

Heinrich Kaminski
Der 130. Psalm
op. 1a

Soprano solo, Coro SATB

herausgegeben von / edited by
Barbara Grossmann

Vorwort / Foreword · Kritischer Bericht

Urtext



Carus 70.702/18

Vorwort

Der 130. Psalm „Aus der Tiefe“ – nach den lateinischen Anfangsworten auch „De profundis“ genannt – zählt zur Gruppe der sieben Bußpsalmen, die das Bekenntnis von Schuld und deren Vergebung durch Gott zum Thema haben. Ihr liturgischer Platz ist besonders im Stundengebet der Karwoche bzw. der Fastenzeit sowie im Totenoffizium, aber auch während der Weihnachtsoktav.

Von der Renaissance bis in die heutige Zeit hat der Aufschrei des „aus der Tiefe“ zu Gott flehenden Sünders Komponisten zur Vertonung in den unterschiedlichsten Formen und Besetzungen inspiriert: in polyphonem vokalen Gewebe bei Orlando di Lasso, als Kantate oder Choralpartita für Orgel bei Johann Sebastian Bach, als Verarbeitung des Luther-Chorals „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ bei Felix Mendelssohn Bartholdy, instrumental als Klavierkonzert bei Franz Liszt, in französischer Sprache für Soli, Chor, großbesetztes Orchester und Orgel bei Lili Boulanger, als gebetsartigen Mittelsatz in Arthur Honeggers Symphonie liturgique oder in der endzeitlich anmutenden Besetzung für Chor und vier Posaunen 1999 bei dem italienischen Komponisten Carlo Pedini – um nur einige Beispiele zu nennen.

Heinrich Kaminski (1886–1946), wählte Psalm 130 bezeichnenderweise als textliche Grundlage einer seiner frühesten Kompositionen. Dies ist besonders bedeutsam, da der Komponist sich Zeit seines Lebens sehr intensiv mit den von ihm zu vertonenden Texten auseinandersetzte. Er sah sich als musikalischen „Künder“, der „den Menschen zu einer höheren Menschlichkeit leiten“¹ sollte. Kaminskis Weltanschauung wurzelte in tiefer christlicher, doch konfessionsungebundener, ja sogar interreligiöser Frömmigkeit. Er beschäftigte sich intensiv auch mit fernöstlichen Religionen wie dem Buddhismus sowie mit esoterisch-mystischen Strömungen wie der Lehre der Rosenkreuzer. Doch in allem suchte er einen individuellen Weg. Seine Musik war für ihn als Erfüllerin einer Mission immer geistlicher Natur, ja das Schreiben von Musik selbst für ihn eine heilige Handlung im Dienste der Gemeinschaft.

Aufgewachsen war Heinrich Kaminski in Tiengen am Hochrhein als viertes von fünf Kindern des altkatholischen Pfarrers Paul Kaminski und seiner Frau Mathilde geb. Barro, einer Sängerin, die in Heinrich die Liebe zur Musik zu wecken wusste. Schon als Kind spielte er gerne Klavier, doch für weiterführende Klavierstunden fehlten die Mittel. Eine Banklehre und ein Staatsrechts-Studium brach er ab, da nur die Musik ihn zu erfüllen vermochte. Eine Gönnerin, Martha Warburg, ermöglichte dem mittlerweile 21-Jährigen Klavierunterricht und, angesichts erstaunlicher Fortschritte, bald ein Studium am Sternschen Konservatorium in Berlin bei Severin Eisenberger. In dieser Berliner Zeit, im Jahr 1910, entstand der 130. Psalm für gemischten Chor a cappella und Solo-Sopran – noch in der spätromantischen Klangwelt verhaftet, doch bereits mit individuellen Zügen, besonders

in der Gestaltung der polyphonen Führung der Einzelstimmen sowie bei der für Kaminski typischen Schärfung der Schlusskadenz durch Vorhalte und alterierte Leitöne.

Kaminskis Vertonung des 130. Psalms (Uraufführung Wuppertal 1923) ist entsprechend der textlichen Vorlage dreiteilig gegliedert. Der initiale Ruf aus der Tiefe erklingt im Unisono der vier Chorstimmen, um sich dann bei der Anrufung „Herr, höre ...“ aufzufächern. Die fugierten Einsätze „So du willst, Herr, Sünde zurechnen“ münden in den durch einen verminderten Akkord gekennzeichneten Aufschrei im *fortissimo*: „Herr, Herr, wer wird bestehen“, die Aussicht auf Vergebung bei Gott erklingt in tiefer Lage im *Pianissimo*. Im zweiten Teil bildet ein homophoner choralartiger Chorsatz die Basis für den Solo-Sopran, der die auf Gott harrende Seele besingt. Der dritte Teil steht wie der Anfang wieder in Moll und bildet den Aufruf „Israel, hoffe auf den Herrn, denn bei ihm ist die Gnade und viel Erlösung ...“. Doch hier steigert sich angesichts der Aussicht auf Vergebung die Dynamik von verhaltenem *pianissimo* hin zur Gewissheit des „und er wird Israel erlösen von allen Sünden“ in *marcato* und ausdrucksstarkem *fortissimo* in eng verwobener Polyphonie und hoher Lage. Fritz Stein spricht hier von „psalmodierender Melodik“².

Ebendieser Fritz Stein, Freund aus frühen Jahren, war es auch, der später im nationalsozialistischen Deutschland in einer führenden Position bei der Reichsmusikkammer versuchte, schützend die Hand über den schon früh regimekritischen Kaminski zu halten. Dennoch konnte er ein mehrjähriges Aufführungsverbot wegen einer vermuteten jüdischen Abstammung (väterlicherseits) nicht verhindern, an der auch 1938 eine (erneute) Ernennung zum Kompositionslehrer in Berlin gescheitert war. Bereits ab 1930 hatte Kaminski für einige Jahre eine solche Position an der Preußischen Akademie der Künste in der Nachfolge Hans Pfitzners innegehabt. Zudem wirkte er ab Ende 1929 als Musikdirektor in Bielefeld, zog sich jedoch angesichts von Querelen im Rahmen der nationalsozialistischen „Gleichschaltung“ zunehmend in sein familiäres Domizil in Ried in Oberbayern zurück. Während der Kriegsjahre verlor Kaminski drei seiner fünf Kinder, seine eigene Gesundheit verschlechterte sich zunehmends. Die Uraufführung seines mit letzter Kraft fertiggestellten Opus ultimum, der Oper *Das Spiel vom König Aphelios*, erlebte er nicht mehr.

Stuttgart, im Januar 2023

Barbara Grossmann

¹ Benita Baronin Feilitzsch in einem Brief an Karl Schleifer im August 1950, zit. nach Hans Hartog, *Heinrich Kaminski. Leben und Werk*, Tutzing 1987, S. 27.

² Fritz Stein, „Heinrich Kaminskis Chorwerke“, in: *Die Musikpflege* 7 (1930), Heft 4, S. 147f.

Foreword

Psalm 130 "Out of the depths" – also called "De profundis" after the Latin opening words – is one of a group of seven penitential psalms which deal with the confession of guilt and its forgiveness by God. Their liturgical place is particularly in the Liturgy of the Hours during Holy Week or Lent, as well as in the Office of the Dead, but also during the Octave of Christmas.

From the Renaissance to the present day, the cry of the sinner pleading to God "out of the depths" has inspired composers to set it to music in the most diverse forms and instrumentations: in polyphonic vocal texture by Orlando di Lasso, as a cantata or chorale partita for organ by Johann Sebastian Bach, as a treatment of Luther's chorale "Aus tiefer Not schrei ich zu dir" by Felix Mendelssohn Bartholdy, instrumentally as a piano concerto by Franz Liszt, in French for soloists, choir, large orchestra and organ by Lili Boulanger, as a prayer-like middle movement in Arthur Honegger's *Symphonie liturgique* or in the almost eschatological instrumentation for choir and four trombones by the Italian composer Carlo Pedini in 1999 – to name just a few examples.

It is significant that Heinrich Kaminski (1886–1946) chose Psalm 130 as the textual basis for one of his earliest compositions. It is particularly meaningful since throughout his life, the composer focused very intensely on the texts he set to music. He saw himself as a musical "herald" who would "guide man to a higher humanity."¹ Kaminski's world view was rooted in deep Christian, yet non-denominational, even interreligious piety. He was also intensively occupied with Far Eastern religions such as Buddhism, as well as with esoteric-mystical currents such as the teachings of the Rosicrucians. Nevertheless, he sought an individual path in everything. For him his music, being the fulfillment of a mission, was always of a spiritual nature; indeed, writing music itself was for him a sacred act in the service of the community.

Heinrich Kaminski grew up in Tiengen on the Upper Rhine as the fourth of five children of the Old Catholic priest Paul Kaminski and his wife Mathilde, née Barro, a singer who managed to foster a love of music in Heinrich. Even as a child he enjoyed playing the piano, but his family did not have the means for further piano lessons. He abandoned a banking apprenticeship and studies in constitutional law because music was the only thing that fulfilled him. A patroness, Martha Warburg, enabled the now 21-year-old to take piano lessons and, in view of his astonishing progress, soon to study with Severin Eisenberger at the Stern Conservatory in Berlin. It was during this time in Berlin, in 1910, that the *130th Psalm* for mixed choir a cappella and solo soprano was composed – still rooted in the world of late Romantic sonorities, but already with individual traits, especially in the shaping of the polyphonic leading of the

individual voices as well as in the sharpening of the final cadenzas by means of leading and altered leading tones, typical of Kaminski.

Kaminski's setting of the 130th Psalm (first performed in Wuppertal in 1923) is divided into three parts, in accordance with the text. The initial call from the depths is sung in unison by the four choral voices, and then fans out into the invocation "Lord, hear ...". The fugal entries "So du willst, Herr, Sünde zurechnen" (If thou, Lord, shouldst mark iniquities) lead into a *fortissimo* cry, marked by a diminished chord: "Herr, Herr, wer wird bestehen" (Lord, Lord, who shall stand?), and the prospect of God's forgiveness resounds *pianissimo* in a low register. In the second section, a homophonic chorale-like movement forms the foundation for the solo soprano, who sings of the soul waiting for God. The third section, like the beginning, is once again set in a minor key and expresses the exhortation "Let Israel hope in the Lord, for with the Lord there is mercy and plenteous redemption ...". But here, faced with the prospect of forgiveness, the dynamic increases from restrained *pianissimo* to the certainty of "and he shall redeem Israel from all his iniquities" in *marcato* and expressive *fortissimo*, in closely interwoven polyphony and a high register. Fritz Stein speaks here of "psalmodizing melodicism."²

It was this same Fritz Stein, a friend from his early years, who later, in a leading position at the Reichsmusikkammer in National Socialist Germany, tried to hold a protecting hand over Kaminski, who had already been critical of the regime at an early stage. Nevertheless, Stein was unable to prevent a ban on performances for several years because of suspected Jewish ancestry (on Kaminski's father's side), which had also prevented his (renewed) appointment as a composition teacher in Berlin in 1938. Kaminski had already held such a position for a few years from 1930 at the Prussian Academy of Arts in succession to Hans Pfitzner. In addition, he worked as music director in Bielefeld from the end of 1929, but in the face of quarrels in the context of the National Socialist "Gleichschaltung" (forced alignment), he increasingly withdrew to his family home in Ried in Upper Bavaria. During the war years Kaminski lost three of his five children, and his own health deteriorated increasingly. He did not live to see the premiere of his opus ultimum, the opera *Das Spiel vom König Aphelios*, which he managed to complete with his last ounce of strength.

Stuttgart, January 2023
Barbara Grossmann
Translation: Gudrun and David Kosviner

¹ Benita Baroness Feilitzsch in a letter to Karl Schleifer in August 1950, quoted from Hans Hartog, *Heinrich Kaminski. Leben und Werk*, Tutzing, 1987, p. 27.

² Fritz Stein, "Heinrich Kaminskis Chorwerke," in: *Die Musikpflege* 7 (1930), volume 4, pp. 147f.

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A: Erstdruck Schott, Mainz [1924]. Es ist bekannt, dass Heinrich Kaminski an der Drucklegung der Ausgabe von 1924 durch Korrekturen im Vorfeld beteiligt war,¹ weshalb davon ausgegangen wird, dass er alle Änderungen im Vergleich zum Autograph von 1910, wenn nicht sogar selbst initiiert, so doch für gut befunden hat.

B: Autograph, Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur *Mus.ms. 14402*. Das Titelblatt lautet: „HKaminski“ | 130. Psalm. | Motette für 4 stimmigen a capella-Chor | und Sopransolo. | Berlin, October 1910. | für Maria² zum Gedächtnis an den October 1923 | Ried, 14. Oct. 1824 HKaminski“. Der Name des Komponisten zu Beginn sowie die Widmung am Ende sind offensichtlich später ergänzt worden. Sie sind im Gegensatz zum übrigen Titelblatt, das mit blauer Tinte geschrieben ist, in schwarzer Schrift notiert. Das Autograph ist erst seit der Schenkung der Kaminski-Sammlung an die Bayerische Staatsbibliothek durch die Heinrich-Kaminski-Gesellschaft im Jahr 2014 für die Öffentlichkeit zugänglich.

II. Editionsprinzipien

Die vorliegende Ausgabe gibt den Notentext der Erstausgabe wieder, da, wie oben beschrieben, davon ausgegangen wird, dass Heinrich Kaminski an der Vorbereitung der Drucklegung beteiligt war. Dennoch soll ein Vergleich mit dem erst seit kurzer Zeit öffentlich zugänglichen Autograph nicht fehlen. Tatsächlich gibt es zahlreiche Abweichungen, die unter III. Einzelmerkungen aufgelistet sind. Der wesentlichste Unterschied besteht in der Tonart und der Vorzeichnung: Das Autograph notiert die drei Sätze in der Tonartenfolge es-Moll (6♭) – H-Dur (5♯) – es-Moll (6♭)! Der Erstdruck hingegen transponiert alles einen Halbton tiefer (d-Moll – B-Dur – d-Moll) und schreibt sogar durchgängig 1♭ vor. Besonders erwähnenswert sind ferner eine Textänderung sowie an drei Stellen Abweichungen die Tonhöhe bzw. Stimmführung betreffend (siehe III.). Des Weiteren ergänzt und ändert der Erstdruck an zahlreichen Stellen Ausdrucksbezeichnungen und dynamische Angaben, die tatsächlich im Autograph nur recht unvollständig eingetragen sind, und es gibt Abweichungen in der Tondauer von Phrasenabschlüssen.

Abweichungen des vorliegenden Notentexts zum Notentext der Erstausgabe sind nicht inhaltlicher Natur, sondern beruhen alleine auf der Modernisierung von Singtext (Orthographie und Zeichensetzung) sowie Notentext in der Carus-Ausgabe. Bis auf drei kleinere Abweichungen entspricht der zugrunde liegende Text des Psalms 130 der Fassung der Lutherbibel (1912), auch wenn Zeichensetzung und Orthographie nicht immer übereinstimmen:

¹ Hans Hartog, *Heinrich Kaminski. Leben und Werk*, Tutzing 1987, S. 54.

² Maria Marc, Witwe des 1916 gefallenen Malers Franz Marc. Familie Kaminski lebte zeitweise im Haus von Maria Marc in Ried (Oberbayern).

- Vers 3: Luther „Sünden“, Kaminski „Sünde“
- Vers 5: Luther „Ich harre des Herrn“, Kaminski „Ich harre auf den Herren“
- Vers 8: Luther „aus allen seinen Sünden“, Kaminski „von allen seinen Sünden“

Ob die Änderungen auf Kaminski selbst zurückgehen oder ob eine unbekannt Textvorlage vorliegt, muss offen bleiben.

III. Einzelmerkungen

Abkürzungen: S = Sopran, A = Alt, T = Tenor, B = Bass
Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note oder Pause) – Anmerkung.

1	Tempo	B: „schwer fließend u. mit <u>Ausdruck</u> “
1	SATB	B: ohne „sotto voce“
14	T 1	B: Halbton tiefer (notiert in transponierter Fassung als <i>b⁰</i> , also entsprechend <i>a⁰</i>)
15, 17	SATB	B: ohne <i>tenuto</i> -Striche
19	T	B: ohne „espress.“
22, 23	SATB	B: ohne „espress.“
25	B 1	B: nur oberer Ton vorhanden
25		B: ohne „attacca II“, in T. 40 ist „attacca III“ vorhanden
25	Tempo	B: Beginn Satz II „zart und fließend“
27	S solo	B: ohne „zart“
30	S solo 4	B: Viertelnote + Achtelpause statt punktierter Viertelnote
33	S solo 1	B: Achtelnote + Achtelpause statt Viertelnote
41–42	S, T I	B: ohne Akzente
48	S 1	B: Viertelnote + Achtelpause statt punktierter Viertelnote
51	T 2	B: ♯ vor (transponiert notiertem) <i>des¹</i> nachträglich getilgt, also entsprechend Korrektur von <i>cis¹</i> nach <i>c¹</i>
55	T 2–4	B: „wird“ statt „-lö-sen“, also im Takt „er wird“ statt „erlösen“
57	S 2	B: Achtelnote + Achtelpause statt Viertelnote
57, 58	A	B: ohne <i>tenuto</i> -Striche, dafür „ <i>marcato</i> “ auf 57.5
59	T 4–5	B: Viertelnote (transponiert notiert) <i>ces¹</i> , also entsprechend <i>b⁰</i> statt zwei Achtel <i>a⁰–d¹</i>
65	SATB	B: Schlussstern mit Fermate

Dynamikunterschiede:

3	SATB	B: ohne <i>decrescendo</i> -Gabel
3	B	B: <i>mf</i> statt <i>mp</i>
4, 6	SATB	B: ohne Dynamik
7	SATB	B: <i>mp</i> statt <i>p</i>
8–10	SATB	B: ohne Dynamik
10–13	SATB	B: Themeneinsätze ohne Dynamik, nur „espr.“
14, 15	SATB	B: ohne <i>crescendo</i> -Gabel, aber in T. 15 <i>fff</i> statt <i>ff</i>
18	SAB	B: <i>p</i> statt <i>pp</i> ; in T. 19 im Tenor jedoch <i>p</i>
25	SATB	B: Satz II beginnt <i>mp</i> statt <i>p</i>
41	S, T I	B: Satzbeginn <i>fff</i> statt <i>ff</i> ; folgende Einsätze von A, T II und B aber im <i>ff</i>
47–48	SATB	B: ohne <i>decrescendo</i> -Gabel
57–60	SATB	B: <i>decrescendo</i> -Gabeln nur in T. 59 in allen Stimmen, aber im Sopran auf 58.3 „ <i>marcato e molto crescendo</i> “; T. 60 nur <i>ff</i> ; ohne „al fine“, dafür aber vor der letzten Akkordnote, d.h. vor T. 62: „sehr stark bis zum Schluss“