 106, 108, 109, 111, 112, 117); nur vier (72, 104, 107 und 114) sind hier von den älteren eingefügt. Von der 20. bis zum Sonntagabend der 23. Woche wird dann als Introitus fortlaufend der 119. Psalm gesungen, worauf vier weitere schon vorher vorhandene (131, 132, 133 und 134) und zuletzt nochmals acht neue (135, 136, 139, 140, 141, 148, 149 und 150) folgen. Also 40 neue und 19 von den seit 1542, 1543 oder 1551 schon vorhandnen Psalmen. Wieso nun hat man nicht einfach sämtliche neuen Psalmen zum Gottesdienst-Beginn verwendet? Es hätten nämlich deren 27 weitere zur Verfügung gestanden, die nun jedoch unter den vor und nach der Predigt zu singenden untergebracht sind (102 am Sonntag Morgen und Abend, 116, 145 und 54 am Sonntag Morgen, 49, 61, 62, 76, 84, 87, 92, 93, 97, 98, 146 und 147 am Sonntag Abend und 56, 59, 64, 65, 77, 85, 88, 94, 95, 142 und 144 am Mittwoch). Irgendwelche inhaltliche Gründe für diese Zuteilung sind nicht festzustellen.

Zum Schluß seien die Fragen, die sich ergeben, zusammengestellt:

1. Warum steht der Bußpsalm 130 in allen drei Ordnungen im Sonntagmorgen-Gottesdienst und nicht in dem vom Mittwoch? Darf man aus dieser Tatsache ableiten, daß Calvin ihm - ähnlich wie Luther - eine besondere Bedeutung beigemessen hat?
2. Wieso fehlt der 5. Bußpsalm (102) unter den von Marot bereimten als einziger?
3. Warum ist das 1551 ausdrücklich belegte Ordnungsprinzip (Sonntag: Lob- und Dankpsalmen; Mittwoch: Gebets- und Bittpsalmen), das deutlich schon 1549 befolgt wurde, in der 16. und 17. Woche der 1. Ordnung durchbrochen?
4. Wurde dieses Prinzip 1562 aufgegeben und sind die Reste, die davon übriggeblieben sind, mehr zufällig noch da? Oder ist 1562 ein neues, noch nicht erkanntes Prinzip maßgebend?
5. Warum hat man 1562 nicht alle Psalmen kursorisch verteilt?
6. Warum dauert der Cursus von 1551 28 und nicht 26 Wochen? Hat man einfach die vorliegenden Strophen einigermaßen gleichmäßig verteilt und auf das Jahr gar keine Rücksicht genommen?
7. Wenn dem so wäre, wäre dann der Cursus von 1562 mit seinen 25 Wochen nur zufällig dem halben Jahr näher?
8. Darf man als Autor des Genfer Psalmencursus Calvin in Anspruch nehmen? Oder hat man eher an Bourgeois zu denken? Oder soll man die ersten beiden Tabellen Bourgeois zuschreiben, die dritte aber, die nach seinem Weggang von Genf entstand, Calvin (oder

einem der damals amtierenden Kantoren), sodaß sich daraus die Tatsache erklärte, daß der Cursus von 1562 die Prinzipien, die 1549 und 1551 galten, nur noch schwach erkennen läßt?

1549

TABLE POUR TROUVER LES PSEAUMES, SELON L'ORDRE QU'ON LES CHANTE EN L'EGLISE DE GENEVE<sup>33</sup>

	DIMANCHE AU MATIN	DIMANCHE AU SOIR	MERCREDY
1	Ps. 3 et 11	1 et 15	6
2	5	2	9, 1-10
3	7	4 et 137	9, 11-20
4	14	8	38, 1-11
5	25	19	38, 12-22
6	36 et 43	24 et 128	51
7	130 et 138	45	143
8	50	72	18, 1-7
9	115	101	18, 8-15
10	12 et 113	110	22, 1-7
11	91	114 et 23	22, 8-16
12	103, 1-6 ←	103, 7-11	10
13	118, 1-7	118, 8-14	32
14	33, 1-6	33, 7-11	79
15	37, 1-10	37, 11-20	86
16	104, 1-7	104, 8-14 ←	104, 15-18 et 13
17	107, 1-8	107, 9-17 ←	107, 18-22 et 46

Le jour qu'on célèbre la sainte Cène de nostre Seigneur Iesus Christ selon son ordonnance, après icelle on chante pour action de grâces le cantique de Symeon, Luc. 2. Or laisse Créateur.

Ce mesme jour de la sainte Cène, on chante communément les Commandemens de Dieu, au lieu du Pseaume qu'on devoit chanter suyvnt l'ordre de la présente table. Exod. 20. Lève le coeur.

<sup>33</sup> Dans cette table nous avons indiqué les numéros des str. de la versification et non ceux des versets bibliques.

1551

**TABLE POUR TROUVER**  
*les Pseaumes selon l'ordre qu'on les chante*  
*en l'Eglise de Geneve, tant le Dimanche*  
*au matin & soir, que le Mercredi, jour des*  
*prieres.*

AVS LECTEURS.

Pource qu'aucuns se pourroyent eshabir à quoy il tiens  
 qu'on ne chante les Pseaumes selon leur ordre, il a semblé  
 bon de vous advertir qui nous a meus à ce faire. Considerés  
 que le iour du Mercredi est ordonné pour les prieres solennel-  
 les, nous avons choisi entre les Pseaumes, ceus qui contiennent pri-  
 eres & requestes à Dieu plus expressees, pour chäter en ce iour:  
 reseruant ceus qui contiennent actions de grâces & louanges du  
 Seigneur nostre Dieu & de ses œuvres, au iour du Dimâche,  
 selon que la Table suyvante vous pourra monstèr, qui est con-  
 tenue en trois pages qui se rapportent l'une à l'autre, pour trou-  
 ver les Pseaumes selon qu'on les châte en ceste Eglise, tant le  
 Dimâche au matin & soir, que le Mercredi, jour des prieres.

	Pour le dimanche au matin	Pour le dimanche au soir	Pour le Mercredi
1	Ps. <u>11</u> et <u>14</u>	Ps. <u>1</u> et <u>15</u>	Ps. <u>3</u> et <u>4</u>
2	<u>21</u>	<u>2</u>	<u>5</u>
3	<u>36</u> et <u>16</u>	<u>8</u>	<u>6</u>
4	<u>17</u>	<u>19</u>	<u>7</u>
5	<u>113</u> et <u>20</u>	<u>23</u> et <u>24</u>	<u>9, 1-10</u>
6	<u>26</u>	<u>29</u> et <u>110</u>	<u>9, 11-20</u>
7	<u>27</u>	<u>45</u>	<u>10</u>
8	<u>30</u>	<u>114</u> et <u>47</u>	<u>13</u> et <u>124</u>
9	<u>31</u>	<u>72</u>	<u>18, 1-7</u>
10	<u>73, 1-9</u>	<u>73, 10-14</u> et <u>101</u>	<u>18, 8-15</u>
11	<u>133</u> et <u>138</u>	<u>128</u> et <u>131</u>	<u>22, 1-6</u>
12	<u>33, 1-6</u>	<u>33, 7-11</u>	<u>22, 7-16</u>
13	<u>39</u>	<u>119, 1-8</u>	<u>23</u>
14	<u>40</u>	<u>119, 9-16</u>	<u>28</u> et <u>129</u>
15	<u>44</u>	<u>119, 17-24</u>	<u>32</u>
16	<u>50</u>	<u>119, 25-32</u>	<u>35</u>
17	<u>90</u>	<u>119, 33-40</u>	<u>38, 1-11</u>
18	<u>91</u>	<u>119, 41-48</u>	<u>38, 12-22</u>
19	<u>103</u>	<u>119, 49-56</u>	<u>41</u>
20	<u>115</u>	<u>119, 57-64</u>	<u>42</u>
21	<u>34</u>	<u>119, 65-72</u>	<u>43</u> et <u>137</u>
22	<u>121</u> et <u>122</u>	<u>119, 73-80</u>	<u>46</u>
23	<u>123</u> et <u>134</u>	<u>119, 81-88</u>	<u>51</u>
24	<u>130</u> et <u>127</u>	<u>125</u> et <u>126</u>	<u>79</u>
25	<u>37, 1-10</u>	<u>37, 11-20</u>	<u>86</u>
26	<u>104, 1-9</u>	<u>104, 10-18</u>	<u>120</u> et <u>12</u>
27	<u>107, 1-11</u>	<u>107, 12-22</u>	<u>132</u>
28	<u>118, 1-7</u>	<u>118, 8-14</u>	<u>143</u>

La Table indique par les mots du texte quelles sections doivent être chantées. Nous avons remplacé ces indications par celles des strophes de la versification.

1562

	DIMANCHE AU MATIN		DIMANCHE AU SOIR		MECREDI, Jour des Prières	
	après le second coup de la cloche	avant et après le sermon	après le second coup de la cloche	avant et après le sermon	après le second coup de la cloche	avant et après le sermon
1	Ps 6	7	Ps 18, 1-8	<u>1</u> et <u>15</u>	Ps <u>18, 9-16</u>	<u>3</u> et <u>4</u>
2	<u>21</u>	<u>11</u> et <u>12</u>	<u>22, 1-7</u>	<u>2</u>	<u>22, 8-16</u>	<u>5</u>
3	<u>29</u> et <u>31, 1-8</u>	<u>16</u>	<u>31, 9-19</u>	<u>8</u>	<u>35, 1-8</u>	<u>9, 1-10</u>
4	<u>35, 9-13</u> et <u>37, 1-5</u>	<u>17</u>	<u>37, 6-14</u>	<u>19</u>	<u>37, 15-20</u> et <u>38, 1-5</u>	<u>9, 11-20</u>
5	<u>38, 6-16</u>	<u>25</u>	<u>38, 17-22</u> et <u>44, 1-4</u>	<u>14</u> et <u>24</u>	<u>44, 5-14</u>	<u>10</u>
6	<u>45</u>	<u>26</u>	<u>48</u>	<u>23</u> et <u>47</u>	<u>52</u> et <u>53</u>	<u>13</u> et <u>43</u>
7	<u>55</u>	<u>27</u>	<u>57</u>	<u>49</u>	<u>58</u>	<u>32</u>
8	<u>60</u>	<u>28</u> et <u>36</u>	<u>63</u>	<u>46</u>	<u>66</u>	<u>42</u>
9	<u>67</u> et <u>68, 1-3</u>	<u>30</u>	<u>68, 4-10</u>	<u>50</u>	<u>68, 11-17</u>	<u>51</u>
10	<u>69, 1-7</u>	<u>33, 1-6</u>	<u>69, 8-14</u>	<u>33, 7-11</u>	<u>70</u> et <u>71, 1-9</u>	<u>41</u>
11	<u>71, 10-18</u>	<u>34, 1-7</u>	<u>72</u>	<u>34, 8-11</u> et <u>61</u>	<u>74</u>	<u>56</u>
12	<u>75</u> et <u>78, 1-8</u>	<u>39</u>	<u>78, 9-20</u>	<u>62</u>	<u>78, 21-33</u>	<u>59</u>
13	<u>78, 34-36</u> et <u>80, 1-5</u>	<u>40</u>	<u>80, 6-11</u> et <u>81, 1-11</u>	<u>84</u>	<u>81, 12-18</u> et <u>82</u>	<u>64</u>
14	<u>83</u> et <u>89, 1-4</u>	<u>73, 1-9</u>	<u>89, 5-12</u>	<u>73, 10-14</u> et <u>98</u>	<u>89, 13-20</u>	<u>77</u>
15	<u>96</u>	<u>90</u>	<u>99</u> et <u>100</u>	<u>91</u>	<u>104, 1-9</u>	<u>79</u>
16	<u>104, 10-18</u>	<u>102, 1-9</u>	<u>105, 1-12</u>	<u>102, 10-16</u>	<u>105, 13-24</u>	<u>86</u>
17	<u>106, 1-7</u>	<u>103</u>	<u>106, 8-15</u>	<u>92</u>	<u>106, 16-26</u>	<u>88</u>
18	<u>107, 1-11</u>	<u>118, 1-7</u>	<u>107, 12-22</u>	<u>118, 8-14</u>	<u>108</u> et <u>109, 1-6</u>	<u>94</u>
19	<u>109, 7-18</u>	<u>116</u>	<u>111</u>	<u>115</u>	<u>112, 114</u> et <u>117</u>	<u>85</u> et <u>120</u>
20	<u>119, 1-8</u>	<u>145</u>	<u>119, 9-16</u>	<u>97</u>	<u>119, 17-24</u>	<u>123</u> et <u>124</u>
21	<u>119, 25-32</u>	<u>101</u> et <u>54</u>	<u>119, 33-40</u>	<u>87</u> et <u>110</u>	<u>119, 41-48</u>	<u>125</u> et <u>129</u>
22	<u>119, 49-56</u>	<u>20</u> et <u>126</u>	<u>119, 57-64</u>	<u>113</u> et <u>137</u>	<u>119, 65-72</u>	<u>142</u> et <u>95</u>
23	<u>119, 73-80</u>	<u>127</u> et <u>128</u>	<u>119, 81-88</u>	<u>146</u>	<u>131</u> et <u>132</u>	<u>143</u>
24	<u>133</u> et <u>134</u>	<u>130</u> et <u>138</u>	<u>135</u>	<u>147</u>	<u>136</u>	<u>144</u>
25	<u>139</u> et <u>140</u>	<u>121</u> et <u>122</u>	<u>141</u> et <u>148</u>	<u>76</u> et <u>93</u>	<u>149</u> et <u>150</u>	<u>65</u>

Nach Psalmen geordnete Übersicht über die drei Fassungen des Genfer Psalmencursus

	1549	1551	1562		1549	1551	1562
1	Ds	Ds	Ds 2	58			M 1
2	Ds	Ds	Ds 2	59			M 2
3	Dm	M	M 2	60			Dm 1
4	Ds	M	M 2	61			Ds 2
5	Dm	M	M 2	62			Ds 2
6	M	M	Dm 1	63			Ds 1
7	Dm	M	Dm 2	64			M 2
8	Ds	Ds	Ds 2	65			M 2
9	2 M	2 M	2 M 2	66			M 1
10	M	M	M 2	67			Dm 1
11	Dm	Dm	Dm 2	68			DmsM 1
12	Dm	M	Dm 2	69			Dms 1
13	M	M	M 2	70			M 1
14	Dm	Dm	Ds 2	71			MDm 1
15	Ds	Ds	Ds 2	72	Ds	Ds	Ds 1
16		Dm	Dm 2	73		Dms	Dms 2
17		Dm	Dm 2	74			M 1
18	2 M	2 M	DsM 1	75			Dm 1
19	Ds	Ds	Ds 2	76			Ds 2
20		Dm	Dm 2	77			M 2
21		Dm	Dm 1	78			DmsMDm 1
22	2 M	2 M	DsM 1	79	M	M	M 2
23	Ds	Ds	Ds 2	80			Dms 1
24	Ds	Ds	Ds 2	81			DsM 1
25	Dm	M	Dm 1	82			M 1
26		Dm	Dm 2	83			Dm 1
27		Dm	Dm 2	84			Ds 2
28		M	Dm 2	85			M 2
29		Ds	Dm 1	86	M	M	M 2
30		Dm	Dm 2	87			Dm 2
31		Dm	Dms 1	88			Ds 2
32	M	M	M 2	89			DmsM 1
33	Dms	Dms	Dms 2	90		Dm	Dm 2
34		Dm	Dm 2	91	Dm	Dm	Ds 2
35		M	MDm 1	92			Ds 2
36	Dm	Dm	Dms 2	93			Ds 2
37	Dms	Dms	DsM 1	94			M 2
38	2 M	2 M	MDms 1	95			Ds 2
39		Dm	Dm 2	96			Dm 1
40		Dm	Dm 2	97			Dm 2
41		M	M 2	98			Ds 2
42		M	M 2	99			Ds 1
43	Dm	M	M 2	100			Ds 1
44		Dm	DsM 1	101	Ds	Ds	Dm 2
45	Ds	Ds	Dm 1	102			Dms 2
46	M	M	Ds 2	103	Dms	Dm	Dm 2
47		Ds	Ds 2	104	DmsM	Dms	MDm 1
48			Ds 1	105			DsM 1
49			Ds 2	106			DmsM 1
50	Dm	Dm	Ds 2	107	DmsM	Dms	Dms 1
51	M	M	M 2	108			M 1
52			M 1	109			MDm 1
53			M 1	110	Ds	Ds	Dm 2
54			Dm 2	111			Ds 1
55			Dm 1	112			M 1
56			M 2	113	Dm	Dm	Ds 2
57			Ds 1	114	Ds	Ds	M 1

	1549	1551	1562
115	Dm	Dm	Ds 2
116			Dm 2
117			M 1
118	Dms	Dms	Dms 2
119		11 Ds	3 x DmsM 1 + Dms 1
120		M	M 2
121		Dm	Dm 2
122		Dm	Dm 2
123		Dm	M 2
124		M	M 2
125		Ds	M 2
126		Ds	Dm 2
127		Dm	Dm 2
128	Ds	Ds	Dm 2
129		M	M 2
130	Dm	Dm	Dm 2
131		Ds	M 1
132		M	M 1
133		Dm	Dm 1
134		Dm	Dm 1
135			Ds 1
136			M 1
137	Ds	M	Ds 2
138	Dm	Dm	Dm 2
139			Dm 1
140			Dm 1
141			Ds 1
142			Ds 2
143	M	M	M 2
144			M 1
145			Dm 2
146			Ds 2
147			Ds 2
148			Ds 1
149			M 1
150			M 1
	<hr/> 49	<hr/> 83	<hr/> 150

Dm = dimanche matin  
 Ds = dimanche soir  
 M = mercredi  
 1 = après le second coup de la cloche  
 2 = avant et après le sermon

Die Tabellen sind aus Pidoux (II p. 44, 62 und 135) übernommen. Die Unterstreichungen stammen von mir und bedeuten in der 1. Tabelle: Dieser Psalm bleibt 1551 an derselben Stelle. Die selben Psalmen sind dann auch in der 2. Tabelle unterstrichen. Die eingekreisten sind solche, die 1549 an einer anderen Stelle standen. In der Tabelle 3 sind die relativ wenigen Psalmen unterstrichen, die ihren Platz behalten haben. Die Vorbemerkung zur 2. Tabelle ist aus der Faksimile-Ausgabe des Psalters von 1551 kopiert.

<u>A. In allen drei Ordnungen übereinstimmend:</u>		20
1. Dm - Dm - Dm 2: 11, 10, 138	3	
2. Dms - Dms - Dms 2: 33, 138	2	
3. Ds - Ds - Ds 2: 1, 2, 8, 15, 19, 23, 24, 72 (Ds 1!)	8	
4. M - M - M 2: 9 (2 M 2!), 10, 13, 32, 51, 86, 143	7	
<u>B. 1551 und 1562 übereinstimmend:</u>		31
5. 1551 anders zugeteilt als 1549: 3, 4, 5, 43, 103, 107	6	
6. 1551 neu: 16, 17, 20, 21, 26, 27, 30, 34, 39, 40, 41, 42, 47, 73, 79, 90, 120, 121, 122, 124, 127, 129, 132, 133, 134	25	
<u>C. 1562 anders zugeordnet:</u>		32
7. 1549 und 1551 übereinstimmend: 6, 14, 18, 22, 36, 37, 38, 45, 46, 50, 91, 101, 110, 113, 114, 115, 128	17	
8. 1562 wieder wie 1549: 7, 12, 25 (Dm 1!), 137	4	
9. Drei mal verschieden zugeteilt: 104	1	
10. 1551 neu, 1562 anders zugeteilt: 28, 29, 31, 35, 44, 119, 123, 125, 126, 131	10	
	<hr/> 83	83
	1562 neu <hr/> 67	67
	total	150 150



R. Ottermann

DER GENFER PSALTER AM KAP DER GUTEN HOFFNUNG 1652-1977

Die Geschichte des Genfer Psalters am Kap der Guten Hoffnung beginnt am 6. April 1652, dem Tag an welchem Jan van Riebeeck dort an Land ging, um für die Niederländisch-Ostindische Kompanie eine Station für frisches Wasser und Proviant auf halbem Wege nach Indien zu gründen. Nach dem Grundsatz "cuius regio eius religio" war laut Statuten der Kompanie in deren Kolonien nur die reformierte Religion erlaubt.<sup>1)</sup> Jedem Angestellten der Kompanie wurde der Genfer Psalter in der 1568 von der Synode zu Wesel angenommenen niederländischen Übersetzung von Petrus Dathenus mit auf den Weg gegeben.<sup>2)</sup> Meistens war dieser Psalter hinten in die Bibel mit eingebunden. Allerdings ist uns überliefert, dass neben dem Dathenus-Psalter auch hin und wieder die deutsche Übersetzung von Ambrosius Lobwasser aus dem Jahre 1565 benutzt wurde; so z.B. bei dem Begräbnis zur See eines aus Hamburg gebürtigen Seemanns.<sup>3)</sup> Es waren nämlich gleich von 1652 an eine bedeutende Anzahl deutscher Seeleute und Soldaten im Dienst der Kompanie am Kap, von denen jedoch ein grosser Teil lutherisch waren. Der Kampf dieser Lutheraner um Religionsfreiheit (1780 gewährt) und die Geschichte des lutherischen Gesangbuchs am Kap ist ein interessantes Kapitel in der Kirchengeschichte des südlichen Afrika.<sup>4)</sup>

In den ersten anderthalb Jahrhunderten nach 1652 unterscheidet sich die Geschichte des Kirchengesangs am Kap wenig von der des holländischen Mutterlandes. Im 18. Jahrhundert kam selbst die Orgelbegleitung des Gemeindegesangs in einigen der sich immer weiter ausbreitenden Siedlungen in Gebrauch. Auch Klagen über den jämmerlichen Zustand des Gemeindegesangs, die an Constantijn Huygens erinnern,<sup>5)</sup> sind zu finden.<sup>6)</sup> Der neue niederländische Reimpсалter von 1773 wurde 1775 am Kap eingeführt.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts machte sich unter den Reformierten am Kap der Einfluss des lutherischen Kirchengesangs (in Kapstadt) und des Kirchengesangs der Brüdergemeinde (auf dem Lande, vor allem in der Umgegend der Missionsstationen<sup>7)</sup>) bemerkbar. Nach der zweiten und endgültigen britischen Besetzung der Kapkolonie im Jahre 1806 verbreitete sich dann mit der zunehmenden englischsprachigen Bevölkerung auch

der englische und schottische Kirchengesang und beeinflusste die holländischsprechenden Reformierten. Auch holländische Sammlungen geistlicher Lieder (z.B. Sluyter und Groenewegen) wurden, vor allem auf dem Lande, sehr beliebt.<sup>8)</sup> So ist es nicht verwunderlich, dass die in den Niederlanden 1806/7 in Gebrauch genommen Evangelische Gezangen auch 1814 am Kap eingeführt wurden. Allerdings entzündete sich an diesen Liedern, die zusätzlich zu den Psalmen gesungen wurden, hernach ein Kirchenstreit, der schliesslich mit beigetragen hat zu einer bis heute noch nicht behobenen Spaltung.<sup>9)</sup>

Im 19. Jahrhundert ging dann die Welle der Erweckungslieder auch über die Reformierten am Kap. Sie wurden mit Eifer und viel Erfolg ins Holländische übertragen.<sup>10)</sup> Die Psalmen wurden dagegen nur noch in gleichen Notenwerten und immer langsamer gesungen. Es nimmt also nicht wunder, dass sie mit der Zeit als "unsingbar" bezeichnet wurden und Synoden sich von 1852 an befassten mit neuen Melodien ("nieuwe zangwijzen") für die Psalmen.<sup>11)</sup> Im Jahre 1882 erschien dann ein (Auswahl-)Psalter von J.S. de Villiers mit neuen Melodien für 13 Psalmen. Schliesslich wurde, warscheinlich als Versuch dem immer mehr um sich greifenden mehrstimmig gesungenen Erweckungslied gegenzuwirken, von der Synode 1890 eine vierstimmige Bearbeitung des gesamten Psalters in Auftrag gegeben, in welcher auch unsingbare Melodien durch neue ersetzt werden sollten. Samuel de Lange (Stuttgart) führte diesen Auftrag aus und in seinem 1895 erschienenen Psalter sind 29 neue Melodien für 42 Psalmen als zweite Melodie mit aufgenommen. De Lange versuchte, auch den rhythmischen Gesang wieder zu beleben und benutzte bei seiner Notierung mit Taktstrichen gelegentlich die Triole, z.B. am Anfang von Ps. 42, oder bündelte Synkopen einfach aus. De Langes Psalter hat jedoch so gut wie gar keinen Anklang gefunden.

In den nächsten Jahrzehnten arbeiteten immer wieder Kommissionen an Versuchen, neue Melodien für Psalmen und Evangelische Gezangen zu finden. In dieser Entwicklung spielte mit der Zeit der Herrnhuter Missionarssohn Friedrich Wilhelm Jannasch (1853-1930) eine bedeutende Rolle, insbesondere mit seinen Versuchen, die Genfer Melodien zu erhalten und bekannt zu machen.<sup>12)</sup>

Inzwischen hatte sich die afrikaanse Sprache ("Kapholländisch") so weit entwickelt und etabliert (1925 statt Holländisch zweite Amtssprache neben Englisch; 1933 Bibelübersetzung), dass sie auch als Kirchensprache mehr und mehr in Gebrauch kam. Der begabte Dichter Totius (J.D. du Toit, 1877 - 1953) erstellte einen afrikaansen Reimpsalter, der 1936 erschien und den Van der Leeuw " een groot kunstwerk " nennt, " waarom wij de afrikaanse zusterkerken kunnen benijden ".<sup>13)</sup>

Dieser Psalter, in dem auch die Ergebnisse jahrzehntelanger Arbeit an den Melodien ihren Niederschlag finden, enthält 70 von den insgesamt 123 Genfer Melodien neben<sup>70</sup> anderen, zum grössten Teil neuen Melodien, z.T. als zweite Melodie neben einer Genfer Melodie angegeben. Für 35 Psalmen mussten wegen ihres von den ursprünglichen Genfer Psalmen abweichenden Versmasses neue Melodien gefunden werden. Aber auch die Genfer Melodien sind z.T. stark entstellt. Der Streit zwischen verschiedenen Parteien über das rhythmische Singen hat seinen permanenten Ausdruck gefunden in der merkwürdigen Tatsache, dass die Melodien zwar im Psalter selbst rhythmisch notiert sind, im Orgelchoralbuch jedoch in gleichen (halben) Notenwerten erscheinen. Der Psalter von 1936 hat folglich auch sehr harte Kritik über sich ergehen lassen müssen, z.B. von Milo, Hasper und Van der Leeuw. Er wurde 1937 bzw. 1944 (in den Kirchen, die auf die 1944 erschienenen afrikaansen Evangeliese Gesange gewartet hatten) amtlich in Gebrauch genommen und ersetzte endgültig den niederländischen Reimpsalter von 1773.

Ziemlich bald nach 1944 wurde schon mit Revisionsarbeit begonnen. Schliesslich haben die Kommissionen der drei grossen afrikaansen reformierten Kirchen im südlichen Afrika seit 1953 in Gemeinschaftsarbeit die Melodien revidiert. Die revidierte Fassung ist nunmehr 1977 mit dem Totius - Text von 1936 erschienen. Dieser neue Psalter enthält 92 Genfer Melodien unverändert, 15 an den afrikaansen Text angepasste Genfer Melodien (z.T. mit guten Erfolg), 15 andere Melodien aus den 16. Jahrhundert, z.T. auch dem Versmass angepasst, 12 der neuen Melodien von 1936/37 und 13 neue Melodien von heute noch lebenden afrikaansen Komponisten. Das Prinzip von Alternativmelodien ist auch hier bei einigen Psalmen beibehalten.

Die Notierung der Genfer Melodien und der im Duktus den Genfer Melodien sehr ähnlichen neuen Melodien ist wieder ohne Taktstrich, nach holländischem Beispiel verszeilenweise in Zeilen unterteilt und mit der, jedenfalls von der Gemeindepraxis her gesehn, sehr

umstrittenen halben Pause an jedem Zeilenschluss.

Zum Gebrauch in der Gereformeerde Kerk sind dem Psalter 50 "Skrifberymings" hinzugefügt. Die Nederduitse Gerefomeerde Kerk und die Nederduitse Hervormde Kerk arbeiten z.zT. noch an der Revision der Evangeliese Gesange, die zu gegebener Zeit dann mit dem neuen Psalter zusammen eingeführt werden sollen. Es bleibt abzuwarten, wie sich das zeilenweise Abdrucken der Melodien mit Zeilenschlusspause auf den Gemeindegang auswirken wird. Ausserdem dürften die nun wieder in ihrer kirchentonartlichen Gestalt restaurierten Melodien in vielen Fällen befremden. Die über den Noten angegebenen fakultativen Erhöhungszeichen halte ich für eine unglückliche Lösung. Die Entscheidung sollte in solchen Fällen nicht Organist und Gemeindeglied überlassen werden, sondern von Fachleuten vor der Herausgabe gefällt werden.

Dr. Reino Otterman

Universität Stellenbosch.

- 1) J. Hoge: Die Geskiedenis van die Lutherse Kerk aan die Kaap, in Argief - Jaarboek vir Suid - Afrikaanse Geskiedenis, 1. Jg., Teil II, Kapstadt 1938, S. 6
- 2) J. Bouws: Die musiekbeoefening aan die Kaap in die Hollandse Kompanjiesyd, in Kwartaalblad van die Suid - Afrikaanse Biblioteek, Jg.XVI, nr. 3 Kapstadt 1962, S. 104.  
ders.: Die Musikpflege bei den holländischen Ost- und Westindischen Kompagnien, in Die Musikforschung, Jg.X, Heft 12, Kassel 1957, S. 272.
- 3) P. Kolb: Caput Bonae spei hodiernum Das ist: Vollständige Beschreibung des Afrikanischen Vorgebürges der Guten Hoffnung...., Nürnberg 1719, S. 23.
- 4) R. Otterman: Lutherische Gesangbücher am Kap, in Afrikanischer Heimatkalender 1972, Windhoek 1971, S. 55.
- 5) C. Huygens: Gebruyk of ongebruyk van 't Orgel in de Kercken der Vereenigde Nederlanden, Leiden 1641.
- 6) J. Bouws: Musiek in Suid - Afrika, Brugge 1946, S. 11.
- 7) B. Krüger: Genadendal and its satelllites, Ph.D. - Dissertation Grahamstown 1965, S. 268. ( In .. Überarbeitung erschienen als The pear three blossoms, Genadendal 1966.)
- 8) J. Bouws: a.a.O., S. 27.
- 9) Vgl. J.H.H. du Toit: Die Gesangekwessie...., D.D. - Dissertation Pretoria 1971.
- 10) Vgl. T. van Niekerk: Die invloed van die Sankey - beweging op die kerklied in Suid - Afrika, M. Mus.-Dissertation Stellenbosch 1970
- 11) J.J.A. van der Walt: Die Afrikaanse Psalmelodieë, Potchefstroom 1962, S. 53 ff.
- 12) R. Otterman: Friedrich Wilhelm Jannasch en sy invloed op die Kerkmusiek van die N.G. Kerk, D. Phil.-Dissertation Stellenbosch 1971.
- 13) G. van der Leeuw: Beknopte Geschiedenis van het Kerklied, Groningen 1948, S. 204.

Markus Jenny

DAS PSALMLIED - EINE ERFINDUNG MARTIN LUTHERS ?

In meinem Aufsatz "Was war neu am Kirchenlied der Reformation?" (in: Musik und Gottesdienst, Jg. 25, Zürich 1971, S. 80-88, englisch in: Response, Jg. 12, Valparaiso 1972, Nr. 2, S. 18-23, holländisch in: Musica sacra, Jg. 23, Den Haag 1973, S. 45-49 und 63-65) habe ich behauptet (S. 82): "Er (Luther) kam auf den absolut originellen Gedanken, den vor ihm keiner gehabt hatte, obwohl er an sich nahe gelegen hätte: nämlich die Psalmen in volkssprachliche Lieder umzuformen und hier der Gemeinde aktiven Anteil am liturgischen Geschehen zu geben."

Dieser Behauptung ist bisher von keiner Seite widersprochen worden. Ich möchte sie dennoch erneut mit Nachdruck zur Diskussion stellen. Gibt es wirklich vor Luther keine Psalmlieder? Und - falls meine Behauptung richtig ist - warum ist keiner der lateinischen Hymnendichter auf den Gedanken gekommen, dem Psalm die Form eines Hymnus zu geben? War die Form der Psalmodie als die dem Psalm eigene Vortragsform so "allmächtig", diese Tradition so stark? Wie steht es hiermit in der Ostkirche? Wie bei den Böhmisches Brüdern, ehe sich Luthers Einfluß bemerkbar macht?

Und wie hat man sich das Zustandekommen von Luthers "Erfindung" zu erklären? Ist es der Humanist in Luther, der auch hier "ad fontes" gehen möchte und darum die "Lieder" des Alten Testaments als Lieder und somit in der seiner Zeit geltenden Liedform singen möchte? Vor ihm hat Nikolaus Decius in Braunschweig die Ordinariusgesänge der Messe in Lieder der Gemeinde umgewandelt. Ist das vielleicht für Luther der Anstoß gewesen, um nun an eine entsprechende Bearbeitung der Propriumsgesänge, der Psalmen, zu denken? Luthers erstes Psalmlied - wenn meine Behauptung stimmt, also das absolut erste Psalmlied der Welt, das geschrieben und gedruckt wurde - war für die Liturgie bestimmt, allerdings nicht als Ersatz für einen Propriumpsalm, sondern als zusätzliches Stück am Ende des Gottesdienstes, als Segenslied: "Es wollt uns Gott genädig sein" (Psalm 67), zuerst veröffentlicht Ende Dezember 1523 oder Anfang Januar 1524 im Anhang zur von Paul Speratus geschaffenen deutschen Übersetzung von Luthers "Formula missae" (eines der erhaltenen Exemplare trägt einen vom 18. 1. 1524 datierenden Kaufvermerk).

Um die gleiche Zeit herum - wohl kurz nachdem Luther dieses Lied niedergeschrieben hatte - ist Luther mit jenem vielzitierten Rundschreiben an eine Reihe seiner Freunde gelangt, um sie zu veranlassen, "psalmos vernaculos condere pro vulgo". Er weist jedem einen der Bußpsalmen zu und legt als Beispiel seine Bereimung des 130. Psalms bei. Nur einer der Freunde hat reagiert, nämlich Erhard Hegenwald, dessen Bereimung des 51. Psalms "am Freitag nach Epiphania" 1524 in Wittenberg erschienen ist (so das Impressum des in einem Exemplar erhaltenen Liedblattes). Hier ergibt sich eine weitere m. W. bisher weder gestellte noch beantwortete Frage: Wieso will Luther zuerst die Bußpsalmen für das Volk bereimt wissen? Warum nicht andere Psalmen, die mehr zum Singen reizen? Hängt das nur mit der besonderen Bedeutung zusammen, die das neue Verständnis der Buße für ihn hat? Oder steckt dahinter noch irgend eine besondere Bedeutung, welche die Bußpsalmen damals möglicherweise in der Volksfrömmigkeit hatten? Erst in zweiter Linie stellt Luther in jenem

Brief dann noch die Psalmen 34, 33 und 104 zur Verfügung. (Luther zitiert die Psalmen mit der Vulgata-Nummer, auch den letztgenannten. G. Hahn ist im Irrtum, wenn er [in seiner Ausgabe der Luther-Lieder, Tübingen 1967, S. 66] den letztgenannten Psalm für den 102. der Vulgata hält. In der Vulgata beginnen Psalm 102 und 103 [= 103. und 104. nach der heute allgemein gültigen hebräischen Zählung] genau gleich, aber Luther meint, wenn er vorher zweimal nach der Vulgata zitierte [mit Textanfang und Nummer] ohne Zweifel auch hier die Vulgata-Nummer.) Warum gerade diese drei? Warum nicht der 103?

Schließlich bleibt zu Luther noch die Frage: Hat Luther je daran gedacht, den ganzen Psalter zu bereimen? Ich meine: Nein. Aber es soll Leute geben, die diese Frage bejahen. Wie will man diese Annahme belegen?

Meines Erachtens kommt der Gedanke an eine Bereimung des ganzen Psalters in Straßburg auf, allerdings gleich nach Bekanntwerden von Luthers epochemachender "Erfindung". Schon 1525 erscheinen in Straßburg neben Luthers Psalmliedern Bereimungen der ersten acht Psalmen, als deren Autor spätere Quellen Ludwig Öler nennen. Das kann wohl doch nur der Torso (oder eher: der abgebrochene Versuch) einer Bereimung des ganzen Psalters sein. Der Augsburger Kreis um Jakob Dachser, Sigmund Salminger und Johannes Aberlin (Täufer?) hat zuerst das Ziel erreicht, doch haben die Straßburger dann diesen Augsburger Liedpsalter 1538 sofort nachgedruckt und im Jahr darauf, um die Psalmlieder der eigenen Tradition vermehrt, zum zweiten Mal herausgegeben. Gleichzeitig erscheint im gleichen Straßburg Calvins erstes Gesangbuch mit Psalmbereimungen von Clément Marot und von des Reformators eigener Hand.

Und dazu nun meine letzte Frage: Wie soll man sich die Tatsache erklären, daß nun höchstens 10 Jahre nach jener "Erfindung" Luthers ein anderer in Paris das Analoge macht: Er gießt Psalmen um in die Form des zeitgenössischen Liedes, in diesem Fall: der Pariser Chanson? Hatte Marot über Straßburg Kenntnis vom deutschen Psalmengesang? Oder haben einmal mehr zwei wache Geister gleichzeitig und unabhängig voneinander die gleiche Entdeckung gemacht?

Und hier schließlich noch eine Frage am Rand: Hat man eigentlich eine Vorstellung davon, ob - und wenn ja: wie - Marots Psalmlieder gesungen wurden, ehe sie durch Calvin in die Gottesdienste der erneuerten Kirche französischer Zunge eingeführt wurden?

Diese Fragen in Erfurt zu erörtern, dürfte sich lohnen. Ich möchte mit Nachdruck darum gebeten haben und alle, die dazu etwas wissen oder vermuten, bitten, das entsprechende Material mitzubringen.

Leon Witkowski (Polen)

DER POLNISCHE PSALMEN VON JAN KOCHANOWSKI UND MIKOLAJ  
GOMOLKA AUS DEM JAHRE 1580

Im Jahre 1579 hat Jan Kochanowski (1530 - 1584), der grösste Dichter Polens vor Adam Mickiewicz und<sup>so</sup> mit einer der grössten Poeten dieses Landes im allgemeinen, nach etwa zehnjähriger Arbeit die Übertragung des Psalters Davids ins Polnische beendet. Sie wurde dem Krakauer Bischof P. Myszkowski gewidmet. Diese Übersetzung wurde sogleich einstimmig von den Anhängern aller Konfessionen, sowohl also von den Katholiken als auch von den Dissidenten (Kochanowski selbst war Katholik) als Meisterwerk erklärt. Sie wurde von den Kirchen und von den Synoden aufgenommen, und der grösste-neben Waclaw aus Szamotuly und Marcin Leopolit - Tonsetzer Polens des XVI Jahrhunderts, Mikolaj Gomolka komponierte hierzu Musik, wovon hier etwas Näheres gesagt werden soll.

?  
? cosa ed. ?  
? gereimt ?

Bereits vor Kochanowski gab es in Polen Psalterübersetzungen ins Polnische, in Prosa und in Versform (u.a. von M. Rej. und J. Lubeczyk). Kochanowski's Übersetzung überragte jedoch sowohl die letztgenannten als auch sämtliche späteren polnischen Übertragungen des Psalters. Der Dichter nahm als Grundlage nicht die hebraische Version, sondern verschiedene lateinische in Prosa verfasste Versionen und mehrere Psalterparaphrasen, wie etwa die von Pagnin - Vatable, Jan van den Campen, Hess, Marot und Beza und vor allem die metrische Paraphrase von G. Buchanan. So entstand das grösste Werk Kochanowski's in poetische Form mit 38 verschiedenen Strophenschemen.

Zu diesem hervorragenden Werk schrieb eine kongeniale Musik, wie bereits erwähnt, Mikolaj Gomolka (ca. 1535 - etwa 1591). Der Tonsetzer selbst und sein Werk, das zwar nach seinem Tode unbegründeterweise fast ganz in Vergessenheit geraten ist, war seit Ende des XVIII Jahrhunderts mehrmals Gegenstand wissenschaftlicher Forschungen. Es sind hier die Namen von J.A. Zaluski, I. Potocki, F. Bentkowski, H. Juszunski, J.P. Woronicz, J.D. Minasowicz, J. Cichocki zu nennen. Die neueren Forschungen leitete A. Polinski ein; ihm folgten die bekannten Musikwissenschaftler A. Chybinski und Z. Jachimecki mit zahlreichen, miteinander oft kontroversen Arbeiten über Gomolka und sein Werk; weiter beschäftigten sich mit ihm H. Opienski, T. Joteyko,

St. Stoinski. Im Jahre 1927 wurde von J. Reiss die erste neue Vollausgabe dieser Psalme beendet, später erschienen die Ausgaben einzelner Psalmen (von W. Gieburowski, W. Swierczek u.a. Herausgebern veröffentlicht). Nach dem II Weltkrieg wurden die Forschungen weiter geführt (u.a. von A. Chybinksi, Z. Jachimecki, J. Reiss, Z. Lissa, J. Chominski, H. Feicht, I. Belza, K. Hlawiczka, Z. Szweykowski, J. Golos und M. Perz). Letzterer hat als bester zeitgenössischer Kenner Gomolkas und dessen Werk -alle diese Forschungsergebnisse zusammengefasst, erweitert und ergänzt in seiner tiefeschürfenden, ausserordentlich gründlichen Arbeit "Mikolaj Gomolka, Monografia", Warszawa 1969, wobei er jedoch keineswegs seine Erwägungen als endgültig betrachtet. Da nun aus sprachlichen Gründen bekanntlich Polonica non leguntur, und die ausländischen knappen Veröffentlichungen über Gomolka und seinen Nachlass wahrscheinlich keinem breiteren Leserkreis bekannt sind, hielt ich es für angebracht, einige der wichtigsten Angaben darüber anlässlich der bevorstehenden internationalen hymnologischen Tagung in Erfurt - nach dem aktuellen Stand der Wissenschaft hier kurz zu referieren. - Es sei noch hinzugefügt, dass M. Perz im Jahre 1963 im Polskie Wydawnictwo Muzyczne zu Krakau (WBMK z. XLVII) den gesamten Psalter von M. Gomolka veröffentlicht hat und dass auf Grund dieser Ausgabe vor einigen Jahren die polnische Plattenfirma Veriton (Nr. SXV 753-756) die "Melodie na Psalterz Polski Mikolaja Gomolki do tekstu Jana Kochanowskiego" in Ausführung des bekannten Chors "Cantores Minores Wratislavienses" unter der Leitung des prominenten Dirigenten E. Kajdasz aufgenommen hat.

Der Lebenslauf von Mikolaj Gomolka ist uns nur teilweise bekannt, was jedoch insofern das Bild seines Schaffens nicht beeinträchtigt, als nur eines seiner Werke, eben der genannte Psalter, erhalten ist, weshalb man kaum Parallelen zwischen dem Leben und dem Schaffen dieses Musikers durchführen kann.

Gomolka ist ca. 1535 in Sandomierz geboren, Ungeklärt ist die Frage, welcher Konfession er angehörte. K. Hlawiczka zählt ihn zu den Dissidenten, St. Stoinski dagegen zu den Katholiken, was wahrscheinlicher zu sein scheint. Ab 1545 befand er sich am Hof des Königs Zygmunt August zu Krakau als Sängerknabe und hier erhielt er eine gründliche musikalische Ausbildung von Johann Klaus und im künstlerischen Verkehr mit den prominenten Musikern Waclaw aus Szamotuly, Marcin Leopolda und Walenty Bekwark. Später gehörte er bis 1563 der königlichen Kapelle als tubicinator und ab 1555 als fistulator an. Seine spätere

musikalische Laufbahn ist uns nicht näher bekannt; wir wissen lediglich, dass er 1590/91 in der Hofkapelle des Kanzlers Zamoyski war. Das genaue Datum seines Todes ist unbekannt; man vermutet, dass er um 1600 gestorben ist.

Die geniale poetische Paraphrase der Psalmen Davids von Jan Kochanowski wurde, wie erwähnt, im Jahre 1579 beendet. Ein Jahr später erschienen dazu die "Melodiae" von Gomolka, was voraussetzt, dass Gomolka und Kochanowski früher in Verbindung standen. Das musikalische Werk entstand wahrscheinlich auf Anregung des Bischofs P. Myszkowski. Da wir keine anderen Kompositionen dieses Musikers kennen - wir wissen nur, dass er mehrere schrieb, Messen, Lieder und andere Werke, die jedoch verschollen sind, - kann man auf Grund seiner "Melodiae na Psalterz polski" sein Talent und seine technischen Kompositionsmittel nur einseitig beurteilen. Die Psalmen zeichnen sich, wenngleich sie eine ziemlich beschränkte musikalische Syntax aufweisen, jedoch durch einen Reichtum der Ausdrucksmittel, grosse Spanweite und Schmiegsamkeit der Invention wie auch die Tiefe des Talents aus.

In der Vorrede zu den Psalter schrieb Gomolka, selbige seien "leicht angefertigt, den einfachen Menschen nicht zu schwer zugänglich nicht für die Italiener, sondern für die Polen, für unsere kleinen Landsleute bestimmt", was bedeuten sollte, dass sich Gomolka dessen bewusst war, dass die Nutzniesser dieses Psalters, also die gläubigen Gemeinden, für Gesänge, die mit raffinierten künstlerischen Mitteln zustande gebracht worden wären nicht genug vorbereitet waren.

Gomolka's Psalter enthält 150 vierstimmige Psalmen für gemischten Chor. Es sind kurze Lieder, meistens in Strophenform in der Art von einfachen Volksliedern, zu deren Melodien man mehrere Strophen singt. Der kürzeste Psalm (Nr. 138) zählt kaum 6 Takte (nach unser Mensur), die meisten zählen 8, 10, 11, 12 bis 16, andere viel mehr Takte. Der Bau der Psalmen ist sehr unterschiedlich, worauf wir uns hier selbstverständlich nicht einlassen können. Es sind dort Lieder in volksliedähnlicher Strophenform. Die aus aufführungspraktischen Gründen stilistisch schlicht verfertigten Psalmen sind gelegentlich gleichzeitig von Elementen der polnischen Volksmusik durchwoben, was u.a. durch Einführung von Rhythmen und Melodien der polnischen Tanzlieder in die Psalmen zum Ausdruck kommt, z.B. der Psalm 29

"Adferte Domino filii Dei = Niescie chwale mocarze Panu mocniejszemu". Auch andere Psalmen, (Nr. 33, 47, 98, 116, 133, 134, 138) haben den Charakter polnischer Volkstänze bzw. auch im Tanzrhythmus erhaltener volkstümlicher Weihnachtslieder, wie beispielsweise der Psalm 47 "Omnes gentes plaudite manibus = Kleszczmy rekoma wszyscy zgodliwie". Als Beispiel echt polnischen Charakters kann auch der Psalm 97 "Dominus regnavit = Pannasz Bóg nasz panuje" gelten, dessen Melodie als Typus polnischer Volksweise noch heute aufzufinden ist.

Gomolka's Psalmenstil steht - nach Z. Jachimecki - dem Stil der homophonen polnischen geistlichen Lieder aus der Mitte des XVI Jahrhunderts nahe, auch dem Stil des protestantischen Chorals. Er birgt in sich eine ausserordentliche Fülle von genialen Einfällen, d.h. Weisen bei der Wiedergabe der Frömmigkeitstimmungen in breiter Skala des lyrischen Ausdrucks wie auch beim Erfassen bildhafter Motive. Ergreifend wirken die Lieder, die einen hohen Grad dramatischer Expression aufweisen wie Klage, Leid, Verzweiflung usw. Hinreißend wirken die Psalmen, die des Schöpfers Grösse, auch Kraft, Freude, Triumph, Begeisterung, Verehrung oder Dank ausdrücken. Die Einfachheit der Technik der Psalmen steht im umgekehrten Verhältnis zu deren artistischem Wert.

Wenngleich Gomolka grundsätzlich auf den kirchlichen Tonarten basiert, die er jedoch ziemlich frei benutzt, wobei er gelegentlich in die strenge Diatonik des a capella Stils eingreift, neigt er doch des öfteren zur modernen Tonalität, zu Dur-Moll, zur Tonika, Dominante und Subdominante. Dur-Psalmen gibt es bei Gomolka ein Drittel der 150, Moll-Psalmen ein Sechstel, die anderen stehen demnach in kirchlichen Tonarten. In der harmonischen Struktur zeigt Gomolka einen grossen Reichtum der Mittel, er operiert z.B. mit zu jener Zeit kühnen Dissonanzen, Alterationen, chromatischen Schritten und Folgen, manchmal sogar mit parallelen Quinten oder Oktaven, besonders in Psalmen von volkstümlichem Charakter, um die primitive Struktur hervorzuheben. Es ist dabei aber nicht ganz ausgeschlossen, dass es in einigen Fällen einfach Druckfehler sind.

Von den 150 Psalmen haben lediglich 4 den ungeraden Rhythmus, alle anderen sind im geraden Takt geschrieben, was jedoch dank der Anwendung verschiedener Akzentformen und unterschiedlicher Synkopenanordnung niemals monoton wirkt.

Gomolka kannte, wie erwähnt, die bescheidenen künstlerischen Bedürfnisse seiner Zeitgenossen, seines Volkes, und daher dämpfte er als Musiker das Verlangen, sein künstlerisches Können zur Schau zu tragen. Er verbrachte sein ganzes Leben <sup>höchst</sup> / wahrscheinlich in Polen. Hier wurde er musikalisch ausgebildet und hier hat er sein Werk geschaffen, das demnach durch die entsprechenden lokale Stile beeinflusst wurde, die grundsätzlich - mit einigen Ausnahmen - konservativ waren. Langjähriges berufliches Musizieren auf monodischen Instrumenten (als fistulator und tubicinator) hat bei ihm den Sinn für die horizontale Melodie und für die sie beherrschenden Konstruktionen entwickelt.

Sämtliche Psalmen von Gomolka, mit Ausnahme von Nr. Nr. 45 und 141, weisen einen einfachen homophonen Bau auf. Trotz äusserlichem Anschein sind es jedoch durchaus polyphone Werke oft voll von komplizierten und meisterhaft realisierten technischen Mitteln. Die polyphonen Mittel dienen im Psalter des öfteren der Symbolik und der Illustration (z.B. der Oktavensprung beim Wort "Himmel"). Auch harmonische Mittel haben eine illustrative Funktion, desgleichen, und das in noch höherem <sup>Maß ein-</sup> <sub>zelne</sub> Worte (z.B. grosse Rhythmuswerte bei Worten wie "Gott", "der Herr", "der König", kleine Werte bei "Lust", "Unruhe", "der Vogel" usw.).

Gomolka war der erste polnische Komponist, der die Mühe nicht scheute, die entwickelte polnische poetische Form in Ton zu setzen. Sein Psalter war nicht, was für jene Zeiten etwas Aussergewöhnliches darstellt, für konkrete religiöse Zwecke bestimmt; er konnte und sollte, wie gesagt, von der Gemeinschaft verschiedener, eigentlich aller Konfessionen akzeptiert werden, was im Vorwort ausgedrückt und durch die Lieder bekräftigt wurde. Er ist ein Beweis kluger Kulturinitiative und typisch polnischer religiöse Toleranz, ein Beispiel eines renaissance-mässigen, in Polen einzigartigen gesellschaftlichen Unterfangens, das durch keine religiöse Funktion bedingt war. Der Schwerpunkt dieser Initiative liegt in der ästhetischen, nicht in der Gebrauchsseite.

In der polnischen Musikgeschichte nimmt Gomolka einen hervorragenden Platz ein. Er lebte und schaffte in der Zeit Palestrina's, Orlando's di Lasso, Monteverdi's und anderer Grössen, denen er übrigens so manches verdankt, er hatte jedoch kaum einen Teil deren Ruhms erworben, und wahrscheinlich in der Musikentwicklung Europas keine Rolle gespielt. M. Perz äussert sich zutreffend, dass es dahingestellt bleiben muss, ob er aus der Beschaffenheit seines Talents oder aber aus den damaligen Verhältnissen resultiert.

PSALMODIE HEUTE UND VOR TAUSEND JAHREN

Johannes Aengenvoort

Das neue katholische deutsche Einheitsgesangbuch "Gotteslob" bietet neben vielen Psalmenliedern 76 Psalmen und 3 alttestamentliche Cantica an, die von der Gemeinde in der ökumenischen Übersetzung des Schrifttextes psalliert werden können. Nach jahrelanger Überprüfung aller Möglichkeiten hatte die dafür zuständige Kommission als Singweisen die überlieferten gregorianischen Psalmtöne gewählt. In einer Dokumentation wurde diese Entscheidung begründet: "Die Überlieferten Psalmtöne stellen zweifellos einen so hohen Traditionswert dar, dass man ohne zwingenden Grund nicht auf sie verzichten sollte". Zur Verwunderung, ja zum Ärger mancher Kenner und Liebhaber der Psalmodie in beiden Konfessionen wurden aber an den Psalmtönen melodische und rhythmische Modifizierungen vorgenommen. Entgegen den heute in der lateinischen Offiziumspsalmodie geltenden Regeln können z.B. bei zweiakzenteigen Kadenzten gelegentlich mehr als zwei Füllsilben zwischen den Akzentsilben vorkommen, und der vorletzte (akzentuierende) Kadenzton kann repetieren, wenn die letzte und die drittletzte Silbe Akzentsilben sind (z.B. "..... ihr Völker alle, lobet Gott").

Sodann hat man alle Ligaturen aufgegeben, entweder indem man Inizien und Differenzien, die Ligaturen haben, vermied, oder indem man Ligaturen in syllabische Einzeltöne zerlegte bzw. Töne ausliess, was gelegentlich auch zur Verlagerung eines Akzents auf einen anderen Ton als im gregorianischen Modell führte.

Diese "Eingriffe" werden in der Dokumentation, wie folgt, begründet: (Die überlieferten Psalmtöne) "sind ihrer Grundstruktur nach elementare Rezitationsformen, die nicht an bestimmte Sprachen oder Sprachräume gebunden sind..... Eine Gemeindepсалmodie soll nicht auf das Musikalische ablenken und darf sich auch bei ständiger Wiederholung nicht abnützen. Die überlieferten Töne haben, entsprechend modifiziert, diese Anforderungen in jahrhundertelagem Gebrauch in verschiedenen Sprachen optimal erfüllt..... Eine unbesehene Übernahme der in der lateinischen Offiziumspсалmodie angewandten Akzentregeln ist freilich abzulehnen. Die Anpassung tradierter Formeln an den Rhythmus der deutschen Sprache ist

aber durchaus möglich.... durch die Aufstellung neuer, der Eigenart der deutschen Sprache angepasster Textbehandlungsregeln..... Da sich bei deutscher Gemeindepсалodie Ligaturen als ungeeignet erweisen, müssen alle Formeln streng syllabisch behandelt und z.T. melodisch umgestaltet werden".

Ein Beispiel im 6.Ton:

f g-a a----- g a f f	a -----f g-a g f
Glo-ri--a Patri et Fi-li-o	et Spi-ri-tu-i--- Sanc-to
Eh--re s.d.V.u.dem Sohne	und dem Heiligen Gei--ste

Statt dieser sklavischen Unterlegung des deutschen Textes unter die lateinische Psallierweise (so noch anzutreffen unter Nr. 84 im der Paderborner Diözesangesangbuch "Sursum corda" von 1948) bietet "Gotteslob" dafür folgende Modifikation:

f g a----- g a f ----- f g a g f
Ehre sei dem Vater u.d.Sohne und dem Hei-li-gen Gei-ste
(neue Textfassung: .....dem Sohn und dem Hei-li--gen Geist)

Ein Vergleich vom Anfang des Psalm 46 im Beiheft zum Evangelischen Kirchengesangbuch Oldenburg 1967 (S. 121) und im "Gotteslob" (Nr. 650) zeigt ausserdem noch, wie die auf Singbarkeit achtende neue Ökumenischen Psalmenübersetzung zusätzlich deutsches Psallieren erleichtert:

7.Ton auf g

f-e f-g g----- b a g a g-----
Gott ist unsre Zuversicht und Stärke, eine Hilfe in den
g----- a g f e-f
grossen Nöten, die uns ge-trof-fen ha--ben

7.Ton auf a

a----- c h h a h
Gott ist uns Zuflucht und Stärke,
a----- h a g a
ein bewährter Helfer in allen Nöten.

Solche Freiheit in der Handhabung der durch die Gregorianik überlieferten Psalmodiemodelle wird nun von manchen Kennern und Liebhabern der Psalmodie als sachlich und historisch unzulässig kritisiert. Sie verletze, ja zerstöre die Formgesetze dieser Melodien, sei ein willkürlicher Eingriff in eine überlieferte Kunstübung und mit unseren musikgeschichtlichen Kenntnissen und unserer Verantwortung für historisch getreue Wiedergabe alter Musik nicht vereinbar. Dieser Behauptung kann man folgende Feststellungen anerkannter Chorforscher entgegenhalten:

Bruno Stäblein schreibt im Artikel "Psalm", MGG, Bd. 10, Sp. 1678 ff.:

"Die ersten Lehrbücher der Karolingerzeit rechnen noch mit einer lockeren Praxis. Nicht nur waren die Formeln und deren Anwendung von Ort zu Ort verschieden, auch innerhalb ihres Systems änderte sich das Aussehen der Melodien, und es schwankten die Gesetze der Anpassung an die Texte.....

Es ist zu bedenken, dass an anderer Stelle die Melodien wieder anders mitgeteilt sind und dass Anfang, Mitte und Schlusskadenz je nach der Betonung der darunter gelegten Worte variieren. Wie schon oben dargelegt, hat sich erst allmählich der Grundsatz durchgesetzt, dass die melodische Linie sich nicht mehr verändert." Die wichtigsten Quellen für die "noch lockere Praxis" der Karolingerzeit sind die *Musica disciplina* des Aurelian von Réomé (um 850) und die etwas jüngere "*Commemoratiobrevis de tonis et psalmis modulandis*" eines unbekanntenen Verfassers. Stäblein sagt von ihr: "Der geschichtliche Wert der *Commemoratio Brevis* beruht darin, dass sie einmal als erstes Dokument die Psalmodie-Formeln direkt mitteilt und dass sie zweitens Einblick gewährt in eine noch ungleichmässig gehandhabte Praxis".

Stäblein hat hier übrigens zusammengefasst und bestätigt, was schon der Altmeister der Chorforschung Peter Wagner in seiner "Einführung in die Gregorianischen Melodien" Bd.III, Leipzig 1921 dargelegt hatte: "Der Verfasser der *Commemoratio Brevis* fasste die Psalmtöne keineswegs als unantastbare Gebilde auf, sondern formte sie je nach Eigenart des Textes um. Die Beispiele bestätigen seine Forderung, dass die Lage des Wortakzents wie der musikalische Wohlklang auf die Gestaltung der Psalmtöne Einfluss besitzen solle..... Dabei will er die den Akzenten und dem Wohlklang gebührende Rücksicht nicht auf die von ihm angegebenen Beispiele beschränkt wissen, sondern lässt durchblicken, dass er ihr allgemeine Geltung zuschreibt..... Aurelian von Réomé.....berührt mehrmals die Textunterlegung

in der Psalmodie, regelmässig im Sinne des Vorranges des Textes über die melodische Formel..... Er tadelt die Sänger, welche eine kurze Silbe mit Tönen belasten,..... verurteilt allgemein die Notenhäufungen auf kurzen Silben". (S.112f)

"Mit ihrer Forderung der Berücksichtigung des Akzents bis zur Veränderung der Psalmformel, wenigstens der Mediante, steht die Commemoratio nicht allein da.... und beruft sie sich selbst auf ältere Quellen." (S.95)

Als klassische Epoche der Gregorianik und damit auch ihrer Psalmodie wird heute einhellig das siebte bis zehnte Jahrhundert angesehen. Danach geriet die Choralpraxis in eine manieristische Erstarrung, wie sie für die Spätzeit einer Kunstübung charakteristisch ist. Von ihr sagt P. Wagner: "Dennoch hat ein anderes Verfahren schliesslich die Oberhand gewonnen. Sein erster Zeuge ist der Verfasser der 'Instituta patrum de modo psallendi sive cantandi'. Er behauptet die Suprematie der Melodie über den Text; dieser habe sich der Psalmformel anzuschliessen, ohne sie zu modifizieren. Auf dieser Grundlage gewann dann die Psalmodie die ..... Formen, die uns in den späteren Dokumenten entgegentreten..... also vom 11.Jahrhundert an". (S. 268)

Der Einspruch gegen die Modifizierung der durch die Gregorianik überlieferten Psalmodiemodelle beruft sich also auf eine Praxis und auf theoretische und ästhetische Forderungen einer Kunstübung, die gerade von der historischen Forschung in Frage gestellt werden müssen. Nicht nur das praktische und ästhetische Bedürfnis der Gegenwart, auch die durch die historische Kenntnis der gregorianischen Kunst geforderte Verantwortung fordern geradezu Freiheit, Mut zur Modifizierung bei der Gestaltung einer deutschen Psalmodie. Das prinzipiell variable elementare Melodie-Material muss beim Übergang in die deutsche Psallierpraxis den Gesetzen dieser Sprache entsprechend umgeformt werden. Nur eine solche Behandlung entspricht dem Wesen der Psalmodie und dieser Psalmodie-Modelle, wie Eric Werner im selben MGG-Artikel (Sp.1675) als generelles Gesetz geschichtlicher Entwicklung feststellt: "dass die verschiedenen Sprachen, in denen Psalmen vorgetragen wurden, den betr. Psalmmodien ihren Stempel aufgedrückt haben. Obwohl also die fundamentale Struktur

in allen Sprachen unverändert geblieben ist, zumindest in der einfachen, nicht verzierten Psalmodie, treten doch Unterschiede ethnisch-linguistischen Ursprunges klar zu Tage".

Die modifizierten gregorianischen Psalmodie-Modelle im "Gotteslob" weisen die "Unterschiede ethnisch-linguistischen Ursprunges" auf, die heute für eine deutsche Psalmodie erforderlich sind.

## DREI FUNKTIONEN DER PSALMODIE IM GOTTESDIENST

Johannes Aengenvoort

1. Im Lesegottesdienst gehört der Psalm zur Schriftlesung. Dort wird er als Gotteswort verkündet. Gott sagt uns im Psalm sein Wort, damit wir es anhören. Eine Schriftlesung wird normalerweise von einem Lektor vorgetragen. Eine Evangelienmotette z.B. wird kaum als Verkündigung im strengen Sinn, als liturgische Schriftlesung zu verstehen sein; sie ist schon nachverarbeitende, meditierende Interpretation. Dasselbe gilt textlich für eine freie, paraphrasierende Nachdichtung. Ebenso kann eine chorische Psalmodie, ob mehr- oder einstimmig, nicht die Funktion "Verkündigung", "Schriftlesung" erfüllen. Auch ein Psalmenlied kann dies nicht. Für die "Schriftlesung aus dem Buch der Psalmen" genügt aber nicht ein gesprochener Vortrag. Ein Psalm ist von seinem Wesen her zum Singen bestimmt. Sein Doppelcharakter als Schriftverkündigung und Gesang fordert also den "hymnischen Lektor", den Sänger, der sich zugleich als Lektor versteht. Er muss der Gemeinde durch die Art seines Psalmengesangs den Eindruck vermitteln: Hier spricht Gott zu uns durch das Wort der Bibel, durch den Mund seines Herolds, jetzt aber nicht wie in den (anderen) Lesungen belehrend, berichtend, erzählend, mahnend, sondern singend, d.h. in jener besonderen lyrisch-hymnischen, ekstatisch-emotionalen Aussageweise, die erst bestimmte Tiefen der menschlichen Existenz "zum Klingen bringt".

Weil sie zur runden Ganzheit menschlicher Aussagemöglichkeiten gehört, darf sie auch in der Verkündigung des Gotteswortes nicht fehlen. Für ihre Lautung reicht die Sprechstimme nicht aus. Erst im Gesang kann sie sich ganz entfalten. Der "psalmista" muss dafür eine Singweise wählen, die hymnischen Schwung mit Textverständlichkeit verbindet. Die Urform dieser Psalmodie ist der rein solistische Vortrag (tractim=in einem Zuge, vgl. Tractusgesänge der Gregorianik). Ihr ekstatischer Charakter provoziert aber ein expressiveres Mitgehen der Gemeinde, das sich gern in eingeworfen Zurufen entlädt, das sofort "antworten" möchte: "Psalmus responsorius" nannten es die Alten, knapp übersetzt mit "Antwortpsalm". Also nicht: Der Psalm selbst will eine Antwort sein, etwa auf die vorausgegangene Lesung, sondern: Er ist ein Psalm mit eingeschalteten "Antworten" der Gemeinde.

② Eine liturgische Handlung wird sinnvollerweise durch einen Gesang begleitet. Das Primäre ist dann das zeichenhafte Tun; sekundär tritt der Gesang hinzu als poetische Interpretation, als Artikulation der Gestimmtheit und der bildhaften Vorstellungen, in denen die Gemeinde diese Handlung vollzieht. Poetische Texte und musikalische Formen verschiedenster Art und Herkunft können hier dienlich sein. Die musikalische Aussage darf gegenüber der textlichen dominieren; denn eine zeichenhafte Handlung bedarf nicht unbedingt einer Interpretation durch Worte. Deshalb ist auch wortlose Instrumentalmusik oder Chormusik in einer unverständlichen Sprache (z.B. Latein, oder Polyphonie) geeignet, die hier gemeinte Funktion zu erfüllen.

Eine unter vielen Möglichkeiten ist hier der Psalmengesang. Wird diese Möglichkeit gewählt, dann kann man sagen: Gott gibt uns sein Wort anhand, damit wir damit unser gottesdienstliches Tun interpretieren. Zwar gilt dieser Satz im weiteren Sinne auch von anderer christlicher Dichtung, denn auch sie ist vom Heiligen Geist "inspiriert". Aber in dem dichterischen Sinn des für die HL. Schrift geltenden Inspirationsbegriffs gilt jener Satz für den Psalmengesang.

Da die Gemeinde mit der liturgischen Handlung beschäftigt ist, wird die Begleitpsalmodie am besten durch einen Sängerkhor ausgeführt. Je nach Inhalt des Gottesdienstes und Fähigkeiten der Sänger kann der Gesang musikalisch einfacher oder reicher sein. Auch hier ist eine Beteiligung der Gemeinde durch einen Refrain sinnvoll.

Fehlt ein Sängerkhor, kann die Gemeinde selbst den Begleitpsalm singen, am besten, indem sie zwei Halbchöre bildet, die im Wechsel miteinander singen und sich zum Refrain vereinigen.

③ Die tiefste Dimension der Psalmodie erschliesst sich erst, wenn man die Psalmen um ihrer selbst willen singt, an Stellen im Gottesdienst, wo nichts anderes geschieht, die zu nichts anderem da sind, wo Psallieren die Primärfunktion ist. Von dieser Psalmodie kann man sagen: Gott reicht uns sein Wort, damit wir damit beten. Beten ist immer Antworten, provoziert durch Gottes Wort, das mich getroffen haben muss, ehe ich überhaupt beten, zu Gott sprechen, ihm antworten kann. Wenigstens durch Erinnern

muss sein Wort wieder neu mich treffen, eh ich beten, d.h. ihm antworten kann. Das wird beim Psalmodieren besonders deutlich: Als Bibeltext ist der Psalm exzeptionell verbürgtes Gotteswort. Als Gebetstext ist er Formulierung unserer Antwort, die Gott selbst uns anhandgibt, damit wir "beten, wie der Herr uns zu beten gelehrt hat". Indem wir ihm mit s e i n e n Worten antworten, interpretieren wir zugleich uns vor ihm, so wie er uns interpretiert.

Aber wiederum gilt auch hier: Gott reicht uns sein Wort als unsere Antwort in hymnischer Gestalt, also zum Singen. Da Gott allen das selbe Wort reicht, ist es sinnvoll, es nicht einzeln, sondern in der Gemeinde zu singen, mit allen gemeinsam, denen das selbe Wort zum Beten anhandgegeben wurde. Und doch stellt jeder in der psallierenden Gemeinde seine Stimme zur Verfügung, um Gottes Wort vernehmlich zu machen, und verwendet zugleich das selbe Wort mit der selben Stimme, um ihm darauf zu antworten. Dieser im selben Wort geschehende Dialog kommt nur dem voll zur Erfahrung, der selbst psalliert. Und dieser Dialog wird dargestellt durch wechselhöriges Psallieren: Bin ich selbst dran zu singen, dann erfahre ich besonders intensiv, dass ich mit dem Wort, das Gott mir reicht, ihm antworten, dass ich beten darf, Ist die andere Chorgruppe an der Reihe, dann höre ich zu und erfahre mehr, dass Gott zu mir spricht und dadurch wieder die Antwort des nächsten Verses in mir provoziert. Ein andermal, wenn meine Gruppe dran ist, kann mir stärker bewusst werden, dass ich den nun Zuhörenden Gottes Wort zurufe und sie dadurch eben zum Antworten, zum Beten motiviere. So bringt die wechselhörige Psalmodie den Psallierenden in leib-seelischer Tiefenschicht zur Erfahrung, dass sie zugleich verkündigende, hörende und betende Kirche sind.

Hierfür sind nur einfache, stereotyp sich wiederholende Singweisen geeignet. Einmal, damit alle, auch die im Singen "Geringsten der Brüder", mitleiden können. Vor allem aber dürfen die Psallierenden nicht durch musikalisch-technische Schwierigkeiten vom Verkündigen, Hören und Beten abgelenkt werden. Sie sollen aber auch nicht durch gewichtige und wechselnde musikalische Eindrücke beansprucht sein. Verweilen, sich tragen lassen vom immer neuen Wellenschlag der gleichen Melodieformel, das lässt Kopf und

Herz frei für das Auskosten der Worte, noch mehr aber der Grundbefindlichkeit: Wir singen Gottes Wort, wir hören, wir antworten.

Solcher Psalmengesang kann nie "Vorführrmusik" sein. Sich ihm gegenüber rein als Musikhörer zu verhalten, kann nur zur Enttäuschung, ja zur verächtlichen Ablehnung führen. Wer sich selbst aus dem oben geschilderten "drei-einigen" Vorgang draushält und nur - "live" oder von Schallplatte - vorführen lässt, wie das klingt, wird die Schönheit und geistliche Kraft der Psalmodie nicht erfahren.

Philipp Harnoncourt, GRAZ

DEUTSCHE PSALMODIE HEUTE

„Übersicht und Einteilung der gegenwärtig verwendeten Singweisen für Psalmen in deutscher Sprache.

0. Vorbemerkungen.

Für die "Psalmodie", d.h. für das Singen von Psalmen, sind verschiedene modellartige Weisen gebräuchlich, die es ermöglichen, Psalm-Verse von verschiedener Länge und von unterschiedlicher rhythmischer Struktur mit diesen Singweisen zu verbinden.

Jede Psalmodie berücksichtigt in ihrem melodischen Verlauf die Gliederung des Textes in Sätze, Verse, Verspaare und/oder Strophen. Darüber hinaus gibt man sich auch Mühe, der Aussagebedeutung des Textes und in einzelnen Fällen der stimmungsmässigen Grundlage des Gesamttextes in der Singweise Ausdruck zu verleihen.

Die zunehmende Bedeutung des Psalmgesangs in fast allen christlichen Kirchen rechtfertigt den Versuch einer systematischen und kritischen Sichtung.

Psalmlieder und Lied - Psalmen scheiden aus dieser Untersuchung aus, weil in ihnen der Text einer bestimmten metrischen Fixierung unterworfen wird, die eine wörtliche Übersetzung unmöglich macht<sup>1)</sup>. Es gibt allerdings Grenzfälle, in denen die Unterscheidung schwierig ist.

1. Verschiedene Einteilungskategorien

Psalmodie lässt sich unter verschiedenen Gesichtspunkten beurteilen und einteilen.

1.1 Unter dem Aspekt "Wer singt?" unterscheiden wir:

- Solopsalmodie (Vorsängerpsalmodie),
- Chorpsalm (ein- oder mehrstimmig)
- Gemeindepsalmodie.

„Üblicherweise entspricht dieser Einteilung auch eine musikalisch - formale, denn für die Gemeinde kommen nur sehr einfache Singweisen in Frage. Umgekehrt können aber einstimmiger Chor ( Schola ) und Kantor Singweisen benützen, die eigentlich der Gemeinde zugeordnet sind.

Für die "gregorianische" Praxis der römischen Liturgie galt ursprünglich folgendes:

- die Psalmodie des Graduale ist Solopsalmodie,
- die Psalmodie des Introitus ist Chorpsalmodie,
- die Psalmodie des Offiziums ist Gemeindepсалmodie.

1.2. Unter dem Aspekt der liturgischen Funktion unterscheiden wir:

- Gradualpsalmodie, d.h. Psalmengesang nach einer Schriftlesung als Hilfe zur Besinnung auf das Wort Gottes und zu seiner Annahme im Glauben. Diese Funktion wird mit der Bezeichnung "Antwortgesang" schlecht wiedergegeben, da erst das Gebet (Wort des Menschen an Gott) wirkliche Antwort auf das Wort Gottes an den Menschen ist. Die lateinische Bezeichnung "Responsorium" ist nicht als Antwort in diesem Sinne zu verstehen, sondern als Bezeichnung für eine responsorische Singpraxis (d.h. für einen Wechsel zwischen Vorsänger und Gemeinde oder Solist und Chor). Für diese Funktion eignen sich Solo- und Chorpsalmodie in responsorischer Form besser als Gemeindepсалmodie; die klassisch römische Liturgie kennt beides: Solopsalmodie im Graduale, Chorpsalmodie im Tractus.
- Prozessionspsalmodie, d.h. Psalmengesang zu einer Prozession wobei der innere Prozess, der in der Prozession sichtbar wird (Einzug des Liturgen, Herbeibringen der Gaben für das Abendmahl, Kommuniongang, Reliquienprozession, Begräbnisprozession usw.), durch den Gesang zugleich begleitet, gedeutet und vertieft werden soll. Für diese Funktion eignen sich ebenfalls Chor- und Solopsalmodie besser als Gemeindepсалmodie. Wohl aus akustischen und Repräsentationsgründen (die Prozessionen sind laut und sollen festlich sein) hat in der klassischen römischen Liturgie die Chorpsalmodie hier ihren angestammten Platz.
- Offiziumspsalmodie, d.h. Psalmengesang im kirchlichen Stunden- gebet zum Lobpreis Gottes durch die versammelten Gläubigen. Hier hat die Gemeindepсалmodie ihren angestammten Platz, wenn auch durch die liturgiegeschichtlich bedingte Klerikalisierung der römischen Liturgie die Offiziumspsalmodie jahrhundertlang als Chorpsalmodie praktiziert worden ist und deshalb auch typische Formen der Chorpsalmodie (mehrstimmige

denster  
Psalmodien verschieden<sup>denster</sup> (Art) sich hier entwickelt haben.

1.3 Unter dem Gesichtspunkt der Vortragspraxis unterscheiden wir

- Psalmodia in directum, wobei die Psalmverse ohne Einschub von Kehrversen oder anderen Texten aneinandergereiht werden. Diese Psallierpraxis kann vom solistischen Vorsänger, vom Chor und von der Gemeinde praktiziert werden, in der Regel wirken zwei Träger zusammen: Vorsänger/Chor; Vorsänger/Volk; Chor/Volk.
- Responsorische Psalmodie, wobei nach jedem Psalmvers oder mehreren Psalmversen ein Kehrvers (Responsum, versus ad repetendum, Antiphona) eingefügt wird. In der Regel handelt es sich um Solo- oder Chorpsalmodie mit Teilnahme der Gemeinde, die den Kehrvers singt, oder um Solopsalmodie mit Teilnahme des Chores, der eine Antiphon (längerer Text als der Kehrvers!) ein- oder mehrstimmig singt. Auch andere Arten des Zusammenwirkens sind möglich.
- Die Bezeichnung antiphonische Psalmodie ist unklar, wird mit unterschiedlicher Bedeutung verwendet und sollte daher vermieden werden. Meistens versteht man darunter das abwechselnde Singen zweier Gruppen von Psalmvers zu Psalmvers, wobei die Einteilung dieser beiden Gruppen sein kann: Männer/Frauen, rechte/linke Hälfte, Chor/Volk, Vorsänger/Volk. Häufig ist mit antiphonischer Psalmodie auch die (eigentlich responsorische) Verbindung des Psalms mit einer Antiphon gemeint, wobei aber die längere Antiphon seltener wiederholt wird, ja oft nur wie ein Rahmen am Anfang und am Ende des Psalms vorgetragen wird.

1.4 Unter dem Aspekt der musikalischen Anlage unterscheiden wir:

- Vollständig auskomponierte Psalmodien. Hier sind wiederholbare Modelle nicht notwendig - aber auch nicht absolut ausgeschlossen -, da der Psalmtext durchkomponiert ist. Solche Psalmkompositionen gibt es für Solostimmen und/oder Chor, sie sind in der Regel für einzelne, ganz bestimmte Psalmen geschrieben und daher nicht auf andere Psalmen anwendbar. Diese Psalmodie wird in der vorliegenden Untersuchung nicht weiter berücksichtigt.

- Modellhafte Psalmodien. Auf Modelle verschiedenster Art und Länge werden Psalmen gesungen, wobei der Text den Modellen frei oder nach bestimmten Regeln unterlegt werden muss. Psalmodien dieser Art werden in den letzten Jahrzehnten, vor allem aber seit der Zulassung der Muttersprache für die Feier der katholischen Liturgie in grosser Zahl und von unterschiedlichster Qualität und funktionaler Eignung angeboten.

Die modellhafte Anlage geht von der Voraussetzung aus, dass der Gliederung der Psalmtexte in aufeinanderfolgende Verse oder Strophen auch eine analoge Gliederung in wiederholbare, melodisch gekennzeichnete Elemente (Verse, Verspaare, Strophen) entsprechen soll. Auch die Praktikabilität von Psalmodien legt eine modellhafte Anlage nahe. - Es sei darauf hingewiesen, dass auch für den gesungenen Vortrag von Lesungen ähnliche Zusammenhänge feststellbar und daher ähnliche Prinzipien wirksam sind.

Psalmodie—Modelle sind in der Regel für viele Psalmen gleicher Textstruktur verwendbar, auch wenn sie nur für einen bestimmten Psalm geschrieben sind.

Von den modellhaften Psalmodien, die im deutschen Sprachgebiet angeboten werden und in Übung gekommen sind, handeln die folgenden beiden Abschnitte (2 und 3). Ohne Vollständigkeit erreichen zu wollen, wird eine Einteilungssystematik versucht, die allgemein anwendbar zu sein scheint und auch eine qualifizierende Beurteilung erlaubt. Erschwert ist die Darstellung durch das Fehlen einer einheitlichen Terminologie.

## 2. Tenorale Psallierweisen

Alle Modelle dieser Gruppe folgen einem Rezitationsprinzip, das nur die Gliederung in Verse berücksichtigt, nicht aber die Bedeutung des Textes.

Der Psalmtext wird auf einem Tenor (= Rezitationston) kantilliert, der innerhalb eines Halbverses nicht wechselt. Die wesentlichen Gestaltungselemente sind (Notenbeispiel A):

- Kadenzen (Mediatio und Terminatio, d.h. Mittel- und Schlusskadenz) kennzeichnen lediglich die Gliederung des Psalmes in Verse, ohne seinen Inhalt zu beachten; es sind "melodische Gliederungszeichen". Bei dreiteiligen Versen kommt noch eine Hilfskadenz, die Flexa, zur Anwendung, die immer vor der Mittelkadenz steht. Solche Kadenzen umfassen in der Regel 2 bis 7 Töne; sie sind aber nicht nur durch ihre Tonfolge, sondern durch die Zahl und die Stellen der Akzente, die festgelegt sind, und durch die Zahl der Vorberitungsnoten charakterisiert. (Notenbeispiel B).
- Initium (= Aufgesang zum Tenor) kann am Beginn jedes Teiles angewendet werden, kommt aber in der Regel nur am Beginn des Modells vor.
- Tenorwechsel vom ersten zum zweiten Halbvers.
- Mehrteiligkeit, d.h. Zusammenfügen mehrerer Teile zu Strophen.

Zu dieser Gruppe der Psallierweisen gehören:

### 2.1 Die traditionelle gregorianische Offiziums - Psalmodie:

Ihre Anwendung in deutscher Sprache lässt eine Entwicklung feststellen: Strenge Treue zu den gregorianischen Modellen kennzeichnen die meisten Ausgaben von deutschen Vespern der Zwanziger- und Dreissigerjahre<sup>2</sup>, die ersten Publikationen von Walther Lipphardt (Karwochenbehelfe, u.v.a.), Johann Pretzenberger (Deutsches Vesperbuch 1940), und Paul Beier (Cantate um 1955). Letztere verzichten aber auf ligaturenreiche Kadenzen.

Auch Publikationen aus dem evangelischen Raum, vor allem aus dem Alpirsbacher Kreis um Friedrich Buchholz, sind hier zu nennen, in denen die gregorianischen Modelle unverändert und ohne Verzicht auf Ligaturen verwendet werden.<sup>3</sup>

Die lateinisch geprägte Form dieser Psallierweisen und die deutsche Sprache stoßen sich häufig. Das führt konsequenterweise zur Adaptierung der Modelle an die deutsche Sprache durch

- Auflösung der Ligaturen<sup>4</sup>,
- stärkere Berücksichtigung der Sinnakzente des Textes,
- Erstellung besonderer Regeln für das Auftreten "steiler Fügungen" und "schwerer Schlüsse"<sup>5</sup> (vgl. auch Notenspiel B).

Solche Adaptierungsversuche bieten u.a. Heinrich Rohr: Deutsche Psalliertafel (1965), Kleiner Psalter (1965), Deutsche Sonntagsvesper (1968), alle Freiburg i.Br. (Christophorus-Verslag); und Anton Wesely: Deutsche Vespem für St. Staphan,.....Wien(1967).

Den jüngsten Stand dieser Entwicklung bietet die Gemeindepсалmodie in Deutsches Antiphonale, 2 Bde, hrsg. von P. Godehard Joppich und P. Rhabanus Erbacher, Münsterschwarzach (1972); Psalter für den Gottesdienst - mit Lobgesängen aus dem Alten und Neuen Testament, hrsg. von Ambrosius Schmidt, Scheyern (1971) und Kathol. Bibelwerk Stuttgart (1975); Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch (1975).

Heinrich Rohr hat zu den adaptierten gregorianischen Psallierweisen Erweiterungsmodelle geschaffen (A + B). Das Kadenzschema des B-Teils stimmt dabei immer mit dem des A-Teils überein, so dass alle Modelle sowohl zweiteilig als auch vierteilig gesungen werden können, ohne die Einrichtung des Psalmtextes - Unterstreichen der Silbe unter der erster Kadenznote - ändern zu müssen. Alle diese Modelle sind im Kantorenbuch zum Gotteslob (1976) enthalten (Notenbeispiel C).

Die Verwendung gregorianischer Psalmodie für die deutsche Sprache stösst nicht selten auf Widerspruch oder vollständige Ablehnung. Ursachen dieser Einstellung sind meistens unbefriedigende Erfahrungen mit der Übernahme unadaptierter Modelle, hinzu kommt noch eine oft praktizierte schlechte Rhythmik - alle Silben bzw. alle Töne eines Melismas werden gleich<sup>lang</sup> gesungen -, die von der Praxis der lateinischen Psalmodie übernommen ist, aber auch der lateinischen Sprache keineswegs angemessen war.

Nicht stichhältig ist das Argument, gregorianische Psalmodie sei typisch lateinisch und daher für die Verbindung mit deutscher Sprache ungeeignet; denn die gregorianische Offiziums-Psalmodie ist eine im ganzen mediterranen Raum beheimatete Rezitationsweise, die sich prinzipiell in vielen Sprachen verwirklichen lässt. Sie kann und muss aber eine den Regeln jeder einzelnen Sprache entsprechende Ausprägung finden. Die gregorianische Introitus-Psalmodie hingegen, eine typisch lateinische Weiterentwicklung dieser einfachen Rezitationsform für den Gebrauch der schola cantorum, lässt sich wegen ihrer ligatur<sup>enreichen</sup> / Initien und Kadenzen mit der deutschen Sprache nicht verbinden.

## 2.2 Neue Psalmodien dieser Art:

Bund Neuland und Quickborn schufen 1925 bis 1935 neue Modelle in den Kirchentönen, oft vierteilig, die Kadenzen umfassten immer vier Noten. Die Grazer Hochschuljugend und die Katholische Studierende Jugend (KSJ) der Diözese Graz-Seckau übernahmen um 1960 diese Modelle, aber mit silbenzählender Anwendung zur leichteren Handhabung für Vorsänger mit präparierten Texten<sup>6</sup>. Das Ergebnis ist unbefriedigend wegen der ständigen Akzentverschiebungen in den Kadenzen. Die Verwendung der Vorliegenden Modelle ist aber auch ohne Silbenzählung leicht möglich (Notenbeispiel D).

H. Kronsteiner, Lied der Kirche (1960), Das kleine Kantonale (1970), beide Linz (Verlag Veritas): Initium und Tenorwechsel sind häufig, die meisten Modelle haben Kadenzen für schwere Schlüsse, die durch Wiederholung des Schlusstones auch auf leichte Schlüsse angewendet werden. Dabei werden wünschenswerte sprachgerechte Differenzierungen eingeebnet. Dur und Moll sind bevorzugt. Gegenüber den gregorianischen Tönen sind diese Modelle leichter zu handhaben, aber musikalisch durchwegs dürftiger.

Alois Winter, Deutsche Psalmodie (RLG 13, Münster 1966): Tenorwechsel in allen Modellen. Das Intervall zwischen erstem und zweitem Tenor (Sekund bis Dezime!) ist charakterisierendes Merkmal, die Tonalität aller Modelle ist gleich. Alle Kadenzen haben ein einheitliches "Takt"-Schema, dabei je eine Formel für schwere und leichte Schlüsse. Ein bezeichneter Text kann daher nach jedem Modell gesungen werden (Notenbeispiel E).

J. Aengenvoort, Ph. Harmoncourt, R. Kliem, C. Misch, F. Schieri, J. Seuffert, R. Thomas legten in den Vorsängerheften EGB 3, EGB 5, EGB 6, EGB 7 und EGB 8 viele neue Modelle dieser Art vor. Die meisten sind vierteilig. Einige sind modal eindeutig bestimmt, andere absichtlich offen gehalten. Viele Modelle dieser Art enthält das Kantorenbuch zum Gotteslob, ganze Serien bieten F. Schieri und J. Seuffert.

In jeder tenoralen Psalmodie mit Kadenzen bereiten die für die deutsche Sprache charakteristischen schweren Schlüsse Schwierigkeiten. Zu ihrer Lösung werden verschiedene Wege versucht, von denen die folgenden zwar einfach, aber unbrauchbar sind:

- Ligatur der beiden letzten Noten: sprachlich und musikalisch unbefriedigend.

- Einrichtung aller Modelle nur für schwere Schlüsse:  
Melodische Verflachung, denn der Entspannungston fehlt!
- Verzicht auf schwere Schlüsse im Text: Sprachliche Verflachung
- Anwendung einfacher Silbenzählung ohne Berücksichtigung der Akzente: Verfälschung des Modells!

Die beste Lösung ist es, in jeder Kadenz, die für den leichten Schluss angelegt ist, anzugeben, wie beim schweren Schluss zu verfahren ist. Dafür bieten sich zwei Möglichkeiten an (Notenbeispiel B):

- Auslassen des letzten Kadenztones (Correpta),
- Akzentverschiebung auf die letzte Note.

Tenorale Psallierweisen können durch die Einführung von Akzentuierungs-Wendungen eine Verstärkung der Text-Aussage erfahren, sei es durch Umfunktionierung des Initiums, sei es durch zusätzlich einzufügende Vorbereitungsnoten vor Akzenten. Versuche dieser Art finden sich in einigen Publikationen von J. Seuffert und F. Schieri seit ca. 1967, und im Kantorenbuch zum Gotteslob.

- 2.3 Die Psallierweise der Münchener Studentengemeinde (Hansjakob Becker) nähert die tenorale Psalmodie in der Anwendung der nichttenoralen an: Die Kadenzöne werden auf die akzenttragenden Silben der Halbverse verteilt, so dass der Rezitationston (Tenor) oft auf ein Minimum reduziert und kaum mehr erkennbar ist und der Eindruck einer Stufenpsalmodie (siehe unten 3.1) entsteht; bei leichten Schlüssen fehlt der Entspannungston. Eine Zurichtung des Textes ist nicht erforderlich, wünschenswert aber die Bezeichnung der Akzente.

### 3. Nicht-tenorale Psallierweisen

Die nicht-tenoralen Psallierweisen unterstreichen die Textaussage der Psalmverse durch melodische Hervorhebung der sinntragenden Akzente. Die stärkere "Musikalisierung", die dadurch erreicht wird, bringt aber die Gefahr mit sich, dass diese Modelle sich rascher abnutzen und nicht so vielfältig verwendbar sind, und dass ästhetische Maßstäbe der Beurteilung angewendet werden, denen sie nur selten entsprechen können.

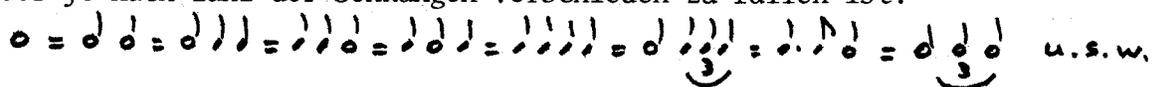
Um für eine nicht-tenorale Psalmodie überhaupt Modelle verwenden zu können, ist es Voraussetzung, dass entweder die Modelle starke Veränderungen vertragen oder der Text nach bestimmten Regeln zubereitet ist. Alle hier besprochenen Modelle folgen dem Prinzip, dass in sämtlichen Versen eines Psalms eine bestimmte Mindestzahl von Hebungen (Akzenten) erscheint, ohne aber die Zahl der dazwischen liegenden Senkungen festzulegen. Darüber hinaus ist für manche Psalmen eine konstante Strophengliederung gefordert.

Diese Regeln für die Textgestaltung sehen Joseph Gelineau<sup>6</sup> (Paris) und Claus Schedl (Graz) aber bereits in der poetischen Struktur des hebräischen Urtextes begründet.<sup>7)</sup>

- 3.1 "Stufenpsalmodie": mit bestimmten Akzenten wechselt der Rezitationston.  
In diese Gruppe gehören folgende Modelle:

Psalmodie von Joseph Gelineau und, seinem System folgend, Corbinan Gindelle: Zwölf Psalmen für die Sonntage nach Pfingsten (Kunstverlag Beuron 1956), der aber zusätzliche Auftaktnoten im Sinne von Initien verwendet. Die gleichbleibende Zahl von mit Akzenten verbundenen Stufen führt mit Sicherheit - wenn auch unbeabsichtigt - zu einem stereotypen Grundschlag oder Takt (Notenbeispiel F.)

Helmut Leeb ( verschiedene Ausgaben im volksliturgischen Apostolat Klosterneuburg) und Laurent Drees: Deutscher Sing-Psalter (Pfeiffer-Verlag, München(o.J.) ziehen die rhythmische Konsequenz aus der festgelegten Zahl der Hebungen und fordern einen gleichbleibenden Grundschlag, d.h. für jede neue Hebung einen vollständigen Takt, der je nach Zahl der Senkungen verschieden zu füllen ist:

 u. s. w.

Der gleichbleibenden Grundschlag dieser Modelle, sei er beabsichtigt oder nicht, erzeugt einen "Beat"-Eindruck; die durch den Grundschlag und die Melodik bedingte Hervorhebung der Schlussakzente bewirkt oft eine sinnstörende Betonung von Nebenakzenten. Nicht selten entsteht der Eindruck einer (schlechten) Liedstrophe, den zu vermeiden nur geübten Kantoren gelingt.

### 3.2 Die Psallierweisen des Schweizerischen KGB ( 1966 ) von Bruno Zahner .

Die starren Stufen sind hier durch Initien und viele Vorbereitungsnoten vor den Akzenttönen aufgelockert. Diese Weisen setzen aber noch strengere Regeln an den Übersetzer der Psalmen voraus: Für jede Zeile ist festgelegt

- die Zahl der Akzente,
- auftaktiger oder volltaktiger Beginn,
- schwerer oder leichter Schluss.

Zwischen den Akzenten dürfen nicht mehr als drei unbetonte Silben stehen, in seltenen Ausnahmen vier.

Diese strengen Regeln zwingen den Übersetzer nicht selten, den Psalm mehr zu paraphrasieren als wörtlich zu übersetzen. Um die Doxologie "Ehre sei dem Vater" (Gloria Patri) mit den Psalmen verbinden zu können, muss der Schweizer Psalter für jedes Modell eine spezielle Formulierung der Doxologie anbieten - das Vorsängerbuch zum KGB (1967) enthält dafür 18 verschiedene Fassungen!

Wegen der Schwierigkeit, die Texte frei den Modellen zu unterlegen, werden die Noten zu jedem Vers ausgeschrieben. Für den Gesang soll zwar der Sprachrhythmus massgebend sein, doch verursacht die gleichbleibende Zahl der Hebungen ganz von selbst das Singen nach einem Grundschatlag. Diese Modelle (für jeden Psalm ein eigenes) nähern sich so dem Psalmlied, ohne aber volle Liedform zu erreichen.

Diese Schweizer Psalmodie ist ursprünglich nicht als Gemeinde-Psalmodie konzipiert, sondern für Vorsänger bestimmt, soll aber in Vesper und Komplet auch von der Gemeinde bewältigt werden.<sup>8</sup>

### 3.3 Die Psalmodie des Neuen Psalmbuches ( Christophorus-Verlag, 1963 ff).

Diese Modelle gründen auf einem ähnlichen Prinzip wie der Schweizer Psalter, benützen aber so variable Modelle, dass der Text keiner besonderen Bearbeitung bedarf; die Verse müssen aber alle ausnotiert werden. Sehr geübte Vorsänger können auch diese Modelle frei anwenden, aber nur unter Verzicht auf jegliche Begleitung.

Diese Modelle eignen sich für Vorsängerpsalmodie (begleitet oder unbegleitet) und auch für Chorpsalmodie<sup>9</sup>, sie setzen aber eine gute Beherrschung des Sprachrhythmus voraus. Einige Modelle dieser Reihe sind im Kantorenbuch zum Gotteslob enthalten.

### 3.4 Die Psalmodie der Reihe "Gesänge zur Liturgie". Antwortpsalmen, 8 Hefte (Verlag Styria-Graz 1969/70) ist ähnlich konzipiert. Obwohl diese Psalmen vollständig auskomponiert erscheinen, liegt ihnen jeweils ein Modell zugrunde, das aber oft nur schwer zu erkennen ist.

Von den nichttenoralen Psallierweisen kommt nur die strenge "Stufenpsalmodie" für Gemeindegeseang infrage. Die übrigen Weisen sind typische Vorsänger-Psalmodien, die nur Bearbeitungen für Chorgebrauch zulassen.

## 4 Schlussbemerkung:

Im Kantorenbuch zum Gotteslob (Christophorus + Styria 1976), das für alle Sonn- und Feiertage die Antwortpsalmen enthält, sind nahezu alle Psallierweisen, die in der vorliegenden Zusammenstellung erläutert sind, enthalten. Alle nicht-tenoralen Modelle sind ausnotiert, auch einige tenorale Modelle mit umfangreichen Kadenzen und (oder) mit zusätzlichen Akzentuierungsweisen.

Vermutlich lassen sich die Psalmodien aller Sprachen in das hier vorgelegte oder ein ähnliches Einteilungsschema einordnen.



**D** 3 Modelle zum VI. Ton

4 3 2 1                      4 3 2 1

**E**

f. leichten Schluß  
f. schweren Schluß

**G**

f. leichten Schluß  
f. schweren Schluß

**F**

\*

\*

\*

Anmerkungen.

- 1 Es sei aber darauf hingewiesen, dass auch die Psalmbereimung seit der Reformation als legitime Übersetzung der Psalmen betrachtet worden ist, weil man meinte, ein Lied sei erst dann wirklich übersetzt, wenn es auch in der neuen Sprache wiederum ein Lied geworden sei.
- 2 Ein Beispiel für viele: Deutsches Kantual. Hilfsbuch für den gemeinschaftlichen Gottesdienst, hrsg. von R. Guardini und F. Messerschmid, Mainz (Grünwald-Verlag) 1931.
- 3 Zwei Beispiele: Ordnung für den täglichen Gottesdienst. Mette - Vesper - Komplet, hrsg. vom Liturgischen Ausschuss der Evangelischen Kirche von Westfalen, Gütersloh 1952 und <sup>2</sup>1961; Psalmgebete. Im Auftrag der Evangelischen Michaelsbruderschaft...hrsg. von Wilhelm Stählin. Mit einem musikalischen Anhang bearbeitet von Harald Wolff, Kassel (Stauda-Verlag) 1959.
- 4 Ligaturen auf unbetonten Silben sind in der deutschsprachigen Kantillation mit Schwierigkeiten verbunden und beeinträchtigen den Vorrang des Textvortrages gegenüber der Singweise. Ligaturen auf akzenttragenden Silben sind möglich, sollten aber nicht zu häufig vorkommen. Im neuen deutschen Messbuch (1975) ist bei allen Singweisen für den Zelebranten und für die Gemeinde auf Ligaturen verzichtet (Ausnahme: "Amen"). Das erleichtert den gesungenen Vortrag, beeinträchtigt aber dessen Ausdrucksmöglichkeiten.
- 5 "Steile Fügung" bezeichnet die unmittelbare Aufeinanderfolge von zwei - selten auch von drei - akzenttragenden Silben ohne dazwischentretende unbetonte Silben (ein Beispiel: "Dein Réich kómme!"). "Schwerer Schluss", auch "männlicher Schluss" genannt, bezeichnet ein Vers- oder Satzende mit einer akzenttragenden Silbe (Beispiele: "Gelobt sei Gótt.", "und mit deinem Géist."). In germanischen Sprachen kommen steile Fügung und schwerer Schluss viel häufiger vor als in romanischen Sprachen. Jede Kantillationsweise, die für den Vortrag deutscher Texte bestimmt ist, muss diese Tatsache berücksichtigen.
- 6 Ein einmal eingerichteter Text (die vierletzte Silbe wird unterstrichen) kann mit jedem solchen Modell verbunden werden.

- 7 Vgl. Claus Schedl, Psalmen. Im Rhythmus des Urtextes, Klosterneuburg 1964.
- 8 Dass das Experiment mit dem Schweizer Psalter keinen durchgreifenden Erfolg hatte schreibt H.R. Basler, Die Gemeindepsalmodie - Eine Chance für den Gemeindegesang? in: Katholische Kirchenmusik 102 (1977) 2 - 5.
- 9 Zu fast allen Psalmen sind im gleichen Verlag Chorblätter für gemischte und für gleiche Stimmen erschienen.

Sigisbert Kraft

PSALM - KEHRVERSE UND CHRISTSEIN HEUTE.

Die anspruchsvolle Überschrift verheisst vielleicht mehr, als was zu sagen beabsichtigt wird. Es sollen nur einige Erfahrungen weitergegeben werden, wie sie andernorts auch gemacht werden. Dass es sich bei der Gemeinde, von der die Rede ist, um eine zahlenmässig kleine, in weiter Zerstreung lebende Gruppe handelt, mag dem Einwand wehren, derlei Praxis sei zu schwer, um "normalerweise" verwirklicht zu werden.

Wir versuchen seit einer Reihe von Jahren, Psalmen nicht nur als "vorgeschriebenen" rituellen Bestandteil des Gottesdienstes zu sehen, sondern als Hilfe für die tägliche Frömmigkeit, die aus dem Gottesdienst mitgenommen werden kann. Dazu hat uns vor allem auch die kleine Form des Kehrverses geholfen wie sie sich z.B. im "Gotteslob" findet (und sicher zu pauschal und zu praxisfern vom einen oder anderen Kritiker verworfen wurde). Ein Psalmvers (oder eine Teilaussage daraus), der in einem Gottesdienst oder während einer längeren Zeit wiederholt gesungen wird, prägt sich gerade auch mit Hilfe der rufartigen Melodie sehr tief ein. Wenn nun ein solcher Kehrvers nicht nur gesungen, sondern wenn in der Einführung zum Gottesdienst, in der Predigt oder auf andere Weise seine Aussage verdeutlicht wird, wenn man erkennen kann, dass er sich als "Stossgebet" (das man auch als einzelner singen - oder, mit Verlaub, sogar vor sich herpfeifen - kann) durch die Woche mitnehmen lässt, so eröffnen sich mancherlei Hilfen. Das Wissen darum: Dieser Vers geht mit mir und mit den andern, mit denen ich am Sonntag beisammen war, lässt die Gemeinschaft auch über den Gottesdienst hinaus spüren. Dankbar wird auch die Anregung aufgegriffen, den Psalm, aus dem ~~ein~~ beim sonntäglichen  $\oint$  Gebet zu machen, in das der Kehrvers hineinverwoben werden soll. Gerade auch dann, wenn Kehrverse nicht den Psalmen entnommen sind, sondern anderen Büchern der Bibel, bringen sie das Psalmgebet in Gang. Diese geistliche Erfahrung jahrhundertelangen Stundengebets darf sich auch der heutige Mensch dankbar zu eigen machen.

Man spürt bisweilen den Widerhall - so etwa, wenn ein plötzlich schwer Erkrankter berichtet, er habe sich nur noch an den häufig im Gottesdienst gesungenen Satz geklammert "Der Herr ist mein Licht und mein Heil!" oder eine vielbeschäftigte Mutter in dem Kehrvers

$\oint$  Gd gesungen wurde, zum persönlichen

"Zu, dir, Herr, erhebe ich meine Seele" auf einmal das Gebet ihrer randvollen Tage entdeckt hat. Dabei wird immer wieder bestätigt, dass der gesungene Ruf grössere Prägekraft habe als das nur gelesene oder als "Spruch" zugesagte Wort, ja dass einen ein solches, längst bekanntes Wort zum ersten Mal eigentlich getroffen habe, es einem als gesungener Zuruf begegnet sei.

Wie gesagt, das ist sicher keine neue, grossartige Entdeckung. Wir meinen, sie weitergeben zu dürfen, wenn wir sehen, wie in vielen evangelischen Gottesdienstformen der Psalm nur als Lesung, der Psalmvers nur als Spruch existiert und wieviele katholische Gemeinden sich noch nicht an das reiche Angebot von Psalmen mit Kehrversen heranwagen.

Vielleicht zeichnete sich hier auch ein gangbarer Weg zu neuem Singen in der Kirche ab, wenn sich Komponisten in stärkerem Mass der sinn - und reizvollen Struktur Vorsänger - und Gemeinderuf, Vorsänger und Chorstücke, wiederholter Gemeinderuf usf. zuwenden. So lässt sich sogar eine grosse musikalische Form verwirklichen, in der die Gemeinde weder zum Zuhörer wird, noch auf die Möglichkeit verzichten muss, gerade ihren Eigenteil als geistliche Frucht in ihren Christenalltag einzubringen.

Arve Brunvoll (Norwegen)

ERWAGUNGEN ZU EINER BEREIMUNG DES PSALTERS IN EINER LUTHERISCHEN KIRCHE.

1. Kirchenlied und Psalmlied.

Der Psalter ist immer die wichtigste Quelle des Gesanges der christlichen Kirche gewesen.

So hat auch das freie evangelische Kirchenlied einen grossen Teil seiner Motive und Ausdrücke aus den alttestamentlichen Psalmen geschöpft. Deshalb können wir auch gewissermassen die freien Lieder "Psalmen gesang" nennen.

Aber es macht doch einen beachtlichen Unterschied ob die Psalmen mit Elementen verbunden sind oder nicht, die aus anderen Quellen als dem Psalmentext selbst stammen. Obwohl der Übergang zwischen freies Kirchenlied und sogenanntes "Psalmlied" in mancher Hinsicht fliessend ist, ist es deshalb berechtigt, das "Psalmlied" als eine selbständige Gattung des Kirchengesanges aufzufassen, die eher als eine Parallele zur rezitatorischen Psalmodie als zum freien Kirchenlied betrachtet werden kann. Unter "Psalmlied" verstehen wir denn eine metrische Umdichtung des Psalms, die sich streng an die Motive des Vorbildes hält, ohne zusätzliche Momente, so dass sie als eine paraphrasierende Übersetzung erscheint. Bedenkenswert ist die Behauptung der frühen englischen Psalterausgaben, die metrische Wiedergabe der Psalmen sei die treueste Übersetzung der hebräischen Poesie.

Dass eine solche Kategorie Raum geben kann sowohl für Reimerei als auch für Dichtung, zeigt die Geschichte deutlich genug.

2. Psalmen gesang in dem christlichen Gottesdienst.

Die Nicht-Verwendung von biblischen Psalmen in dem christlichen Gottesdienst ist einerseits ein Ausdruck der evangelischen Freiheit. Wir brauchen nicht, aus irgendeinem biblizistischen Zwang, den Psalter zu singen. Das freie Lied "genügt".

Auf der anderen Seite bedeutet die Nichtverwendung der Psalmen eine Verengung, textlich, sowohl als musikalisch, die wir nur bedauern können.

Wir dürfen aus evangelischer Freiheit die Psalme singen.

Warum sollten uns die Psalmen nur als Texte der privaten Andacht oder als Predigttexte begegnen, wenn die christliche Gemeinde

doch zu allen Zeiten in dem Psalter den vorbildlichen Ausdruck ihres eigenen Glaubenslebens gefunden hat?

Und wenn, nach Luthers eigenen Worten, der ganze Psalter von Christus redet?

Selbstverständlich muss der Psalm in dem Gottesdienst christlich gedeutet werden. Die Deutung braucht aber nicht durch eine christliche "Veränderung" des Textes zu geschehen. Die christliche Interpretation des Psalters geschieht vor allem durch den gesamten gottesdienstlichen Kontext, einschliesslich die Verkündigung.

Ein nicht zu verachtendes Zeugnis des neutestamentlichen Sinnes der Psalmen ist die Doxologie. Auch das Psalmlied darf die Doxologie behalten.

### 3. Psalmengesang in der norwegischen Kirche heute.

Was die rezitatorische Psalmodie betrifft, müssen wir sagen, dass ihre Zukunft im Gottesdienst noch unsicher ist, wenn man es aus dem Sicht der norwegischen Kirche sieht.

Mit dem Verstummen der lateinischen Psalmodie verstummte auch der gregorianischen Psalmengesang in der (deutsch -)dänisch-norwegischen Tradition der lutherischen Kirche. Trotz grosser Bemühungen der eifrigen Vorkämpfer spielt die gregorianische Psalmodie in der Muttersprache bei uns noch keine nennenswerte Rolle, ausserhalb engerer Kreise und bei speziellen Gelegenheiten. Doch wollen wir nicht die Hoffnung aufgeben, dass auch aus der gregorianischen Psalmodie in irgendeiner Weise ein Gemeindegesang werden kann.

Seit der Versuchsordnung des Gottesdienstes der Norwegischen Kirche (1969) werden Psalmen zu neukomponierten Rezitationsmelodien in unserem Hauptgottesdienst benutzt. Hier hat sich wie es scheint, ein Weg geöffnet, obwohl die Aktivität der Gemeinde im Psalmengesang sich noch nur auf das Singen des Responsoriums beschränkt.

Die heute in Skandinavien vielbelebte anglikanische Psalmodie wird wohl kaum mehr als eine Chorangelegenheit werden.

Das Psalmlied hat immer eine gewisse Rolle in unserer Kirche gespielt. Die Lutherischen Reformationslieder waren ja zum Teil Psalmlieder, die auch in der dänisch-norwegischen Kirche zur Zeit beliebt waren, und die auch hier ihren "Becker" fanden (Arrebo).

Doch ist von dieser Psalmlied-Tradition nur wenig zurückgeblieben und von einem bewussten Singen des Psalter in dieser Form ist bei uns kaum die Rede.

In dieser Situation fragen sich doch einige, ob es vielleicht möglich wäre, noch einmal eine Ausarbeitung eines Liedpsalters durchzuführen. Es muss doch unterstrichen werden, dass die Bemühungen um eine versifizierung des Psalters bis jetzt nur eine private Sache ist, die in der offiziellen Gesangbuchs-Kommission nur andeutungsweise erörtert worden ist.

Ob die Arbeit gelingen wird, darüber kann der Reimer selbst nicht urteilen.

Das Motiv der Versifizierung der Psalmen muss vor allem der Wunsch sein, die Gemeinde möge eine Form des Psalters erhalten, die das gemeinsame und laute Beten der Psalmen fördern kann.

Dazu kommt noch ein wichtiges Motiv: Das ökumenische.

Die reformierte Kirche hat in ihrem Psaltergesang einen Reichtum, aus dem wir noch nicht zureichend geschöpft haben. Was wir ohne Verlust der Wahrheit mit einander teilen können, das sollten wir auch teilen.

Das heisst u.E., dass wir, ohne die lutherische Psalmlied-Tradition zu vernachlässigen, unbefangene Melodien aus der Genfer-Tradition und aus der angelsächsischen Tradition (vor allem der schottischen) zu unseren Psalmliedern schöpfen sollten.

In welchen gottesdienstlichen Zusammenhängen können die metrischen Psalmen verwendet werden?

Natürlich an Stellen wo andere Kirchenlieder gesungen werden. Die interessante Frage ist aber, ob die Psalmlieder uns dabei helfen können, lebendige "Stundengebete für das Volk" zu schaffen. Wäre es möglich, den Psalmenteil der Stundengebete aus einer freien Kombination von Rezitations-Psalmodie und Psalmlied-Gesang bestehen zu lassen?

Eine Menge andere Fragen müssen auch diskutiert werden.

Vorläufig genügt es, dass einige von uns sich darüber freuen entdeckt zu haben, dass wir auch so die Psalmen singen dürfen.

MITTEILUNG.

Da wahrscheinlich nicht alle Mitglieder der IAH im Besitz der achtbändigen Kirchenliedgeschichte von Ed. Em. Koch sein werden, wird kaum zweckmässig sein, die von W. Engelhardt in Groningen vorgelegte Liste der Ergänzung des Registers ins Bülletin zu übernehmen, wie es in Groningen vereinbart worden war (vgl. hierzu Bülletin 2, S.70). Ein neuer Vorschlag geht nunmehr dahin, zunächst festzustellen, wer das Werk von Koch besitzt und daraufhin an der Ergänzung der in dem Register übergangenen Liedtexte interessiert und bereit ist, dafür DM 6,- auszugeben. Die 1700 Liedanfänge enthaltende Liste wird auf Streifen übertragen, die man in ein Heft einkleben kann, dessen rechte Seite für eigene Notizen und Ergänzungen freibleibt. Die Interessenten können sich in Erfurt melden oder ihre Anschrift mitteilen an: Pfarrer W. Engelhardt, Twingenbergplatz 5, D-4300 Essen 1.



