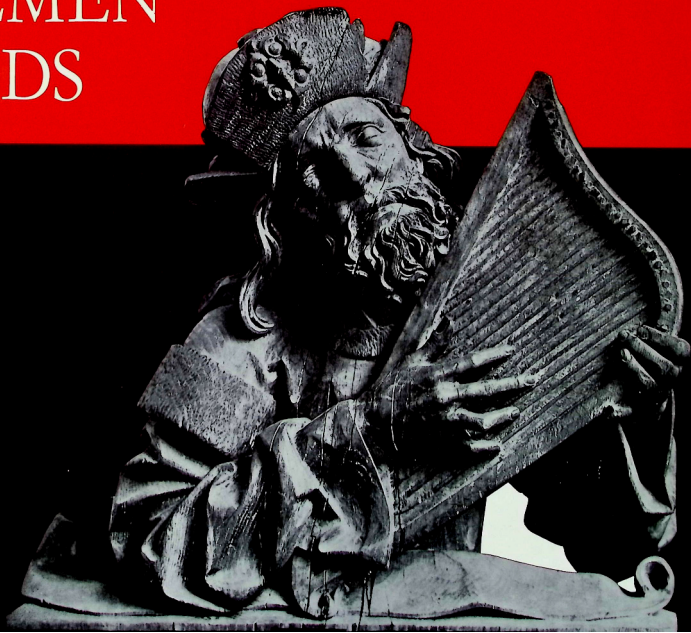


CANTATE

HEINRICH SCHÜTZ PSALMEN DAVIDS



Heinrich Schütz

1585-1672

Psalmen Davids

1	Danket dem Herren, denn er ist freundlich (SWV 45)	10:15
2	Ach Herr, straf mich nicht in deinem Zorn (SWV 24)	6:11
3	Der Herr ist mein Hirt (SWV 33)	5:34
4	Wohl dem, der den Herren fürchtet (SWV 30)	6:51
5	Nun lob, mein Seel, den Herren (SWV 41)	18:44
		47:38

Favoritchor:

Adele Stolte, Rotraud Riedel-Pax, Sopran; Frauke Haasemann, Alt; Bernhard Michaelis, Tenor (Altus); Hans-Joachim Rotzsch, Johannes Hoefflin, Tenor; Wilhelm Pommerien, Baß

Capellchor (vokal):
Westfälische Kantorei

Capellchor (instrumental):

Walter Holy, Clarine, Trompete, Zink; Pieter Dolk, Clarine, Trompete; Helmut Finke, Clarine; Willy Walther, Josef Feck, Lothar Zinke, Posaune; Friedel Scherz, Pauken; Helmut Winschermann, Atsoko Matsuyama, Oboe; Tilmann Weber, Oboe d'amore; Peter Adamzyk, Englischhorn; Helman Jung, Fagott

Basso continuo:

Karl-Heinz Böttner, Laute; Arno Schönstedt, Cembalo; Jörg-Neithardt Keller, Positiv; Heinrich Haferland, Viola da gamba, Violoncello; Gunhild Münch-Holland, Viola da gamba; Christa Labsch, Violoncello; Hans Koch, Violone; Claus Fink, Kontrabaß

Leitung: Wilhelm Ehmann

Diese Sammlung enthält 26 Werke, zu allermeist über Psalmen, wie der originale Titel bezeugt; daneben finden sich wenige andere Texte. Schütz wählte für diese Arbeit die farbigsten, bilderreichsten und tiefgründigsten Dichtungen. Die Psalmenkompositionen haben in der Kirchenmusik aller Sparten eine gesicherte und lange Tradition. Ihren liturgischen Ort besaßen sie als Introitus der Messen - und Hauptgottesdienste - und in den Horen; ausgebaut vorab in Mette, Vesper und Komplet.

Dieses Psalmenwerk muß als überschwenglich-geniales Jugendwerk des Dresdener Hofkapellmeisters gelten. Es wird als op. 2 geführt; Schütz mag 33 Jahre alt gewesen sein, als er diese Stücke niederschrieb. Von allen großen deutschen Komponisten ist er am spätesten zur Musik gekommen; mehr als einmal mußte er entdeckt und zum musikalischen Berufsstudium gedrängt werden. Zeit seines Lebens blieb er ein Langsam-Schreiber. In diesem Jugendwerk hat Schütz alle musikalischen Mittel zwischen Spätrenaissance und Frühbarock ausgewertet. Die geringste Besetzung bildet die an sich schon klangstarke Achtstimmigkeit mit Generalbaß. Dieser künstlerische Reichtum wird von Fall zu Fall durch Solisten, Füllchöre, zahlreiche Melodie- und Generalbaßinstrumente, unterschiedliche räumliche Anordnungen und die freie Schaltmöglichkeit des Kapellmeisters ins nahezu Unbegrenzte erweitert und gesteigert. Nie wieder hat Schütz eine derartige künstlerische Prachtentfaltung getrieben. Dabei ist in den einzelnen Werken eine unterschiedliche Vielfalt der Formen und Besetzungen verwirklicht.

Wenn man das „Scharmützeln“ (Praetorius) gegensätzlicher Klanggruppen miteinander als das Wesen des Konzertierens versteht, so stellen alle Sätze dieser Sammlung Konzerte dar. Zwischenformen hat Schütz selbst besonders bezeichnet („Moteto“, „Canzone“). Nach seinem eigenen Vorwort setzte er diese Psalmen „auf Italienische Manier“, wozu er von seinem „lieben vnd in aller Welt hochberühmten Praeceptore Herrn Johan Gabrieln ... mit fleiss angeführet worden“ war. Praetorius nennt diese junge Kompositionsart eine „aus der Maassen herrliche neue Invention“ und stellt sie an die Spitze aller musikalischen Möglichkeiten seiner Zeit. Das Venezianische San Marco, wo Giovanni Gabrieli als Kapellmeister amtierte, war mit seinen weiträumigen, Moschee-ähnlichen Kuppelbauten, Umgängen und Nischen, die zum mehrchörigen Konzertieren einluden, die Geburtsstätte dieser Kompositions- und Musizierweise.

Die vorausgenommene Erläuterung einiger Fachausdrücke und ihrer künstlerischen Funktion mag dem Hörer Vorgänge dieses Musizierens begreiflicher erscheinen lassen. Der Komponist selbst hat sie in seinem siebengliedrigen Vorwort der Originalausgabe voraus-

gestellt. Das Satzgeschehen wird jeweils von einem oder mehreren *Favoritchören* getragen. „Cori Fauriti werden von mir die jenigen Chor vnd Stimmen genennet / welche der Capellmeister am meisten fauorisieren und auff's beste vnd lieblichste anstellen soll“. Im allgemeinen ist ein solcher Chor „nur von vier Sängern“ besetzt. Die Favoriten heißen sonst auch Concertatsänger (Praetorius), Concertisten (Bach), Principals (Händel). Es waren besonders ausgesuchte und geförderte Stimmen, die Solisten der Kantorei. Sie sangen die Solopartien, traten zum Soloensemble zusammen und führten den Gesamtchor an. Dazu können *Capellchöre* treten. Diese wurden „zum starcken Gethön / vnd zur Pracht eingeführt und waren „dahero starck bestimmt“. Die Capellisten erschienen anderwärts als Omnes- Sänger (Praetorius), Ripienisten (Bach), All (Händel). Sie greifen nicht in den kompositorischen Ablauf ein, sondern können an besonderen Höhen- und Knotenpunkten als Füllregister hinzugezogen werden. Nur bei Psalm 122 gibt es eine „Capella per tutto“, die ganz durchläuft. Daher mag man diese Tuttichöre auch „ausslassen“, ohne den Satz zu schädigen. Obgleich diese stärker zu besetzenden Capellchöre zumeist textiert sind, fordert der Komponist selbst dazu auf, sie mit Instrumenten zu durchdringen, so daß er sogar gelegentlich von „Instrumental-Capellen“ spricht: „jedoch wenn man auch Sänger dabey haben kann so ist viel desto besser“.

Häufiger hat Schütz auch besondere *Instrumentalchöre* ausgeschrieben. Manchmal sind die instrumentalen Gattungen bezeichnet, manchmal steht ihre Wahl frei. Diese Klanggruppen besitzen die Bedeutung einer Capella. Seltener erscheint eine Stimme als „Violine solo“, „Cometto solo“ o. ä. Man kann auch, nach Anregung des Komponisten, bei den Favoritchören Instrumente colla parte ganz oder teilweise mitgehen lassen, oder einzelne Vokalstimmen durch Instrumente ersetzen. Dabei bestückt man die Teilchöre möglichst mit geschlossenen Instrumentalfamilien und läßt Streicher gegen Bläser, Gamben gegen Violinen, Holz- gegen Blechbläser u. s. f. amuszieren. Selten kommen einzelne Gesangspartien mit der Bezeichnung „*voci sole*“ vor, die dann etwa im Stil der „Kleinen Geistlichen Konzerte“ behandelt sind.

Nach dem Titel und dem letzten Abschnitt des Vorworts ist ein *Basso continuo* durchaus zugehörig. Der Komponist hat eigens dafür ein Stimmheft angelegt, das zugleich die wichtigsten gestalterischen Eintragungen enthält, etwa zur Dynamik. Bei den letzten Stücken der Sammlung, die teilweise andere Überschriften tragen, empfiehlt Schütz dem Generalbaß-Spieler nach deutscher Praxis ein „Absetzen in die Partitur“; der Tastenspieler soll die verschiedenen Partien aus den einzelnen Stimmheften zusammenziehen und in seine Griffschrift „intavolieren“. Als Instrument steht dabei nach Angabe des Titels die Orgel im Vordergrund, aber auch Lauten- und Klavierinstrumente können hinzugezogen werden. Man gebe den verschiedenen Solo- und Chorgruppen tunlichst gegensätzliche Generalbaß-Instrumente bei, so daß man auch hier, wie bei den Melodie-Instrumenten, eine farbi-

ge Klangspaltung erreicht. Nach dem Brauch jener Zeit und Aufzeichnungen des Schütz-Schülers Bernhard haben die Generalbaß- und Melodieinstrumenten-Spieler, auch die Solo- und Chorsänger ihre Partes gelegentlich durch „*Verblümungen*“ verziert und intensiviert.

Von diesen vielfältigen Möglichkeiten der Ausführung kann der Chorleiter nach seinem Ermessen und den jeweiligen Gegebenheiten freien und verschiedenen Gebrauch machen. Schon im ersten Satz seiner Einführung erachtet es Schütz eigentlich als unnötig, für die „Anstellung“ dieser Kompositionen Anweisungen zu geben, „dieweil verständigen Capellmeistern / nach Gelegenheit einer jeden Capell vnd Qualiteten der Personen / dieselben anzuordnen / frey stehet“. Nichtsdestoweniger sollte die getroffene Einrichtung wohl durchdacht sein und die Prinzipien dieses Musizierstiles zu verwirklichen trachten. Die Stereophonie und ein klangfarbliches Registrieren mit Sänger- und Instrumentalgruppen geben dazu der Schallplatte eine eigene Möglichkeit.

Danket dem Herren, denn er ist freundlich, Psalm 136 (SWV 45)

mit zwei vierstimmigen Favoritchören, einem fünfstimmigen Capellchor, einem vierstimmigen Trompeten- und Paukenchor und Basso continuo.

Der schon im Wortmodell sich ständig wiederholende Kehrreim „Denn seine Güte währet ewiglich“, grundsätzlich dem Capellchor mitgegeben, veranlaßt Schütz dazu, dieses Stück als riesiges Rondo zu komponieren. Der laufende Text wird vornehmlich zwischen den beiden Favoritchören abgehandelt. Selten erscheinen als besonderer Effekt die Rollen vertauscht. An den ausgebreiteten Schlüssen vereinigen sich alle Musiker in dem wechselnden Zuruf des Kehrreims. Die Beteiligung des Trompetenchores verlangt als Tonart ein durchgehendes helles C-dur, das nur in scharfer Rückung als krasses Wirkungsmittel verlassen werden kann, wenn dieser schweigt, um alsbald ebenso plötzlich wieder aufgenommen zu werden. Die ständige, geradezu kreisende Wiederholung des formelhaften Kehrreims, der an den Schlüssen die Blöcke kanonisch schichtet, erwirkt ein unentrinnbares Einbezogenwerden in diese bezeugte Zuversicht.

Der erste Favoritchor wurde mit einem Soloensemble von zwei Sopranen und zwei Tenören besetzt. Der obere Tenor, der im Altschlüssel steht, war ursprünglich ohne hin auf einen Männeralt bezogen. Dieses Soloensemble wurde durch Laute und Gambe abgestützt. Die Solisten übertragen die Vorstellungen des Textes mit knapper Eindringlichkeit in musikalische Bilder. Der zweite Favoritchor ist für Männeralt und drei „Trombonen“ kompo-

niert worden. Es erschien günstig, als Bindemittel bei der Aufnahme einen Frauenalt hinzuzufügen. Positiv, Violoncello und Kontrabaß übernehmen dabei die Aufgabe des Basso continuo. Der fünfstimmige Rondo-Capellchor wurde durch einen Sänger- und einen colla parte mitgehenden Oboen-Fagott-Chor besetzt, generalbaßmäßig abgefangen durch Cembalo, Gambe und Violone. Der Trompetenchor, dessen Baßinstrument die Pauken darstellen, ist als Verstärkungsregister stets dem Capellchor zugeordnet. Klangliche Farbbänder der Sänger-Trompeten-Posaunen-Oboenchöre laufen auf diese Weise nebeneinander her und winden sich zu kunstvollen Mustern ineinander.

Ach Herr, straf mich nicht in deinem Zorn, Psalm 6 (SWV 24)

mit zwei gleichen vierstimmigen Sängerschören und Basso continuo.

Die dunkle Dichte dieses Textes, seine tiefe Verzweiflung und hohe Hoffnung erinnern daran, daß zur Zeit Schützens der Patron der Musiker Hiob war. Kurzgefaßte rezitativische Stellen und expansive Wortausdeutung ergänzen einander, Anrufe laden breit aus; bei den Worten „Tod“ und „Hölle“ versinkt die Musik symbolisch in der Tiefe; Halbtonspannungen unterstützen das „Seufzen“, „Weinen“, „Flehen“; bei „erschrecken“ und „plötzlich“ bricht die Musik in einer „Schrecksekunde“ ab; mit „denn ich bin schwach“ ist die Koppelung der drei oberen Stimmen gegen den Baß zögernd verschoben; Klangballungen und Echospiele geben musikalischen Wechsel. Der Gläubige rafft sich schließlich zur rühmenden Doxologie auf.

Beide Chöre wurden unter Verzicht auf mitgehende Instrumente rein vokal ausgeführt und gleich stark besetzt. Die Generalbaßgruppe des ersten Chores besteht aus Cembalo, Gambe und Violone, die des zweiten Chores aus Positiv, Violoncello und Kontrabaß.

Der Herr ist mein Hirte, Psalm 23 (SWV 33)

mit einem vierstimmigen Favoritchor, zwei vierstimmigen Capellchören und Basso continuo.

Die Aussagen dieses bekannten Hirtenpsalms werden nach der Figurenlehre der Barockzeit musikalisch scharf nachgezeichnet. Die Favoriten beginnen imitatorisch mit sich ergänzenden auf- und absteigenden Bögen, worauf die Capellblöcke im Dreiertakt den gleichen Text noch einmal freudiger aufgreifen. Hohe und tiefe Stimmpaare des Favoritchores stoßen den Text syllabisch voran, unterbrochen durch gestische Tonbilder auf „frischem Wasser“, „rechter Straße“, „und schenkest“. Das „finstere Tal des Todes“ wird durch tiefstehende Akkorde eingedunkelt. Pausen lassen das Wort „fürcht“ ängstlich gegeneinander

schlagen. Tonwiederholende rhythmische Zuspitzungen treiben das Werk in jubelnder Zuvorsicht und ständiger Steigerung mit dem Text „und werde bleiben im Haus des Herren immerdar“ in die breit auffangenden Schlußklänge.

Dieses Werk kann schon mit einem Favorit- und einem Capellchor ausreichend musiziert werden. Da aber die Favoriten schwach und die Capellisten stark besetzt zu sein pflegen, empfiehlt Schütz bei diesen und ähnlichen Sätzen dem Kantor, „ob er auss gemelten Coro I nach dem Strichlein / wo Capella stehet / abcopieren / vnd also eine andere Capell absonderlich anstellen wolle / so wird sich alsdann eine bessere Proportion der Chor ereignen“. Diesem Vorschlag sind wir gefolgt und haben ein favorisiertes Soloensemble, mit Laute und Gambe, zwei stärker besetzten, mit einander wechselnden Capellgruppen gegenübergestellt. Der erste Capellchor erhielt zusätzlich einen Oboen-Fagott-Chor zur Einfärbung mit Cembalo, Gambe und Violone, während der zweite Capellchor durch einen beigegefügt Zinken- und Posaunenchor mit Positiv, Violoncello und Kontrabaß abgespalten wurde. Die Capellchöre erfüllen sich hier in kehrreimhaften Bestätigungen, dreifachen Echowirkungen, harmonischen Rückungen, rhythmischen Antrieben, klanglicher Aufstockung.

Wohl dem, der den Herren fürchtet, Psalm 128 (SWV 30)

mit einem hohen und einem tiefen vierstimmigen Sängchor und Basso continuo.

Bei aller ausgreifenden Achtstimmigkeit versteht es Schütz auch hier, die musikalischen Redefiguren in einem verknüpften Stenogramm aufzuzeichnen. Wieder ist bei „fürchtet der „stockende Atem“ durch Pausen sogar mitten im Wort versinnbildlicht. Mit „auf seinen Wegen“ schwingen sich die Noten wie eine Leuchtbahn empor. „Der Mann, der den Herren fürchtet“ wird im Kanon der Randstimmen als Gleichnis gehorsamen Folgens dargestellt. Wie nach jüdischer Vorstellung der Mensch in einer Vielzahl seiner Kinder und Kindeskinde fortlebt, symbolisiert ein achtstimmiges überquellendes Fugato über den Text „Und sehest deiner Kinder Kinder“, womit zugleich eine künstlerische Schlußsteigerung erreicht wird.

Zur Besetzung vgl. Psalm 6; jedoch werden hier durch den hohen und tiefen Chor klangliche Randräume aufgeschlossen und helle und dunkle Klangblöcke scharf gegeneinander gesetzt und übereinandergetürmt. Großgestige Rufe und durchsichtige Echoflächen gliedern den Wortablauf. Schütz beschließt diesen Psalm über den sichtbaren Segen des gläubigen Menschen mit der Doxologie.

Nun lob, mein Seel, den Herren, Psalm 103 (SWV 41)

mit einem vierstimmigen Favoritchor, zwei vokalen vierstimmigen Capellchören und zwei instrumentalen fünfstimmigen Capellchören und Basso continuo.

Diese Komposition geht über die verliebte Psalmdichtung Johann Gramanns mit der geläufigen Weise von Hans Kugelman (1540). Daher setzt Schütz die Bezeichnung „Canzona“ darüber. Der Satz ist schon mit zwei Sängerkhören ausführbar; wir haben aber nach Schützens eigener Empfehlung ein Soloensemble „abcopiert“, um ein Gleichgewicht der Chöre zu erreichen und die konzertierende Spannung zu erhöhen (vgl. Psalm 23). Diese Favoriten tragen auf dem Generalbaß-Fundament von Laute und Gambe Zeile um Zeile als großangelegtes Liedfugato vor, worauf zwei „stärcker bestimmte“ Chöre diese Zeile jeweils im Dreiertakt als Satz Note gegen Note im Wechselspiel wiederholen und beschließen. Dazu gesellen sich auf der einen Seite wieder Cembalo, Gambe, Violone und auf der anderen Positiv, Violoncello, Kontrabaß. Trotz der doppelten Gebundenheit an Liedweise und Imitation glimmen vor allem in der Favoritgruppe die Affekte des Textes ständig auf. Die jeweils gliedernden Dreiertaktflächen werden durch dynamische und modulatorische Schattierungen lebendig. Das Original, das nur die erste Strophe des Liedes bringt, wurde in unserer Darstellung durch die vierte Strophe ergänzt. Dabei haben wir als Steigerung die beiden 5stimmigen Capellchöre hinzugezogen, die in der Quelle ausnahmsweise keinen Text führen und die stets abschließenden Dreiertaktblöcke „zum starken Gethön und zur Pracht“ aufrunden. Der erste Capellchor, für den Schütz die Violinfamilie vorschlägt, wurde hier mit der Oboengattung besetzt und in dem zweiten Capellchor, dem der Autor „Cometti“ und „Trombonen“ begeben wollte, traten bei uns die Trompeten für die Zinken ein. Mit diesem 19stimmigen Werk über eine schlichte Liedweise wird der Lobpreis als Kernanliegen der Kirchenmusik unvergleichlich ausbreitet.

Wilhelm Ehmann

This collection comprises 26 works bears almost exclusively settings of the Psalms, as the original title indicates alongside a few other texts. For this project, Schütz selected the most colorful, richly imaginative, and profound poetic texts. Psalm settings have long held an established place in church music across all traditions. Liturgically, they served as intonations for the Mass (and principal worship services) and within the Divine Office, particularly in Matins, Vespers, and Compline.

This collection of Psalms stands as a work of exuberant genius from the Dresden *Kapellmeister's* early career; cataloged as Op. 2, it was likely composed when Schütz was thirty-three years old. Among the great German composers, he came to music relatively late; more than once, he had to be discovered and urged to pursue formal musical training. Throughout his life, he remained a slow, deliberate composer. In this early work, Schütz drew upon the full spectrum of musical resources spanning the late Renaissance and early Baroque periods. The minimum scoring consists of an eight-part vocal ensemble with basso continuo, a combination that is inherently sonorous. This artistic richness is further expanded at times to an almost limitless degree through the use of soloists, supplementary choirs, numerous melodic and continuo instruments, varied spatial arrangements, and the *Kapellmeister's* freedom to configure the ensemble as he saw fit. Schütz never again engaged in such a lavish display of artistic splendor. At the same time, the individual works exhibit a remarkable diversity of forms and scorings.

If one understands the "skirmishing" (Praetorius) between contrasting groups of sound as the essence of the *concertato* style, then all the movements in this collection qualify as concertos. Schütz himself specifically designated certain hybrid forms (such as "motet" or "canzona"). According to his own preface, he set these psalms in the "Italian manner", a style in which he had been diligently instructed by his "beloved teacher, Herr Giovanni Gabrieli, who is renowned throughout the world." Praetorius described this nascent compositional style as an "extraordinarily magnificent new invention" and ranked it above all other musical possibilities of his time. St. Mark's Basilica in Venice where Giovanni Gabrieli served as *Kapellmeister* was the birthplace of this method of composition and performance; its spacious, mosque-like domed structures, ambulatories, and niches invited the use of polychoral *concertato* techniques.

A preliminary explanation of certain technical terms and their artistic functions may help the listener better grasp the mechanics of this performance style. The composer himself included these definitions at the beginning of the seven-part preface to the original edition.

The musical action is driven by one or more *cori favoriti* (favored choirs). "I use the term *cori favoriti* to designate those choirs and vocal parts that the *Kapellmeister* ought to favor above all others, arranging them to achieve the finest and most delightful effect." Generally, such a choir consists of "only four singers." These "favored" singers are also known as *Concertatsänger* (Praetorius), *Concertisten* (Bach), or *Principals* (Handel); they were specially selected and cultivated voices—the soloists of the choir. They sang the solo passages, joined together to form solo ensembles, and led the full choir. Additional *Capellchöre* (full choirs) could also be employed alongside them. These were introduced "for powerful sonority and splendor" and were "accordingly designated for a robust sound." Elsewhere, the *Capellisten* appear as *Omnes* singers (Praetorius), *Ripienisten* (Bach), or simply "All" (Handel). They do not interfere with the compositional flow but can be called upon as a "filling register" at specific climaxes or pivotal moments. Only in Psalm 122 is there a *Capella per tutto* that runs continuously throughout the piece. Consequently, these *tutti* choirs may be omitted without compromising the musical structure. Although these *Capella* choirs are intended for larger forces and usually have text, the composer himself encourages reinforcing them with instruments, even occasionally referring to them as "instrumental *Capellen*": "however, if one can also have singers along, it is all the better."

Schütz also frequently scored specific instrumental choirs. Sometimes the instrumental types are specified, while at other times the choice is left open. These groups of instruments function as a *Capella*. Less frequently, a part appears marked as "violin solo," "cornetto solo," or the like. Following the composer's suggestion, one may also have instruments play *colla parte* either fully or partially with the *Favorit* choirs, or replace individual vocal lines with instruments. In doing so, the sub-choirs are ideally staffed with complete families of instruments, pitting strings against winds, viols against violins, woodwinds against brass, and so forth. Individual vocal parts marked "*voci sole*" appear rarely; these are treated in a style similar to that of the *Kleine geistliche Konzerte* (Small Sacred Concertos).

A *basso continuo* part is an integral component, as indicated by the title and the final section of the preface. The composer prepared a dedicated part-book for this purpose, which also contains key performance markings, such as those for dynamics. For the final pieces in the collection, some of which bear different headings, Schütz recommends that the continuo player follow the German practice of "transcribing into a score" (*Absetzen in die*

Partitur); the keyboardist is expected to consolidate the various parts from the individual part-books and "intabulate" them into their own notation. While the title highlights the organ as the primary instrument, lute and keyboard instruments may also be employed. Wherever possible, contrasting continuo instruments should be assigned to the various solo and choral groups to achieve a colorful timbral separation, mirroring the approach taken with the melodic instruments. In keeping with the customs of the era and the records of Schütz's pupil Bernhard, players of continuo and melodic instruments as well as soloists and choral singers would occasionally embellish and intensify their parts with ornamental flourishes (*Verblümungen*).

The choirmaster is free to make varied use of these diverse performance possibilities, exercising discretion based on the specific circumstances at hand. In the very first sentence of his introduction, Schütz deems it unnecessary to provide instructions for the "arrangement" (*Anstellung*) of these compositions, noting that "knowledgeable *Kapellmeister* are free to organize them according to the specific nature of each *Kapelle* and the qualities of the performers involved." Nevertheless, the chosen arrangement should be well-conceived and aim to realize the principles of this musical style. The use of stereophony and timbral registration involving vocal and instrumental groups offers the recording medium a unique opportunity to achieve this.

Danket dem Herrn, denn er ist freundlich, Psalm 136 (SWV 45)

for two four-part *Favorit* choirs, a five-part *Capell* choir, a four-part trumpet and timpani choir, and basso continuo.

The refrain "For His mercy endures forever" which recurs constantly within the text itself and is assigned primarily to the *Capell* choir prompted Schütz to compose this piece as a massive rondo. The narrative text is handled chiefly by the two *Favorit* choirs; only rarely, as a special effect, are their roles reversed. At the expansive cadences, all the musicians unite in the alternating calls of the refrain. The involvement of the trumpet choir necessitates a consistently bright C major tonality; this key is abandoned only through a sharp shift used as a striking dramatic device when the trumpets fall silent, only to be reintroduced just as suddenly. The constant, almost circular repetition of the formulaic refrain which layers the musical blocks canonically at the cadences draws the listener inexorably into this affirmation of confidence. The first *Favorit* choir was cast as a solo ensemble comprising two sopranos and two tenors. The upper tenor part, notated in the alto clef, was

originally intended for a male alto. This solo ensemble was supported by a lute and a viola da gamba. The soloists translate the text's imagery into musical ideas with concise, compelling intensity. The second *Favorit* choir is scored for male alto and three trombones. For the recording, it was deemed advantageous to add a female alto to serve as a unifying element. A chamber organ (*Positiv*), cello, and double bass handle the basso continuo. The five-part *Capellchor* (main choir) was scored for voices and a *colla parte* group of oboes and bassoons, underpinned by a basso continuo of harpsichord, viola da gamba, and violone. The trumpet choir with timpani serving as its bass instrument acts as a reinforcing register, always aligned with the *Capellchor*. In this way, the tonal strands of the vocal, trumpet, trombone, and oboe choirs run alongside one another, intertwining to form intricate patterns.

Ach Herr, straf mich nicht in deinem Zorn, Psalm 6 (SWV 24)
for two identical four-part vocal choirs and basso continuo.

The dark intensity of this text, its profound despair and soaring hope recalls the fact that, in Schütz's time, Job was the patron saint of musicians. Concise recitative-like passages complement expansive word-painting; invocations unfold broadly; at the words "death" and "hell," the music symbolically sinks into the depths; semitone tensions underscore the "sighing," "weeping," and "pleading"; at "terrified" and "suddenly," the music breaks off in a moment of shock; at the phrase "for I am weak," the alignment of the three upper voices against the bass is hesitantly offset; and clusters of sound and echo effects provide musical variety. Finally, the believer rouses himself to sing a doxology of praise. Both choirs were performed purely vocally, without accompanying instruments, and were balanced in strength. The basso continuo group for the first choir consists of harpsichord, viola da gamba, and violone; that of the second choir comprises chamber organ (*Positiv*), cello, and double bass.

Der Herr ist mein Hirte, Psalm 23 (SWV 33)
for a four-part *Favorit* choir, two four-part *Capell* choirs, and basso continuo.

The sentiments of this well-known Shepherd Psalm are vividly depicted in music, following the rhetorical figure theory of the Baroque era. The *Favorit* choir begins imitatively with complementary ascending and descending melodic arcs; subsequently, the *Capell* blocks take up the same text again in triple meter, with a more joyful character. Pairs of high and low voices within the *Favorit* choir propel the text forward syllabically, punctu-

ated by illustrative musical gestures on the phrases "fresh waters," "right path," and "and bestowest." The "dark valley of death" is rendered somber through low-register chords. Rests cause the word "fear" (*fürcht'*) to echo anxiously between the voices. Rhythmic intensifications featuring repeated notes drive the work toward its expansive final chords with jubilant confidence and a continuous build-up, accompanying the words "and I shall dwell in the house of the Lord forever." This work can be performed effectively with just one *Favorit* choir and one *Capell* choir. However, since *Favorit* groups were typically small and *Capell* groups large, Schütz recommended for this and similar movements that the cantor "copy out the aforementioned Choir I starting from the small line marked 'Capella' and assign it to a separate *Capell* group; a better balance between the choirs will then result." We have followed this suggestion by juxtaposing a *Favorit* solo ensemble (accompanied by lute and viola da gamba) with two larger, alternating *Capell* groups. The first *Capellchor* was supplemented by an oboe-bassoon ensemble for tonal coloring along with harpsichord, viola da gamba, and violone while the second *Capellchor* was separated from the accompanying cornett and sackbut ensemble comprising a positive organ, cello, and double bass. Here, the *capella* choirs find their fulfillment in refrain-like affirmations, triple echo effects, harmonic shifts, rhythmic drives, and the layering of sonorities.

Wohl dem, der den Herren fürchtet, Psalm 128 (SWV 30)

for high and low four-part vocal choirs and basso continuo.

Despite the expansive eight-part writing, Schütz here too demonstrates his ability to capture musical rhetorical figures in a concise, shorthand style. Once again, the "faltering breath" associated with "fearing" is depicted through rests even in the middle of a word. At the phrase "in His ways," the notes soar upward like a luminous trail. The figure of "the man who fears the Lord" is portrayed in a canon between the outer voices, serving as an allegory for obedient discipleship. The way a person lives on through a multitude of children and grandchildren is symbolized by an exuberant eight-part fugato on the text "and see your children's children," a passage that simultaneously achieves a powerful artistic climax. Regarding instrumentation, cf. Psalm 6; here, however, the high and low choirs open up the extremes of the sonic range, while bright and dark blocks of sound are sharply contrasted and stacked upon one another. Grand, sweeping exclamations and transparent echo passages structure the flow of the text. Schütz concludes this psalm which celebrates the visible blessings bestowed upon the faithful with the doxology.

Nun lob, mein Seel, den Herren, Psalm 103 (SWV 41)

for a four-part *favorit* choir, two four-part vocal *capella* choirs, two five-part instrumental *capella* choirs, and basso continuo.

This composition is based on the metrical psalm setting by Johann Gramann, set to the familiar melody by Hans Kugelman (1540). For this reason, Schütz designates the work a "Canzona." The setting can be performed with just two vocal choirs; however, following Schütz's own recommendation, we have "copied out" a solo ensemble to achieve a balance between the choirs and heighten the concertato tension (cf. Psalm 23). Supported by a basso continuo foundation of lute and viola da gamba, these *Favoriten* (soloists) present the melody line by line as an expansive *Liedfugato*; subsequently, two "more strongly scored" choirs repeat and conclude each line in triple meter, alternating in a note-against-note style. They are joined on one side by harpsichord, viola da gamba, and violone, and on the other by chamber organ, cello, and double bass. Despite the dual constraints of the chorale melody and imitative writing, the emotional affects of the text constantly flare up, particularly within the solo group. The triple-meter sections which serve to articulate the structure are enlivened by dynamic and modulatory nuances. The original score presents only the first verse of the hymn; for our performance, we have added the fourth verse. To create a sense of intensification, we incorporated the two five-part *Capellchöre* (ripieno choirs)—which, exceptionally, carry no text in the source—to round out the concluding triple-meter blocks with "powerful sonority and splendor." The first *Capellchor* for which Schütz suggests the violin family was scored here for the oboe family; for the second *Capellchor* to which the composer intended to add *cornetti* and trombones we substituted trumpets for the *cornetti*. With this nineteen-part work based on a simple hymn melody, the act of praise, the core purpose of church music, is unfolded in incomparable fashion.

Wilhelm Ehmann

Psalm 136

Danket dem Herrn, denn er ist freundlich,
denn seine Güte währet ewiglich,
danket dem Gott aller Götter,
denn seine Güte währet ewiglich,
danket dem Herrn aller Herren,
denn seine Güte währet ewiglich,
der große Wunder tut alleine,
der die Himmel ordentlich gemacht hat,
denn seine Güte währet ewiglich,

der die Erde aufs Wasser ausgebreitet hat,
denn seine Güte währet ewiglich,
der große Lichter gemacht hat,
denn seine Güte währet ewiglich.
Die Sonn, dem Tage fürzustehen,
denn seine Güte währet ewiglich,
den Monden und Sternen, der Nacht fürzustehen,
denn seine Güte
währet ewiglich,
der Ägypten schlug an ihren ersten Geburten,
denn seine Güte währet ewiglich,
und führet Israel heraus,
denn seine Güte währet ewiglich,
durch mächtige Hand und ausgestreckten Arm,
denn seine Güte währet ewiglich,

der das Schilfmeer teilet in zwei Teile,
denn seine Güte währet ewiglich,
und ließ Israel hindurchgehen,
denn seine Güte währet ewiglich,
der Pharo und sein Heer ins Schilfmeer stieß,
denn seine Güte währet ewiglich,
der sein Volk führte durch die Wüste,

denn seine Güte währet ewiglich,
der große Könige schlug,
denn seine Güte währet ewiglich,
und erwürget mächtige Könige,
denn seine Güte währet ewiglich,
Sihon, der Amoriter Könige,
denn seine Güte währet ewiglich,
und Og, den König zu Basan,
denn seine Güte währet ewiglich,
und gab ihr Land zum Erbe,
denn seine Güte währet ewiglich,
zum Erbe seinem Knecht Israel,
denn seine Güte währet ewiglich,
denn er gedachte an uns,
denn seine Güte währet ewiglich,
da wir untergedrucket waren,
denn seine Güte währet ewiglich,
und erlöset uns von unsern Feinden,
denn seine Güte währet ewiglich,
der allem Fleische Speise gibt,
denn seine Güte währet ewiglich.

Danket dem Gott vom Himmel,
denn seine Güte währet ewiglich.

Psalm 6

Ach Herr, straf mich nicht in deinem Zorn und züchtige mich nicht in deinem Grimme. Herr, sei mir gnädig, denn ich bin schwach; heile mich Herr, denn meine Gebeine sind erschrocken und meine Seele ist sehr erschrocken. Ach du Herr, wie lang!

Wende dich, Herr, und errette meine Seele, hilf mir um deiner Güte willen. Denn im Tode gedenket man dein nicht; wer will dir in der Hölle danken? Ich bin so müde vom Seufzen; ich schwemme mein Bett die ganze Nacht

und netze mit meinen Tränen mein Lager. Meine Gestalt ist verfallen von Trauern und ist alt worden, denn ich allenthalben geängstet werde. Weichet von mir, alle Übeltäter; denn der Herr hört mein Weinen, der Herr hört mein Flehen; mein Gebet nimmt der Herr an. Es müssen alle meine Feinde zu Schanden werden und sehr erschrecken, sich zurückkehren und zu Schanden werden plötzlich.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn und auch dem heiligen Geiste, wie es war im Anfang jetzt und immerdar und von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen.

Psalm 23

Der Herr ist mein Hirt, mir wird nichts mangeln. Er weidet mich auf einer grünen Auen und führet mich zum frischen Wasser. Er erquicket meine Seele, er führet mich auf rechter Straßen um seines Namens willen. Und ob ich schon wandert im finsternen Tal des Todes, fürcht ich kein Unglück; denn du bist bei mir, dein Stecken und Stab trösten mich. Du bereitest vor mir einen Tisch gegen meine Feinde. Du salbest mein Haupt mit öle und schenkest mir voll ein. Gutes und Barmherzigkeit werden mir folgen mein Leben lang, und werde bleiben im Haus des Herren immerdar.

Psalm 128

Wohl dem, der den Herren fürchtet und auf seinen Wegen gehet! Du wirst dich nähren deiner Hände Arbeit; wohl dir, du hast es gut. Dein Weib wird sein wie ein fruchtbarer Weinstock um dein Haus herum, deine Kinder wie die Ölweige um deinen Tisch her. Siehe, also wird gesegnet der Mann, der den Herren fürchtet.

Der Herr wird dich segnen aus Zion, daß du sehest das Glück Jerusalem dein Leben lang, und sehest deiner Kinder Kinder. Friede über Israel. Ehre sei dem Vater und dem Sohn und auch dem heiligen Geiste, wie es war im Anfang, jetzt und immerdar und von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen.

Psalm 103

Nun lob, mein Seel, den Herren,
was in mir ist, den Namen sein,
sein Wohltat tut er mehrten,
vergiß es nicht, o Herze mein.
Hat dir dein Sünd vergeben
und heilt dein Schwachheit groß,
errett' dein armes Leben,
nimmt dich in seinen Schoß,
mit reichem Trost beschüttet,
verjüngt dem Adler gleich.
Der König schafft Recht, behütet
die leiden in seinem Reich.

Die Gottes-Gnad alleine
steht fest und bleibt in Ewigkeit
bei seiner lieben Gmeine,
die steht in seiner Furcht bereit,
die seinen Bund behalten.
Er herrscht im Himmelreich;
ihr starken Engel waltet
seins Lobs und dient zugleich
dem großen Herrn zu Ehren
und treibt sein heiligs Wort!
Mein Seel soll auch vermehren
sein Lob an allem Ort.

Aufnahme / recording: Juni 1966 Nikolaikirche zu Lemgo

Tontechnik / sound technique: Ariola-Sonopress

Aufnahmeleitung / recording supervision: Dr. Hahn/G. Lindner

Cover: König David. Wangenbüste vom Chorgestühl der Klosterkirche Weingarten, von Heinrich Yselin, vollendet 1487

© 1966 Johannes Stauda Verlag, 1994 Cantate, © 2026 Cantate Musicaphon Records
DED732605001 bis 5

Originalausgabe 1966 Cantate 658215