

# Schütz, Opitz und andere bei Christian Druhl (1650)

KONRAD KÜSTER

Christian Druhl stammte aus Neubrandenburg. Dies ergibt sich aus seinem Immatrikulationsvermerk an der Universität Rostock von September 1635<sup>1</sup>, in dem für ihn ferner diese deutsche Namensform angegeben ist; alle anderen sind entweder latinisiert oder enthalten Varianten, die sich als phonetisch begründet verstehen lassen<sup>2</sup>. Eine erste nachweisbare Station seines beruflichen Wirkens war das akademische Gymnasium der Herzöge von Schleswig-Holstein-Gottorf in Bordesholm (als Kantor); als direkte Vorbereitungsinstitution für ein Studium unterhielt diese wiederum enge Verbindungen zur Rostocker Universität, dort vor allem zum Theologen Lucas Bacmeister („nepos“)<sup>3</sup>. Auf dieser Informationslinie mag also die Anstellung Druhls vermittelt worden sein. Druhl ist in Bordesholm lediglich 1641 nachweisbar, und zwar anhand des Druckes einer Komposition<sup>4</sup>; im gleichen Jahr trat er an der Lateinschule in Itzehoe die Nachfolge Thomas Selles als Kantor an. Den Posten hatte er nur wenige Monate inne<sup>5</sup>; schon im Frühjahr 1642 wechselte er als Pastor in das nahe gelegene Kellinghusen, wo er noch 1661 nachweisbar ist<sup>6</sup>.

Mit diesen Daten lässt sich das Leben eines theologisch und musikalisch aktiven Menschen des 17. Jahrhunderts umreißen, dessen Schaffen nicht nur allgemein durch die ‚Zeitläufe‘, sondern konkret durch den Zweiten Weltkrieg nahezu ausgelöscht worden ist. Zu erwähnen sind zunächst die Konvolute ND VI Nr. 990 4<sup>o</sup> der früheren Hamburger Stadtbibliothek: Aus der Sammlung Thomas Selles stammend, enthielten sie Kompositionen unter anderem von dessen engeren Kollegen<sup>7</sup>; der Quellenkomplex, der für die Einschätzung des Selle-Kontextes im Speziellen und für norddeutsche Musikkultur des 17. Jahrhunderts im Allgemeinen von unschätzbare Bedeutung wäre, ist seit der kriegsbedingten Auslagerung aus Hamburg nicht wieder aufgetaucht. Druhl war dort mit zwei Hochzeitsmusiken aus dem Jahr 1641 vertreten, anscheinend beide noch in Bordesholm entstanden: als Nr. 60 *Brabeon Pietatis oder der wahren Gottes-Furcht*, gewidmet dem Flensburger Kantor Paul Moth und Ida Burenneus aus Kiel, sowie als Nr. 61 *Inbrünstige Hochzeit-Freude*<sup>8</sup>. Eine weitere Komposition, *Psalmodiae*

1 Adolph Hofmeister, *Die Matrikel der Universität Rostock* 3, Rostock 1895, S. 102, Nr. 236.

2 „Drulaeus“; daran angelehnt, zugleich mit Ablaut-e sowie mit Dehnungs-e statt Dehnungs-h, „Druelle“.

3 Sohn von Lucas Bacmeister d. J.; in Rostock 1635–1673. Zu den Beziehungen zu ihm als „hospes“ Bordesholmer Stipendiaten vgl. Schleswig, Landesarchiv Schleswig-Holstein, Abt. 7 Nr. 3797, *In Rostock studierende Landeskinder (Bordesholmer Stipendiaten), 1639–1655*.

4 Vgl. unten zur Hochzeitsmusik für Paul Moth (1641).

5 In Itzehoe haben sich keine weiter reichenden Aktenstücke über ihn erhalten, vgl. Karl Seitz, *Aktenstücke zur Geschichte der früheren lateinischen Schule zu Itzehoe*, 7 Teile, Itzehoe 1888–1896, hier Teil II, S. 57.

6 Otto Fr. Arends, *Geistligheden i Slesvig og Holsten fra Reformationen til 1864*, Bd. 1, Kopenhagen 1932, S. 208.

7 Angaben nach dem handschriftlichen Realkatalog der Hamburger Musiksammlung; für Hilfe danke ich Jürgen Neubacher, Hamburg.

8 Für die Moth-Komposition ist im Hamburger Realkatalog die Stellenangabe „Cantor der Fürst. Schulen Bordesholm“ genannt, für die andere wird die Komponistenangabe so pauschal übernommen, dass hier mit derselben Lokalisierung zu rechnen ist. Beide Kompositionen in unvollständiger Überlieferung: Die Moth-Komposition mit dem Text „Ein tugendsames Weib ist eine edle Gabe“ für drei Singstimmen und Conti-

*Davidico-Ecclesiasticae* [...] *Erster Theil* (1650 erschienen), konnte 1921 im Katalog der Hamburger Bach-Ausstellung anhand eines Exemplars aus Königsberg genannt werden<sup>9</sup>; auch dieses liegt nicht mehr vor. Schließlich gab Druhl – offenkundig als theologische Gebrauchsliteratur – *Post-illa Epistolica Evangelico-harmoniaca hoc est Dispositio Epistolarum Dominicalium & Festivalium Logica* (Stade 1656) in Druck; das Werk blieb zunächst in Berlin erhalten, gehört aber zu den Kriegsverlusten der früheren Preußischen Staatsbibliothek<sup>10</sup>.

Im Zuge des RISM-Katalogisierungsprozesses konnte in Salzwedel ein weiteres Exemplar der *Psalmodia Davidico-Ecclesiastica* nachgewiesen werden, wenn auch als nur fragmentarischer Stimmensatz<sup>11</sup>: Erhalten sind Tenor und Bass sowie der Continuoart. Zwar lässt dieser Bestand im Detail hinlängliche Rückschlüsse auf die Musik zu, weil bereits damit zahlreiche Stücke der Sammlung komplett vorhanden sind<sup>12</sup>. Doch diese insgesamt lässt zugleich (trotz der Verluste) eine originelle Konzeption erkennen, und von dort richtet sich der Blick auf das weitere nicht mehr Vorhandene: Da es sich um Kompositionen eines Theologen handelt, der auch in diesem Fach publiziert hat, böte eine Postille wünschenswerte Informationen über die Einbettung eines zugleich theologisch motivierten Musikwerks; die beiden anderen Kompositionen wären zur Einschätzung dieses „komponierenden“ Theologen per se, des Standesverständnisses im Umfeld von Musik und Theologie und (speziell) eines Selle-Nachfolgers von Bedeutung.

### Äußere Werkkonzeption

Die musikalischen Potentiale der Sammlung ergeben sich aus den unterschiedlichen Formulierungen des Werktitels, die offenkundig auf die ebenfalls uneinheitlichen Papierformate des Druckes ausgelegt ist (Quart für Singstimmen, Folio für Continuo). In der Version der Singstimmen-Parts lautet der Titel so:

Ersten Theils | *PSALMODIÆ* | *Davidico-Ecclesiastica* | Erstes Zehen. | Welches 29. Concertlein aus den zehen ersten | Psalmen des Königes David mit I. II. III. | und IV. Stimmen begreiffet | [Stimmangabe] | *Christiani Druelzi, Pastor Kelling:* | *Holsat.*

Daraus erschließen sich Informationen über den Umfang des Werkes: Druhl vertont die ersten zehn Psalmen, allerdings in 29 Kompositionen. Dieses Zahlenverhältnis ist folglich näher zu betrachten. Wichtig ist ferner der Hinweis auf eine maximal vierstimmige Besetzung.

nuo (die dritte Stimme fehlte), die andere Komposition (für „Wenc. Janibal und Elisab. von Riesewisch“; nicht identifiziert) für vier Stimmen und Continuo (nur zwei Cantus und Continuo waren erhalten).

- 9 *Die Musik Hamburgs im Zeitalter Seb. Bachs*, Hamburg 1921, Nr. 146; die beiden zuvor genannten Werke finden sich unter Nr. 122 f.
- 10 Im Katalog der Staatsbibliothek zu Berlin nach wie vor nachgewiesen (Signatur: 2 an: Dy 1338); der Umfang betrug 77 Seiten. Verlustmitteilung der Abteilung Historische Drucke vom 30. 10. 2006.
- 11 RISM A/I, Supplement, DD 3587 I, 1: Salzwedel, Bibliothek der Katharinenkirche.
- 12 13 der 29 Stücke sind Kompositionen für Tenor und/oder Bass und Continuo: Die Zahl der Solowerke für Sopran oder Alt beschränkt sich auf vier; zweistimmige Werke für diese Stimmen sind nicht vorgesehen. Wie Druhl im Inhaltsverzeichnis und in Besetzungsangaben zu den Einzelkompositionen verdeutlicht, betrachtet er den Bass in zahlreichen Kompositionen (aufgrund gemeinsamer Linienführung mit dem Continuoart) als ad-libitum-Anteil.

Auch der Continuostimme geht ein Blatt mit dieser Formulierung voraus, zudem aber noch eine Art Gesamttitel, der keine Stimmbezeichnung enthält und das Textkorpus punktuell grundlegend anders umschreibt. Die Formulierung lautet hier:

*PSALMODIÆ | Davidico-Ecclesiastica | Erster Theil | Das ist | Liebliche Neue CONCERT- | TEN vnd Madrigalen aus den ersten 50. | Psalmen des Königes vnd Propheten Davids, | auch dessen Poetischen übersetzungen durch D. M. Luth: Corneli- | um Beckern, Opitium, Lobwassern tc. vnd andern | geistreichen Männern geschehen. | Nicht allein mit leiblicher Stimme, sondern | auch allerhand Instrumenten lieblich zugebrauchen | mit | 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. etc. Stimmen, sambt dem Basso | Continuo in Musicalische Harmony versetzt | durch | CHRISTIANUM DRULÆUM | Past. Kelling. Holsat: | [Druckerzeichen] | Hamburg, | Gedruckt bey Jacob Rebenlein, In Verle- | gung des Autoris Anno 1650.*

Aspekte, die sich nur hier erschließen, beziehen sich zunächst auf den Umfang von Werk und Ensemble. Nicht von zehn Psalmen ist die Rede, sondern von 50; also wird ein enzyklopädischer Ansatz deutlich, der zum Zeitpunkt der Drucklegung mindestens tendenziell bereits ein volles Drittel des Psalters erfasste – oder als fernere Zielvorstellung den ganzen. Ferner müssen unter den weiteren der konkret angekündigten 50 Kompositionen auch solche gewesen sein, die den Besetzungsrahmen bis zur Achtstimmigkeit weiteten; wie dies realisiert werden sollte, ist anhand der überlieferten Stücke nicht zu errahnen. Schließlich bleibt unklar, welche Rolle die Instrumente übernehmen sollten, die neben den „leiblichen Stimmen“ erwähnt werden; damit verbände sich auch eine weitere Gattungsfrage.

Besonders wichtig sind ferner die Angaben zu Gattung und Text: Druhl bezeichnet seine Stücke als „Concerten und Madrigalen“, und zwar mit konkreten Anhaltspunkten in der Konzeption der Sammlung; in einer Zeit, in der sich in Mitteleuropa einerseits von Italien aus die Gattung „Concerto cum Aria“ formierte (zumindest für den sächsischen Raum nachweisbar)<sup>13</sup> und andererseits die Diskussion um das Madrigal als Gattung neue Formen annahm<sup>14</sup>, zeichnet sich bereits allgemein ab, in welcher Richtung die Sammlung eingehender zu untersuchen ist. Das wird noch deutlicher an einer zweiten Gattungspolarität, die Druhl bildet: Denn für seine Textgrundlage verweist er einerseits auf „Psalmen des Königes vnd Propheten Davids“; gemeint sind damit deren biblische Prosa-Versionen. Andererseits spricht er von den „Poetischen übersetzungen“ durch Luther, Becker, Opitz und Lobwasser (sowie potentiell weiteren)<sup>15</sup>. Die Folgen greifen auf Musikalisches aus: Mit jeder der genannten Psalmnachdichtungen ist ein eigenes Melodienkorpus verbunden; jedes von ihnen verband sich mit eigenen musikalischen Herausforderungen – die auch von Druhl als solche gesehen worden sind. Luthers Psalmlieder (in den hier vorliegenden 29 Stücken nicht fassbar) sind in musikalischer Hinsicht als „Melodien“ zu fassen; in entsprechender Weise verband Opitz seine Psalmdichtungen mit den Melodien des Genfer Psalters. In den beiden anderen Psalmzyklen dagegen handelt es sich zugleich um volle musikalische Sätze: Der Lobwasser-Psalter bettet die Melo-

13 Mary E. Frandsen, *Crossing Confessional Boundaries: the patronage of Italian sacred music in seventeenth-century Dresden*, Oxford u. New York 2006, S. 229–244. Der Begriff bereits (und die Ableitung zur „Concerto-Aria-Kantate“) bei Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate: Untersuchungen zum Handschriftenrepertoire evangelischer Figuralmusik im späten 17. und beginnenden 18. Jahrhundert*, Berlin 1965 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10), S. 29–36, besonders S. 30.

14 Bei Caspar Ziegler; vgl. auch Schütz' Brief an diesen in: Schütz GBr, S. 235 f. (11. August 1653).

15 Zugrunde liegende Vergleichsausgaben: Ambrosius Lobwasser, *Der Psalter des Königlichen Propheten Davids*, Nachdr. Hildesheim 2004; Martin Opitz, *Die Psalmen Davids: nach den Frantzösischen Weisen gesetzt*, Nachdr. Hildesheim 2004; SGA 16 (1894), NSA 6 (1957).

dien des Genfer Psalters in vierstimmige Versionen ein (mit dem Tenor als melodieführender Stimme); ebenfalls vierstimmig sind Heinrich Schütz' Bearbeitungen des Becker-Psalters – der bei seinem Erscheinen 1603 zunächst, als Kontrafaktur bestehender Kirchenliedmelodien, ebenfalls als etwas Einstimmiges gefasst war.

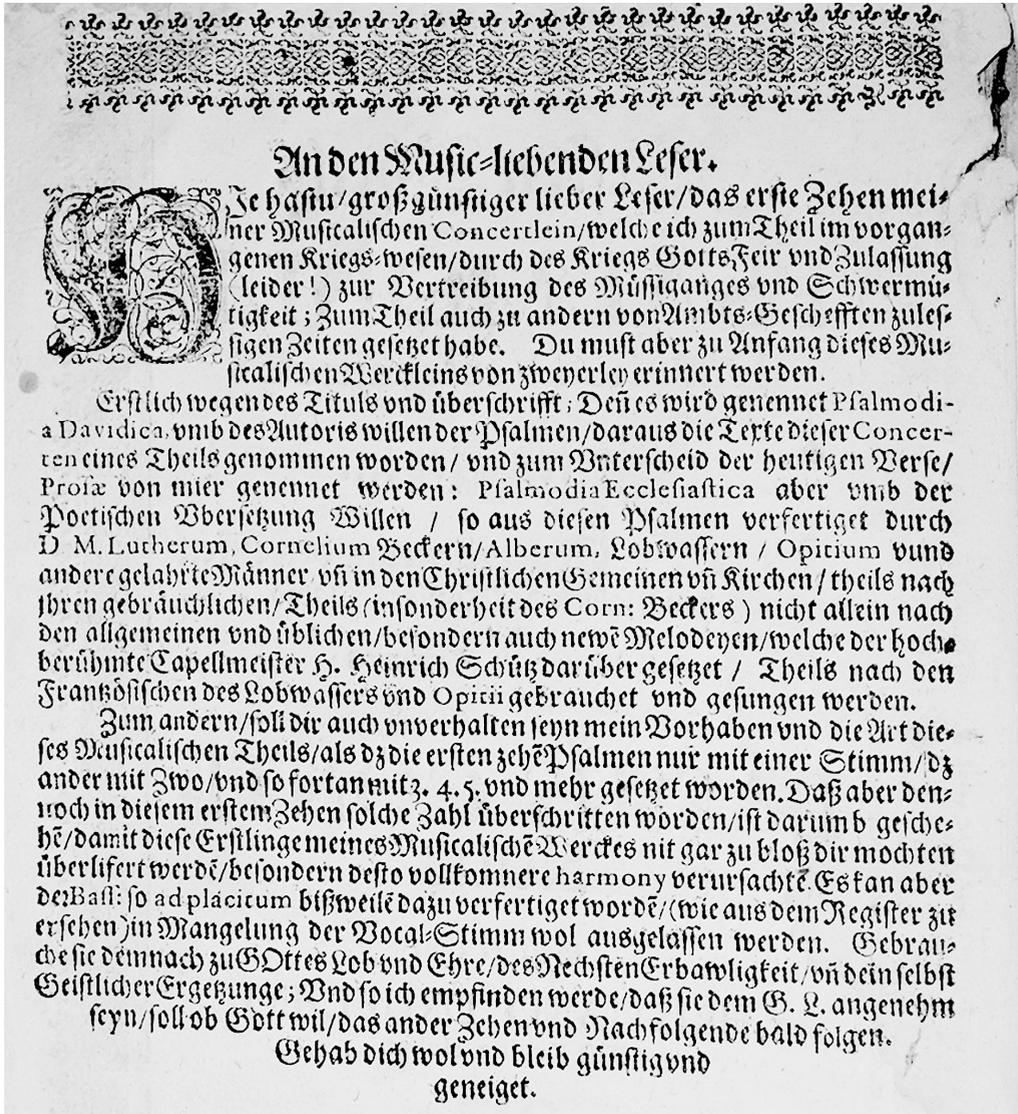
Das Gattungsspektrum, dem Druhl kompositorisch nachgeht, lässt sich also nicht nur mit einer Polarität zwischen Bibelwort und Dichtung fassen; sie teilt sich im Bereich der Dichtungsvertonung noch, indem zwischen der Verarbeitung von Melodien und von Sätzen zu unterscheiden ist. Ferner sind die Begriffe „Concerte“ und „Madrigale“ in ihrer konkreten Gestaltung zu hinterfragen – etwa auch daraufhin, was in den frei gedichteten Texten diesen Terminus gerechtfertigt haben könnte. Schließlich: Mit der Idee, die ersten 50 Psalmen kompositorisch zu behandeln, nähert Druhl sich dem alten (nicht nur calvinistischen) Anliegen, komplette Psalmzyklen zu schreiben; stets jedoch handelt es sich bei diesen um Sammlungen von Psalmliedern, nie um avancierte Kompositionen.

Einige äußere Details sind zu ergänzen. Druhl bezeichnet in der Vorrede zur Continuo-Stimme (vgl. Abbildung 1 auf der folgenden Seite) den Druck als „Erstlinge meines Musicalische[n] Werckes“ – angesichts dessen, dass auch die beiden Hochzeitskompositionen im Druck vorlagen, ist dies nur als Bescheidenheitstopos zu verstehen, der die Gelegenheitswerke in den Hintergrund gerückt erscheinen lässt. Ferner erläutert Druhl, dass er sein Werk eigentlich mit steigender Stimmenzahl konzipiert habe: Im hier vorliegenden ersten Teil hätten daher nur Kompositionen für eine Singstimme und Generalbass Platz finden sollen, und mit jedem weiteren Teil wäre eine weitere (Sing-)Stimme hinzugetreten<sup>16</sup>. Das erklärt teils, weshalb der Anteil jener kleinstmöglich besetzten Stücke hier relativ hoch ist; da Druhl diese starre Vorgabe auch hier aber durchbrochen hat, werden differenziertere Untersuchungen möglich.

Auf der Rückseite des Titels zum Exemplar des Vokalbasses findet sich eine Widmung; im Salzwedeler Exemplar ist von diesem Blatt nur die obere Hälfte überliefert. Erkennbar ist daher, dass Druhl den Druck zwei theologischen Kollegen widmete, zu denen er eine persönliche Beziehung gehabt haben muss („seinen [...] Herren Brudern in Christo, vnd zuverlessigen Freunden“)<sup>17</sup>. Noch aufschlussreicher wäre es, auch über die Fortsetzung verfügen zu können; sie gilt „Denen Ehrvesten, Vorachtbaren vnd in *Europa* | überaus berühmten *Musicians* | [...]“, von deren Namensnennungen aber nur Bruchstücke aus der nächsten Zeile sowie auf einem erhalten gebliebenen Papierstreifen der Bogenmitte erhalten geblieben sind. Erfasst man diese Überreste und kommentiert sie nach dem Platzbedarf potentieller Ergänzungen, wurde als erster genannt ein „H“ (nur als Abkürzung „Herr“ deutbar), dessen Vorname mit einem lateinischen Buchstaben (vermutlich „J“) und dessen Nachname mit einem Fraktur-Sch beginnt. Das Ende dieser Zeile beschreibt ihn als „berühmten Ansee-|“ (nicht deutbar),

16 Dass im Sinne des Continuo-Haupttitels die Achtstimmigkeit auch in den ersten 50 Psalmen noch nicht berührt worden wäre bzw. auf welche Weise das Besetzungskonzept für Psalm 81 ff. gefasst worden sein sollte, sind Fragen, die nicht zuletzt im Hinblick auf den Überlieferungsbefund offen bleiben müssen.

17 Es handelt sich um Johannes Nicolaus Nifanius (Neukirch), zeitweilig Hof- und Feldprediger Christians IV. von Dänemark und damals Pastor in Marne (Dithmarschen), außerdem Johann Thomaeus (Thomsen), Pastor „zu Rapstede im Fürst: Ampte Tundern“ (heute Ravsted bei Tønder, Dänemark). Diese beiden hatten gemeinsam in Rostock studiert: Nifanius (wie Druhl aus Pommern stammend) war dort 1615–1619 immatrikuliert, Thomaeus 1614–1618. Wie sich daraus eine Beziehung zu Druhl ergibt, wird nicht deutlich. Zu beiden Widmungsempfängern vgl. Arends (wie Anm. 6), Bd. 2, S. 103 und 313.

Abbildung 1: Druhl, *PSALMODIÆ | Davidico-Ecclesiastica*, Vorrede zur Continuostimme


An den Music-Liebenden Leser.

**N**u hastu / großgünstiger lieber Leser / das erste Zehen meiner Musicalischen Concertlein / welche ich zum Theil im vorgangenen Kriegs-wesen / durch des Kriegs Gottes-Feir vnd Zulassung (leider!) zur Vertreibung des Müßigganges vnd Schwermüßigkeit; Zum Theil auch zu andern von Nimbs-Geschäften zulesigen Zeiten gesetzt habe. Du mußt aber zu Anfang dieses Musicalischen Werckleins von zweyerley erinnert werden.

Erstlich wegen des Tituls vnd überschrifft: Denn es wird genennet Psalmodia Davidica. vmb des Autoris willen der Psalmen / daraus die Texte dieser Concerten eines Theils genommen worden / vnd zum Vnterscheid der heutigen Verse / Proia von mir genennet werden: Psalmodia Ecclesiastica aber vmb der Poetischen Uebersetzung Willen / so aus diesen Psalmen verfertigt durch D. M. Lutherum, Cornelium Beckerum / Alberum, Lobwasserum / Opitium vund andere gelahrte Männer vñ in den Christlichen Gemeinen vñ Kirchen / theils nach ihren gebräuchlichen / Theils (insonderheit des Corn: Beckers) nicht allein nach den allgemeinen vnd üblichen / sondern auch newe Melodien / welche der hochberühmte Capellmeister H. Heinrich Schütz darüber gesetzt / Theils nach den Franckösischen des Lobwassers vnd Opitii gebraucht vnd gesungen werden.

Zum andern / soll dir auch vnverhalten seyn mein Vorhaben vnd die Art dieses Musicalischen Theils / als dz die ersten zehē Psalmen nur mit einer Stimmi / dz ander mit Zwo / vnd so fortan mit 3. 4. 5. vnd mehr gesetzt worden. Daß aber dennoch in diesem erstem Zehen solche Zahl überschritten worden / ist darumb geschehē / damit diese Erstlinge meines Musicalische Werckes nit gar zu bloß dir mochten überliefert werde / sondern desto vollkommere harmony verursachē. Es kan aber der Bass: so ad placitum bissweilē dazu verfertigt worden / (wie aus dem Register zu ersehen) in Mangelung der Vocal-Stimm wol ausgelassen werden. Gebrauch sie demnach zu Gottes Lob vnd Ehre / des Nächsten Erbauung / vñ dein selbst Geistlicher Ergezunge; Vnd so ich empfinden werde / daß sie dem G. L. angenehm seyn / soll ob Gott wil / das ander Zehen vnd Nachfolgende bald folgen.

Gehab dich wol vnd bleib günstig vnd geneiget.

das der nächsten liest sich „[Lücke, vermutlich „Kun-“]streichem *Organo*-|. Das Layout lässt erkennen, dass damit die Umschreibung dieser ersten Person abgeschlossen ist; hypothetisch ließe sie sich auf „Jacobus Schulte“ (Praetorius) beziehen. Da der Schluss der nächsten Zeile „[...]listen und vorneh-|“ lautet, wäre hier möglicherweise an einen „Violisten“ wie Johann Schop zu denken.

## Textwahl

Grundlegend für die kompositorische Idee ist zunächst, dass Druhl Psalmdichtungen nicht als etwas Strophisches auffasst. Er isoliert Einzelstrophen, die er daher als etwas ‚Einzigartiges‘ begreift; zu keinem der Stücke findet sich ein Hinweis darauf, dass es etwa auch mit einem anderen Text aufgeführt werden solle als mit der jeweils unterlegten Strophe. Doch es wird auch nicht (in zeittypischer Weise) lediglich ein Psalmausschnitt gebildet; der Gesamt-psalm gerät nicht aus dem Blick, weil sich jede der Kompositionen als Teil eines größeren Ganzen erweist: Der jeweilige Psalm wird in der Abfolge mehrerer Einzelkompositionen gespiegelt, die den Psalm also in einer Art Mehrsätzigkeit aufarbeiten. Hierzu kombiniert Druhl Strophen aus unterschiedlichen Psalmdichtungen sowohl miteinander als auch mit Ausschnitten des biblischen Urtextes (vgl. die Tabelle im Anhang).

Dieser Ansatz ist bereits textlich nicht unproblematisch. Denn die Psalmdichtungen, auf die sich Druhl bezieht, tasten sich keineswegs ‚im Gleichschritt‘ in die Aussage des Urtextes hinein vor – nicht einmal die Psalter Lobwassers und Opitz’, obgleich sie an dieselbe Melodie gebunden sind. Deutlich wird dies etwa am 2. Psalm, den Lobwasser in sechs ganze und eine halbe Strophe überführt, Opitz in sechs Strophen, Becker in acht. Strophengrenzen entstehen daher in jeder Nachdichtung nach einem anderen Prinzip; will man also die Textgrundlage wechseln und von einer Dichtung in die nächste ‚springen‘, ist eine Anschlussmöglichkeit zunächst einmal nicht selbstverständlich. Insofern lag die erste kompositorische Herausforderung darin, eine funktionstüchtige Textgrundlage zu gewinnen.

Exemplarisch darstellen lässt sich das Verfahren an Psalm 3 (vgl. die Übersicht auf der folgenden Seite). Dem Bibeltext zufolge setzt er sich aus einem überschriftartigen Eröffnungsvers<sup>18</sup> und acht weiteren ‚inhaltlichen‘ Versen zusammen. Druhl lässt ihn (wie in den meisten übrigen Werkkonzeptionen) in einer Dreiteiligkeit aufgehen: Ein Teil nimmt biblische Prosa in sich auf, zwei weitere folglich Psalmnachdichtungen – in diesem Fall diejenigen von Lobwasser und Becker. Lobwassers Dichtung besteht aus acht Strophen (zu vier Doppelstrophen zusammengefasst), Beckers aus dreien: Damit ist das klassische Kompatibilitätsproblem gegeben. Es lässt sich hier leicht lösen, weil Lobwassers vorletzte Doppelstrophe (die dritte von vieren) und Beckers letzte (die dritte) inhaltlich unmittelbar aneinander anschließen: Die Bibelverse 6 und 7 werden also durch Lobwassers Text abgedeckt, die Bibelverse 8 und 9 durch denjenigen Beckers. So bleiben die vier ‚inhaltlichen‘ Eröffnungsverse (2–5) übrig; als Bibelprosa gehen sie in einer eigenen, eröffnenden Vertonung auf.

Eine solche komplette Psalmwiedergabe muss Leitgedanke der Textkompilation gewesen sein. Ähnlich lässt Druhl für die Psalmen 5 und 7 die Texte Lobwassers und Beckers zu Beginn direkt aneinander anschließen; allerdings bildet Druhl daraufhin jeweils eine Lücke, so dass die Prosaversion knapper ausfällt, als es der Resttext in schematischer Sicht erforderte. Auch für andere Psalmen gibt es solche Lücken, und auf diese Weise werden auch die noch längeren Psalmen von Druhl verkürzt: Am Ende von Psalm 7 ‚fehlen‘ vier Verse, und im relativ langen Psalm 9 (21 Verse) wird nach der unmittelbaren Eröffnung, die mit Lobwassers Dichtung gestaltet wird, sogar nur ein zentraler Abschnitt isoliert (Vers 10–13; erst Prosa, dann Nachdichtung Beckers) – alles übrige bleibt unberücksichtigt. Insofern zeigt sich, dass die

18 „Ein Psalm Davids, da er flohe vor seinem Sohne Absalom.“

## Psalm 3 in Druhls Aufarbeitung (Nr. 6–8)

## 1. Tenor

Vers 2: Ach Herr, wie ist meiner feind so viel und setzen sich so viel wider mich,

Vers 3: viel sagen zu meiner Seelen, sie hat keine hülf bey Gott Sela.

Vers 4: Aber du Herr bist der Schild für mich und der mich zu Ehren setzet und mein Haupt auffrichtet.

Vers 5: ich ruffe an mit meiner Stimm der Herren, so erhöret Er mich von seinem heiligen Berge, Sela.

## 2. Bass

| Lobwasser: Doppelstrophe 3 von 4  | Psalter   |
|---|---|
| <p>Wann ich zu Betthe gehen thu<br/>schlaffen in guter ruh<br/>ohn sorg aller gefahren<br/>wann ich widrumb erwach<br/>bekümmert mich kein sach<br/>denn Gott thut mich bewahren.</p> <p>wann hunderttausend mann<br/>mich wolten greiffen an<br/>zur lincken und zur Rechten<br/>und mich umbringen gar<br/>solt mich doch kein gefahr<br/>erschrecken noch anfechten.</p> | <p>Vers 6: Ich liege und schlafe und erwache; denn<br/>der Herr hält mich.</p> <p>Vers 7: Ich fürchte mich nicht vor viel Tausen-<br/>den, die sich umher wider mich legen.</p> |

## 3. 2 Cantus, Bass

| Becker: Strophe 3 von 3  | Psalter  |
|--|--|
| <p>Auff Herr steh auff, beweiß dein Krafft<br/>die mit hülf schafft<br/>gib backenstreich den Feinden<br/>Zerschmetter der Gottlosen Zähn<br/>daß sie vergehn<br/>errett dein Volck und Gmeinde[n],<br/>Du bist der Gott,<br/>der hilft aus noth<br/>und segen gibst zu jeder frist<br/>deim Volck und guten Freunden.</p> | <p>Vers 8: Auf, Herr, und hilf mir, mein Gott!</p> <p>Denn du schlägest alle meine Feinde auf<br/>die Backen und zerschmetterst der Gott-<br/>losen Zähne.</p> <p>Vers 9: Bei dem Herrn findet man Hilfe.<br/>Dein Segen komme über dein Volk!</p> |

Textkompilation nicht nur formalen Vorgaben des Textes folgte, sondern in weiten interpretatorischen Freiräumen entwickelt wurde.

In diesem Zusammenhang wird der Blick schließlich auch auf weiter gehende Freiheiten gelenkt, die Druhl hatte. Opitz hat für manche Psalmen eine Art programmatische erste Strophe ausgebildet, in der der Gesamttext wie in einer Miniatur zusammengefasst erscheint. Das

gibt Druhl die Möglichkeit, für Psalm 10 die Startstrophe Opitz' mit einer Auswahl des Bibeltextes, die ebenso den Gesamtpsalm spiegelt, zu verbinden. Weit reichend ist auch Opitz' erste Strophe für Psalm 2: Sie erfasst die Hälfte des Psalmtextes; in der Gedichtversion folgen vier weitere Strophen. Indem Druhl gerade diese Opitz-Strophe benutzt und dem Schlussteil eine Auswahl des verbliebenen Textes nach dessen biblischer Formulierung zugrunde legt, kann er am Anfang eine freie Texteinheit platzieren: eine klar neutestamentlich orientierte Strophe aus Beckers Psalmichtung („Gott und Christo, seim lieben Sohn, | Mit Trotz sie widerstreben“).

### Melodienwahl und Mehrteiligkeit

Die weitere Textwahl wird anscheinend durch eine musikalische Vorgabe bestimmt, die strukturell von Lobwasser und Opitz ausgeht: Die Dichter haben sich in ihrer Arbeit an dieselbe musikalische Grundlage gebunden. Das nahm Druhl die Möglichkeit, die beiden Textansätze einander direkt gegenüberzustellen; sie hätten sich musikalisch nicht ausreichend voneinander unterschieden. So geht in jedem der zehn Psalmzusammenhänge eine musikalische Einheit auf die Melodie des Genfer Psalters zurück, folglich entweder mit dem Text Lobwassers oder demjenigen Opitz'. Die musikalischen Konsequenzen sind eigens zu betrachten.

Ferner zitiert Druhl für jeden Psalm in irgendeinem Abschnitt das biblische Original; die Kontrastwirkung, die von der Prosa gegenüber den Dichtungen ausgeht, ist in seiner Konzeption elementar, denn in den Bibeltextvertonungen kann Druhl kompositorisch völlig frei agieren. Schließlich verbleibt der Becker-Psalter: Nur in den beiden „Rahmenpsalmen“ der Sammlung, in denen sich der Text allein aus einer Opitz-Strophe und Bibelprosa zusammensetzt, wird auf Becker-Strophen verzichtet. In zwei weiteren bleibt es – wie von Becker zunächst intendiert – bei der Bindung der Texte an Kirchenliedmelodien<sup>19</sup>; die restlichen Becker-Texte jedoch sind zugleich mit der Musik verknüpft, „welche der hochberühmte Capellmeister H. Heinrich Schütz darüber gesetzt“<sup>20</sup>. So ergibt sich innerhalb des Becker-Komplexes nochmals eine ähnliche Zerteilung wie zwischen Lobwasser und Opitz: Auch hier liegen der kompositorischen Weiterarbeit teils nur Melodien zugrunde (sofern Druhl Beckers Text auf ein Kirchenlied bezog), anderen aber die Sätze Schütz'. In einem Fall schließlich (für Psalm 6) wird der Textbestand durch eine Psalmstrophe Bartholomäus Ringwalds erweitert<sup>21</sup>; sie tritt zu den Psalmversen 6–8 ein.

Die Gegenüberstellung der unterschiedlichen textlichen und musikalischen Ansätze werfen die Frage auf, ob sich die Psalmabschnitte als 29 isolierbare Werke darstellen oder – für einen Theologen näher liegend – sich jeweils innerhalb der Psalmen zu einer Art zyklischer Gestalt zusammenfügen. Das Ergebnis der Betrachtung wirkt diffus: Sowohl in der Beset-

19 Vgl. Ps. 3 (Nr. 7: „Mag ich Unglück nicht widerstahn“); Ps. 8 (Nr. 23: „Von Gott will ich nicht lassen“).

20 Vorrede in der Continuostimme, vgl. Abbildung 1.

21 Eine Strophe seines Liedes über Psalm 6: „Ach Herr du frommer Vater gut“ (Melodie „Es ist das Heil uns kommen her“), vgl. Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied. Von der ältesten Zeit bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts*, Bd. 4, Leipzig 1874, Nr. 1464. Druhl kannte entweder das Original oder zitierte es nach dem Lüneburger Gesangbuch von 1635; zur Rezeption des Liedes vgl. Albert F. W. Fischer, *Kirchenlieder-Lexikon*, Gotha 1878, Nachdr. Hildesheim 1967, Bd. 1, S. 12.

zung als auch in der Tonartwahl ist nicht zu erkennen, dass es zyklische Strukturen gibt. Doch es ist zu fragen, wie bindend eine Arbeit mit gerade diesen Parametern ist.

Druhls Ziel ist nicht gewesen, in sich abgerundete Besetzungskonzepte zu bilden. In der dargestellten Texte-Folge für den 3. Psalm folgen zwei Solokompositionen für Tenor und für Bass aufeinander, ehe der Schlussteil zwei Sopranen und dem Bass zufällt; Psalm 8 beginnt mit einem vierstimmigen Bibelwortsatz (SATB), an den sich eine Becker-Bearbeitung für zwei Soprane und Tenor sowie ein solistischer Bassatz (Lobwasser) anschließen. Doch das spricht nicht gegen eine fortlaufende Aufführung; für diese müsste lediglich ein Ensemble verfügbar gewesen sein, das die volle Besetzungstärke umfasste. Im Rahmen eines Gottesdienstes, in dem auch noch anderes musiziert werden sollte, erscheint dies als unproblematisch.

Werkkonzepte sind aber auch nicht im Tonartlichen erkennbar. Tonartunterschiede, wie sie zwischen Schütz' Becker-Psalter und den ‚Genfer‘ Melodien bestehen<sup>22</sup>, gleicht Druhl nicht aus. Eher lässt er erkennen, dass er sich durch die Tonumfänge der Melodievorgaben veranlasst fühlt, Transpositionen gegenüber den jeweiligen Originalgestalten vorzunehmen. Daher rückt er Schütz' Psalm 9 („Zu Zion wohnt der Herr“) aus der *g*- in die *d*-Lage; in umgekehrter Richtung verändert er die Tonart für Lobwassers Psalmen 8 und 9 (sowie für Psalm 3: *F* statt *C*). Diese Änderungen setzen an Psalm 9 also doppelt an, und zwar an den beiden Außen-„Sätzen“; folglich werden nicht einmal hier die Unterschiede eingeebnet, sondern die Grundtonbindung wird sogar vertauscht.

So bleibt der Text das einzige Kriterium, das eine Zusammengehörigkeit der Teile steuert. Oder anders: Die Mehrteiligkeit konkretisiert sich weder in den Verwandtschaften, die für eine Prima und Secunda Pars in der Musik der Jahrzehnte um 1600 typisch sind, noch in den Beziehungen einer „sinfonischen“ Mehrsätzigkeit des späteren 18. Jahrhunderts. Eher ‚erinnert‘ das Verfahren an manche im Tonartlichen ebenfalls nicht geschlossene Kantaten Bachs, in denen sich weder ein Tonartbogen schließt noch etwa die Rahmentonarten über eine Terz- oder Quintverwandtschaft aufeinander bezogen sind<sup>23</sup>. Dies aber zeigt, dass es auch unproblematisch ist, wenn für den 2. Psalm Start- und Binnensatz von *g* ausgehen, der biblische Schlusssatz aber in *F* steht – oder wenn der 3. Psalm einen Bogen von *e*-Phrygisch über *F* nach *a* beschreibt.

### Aufbereitung der Melodien des Genfer Psalters

Wie erwähnt, hatte Druhls Arbeit mit Psalmstrophen Opitz' und Lobwassers von denselben Melodien auszugehen. Grundsätzlich erschiene es als nahe liegend, über die Melodien, die bei Opitz alleinige musikalische Substanz sind, Choralbearbeitungen zu schreiben; demgegenüber ließe sich aus Lobwassers Mehrstimmigkeit nicht nur die Tenormelodie verarbeiten, sondern auch deren originale Kontrapunktierung (z. B. Diskant). Doch für eine solche Unterscheidung gibt es keine Anzeichen.

Zunächst ist auffällig, dass vier der fünf Lobwasser-Bearbeitungen Solokompositionen sind; folglich hat Druhl zumindest in diesen ersten zehn Psalmen nicht einmal den Versuch

22 Z. B. nach Lobwasser und Opitz für Psalm 7: *g* (Schütz: *G*).

23 „Sekundfall“ von Moll nach Dur in BWV 27, 35, 61, Sekundanstieg von Dur nach Dur in BWV 104, von Dur nach Moll in BWV 136.

unternommen, Potentiale der ursprünglichen Mehrstimmigkeit kompositorisch zu nutzen<sup>24</sup>, sondern er behandelt sie letztlich als ebenso „einstimmig“ wie den Psalter Opitz'. Dies lässt sich summarisch am Basssolo aus Psalm 3 betrachten (Nr. 7, vgl. Abbildung 2): Die Melodie Lobwassers wird im Singstimmenpart verarbeitet, während als Begleitung eine schlichtere, dem Generalbassprinzip gemäße Fundamentstimme fungiert, die sich bisweilen dieser Melodie anschließt und insofern von Lobwassers Vokalbasslinie klar abrückt. Hier spiegelt sich zugleich das Normalverfahren Druhls, eine Liedmelodie für größere musikalische Zusammenhänge aufzuarbeiten: Die Eröffnung folgt dem ersten Melodieabschnitt, der nach einer kurzen Phase freier Gestaltung erneut aufgegriffen wird, damit sich bruchlos die melodische Fortführung anschließen kann.

Abbildung 2: Nr. 7 (Psalm 3), Basso: eingezeichnet die von Druhl übernommenen Melodiepartikel Lobwassers

Versus Lobwassers.

Am ich zu Berthe gehen thu/ wañich ij ij

zu Berthe gehen thu/ schlaffen in guter ruh ij ij

in guter ruh ohn sorg aller gefahren ij

Ein ähnliches Bild zeigt sich, wenn man umgekehrt Druhls Arbeit mit Opitz' Psalter in den Blick nimmt: Letztlich wäre es denkbar gewesen, Opitz' Text und die zugehörige Melodie mit Komponenten des Satzes Lobwassers zu verbinden. Doch eher lässt sich eine direkte Vermeidung von Lobwasser-Anspielungen feststellen: Sogar in Kadenzten, in denen typische Klauselkombinationen zumindest eine Nähe zu Lobwassers Satzgestalten entstehen lassen könnten, gelangt Druhl zu prononciert eigenen Lösungen – und zwar auch dann, wenn die Gesangsteile nicht nur einstimmig sind<sup>25</sup>. Das Satzverfahren ist im Prinzip ähnlich wie in Nr. 7; allerdings ermöglicht die vergrößerte Besetzung reichere Sequenzierungen.

24 Es lässt sich nicht prüfen, welche Bedeutung Lobwassers Diskantlinie in dem einen verbleibenden Stück übernahm (Nr. 19: Psalm 7, Sopran und Bass), da die erforderliche Stimme nicht erhalten geblieben ist.

25 Zur ad-libitum-Behandlung vgl. Anm. 12.

Im Ergebnis erinnern die Satztechniken an die, die Johann Hermann Schein manchen Choralkonzerten der *Opella Nova* zugrunde gelegt hat (besonders Nr. 1: „Nun komm der Heiden Heiland“); elementar ist dabei – neben der Kontrapunktierung einzelner Melodieelemente mit sich selbst – der Gedanke, dass die Beweglichkeit des Satzes durch relativ knappe Abschnittslängen und den tonartlichen Anschluss der jeweils folgenden Melodiezeile (in originaler Tonhöhe) begrenzt ist. Dennoch boten sich Druhl auch noch weitere Gestaltungsansätze.

### Schütz' Sätze und das Bibelwort: andere Gestaltungsmöglichkeiten

So hat es den Anschein, als ob sich Druhl nur für die inhaltlich-theologische Aufbereitung der Psalmtexte durch Opitz und Lobwasser interessierte, nicht aber für die musikalischen ‚Begleiterscheinungen‘, deren gemeinsame Grundlage er nicht weiter differenzierte. Das ist anders, wenn der Blick auf den Umgang Druhls mit Sätzen Schütz' gelenkt wird. Exemplarisch betrachten lässt sich die Eröffnung von Psalm 4 (Nr. 9), „Erhör mich, wenn ich ruf zu dir“ (vgl. Notenbeispiel 1 im Anhang).

Die Verfahren zur Gewinnung der Satzgrundlagen sind kaum anders: Wie für die Lobwasser-Vertonung beschrieben, steht auch hier die Kontrapunktierung der einzelnen Melodiebestandteile mit sich selbst im Vordergrund. Doch ebenso wie Druhl schon in den beiden Eröffnungstakten bei der Vorstellung des Themas den Vokalbass mit Schütz' Basslinie kontrapunktiert, koppelt er zumindest am Ende des Abschnitts (T. 10/11) die Singstimmen nach dem Vorbild aneinander, das bei Schütz das Verhältnis zwischen Diskant und Bass prägt – und ähnlich nochmals in Takt 5/6. Das ist deshalb bemerkenswert, weil der zugrunde liegende Text- und Melodieanteil („wenn ich ruf zu dir“) den gesamten, sequenzierenden Abschnitt beherrscht und Druhl für all die Fälle, die nicht in Originallage stehen, Alternativen zu der Schütz-Version bildet. Auf diese Weise erscheint bereits in diesem kleinen Ausschnitt die Aufbereitung des Schütz-Satzes von anderen Überlegungen getragen als die Arbeit zumindest mit den Sätzen Lobwassers.

Diese Differenzierungen gehen in einer „Verlaufskurve“ mit finaler Ausrichtung auf. Die Eröffnung in der Ausgangslage, anfangs dem Bass zugewiesen und für den Tenor (dem die Beantwortung zufällt) ausgespart, wird für diesen von Takt 4 an nachgeholt; der abgespaltene Zeilenschluss wird daraufhin unter melodischer Führung des Tenors stufenweise aufwärts sequenziert – bis ein Schluss mit „dir“ auf ein *a* abzielen kann. Diese Formulierung fällt an den Bass, der damit das Melodiefragment Schütz' innerhalb der Sequenz erstmals übernimmt; von ihrem Zielton ausgehend kann daher ein letzter, wiederum in Originallage stehender Durchgang dem Tenor zugewiesen werden.

Das damit vorgegebene Muster setzt sich im Folgenden fort – noch in Erweiterung. Zunächst mag es scheinen, als werde erneut Schütz' Satzkonzept aus Diskant und Bass verarbeitet (T. 11/12, Tenor/Continuo) und als sei die im Bass hinzutretende Diskantklausel ein sekundäres Element; doch in der Fortführung zeigt sich, dass viel eher dieses Klauselpaar im Vordergrund steht. Dieses ist bei Schütz zwischen Diskant und Tenor angelegt; so deutet sich an, dass Druhl für die Komposition das Konzept Schütz' umfassend vor Augen stand, nicht also nur eine Melodie. Ebenso wie sich Druhl von einer solchen löst, rückt auch Schütz'

Vorlage für ihn zunehmend aus dem Gesichtskreis: Diese wird allein auf die (als solche un-spezifischen) Klauseln reduziert.

Die folgende Psalmzeile (T. 21 ff.) wird wiederum, von Schütz aus betrachtet, im Diskant-Bass-Verbund eröffnet; ehe sie mit der gleichen Konstellation schließt (T. 30–32, nun aber zwischen Bass und Continuo angesiedelt; mit frei geführtem Tenor), steht eine Kontrapunktierung der Melodielinie mit sich selbst (aber synkopiert) im Vordergrund. Unmerklich kommt es dabei zur Antizipation der Melodiefiguren, die bei Schütz erst die nächsten beiden Verse beherrschen (T. 27, Continuo). Damit entsteht ein Impuls dazu, Zusammenhänge über Versgrenzen hinweg zu bilden (und zwar auch hierin ausgehend von Potentialen, die Druhl in Schütz' Komposition als einem umfassenden Satz sieht); davon wird das verbleibende Stück übergreifend geprägt.

Im Folgenden werden diese Zusammenhänge mit Hilfe der Besetzungsdisposition gebildet: darin, wie die in originaler Lage geführten Schütz-Anteile auf die beiden Singstimmen verteilt werden. Nachdem die Behandlung der dritten Liedzeile unter melodischer Führung durch den Tenor eröffnet worden ist (T. 21/22), schließt sie, indem die Melodie dem Bass zugeordnet erscheint (T. 30–32); diesen Bass-Schluss setzt der Tenor mit der vierten Liedzeile fort (T. 32) und trägt diese auch am Ende des Abschnitts vor – so dass wiederum der Bass mit „in Angst und Not“ den nächsten eröffnen kann. Synkopierungen beherrschen den dritten Abschnitt („vergibst ...“, T. 21 ff.) sowie den fünften („in Angst ...“, T. 39 ff.), in dem sie aber nicht aus Schütz' Material entwickelt werden. Umgekehrt lässt sich die Arbeit mit der Continuo-Formel (T. 27) bewerten, mit der, wie geschildert, die Schütz-Motivik in einen anderen Abschnitt vorgezogen wird. Augmentierungen charakterisieren daraufhin den fünften Abschnitt (T. 37 und 41, Bass) ebenso wie den abschließenden sechsten (T. 45 ff., Tenor), in beiden Fällen an Schütz' Melodie ansetzend.

Die Schlüsse der beiden letzten Abschnitte zeigen die Potentiale, musikalischen Satz zu verarbeiten, nochmals besonders weitreichend. In Takt 42 lässt Druhl den Satz umfassend von der Ursprungs-Konstellation Schütz' geprägt erscheinen (dessen Diskantlinie im Tenor, Tenorlinie im Bass, Basslinie im Continuo). Und der Schluss des Stückes insgesamt verweist dergestalt auf Schütz' Melodie, dass ihr Anfang dem Tenor zugeordnet wird (T. 49, 2. Hälfte), ihr Schluss aber dem Bass (T. 51) und der Charakter der vorausgegangenen Ornamentierungen durch die Figuration in den übrigen gesungenen Satzanteilen überhöht erscheint.

Der Eindruck, Druhl wende lediglich Techniken wie die der *Opella Nova* Scheins auf Psalmlieder an, wird hier also weit gesprengt: Nicht die Lieder werden verarbeitet, sondern ihr Satz. Streckenweise mag die Musik Druhls so anmuten, als gehe dieser partiell auch vom Parodiebegriff des 16. Jahrhunderts aus, der eine Verarbeitung von musikalischen Sätzen ermöglichte. Kompositorisches Hauptziel ist jedoch eine Veränderung der Gattungskonzeption: „Choralbearbeitung“ ist bereits an sich im Kompositorischen nicht mehr selbst „Choral“, sondern dessen Überhöhung in einer anderen, von Polyphonie dominierten Richtung, in der das Liedhafte auf vielfältige Weise überformt wird; das gilt folglich auch hier. Ebenso kommt in einer Choralbearbeitung die Unterscheidung von Ein- und Mehrstimmigkeit hinzu. Doch wenn die Choralvorlage bereits selbst ein Satz ist, verändern sich die Bedingungen. Knapp umrissen, wird also nicht die Melodie des Schütz'schen Psalmliedes, sondern dessen homophones Konzept in konzertante Mehrstimmigkeit überführt.

## Bibelwortvertonung

Die betrachtete Schütz-Bearbeitung Druhls ergänzt eine „Melodiefamilie“, in der neben dem Becker-Psaln auch die konzertante Aufbereitung im Rahmen der *Kleinen geistlichen Konzerte I* (SWV 289) steht<sup>26</sup>. In der Dichte der melodischen Bezüge und deren satztechnischer Einbettung stellt sich jedoch auch die Frage nach dem Kontext – den Zielen, die diese Verarbeitung in musikalischer Hinsicht hatte: Wie also stellt sich im Sinne einer Mehrteiligkeit die Bearbeitung Druhls in Relation zum Nachbarstück dar? In diesem Fall ist die Lage günstig: Die nachfolgende Prosavertonung ist der gleichen Besetzung zugewiesen (dem Continuo part zufolge ist der Vokalbass ad libitum) und daher gleichfalls komplett erhalten geblieben, so dass sich knapp erschließen lässt, wo sich dieses kompositorische Verfahren als etwas Andersartiges erwies (vgl. Notenbeispiel 2 im Anhang).

In insgesamt 59 Allabreve-Takten werden die Psalmverse 4 und 5 ausgebreitet. Also ist die Gestaltung hier prinzipiell in größeren Bögen angelegt als in den Choralkonzerten: Über 25 Takte hinweg erstreckt sich die Behandlung des ersten der beiden Verse, der textlich in vier Komponenten zergliedert wird<sup>27</sup> und insgesamt aus zwei großen Textdurchgängen gebildet wird, ehe eine Zäsur vor dem Übergang zum Folgevers entsteht. Der erste Textdurchgang reicht 9 Takte weit: mit homophoner Eröffnung, die daraufhin für Sequenzierungen aufgelockert wird und in einer Kadenz auf dem Grundton *d* ausläuft. Ein zweiter Bogen erscheint demgegenüber gedehnt, kaum zufällig auf 16 Takte – so dass sich die Längenverhältnisse des Abschnitts aus 3<sup>2</sup> plus 4<sup>2</sup> Takten zu 5<sup>2</sup> Takten addieren. Diese zweite ‚Phase‘ wird mit einem kurzen Wechselgesang eröffnet, kadenzierend erneut auf dem Grundton *d* (nach vier Takten, also der Basis der Potenzierung!), ehe es mit „dass der Herr ...“ zu einer grundsätzlich anderen Textdarstellung kommt: Die Textpartikel werden nun nicht mehr linear, sondern simultan behandelt. Das erhöht die Kontrastwirkungen; zumindest umrisshaft und in der Wirkung erinnert dabei die in ruhigen Noten aufsteigende Melodie für „erkennet doch“ an die satztechnische Grundlage von „... vergibst all meine Sünden“ aus der vorausgehenden Schütz-Verarbeitung – so dass der Gedanke einer inneren Rückbindung der völlig frei gestalteten Prosa-version an die Liedverarbeitung nicht abwegig erscheint.

Die Architektur des Anfangsteils erscheint in der Vertonung des Folgeverses erweitert. Geht man nach den Kadenzen auf dem Grundton *d* (T. 35 und 50), so fügen sich nun 10+15 Takte zu einem erneut 25taktigen Komplex zusammen; auf diese Weise erscheint der Vers zunächst unauffällig gegliedert, und zwar bei prinzipiell ähnlichen polyphonen Verarbeitungsverfahren wie im vorausgegangenen Teil. Doch mit dem neuntaktigen Schlussteil, der die Längenverhältnisse der Eröffnung wieder aufnimmt, wird „und harret, sela“ als ein eigener Gedanke architektonisch herausgestellt, über die Psalmgliederung hinausgehend. Dies wird in der Motivgestaltung noch unterstrichen: Druhl bildet auf Viertelbasis Tonleiterauschnitte auf- und abwärts, die der Eröffnung „Erkennet doch“ gleichen, aber die dort exponierte Parallelführung der Stimmen durch zeitliche Versetzung der Stimmeinsätze auf gleicher Stufe in eine Terzkoppelung überführen.

26 Wolfram Steude, *Neue Schütz-Ermittlungen*, in: DJbMw 12 (1967), S. 47 und Abb. 1.

27 „Erkennet doch,/ dass der Herr/ seine Heiligen/ wunderbarlich führet.“

So erweist sich nicht nur die Schütz-Bearbeitung als besonders weitreichend; ihr steht eine dezidiert andersartige Komposition biblischer Prosa zur Seite: Vor allem die Großräumigkeit der musikalischen Abschnitte und die Rahmenbildung mit Hilfe der Motivik wären in dieser Form in einer Psalmlied-Bearbeitung Druhls nicht denkbar. Potentiale, die dies mit dem Schlussstück an dritter Stelle verbanden („Du wirst Herr mir mein Herz“, nach Opitz), lassen sich nicht erkennen, da zu diesem Stück zwei der drei Singstimmenparts (Soprane) nicht erhalten geblieben sind.

## Resümee

Nicht nur dem bereits traditionsreichen Psalmzyklus Lobwassers, sondern auch dem des ‚modernen‘ Dichters Opitz<sup>28</sup> kann für Druhls Zeit allgemeine Bekanntheit in einschlägig interessierten Kreisen unterstellt werden; auch der Becker-Psalter, 1602 erstmals erschienen<sup>29</sup>, kann ein reiches Publikum gefunden haben – mit zeitweilig im Zweijahresabstand erschienenen Neuausgaben bis 1621, unter denen sich auch drei Ausgaben mit vierstimmigen Sätzen von Sethus Calvisius befanden<sup>30</sup>. Die Vertonungen durch Schütz bewirkten keine völlig neue Ausrichtung der Becker-Rezeption; noch 1641 erscheint in Lüneburg eine Ausgabe allein der Texte, und das Dresdner Gesangbuch von 1678 geht in einer weiteren Tradition, das Textkorpus zu nutzen, auf<sup>31</sup>. Insofern lag den Zeitgenossen Druhls der Becker-Psalter in einer reich differenzierten Ausgabenvielfalt vor; diese wird durch den Hinweis auf Schütz bestmöglich konkretisiert, und eine Festlegung auf dessen Sätze erscheint als nicht selbstverständlich. Calvisius’ Version kann Druhl kaum gekannt haben; der Reiz, den der Becker-Zyklus auf Druhl ausübte, ging nicht zuletzt gerade von der Vierstimmigkeit aus, die er so zwingend durch Schütz’ Becker-Bearbeitung repräsentiert sah.

Druhl macht deutlich, dass er je nach Vorlage gezielt unterschiedliche Interessen in der Verarbeitung hat: nicht nur zwischen dem Umgang mit „Cantus prius factus“ (zu gebundener Sprache) und dem mit biblischer Prosa, sondern auch zwischen der Verarbeitung einer bloßen Melodievorgabe und derjenigen eines musikalischen Satzes. In jedem Fall steht eine geringstimmig-konzertierende Komposition am Ziel; auf diese Weise legen auch die Texte aus den Psalmzyklen Lobwassers und Opitz’ jegliche Komponente calvinistischer Musikauffas-

28 Nicht zu vergessen ist, dass Druhl im näheren geographischen Umkreis des glühenden Opitzianers Johann Rist wirkte, dessen geistliche Dichtung in den 1640er Jahren ansetzte, aber erst nach 1650 den Gipfel ihrer Produktivität erreichte.

29 Vgl. <http://www.vd17.de>, Nr. VD 17 1:658789E (nach dem Exemplar der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Sammlung Wernigerode Hb 292).

30 RISM B/VIII/1, 1605<sup>03</sup>, 1611<sup>03</sup>, 1618<sup>03</sup>. – Angesichts dieser Auflagendichte ist keine genaue Zuordnung möglich, wenn Hector Mithobius (*Psalmodia Christiana* [...], Jena u. Bremen 1665, S. 50) über die Ratzeburger Wirkungszeit seines gleichnamigen Vaters schreibt: „Und weil der Hochseelige Hertzog Adolph Friedrich zu Mecklenburg, Christmilder Gedächtnüs, den Psalmen D. Beckers über den gantzen Psalter Davids sehr hochgeliebet und meinem seel. Vater *commendiret*, hat er auch viele daraus zu solchen Zeiten erklärt, die Wochen über singen, und allemal nach gehaltener Predigt von der Cantzel verlesen lassen, daß sie also der Gemeine wol bekannt worden.“

31 Vgl. <http://www.vd17.de>, Nr. VD 17 7:685260T (nach Expl. Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, 8 P GERM II, 4164 (Lüneburg); Nr. VD 17 39:151227G (nach Expl. Forschungs- und Landesbibliothek Gotha, Cant.spir 8° 01218). VD 17 bietet weitere Nachweise von Becker-Nachdrucken ohne Musik (sondern jeweils mit Verweisungen auf bereits bestehende Kirchenliedmelodien).

sung ab. Die Kontrolle darüber, dass die jeweils vorkommenden Texte ‚lutherkonform‘ seien, muss für den Theologen Druhl ohnehin als Aspekt der Auswahlarbeit gesehen werden – in der es mit den Texten des Becker-Psalters ebenso wenig zu Problemen gekommen sein wird wie mit der Bibel selbst.

Ein Stück weit war die Schaffung der musikalischen Strukturen abhängig von der Ausgangsbasis: davon, dass die Verse des Bibeltexts größere Bögen schlagen als die Verszeilen regelmäßig gebauter Dichtung, ebenso davon, dass im Umgang mit dieser zugleich eine Bindung an Melodiebögen besteht. Nur in Einzelfällen ist es in den Liedbearbeitungen möglich, diese Bögen aufzuspalten (z. B. für eine Sequenz über „wenn ich ruf zu dir“) oder zu größeren Komplexen zusammenzufassen (Psalm 4 nach Becker, Verszeilen 3–6). So wirken diese Vorgaben nicht absolut bindend. Die entstehenden Sätze Druhls unterscheiden sich jedoch klar dadurch, dass Liedbearbeitungen an die durch den Melodieverlauf vorgegebene Ordnung der Kadenzziele gebunden sind; von ihnen kann sich der musikalische Verlauf nicht lösen. Sekundär ergeben sich Unterschiede auch in der Hinsicht, ob die Verarbeitung vorgegebener Melodieelemente so weit ausgedehnt werden kann wie in einer zeittypischen freien Komposition; in diesen ist es zudem besser möglich, Einzelbegriffe zu isolieren und ihren Ausdrucksfacetten nachzugehen. Und schließlich bezog Druhl aus der Mehrstimmigkeit der Schütz-Sätze je nach Bedarf nicht nur Begleitelemente, sondern auch motivisches Material, um die Kleinräumigkeit der Liedgliederung zu überwinden. So wird in der Detailgestaltung die Polarität klar fassbar, die Druhl mit der Koppelung der beiden unterschiedlichen Gattungskonzepte angestrebt hat.

Dies alles muss folglich auch hinter dem Unterschied stehen, den Druhl in der Titelformulierung bildet: zwischen „Concerten und Madrigalen“. Selbstverständlich lässt sich der zweite Begriff nicht auf die Bibelwortvertonungen beziehen; sie erscheinen somit als die „Concerten“. Eher verwunderlich wirkt also, dass Dichtungen wie die des Becker-Psalters als Madrigale erscheinen sollten. Doch für eine Äußerung des Jahres 1650 lassen sich die Probleme überwinden.

Solange die gebundenen Texte nicht zu erkennen geben, dass sie aus strophischen Zusammenhängen herausgelöst sind, mag für zeitgenössisches deutsches Verständnis das Madrigalhafte bereits plausibel geworden sein – obgleich sich die Textherkunft viel eher über Konzepte der Aria fassen lassen<sup>32</sup>. Zu bedenken hat man auch, dass sich die Gattungskonzeptionen Druhls noch nicht auf eine Zeit „nach Caspar Ziegler“ beziehen. Und schließlich ging es Druhl punktuell auch darum, Stollenzusammenhänge aufzulösen, sofern er einen „madrigalischen“ kompositorischen Ansatz verfolgte: Dies führt für die Becker-Schlussstrophe von Psalm 6 zur Ablösung der Komposition von jeglicher melodischer Vorgabe. Druhl kann daher für den Beginn „Weicht ab von mir, zurücke kehrt“ den Imperativ „Weicht“ auch isolieren und für die Stollenwiederholung zum Text „Denn Gott hat gnädiglich erhört“ eine andere musikalische Konzeption vorsehen<sup>33</sup>.

32 Johann Rist, der offensichtlich auf das Aria-Konzept setzte, hat seine (selbstverständlich strophisch konzipierten) Gesänge ebenfalls nicht mit diesem Begriff belegt, sondern als „Lied“ titulierte; vgl. Konrad Küster, „O du güldene Musik!“, *Wege zu Johann Rist*, in: Johann Anselm Steiger (Hrsg.), „Ewigkeit, Zeit ohne Zeit“: *Gedenkschrift zum 400. Geburtstag des Dichters und Theologen Johann Rist*, Neuendettelsau 2007, S. 49–152, hier S. 90–103 und 121–136.

33 „Weicht, weicht ab von mir“ (wiederholt) gegenüber „Denn Gott, denn Gott | hat gnädiglich erhört“.

Aus der Schütz-Perspektive betrachtet, mutet das Ergebnis dennoch erstaunlich an: nicht nur weil Schütz sich in Italien mit Madrigalischem auseinandergesetzt hatte und im Deutschen intensiv um ein Madrigal-Äquivalent bemühte, sondern auch weil die Kompositionen des Becker-Psalters als solche alles andere sind als Madrigale. Doch auch hier wird die Lage verständlicher, sobald Einzelstrophen isoliert werden; diese lassen sich im Rahmen des Zeitüblichen durchaus wie ein Madrigal auffassen<sup>34</sup>. Wenn dann noch die Komposition, die auf der Schütz-Grundlage gewonnen wird, auf Gestaltungsformen des konzertierenden Madrigals abzielt, wird das Paradoxon vollends nivelliert<sup>35</sup>.

Das Poetologische erweckt den Anschein, als sei Druhl mit seinen Konzepten partiell altertümlich. Andererseits lässt er unzweifelhaft ein Interesse daran erkennen, unterschiedliche Texte und Musikgattungen zu koppeln. Das Koppeln als solches ereignet sich für ihn in einer Art Mehrsätzigkeit, deren innere Verbindung aus dem Bibeltext des Psalters resultiert. Nicht nur dieser Zusammenhalt ist für jene Zeit ungewöhnlich (in geistlicher Musik findet er sich am klarsten in Historienkompositionen), sondern erneut die Arbeit mit unterschiedlichen Texttypen. Insofern lässt Druhl ein Interesse erkennen, wie es sich gleichzeitig auch im Konzept eines „Concerto cum aria“ entfaltet: Die Begriffskombination in Druhls Titel, die äußerlich wie eine kaum reflektierte Summenformel erscheint, bezeichnet (im Psalmzusammenhang gesehen) das gleiche wie jenes, wirkt sich aber musikalisch andersartig aus – bei demnach tendenziell gleichen Zielen. Auch hier geht es um eine sukzessive Konfrontation biblischer Prosa mit gebundenen Texten in einem weiter ausgreifenden Werkkonzept. Insofern reicht das Interesse, das diesem Druck Druhls zu gelten hat, über den Bezug zu Schütz (und anderen) hinaus: Es zeigt sich, wie weitreichend das Interesse am Potentialunterschied zwischen Bibelwort und Dichtung war – und dass gerade in der lutherischen Kirche Konzeptionen ausprobiert wurden, in denen Varianten zu denen der Italiener am Dresdner Hof gebildet wurden.

34 Vgl. hierzu auch das „Madrigal“ des Wittenberger Theologen und Dichters Johannes George Möller, in dem dieser Johann Rist preist, in: Johann Rist, *Musikalisches Seelen-Paradis [...] Neuen Testaments*, Lüneburg 1662, fol. f<sup>r</sup> (das Gedicht zeigt keinerlei Beziehung zu den italienischen Definitionen).

35 Zur Verwendung des Madrigalbegriffs im Sinne einer konzertanten Verwendung vgl. Wolfram Steude, *Zur Vorgeschichte der „Madrigalischen Kantate“ Erdmann Neumeisters*, in: SJB 23 (2001), S. 43–53, hier S. 46.

## Anhang

## Inhalt und Struktur der Sammlung

| Ps. | Nr. | Text-Incipit                        | Quelle: Text/Musik       | Besetzung |
|-----|-----|-------------------------------------|--------------------------|-----------|
| 1   | 1   | Der Gerechte ist wie ein Baum       | Bibel (Vers 3)           | TB        |
|     | 2   | Diejenigen, so der Gerechtigkeit    | Opitz                    | C         |
| 2   | 3   | Gott und Christo                    | Becker/Schütz            | CB        |
|     | 4   | Was fichtet doch                    | Opitz                    | CB        |
|     | 5   | Ich habe meinen König               | Bibel (Vers 6–12)        | TB        |
| 3   | 6   | Ach Herr, wie ist meiner Feind      | Bibel (Vers 1–5)         | T         |
|     | 7   | Wann ich zu Bette gehen tu          | Lobwasser                | B         |
|     | 8   | Auf Herr steh auf                   | Becker/Mag ich Unglück   | CCB       |
| 4   | 9   | Erhör mich, wenn ich ruf            | Becker/Schütz            | TB        |
|     | 10  | Erkennet doch                       | Bibel (Vers 4–5)         | TB        |
|     | 11  | Du wirst Herr mir mein Herz         | Opitz                    | CCB       |
| 5   | 12  | O Herr, dein Ohren zu mir kehre     | Lobwasser                | C         |
|     | 13  | Denn du bist nicht ein solcher Gott | Becker/Schütz            | AB        |
|     | 14  | Lass sich freuen                    | Bibel (Vers 12–13)       | CB        |
| 6   | 15  | Herr, schicke ja nicht Rache        | Opitz                    | A         |
|     | 16  | Ach du Herr wie lange               | Bibel (Vers 4b–5)        | CB        |
|     | 17  | Mein Gwissen mich                   | Ringwald/Es ist das Heil | CCT       |
|     | 18  | Weicht ab von mir                   | Becker/frei              | TB        |
| 7   | 19  | Mein Hoffnung auf dich              | Lobwasser                | CB        |
|     | 20  | Herr mein Gott hab ich böses getan  | Becker/Schütz            | Bariton-B |
|     | 21  | O, Gott ist ein rechter Richter     | Bibel (Vers 12–14)       | TB        |
| 8   | 22  | Herr unser Herrscher                | Bibel (Vers 2–5)         | CATB      |
|     | 23  | Wie groß ist deine Gnade            | Becker/Von Gott will ich | CCT       |
|     | 24  | O höchster Gott                     | Lobwasser                | B         |
| 9   | 25  | Ich will dich Herr von Herzen Grund | Lobwasser                | A         |
|     | 26  | Der Herr ist des Armen Schutz       | Bibel (Vers 10–11)       | TB        |
|     | 27  | Zu Zion wohnt der Herr              | Becker/Schütz            | CB        |
| 10  | 28  | Wie kommt es, Herr                  | Opitz                    | TB        |
|     | 29  | Herr warum trittst du so ferne      | Bibel (Auswahl 1–17)     | B         |

## Notenbeispiel 1: Eröffnungstück zu Psalm 4 (Nr. 9, nach Becker/Schütz)

ad melodiam H. Schützens. Tenor &amp; Bassus ad plac. Versus C. Bec.

Tenor

Bass

Er - hör mich, wenn ich ruf zu dir, er - hör mich, wenn ich ruf zu

Er - hör mich, wenn ich ruf zu dir, er-hör mich, wenn ich ruf zu

6 # # # 6 6 #

6

dir, wenn ich ruf zu dir, wenn ich ruf zu dir, wenn ich ruf zu dir,

dir, wenn ich ruf zu dir, wenn ich ruf zu dir, wenn ich ruf zu dir, wenn ich ruf zu

# 5 6 # 5 6 5 5 6 6 # #

10

wenn ich ruf zu dir, Herr Gott, der du aus Gna - den mir aus Gna -

dir, wenn ich ruf zu dir, aus Gna - den mir, Herr Gott, der du aus Gna -

6 # # 6 5 3 4 3 6

14

den mir, aus Gna - den mir aus Gna - den mir, aus Gna - den mir, aus Gna - den

den mir, Herr Gott, der du aus Gna - - - den mir, aus Gna - den

4 3 6 5 6 3 4 3 # # 6 7 6 #

Notenbeispiel 1 (Forts.)

18

mir, aus Gna-den mir, aus Gna - - - den mir ver-gibst all mei-ne Sün - de,

mir, aus Gna - den mir, aus Gna - - - - den mir ver - gibst all mei-ne Sün - de, ver-

5 6 5 7 6 5 6 b 6 b #

23

ver-gibst all mei-ne Sün - de, ver-gibst all mei-ne Sün - - - de, ver -

gibst all mei - ne Sün - - de, ver - gibst all mei - ne Sün - de

6 # # 5 6 # 5 6# 6 #

27

gibst all mei - ne Sün - de, ver-gibst all mei - ne Sün - de, ver-gibst all

ver-gibst all mei - ne Sün-de, ver - gibst all mei - ne Sün - de, ver-gibst all

6 # 6 # 6 # 6 # 5 6 6 6 5 6 b # 6

31

mei - - - ne Sün - de, schaffst Hülff und Rat, schaffst Hülff und Rat, schaffst Hülff und Rat, schaffst

mei - ne Sün - - - de, schaffst Hülff und Rat, schaffst Hülff und Rat, schaffst Hülff und Rat schaffst

b 6 b # 5 6 6 6 6 6 6 # b 6 6





## Notenbeispiel 2 (Forts.)

19

Herr wun-der-lich füh-ret, wun-der-lich füh-ret, dass der Herr, dass der Herr, dass der Herr sei-ne Hei-li-

ken-net doch, er-ken-net doch, dass der Herr, das der Herr, das der Herr sei-ne

7 6 5 7 6 5 #

23

gen, dass der Herr sei-ne Hei-li-gen, dass der Herr sei-ne Hei-li-gen wun-der-lich füh-ret,

Hei-li-gen, dass der Herr sei-ne Hei-li-gen wun-der-lich füh-ret,

6 # 4 3 #

26

der Herr hö-ret, wenn ich ihn an-ru-fe, wenn ich ihn an-ru-fe, wenn

der Herr hö-ret, wenn ich ihn an-ru-fe, wenn ich ihn an-ru-fe, wenn ich ihn an-ru-fe,

# # 4 3 # 6 5 # 6 5 6

31

ich ihn an-ru-fe, der Herr hö-ret, wenn ich ihn an-ru-fe, der Herr hö-ret,

wenn ich ihn an-ru-fe, der Herr hö-ret, wenn ich ihn an-ru-fe, wenn ich ihn an-

6 6 #

35

wenn ich ihn an-ru-fe, zür-net ihr, so sün-di-get nicht, zür-net ihr, so sün-

ru-fe, wenn ich ihn an-ru-fe, zür-net ihr, so sün-di-get nicht, zür-net ihr, so sün-

4 3 # 6 6 # #

Notenbeispiel 2 (Schluss)

39

di - get nicht, zür - net ihr, zür-net ihr, so sün-di-get nicht, zür-net ihr, so sün-di-get nicht, re-det mit eu-rem

44

re-det mit eu-rem Her-zen, re-det mit eu-rem Her-zen

48

zen, mit eu-rem Her-zen auf eu-e-rem La-ger, und har-ret, re-det mit eu-rem Her-zen auf eu-rem La-ger, und har-ret

52

se-la, und har-ret, se-la, und har-ret, se-la, se-la, und har-ret, se-la, und har-ret, se-la, und har-ret, se-la

56

und har-ret, se-la, und har-ret, se-la, se-la

