

MUSICA SACRA

Die Zeitschrift für katholische Kirchenmusik

Beiträge

Herztöne (3. Teil)
Jehan Alain zum
100. Geburtstag

Berichte

Gregorianikfestival Essen
Internationale Orgelwoche
Nürnberg
Bachfest Leipzig

Orgeln

Die Bensheim-Orgel in
St. Dionysius Nordwalde

Aus den Diözesen

Essen · Freiburg · Fulda ·
Limburg · Passau ·
Speyer · Trier

Schwerpunktthema Kirchenmusik und Jazz



Guardini-Vespere
Seite 236



Emmanuel Le Divellec
Seite 241



„Best of John Rutter“
Seite 257

In der Mitte dieser Ausgabe finden Sie als Notenbeigabe „Herr, deine Güte reicht so weit“ von August Eduard Grell (1800–1886) und ein „Tantum ergo“ von Tomás Luis de Victoria (um 1548–1611). Als Online-Bonus gibt es dazu in unserem Downloadbereich ein weiteres „Tantum ergo“ und zwei „Pange lingua“ von T. L. de Victoria.

SCHWERPUNKTTHEMA

- Schlussfloskeln der Jazz-Harmonik**
von Lilo Kunkel 218
- Spiritual Movement**
Jazzige Originalkompositionen für Orgel
von Johannes Gebhardt 222
- Improvisieren über ein Leadsheet**
von Christoph Georgii 225

BEITRÄGE

- Herztöne III**
Musik und Gesundheit
von Hans-Joachim Trappe 228
- Jehan Alain – Komponist, Organist, Karikaturist – Genie.** Eine Würdigung zum 100. Geburtstag
von Michael Bottenhorn 230

BERICHTE

- „Musica dolorosa“**
Passionskonzert mit zeitgenössischer Musik
und einer Uraufführung 232
- Kraftorte der Orgel**
Orgelreise zu Cavaillé-Coll nach Paris
27. April bis 1. Mai 2011 233
- Ein ganzes Wochenende im Zeichen der Gregorianik.** Erstes Gregorianik-Festival in Essen ..
„Kontraste unter dem Schatten des Kreuzes“
Die 60. Internationale Orgelwoche Nürnberg
(20.–29. Mai 2011) 235
- 60. Internationale Orgelwoche Nürnberg 2011**
Zwei erste Preise im Internationalen Orgel-
Interpretationswettbewerb 235
- Psalmen neuer Musik**
Die Uraufführungen in den Ökumenischen Vespere
des Guardini Kollegs 2010/2011 236
- Tönendes Jubiläumsjahr.** Vierne-Zyklus mit
Regionalkantor Johannes Rau in Ansbach 237
- Wie klingt Gottes Zukunft?** Ein geistliches Motto-
Lied zum Papstbesuch in Freiburg 238
- „Nach italienischem Gusto“**
Das Bachfest Leipzig 2011 239

AUS DER PRAXIS FÜR DIE PRAXIS

- Aufs Pult gelegt**
Canticum novum aufs Pult gelegt:
Bob Chilcotts „A Little Jazz Mass“
von Marius Schwemmer 244
- Notenbeigabe** Heftmitte

LITURGIE UND KIRCHENMUSIK

- Klangraum Antike: Die Musik.** Der im Leben wurzelnde
Gesang / von Barbara Stühlmeyer 249

KIRCHENMUSIKAUSBILDUNG

- 3. Chorpädagogischer Tag der RSH**
am 2. Mai 2011. Genderpädagogik im Kinder-
und Jugendchor 250

ACV

- Der Jugend eine Chance**
Neuer Vertreter der Studenten im ACV 251

PUERI CANTORES

- Kinder singen ihren Glauben (2)**
Persönliche Einschätzungen des
Trierer Domkapitulars Georg Bätzing 252

ÜBERREGIONALE ORGANISATIONEN UND VERBÄNDE

- Collegium novum.** Neuwahl des Vorstandes der
deutschsprachigen Sektion der AISCGre 257
- „Best of John Rutter“.** Frühjahrsmusik – Tagung
der Werkgemeinschaft Musik im Haus Altenberg 257

INSTRUMENTARIUM

- Orgeln**
Ein Motivationsschub für die Gemeinde
Die Orgel der St. Dionysiuskirche in Nordwalde 258

REZENSIONEN

- Bücher** 267
- Schwerpunktrezension: Gustav Mahler** 268
- Noten** 271
- Tonträger** 276
- DVD** 284

RUBRIKEN

- Editorial** 213
- In eigener Sache** 214
- Aktuelles** 214
- Forum** 216
- Atemzäsur** 227
- Personen und Daten** 241
- In memoriam** 242
- Denkanstöße** 247
- Generalpause** 251
- Rätselhaft** 260
- Aus den Diözesen** 262
- Alle Register gezogen** 284
- Impressum** 3. Umschlagseite

Liebe Leserin, lieber Leser,

es ist noch gar nicht so lange her, da erhob sich ein Streit in der Kirchenmusikwelt und damit auch in der *Musica sacra*. Bei diesem, der um einiges dissonanter erklang als der Streit in der gleichnamigen Kantate BWV 19 von J. Sebastian Bach, ging es allerdings nicht, wie der eine oder die andere von Ihnen vermuten mag, um die Gretchenfrage nach dem digitalen oder analogen Orgelton.

Nein, es ging um den Jazz. Der war ja generell heiß diskutiert, nicht nur in der Kirchenmusik. Man denke z. B. nur an Theodor W. Adornos Aufsatz „Zeitlose Mode. Zum Jazz“ (*Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* 1955). Zieht man das richtige Register, nämlich das *Musica sacra*-Generalregister, so kann man aus der heutigen Sicht erstaunt bewundern, wie heftig in den fünfziger und sechziger Jahren dieses auch heute noch emotionsgeladene Thema die katholische Kirchenmusikszene polarisierte und Drive in ganze *Musica sacra*-Jahrgänge brachte (z. B. 78. Jg./1958 und 86. Jg./1966).

1958 machte sich Kaspar Roeseling eher ablehnende „Gedanken zum Thema Jazz und Kirchenmusik“. 1965 prüfte Karl Kremer Möglichkeiten der Verwendbarkeit von Schlager und Jazz, die eine Zeitlang gerne in einem Atemzug zusammen mit Spirituals genannt wurden, und machte hierzu Vorschläge. In den beiden Folgen seines Beitrags bemühte er sich zudem (endlich) um eine Terminologie dieser Begriffe und um die Abgrenzung zueinander. Dennoch wandte man sich generell mit Vehemenz und Emotionen gegen alle Jazzelemente in der Kirchenmusik, von der man wusste, dass sie, „wenn sie nicht in künstlerische Formen neu gefasst, verarbeitet und individuell umgeformt werden, ganz unwillkürlich die Assoziation von Tanz- und Unterhaltungsveranstaltungen erwecken. (...) Ganz zu schweigen von ihrer stilistisch-ästhetischen Deplaciertheit“ (*Ms* 6/1966, S. 180). Das Thema rauschte aber nicht nur durch den kirchenmusikalischen, sondern auch den kirchlichen Amtsblätterwald. So wurden die Autoren nicht müde, die öffentliche Verlautbarung des Erzbischöflichen Generalvikariats in Paderborn vom Dezember 1965 zu zitieren,

dass Spirituals und ähnliche Gesänge sowie Schlager und jazzähnliche Kirchenmusik nicht die Anforderungen erfüllen, die an Kirchenmusik zu stellen sind, und daher nicht in katholische Gottesdienste passen. Die Amtsblätter anderer Diözesen lasen sich diesem Thema vergleichbar.

Nun ist der Jazz eigentlich eine alte Angelegenheit. Als er um 1900 geboren wurde, war Deutschland eine konstitutionelle Monarchie, das Automobil hatte seine ersten Gehversuche hinter sich und Giacomo Puccini feierte mal kleinere, mal größere Erfolge bei seinen Opernuraufführungen. Dann dauerte es noch ein halbes Jahrhundert, bis Anklänge jazzorientierter Musik im kirchlichen Raum vernommen werden konnten und heute gilt diese Stilistik als eine Form moderner Kirchenmusik. Viele Kirchenmusiker pflegen das Genre schon allein deshalb, weil sie sich davon einen geeigneten Zugang zu Teilen der jüngeren Generationen versprechen, die sonst für die traditionelle Kirchenmusik nicht zu gewinnen wären.

Werke wie Bob Chilcotts *A Little Jazz Mass* (Kleine Jazzmesse), die ich Ihnen in dieser jazzigen Ausgabe der *Musica sacra* aufs Pult legen darf, gehören in Deutschland inzwischen zum Gottesdienst- und Konzertrepertoire. Auch an der Orgel wird munter drauflosgejazzt. Quasi einen Sampler dessen, was da in den letzten Jahren u. a. an Originalkompositionen für Orgel entstanden ist, stellt Ihnen Johannes Gebhard in seinem lesenswerten Beitrag vor. Die improvisatorische Freiheit des Jazz erlernbar zu machen, hat Christoph Georgii sich zum Thema gemacht. Seine Anleitung zum Improvisieren über ein Leadsheet ist unser „How to do“ für Sie. Außerdem beschäftigt sich Lilo Kunkel mit den Schlussfloskeln der Jazz-Harmonik und gibt Ihnen so ein Vokabular an die Hand, mit dem Sie alten Gesängen ein neues Klanggewand geben können. Alle diese Beiträge zeigen zudem, dass dieses eigene Genre in Komposition, Improvisation und Ausführung eine eigene Kompetenz braucht.

Ist Jazz in der Kirchenmusik heute also ein Mittelweg oder Kompromiss zwischen „Neuer Musik“, traditioneller Kir-



chenmusik und „Sakro-Pop“? Matthias Petzold, Mitglied der Franziskanischen Gemeinschaft und Jazzmusiker, ist da anderer Ansicht. Er ist überzeugt: Jazz kann Brücken bauen. Er verbindet wie die Kirche unterschiedliche Kulturen, bietet ein Lernfeld für Offenheit und Flexibilität und verbindet Körper und Geist in einer Spiritualität, die ihre Wurzeln im Alten Testament hat. Ein interessanter Denkanstoß, den wir gerne an Sie weitergeben möchten.

In der letzten Folge seiner *Herztöne*-Serie hat Hans-Joachim Trappe bei der Frage „Welche Musik für welchen Menschen?“ diagnostiziert: „Jazz spricht den Intellekt an und bedarf beim Hören einer gewissen Konzentration“ (*Ms* 3/11, S. 167). Zudem kann man Ulrich Konrads Parameter für (heutige) Kirchenmusik aus dessen Artikelreihe *Kirchenmusik und Geistliche Musik als Idee und Wirklichkeit* auch erfolgreich bei vielen dieser Werke anlegen. Damit kann die Furcht zerstreut werden, dass mit der Stilistik des Jazz automatisch Banalität und stilistisch-ästhetische Deplaciertheit in die Kirche einziehen, sodass man meint, man befände sich bei Tanz- und Unterhaltungsveranstaltungen anstatt in Liturgie und Kirchenkonzert. Eine interessante und anregende Lektüre dieser jazzigen Artikel und der vielen anderen in dieser Ausgabe wünscht Ihnen

Marius Schwemmer

Lilo Kunkel

SCHLUSSFLOSKELN DER JAZZ-HARMONIK

Standardisierte Schlussfloskeln sind im Jazz sehr beliebt. Einige davon sind im wahrsten Sinne des Wortes leicht zu „erfassen“ und zu „begreifen“. Sie können im Tastensatz beispielsweise den stiltypischen Begleitsatz eines Neuen Geistlichen Lieds oder eines Gospel beschließen und so abrunden.

Chromatischer und diatonischer Abgesang

Hinter diesen beiden Begriffen verbergen sich parallel verschobene Dreiklänge zwischen zwei Orgelpunkt-Außenstimmen. Da die Abgesänge am Schluss (oder Zeilenschluss) stehen, wird als Orgelpunktton beider Stimmen oft der Grundton der Tonika benutzt. Auf der Orgel kann der untere Orgelpunkt im Pedal und der obere Orgelpunkt von der rechten Hand gespielt werden. Die linke Hand übernimmt dann die Akkordverschiebung. Die **Notenbeispiele 1** (chromatischer Abgesang) und **2** (diatonischer Abgesang) zeigen die Ausführung am Beispiel der Tonart F-Dur.

Im **Notenbeispiel 1** besteht der erste Akkord der linken Hand aus den Tönen *es-a-c*. Ohne den Orgelpunkt könnte er als Quartsextbildung über *es* bezeichnet werden (*a* ist die Quarte und *c* die Sexte über *es*), zusammen mit dem Orgelpunktton *f* erklingt der Akkord F7 (F-Dur-Dreiklang mit kleiner Septime). Der Quartsextgriff der linken Hand wird in den folgenden Vierteln jeweils um einen Halbton abwärts verschoben. (Parallelverschiebungen aller Töne eines Mehrklangs bezeichnet man in Anlehnung an das Orgelregister auch als Mixtur. In diesem Fall spricht man von einer realen Mixtur: Der Akkord wird in seiner Intervallstruktur vollkommen gleich belassen, also von Viertel zu Viertel wörtlich transponiert.) Die einzige Abweichung von der durchgehend chromatischen Versetzung erfolgt zwischen dem vorletzten Akkord und dem Schlussakkord: Zwischen dem Ton *g* (mittlerer Ton der linken Hand) und dem Ton *f* muss eine ganztönige Verschiebung erfolgen, damit der Schlussakkord F-Dur entstehen kann. An dieser Stelle wird die reale Mixtur also kurzzeitig variiert.

Notenbeispiel 1



In **Notenbeispiel 2** kann der Ausgangsakkord der linken Hand ebenfalls als Quartsextakkord bezeichnet werden. Auch einschließlich des Orgelpunkttones *f* verändert sich hier die Bezeichnung nicht: Der erste Akkord heißt B-Dur-Quartsextakkord. Der wiederum dreitönige Griff der linken Hand wird diesmal nicht halbtönig verschoben, sondern innerhalb des Tonvorrates der F-Dur-Tonleiter (tonale Mixtur). Der Akkord wird diesmal also nicht jeweils wörtlich transponiert, sondern dem diatonischen Tonvorrat von F-Dur angepasst: Die entstehenden Akkorde lauten a-Moll, g-Moll und F-Dur, jeweils als Quartsextgriff der linken Hand gespielt.

Notenbeispiel 2



In Molltonarten könnte man theoretisch einen diatonischen Abgesang mit den Tönen des natürlichen Moll erzeugen. Besser klingt aber ein chromatischer Abgesang in folgender Ausprägung (vgl. **Notenbeispiel 3**, wegen der Vergleichbarkeit mit den vorigen Beispielen in der Tonart f-Moll): Der erste Griff der linken Hand ist hier ein As-Dur-Quartsextakkord. Zusammen mit dem Orgelpunktton *f* entsteht der Akkord F min7 (f-Moll-Dreiklang mit kleiner Septime). Der Quartsext-Griff der linken Hand wird dann in realer Mixtur halbtönig abwärts verschoben. Eine Abweichung von dieser Struktur ergibt sich

nur zum Schlussakkord hin: Der oberste Ton *b* der linken Hand wird dann nicht halbtönig verschoben, sondern löst sich ganztönig zum Ton *as* auf.

Notenbeispiel 3



Manueller gespielt verändert sich die Griffweise bei allen Abgesängen natürlich. Die Orgelpunktöne liegen dann im Abstand einer Doppeloktave am besten in den beiden 5. Fingern der Hände. Die Quartsextgriffe kann man so aufteilen, dass die rechte Hand (1. und 2. Finger) die beiden oberen Töne und die linke Hand (Daumen) den unteren Ton greift. Dieser Fingersatz kann bei jedem Akkord angewandt werden. Eine Legato-Spielweise wäre hier stilistisch ohnehin unangemessen.

Trugschlüsse

Als Trugschluss kann jeder Akkord bezeichnet werden, der anstelle der zu erwartenden Tonika nach einem dominantischen Klang folgt. Der Begriff „-schluss“ weist dabei auf die formale Position am Ende eines musikalischen Abschnitts hin. (Mitten in einem Abschnitt würde man eher von „Trugfortschreitung“ sprechen.) Der Grad von Überraschung, die ein Trugschlussklang beim Hörer auslöst, hängt von den Eigenschaften ab, die der Klang im Vergleich zur erwarteten Tonika aufweist. Der bekannteste dieser Klänge ist sicherlich der Dreiklang der VI. Stufe (funktionstheoretisch: der Tonika-Parallelklang in Dur-Tonarten oder der Tonika-Gegenklang in Molltonarten). Hier ist der Überraschungsmoment nicht sonderlich groß, denn ebenso wie bei der Tonika handelt es sich um einen leitereigenen Dreiklang. Die typischen Trugschlussklänge des Jazz sind hingegen oft leiterfremde

IMPROVISIEREN ÜBER EIN LEADSHEET

Für viele Jazzmusiker ist die spirituelle Dimension ihrer Musik von grundlegender Bedeutung – das musikgeschichtlich prominenteste Beispiel christlicher Spiritualität im Bereich des modernen Jazz dürfte *A Love Supreme* von John Coltrane sein: Bei diesem Werk handelt es sich um ein Lob- und Dankgebet, das an die Tradition der Psalmen anknüpft. Coltranes Aufnahme von 1965 zählt zu den wichtigsten Tondokumenten der Jazzgeschichte.

Für Jazzmusiker ist der Schritt daher nicht weit, sich mit tradierten bzw. zeitlosen Formen der Kirchenmusik auseinanderzusetzen: Aktuelle Beispiele hierfür sind die *Jazz Mass* des New Yorker Kontrabassisten Ike Sturm, die vom renommierten Jazzmagazin „Down Beat“ zu den bedeutendsten CDs des Jahres 2010 gezählt wurde, das Oratorium *die Passion der Apostel* des Berliner Saxophonisten Uwe Steinmetz (UA 2011) oder die Choralimprovisationen des australischen Pianisten Andy Vance, dessen CD „Amazing Grace“ 2005 für den Aria Music Award nominiert wurde. Choralarrangements von Jazzmusikern aus aller Welt werden demnächst als ökumenisches Projekt unter dem Titel „Realbook of Great Hymns“ beim Hänssler Verlag erscheinen – und zwar in Leadsheetform: Diese jazztypische Notationsform enthält nur wenige, allerdings grundlegende Informationen: Die Melodie des Themas sowie den harmonischen Verlauf in Form von Akkordsymbolen, teilweise auch Angaben zu Form, Stil und

Tempo. Im Folgenden zeige ich anhand eines Ausschnitts meines Arrangements zu *Jesu, meine Freude*, welche harmonischen Vorüberlegungen hilfreich sind, um ein Leadsheet improvisatorisch umzusetzen (vgl. **Notenbeispiel 1**).

Skalen

Durch die harmonische Analyse eines Leadsheets können jedem Akkordsymbol Skalen zugeordnet werden. Mithilfe dieser Skalen lassen sich dann sowohl Akkorde (= Voicings) bilden, als auch Melodielinien improvisieren. Für die Zuordnung der Skalen gibt es meistens eine sich aus dem harmonischen Kontext ergebende naheliegende, sozusagen „natürliche“ Lösung sowie Alternativen, die zugunsten eines bestimmten Sounds gewählt werden.

Äolisch – Dorisch – Melodisch-Moll

Das Cm-Akkordsymbol in T. 1–4 weist als Akkord der 1. Stufe zunächst auf C-äolisch als den naheliegenden Tonvorrat hin. Tatsächlich bevorzugen aber viele Musiker in dieser Situation die Klangfarbe dorisch. Insbesondere im moderneren Jazz zudem wird auch gerne die melodische Molltonleiter eingesetzt. Da die Melodie in diesen Takten ebenfalls aus C-Melodisch-Moll stammt, wäre diese Skala in diesem Fall sogar die naheliegende bzw. bei der Begleitung der Melodie in T. 3 und 4 sogar die notwendige. Fm7 in T. 4 ist die 4. Stufe der Cm-Tonleiter, somit liegt der Tonvorrat von C-äolisch zugrunde, womit sich auf den Grundton *f* bezogen die Skala F-dorisch ergibt – es sei denn,

es wird in einem Solo der Sound von z. B. F-Melodisch-Moll bevorzugt.

Skalen der II-V-Kadenz

Für die Erklärung der Akkorde von T. 7 muss etwas weiter ausgeholt werden: Bei Am7(b5) und Ab7(11#) handelt es sich im Grunde um eine II-V-Kadenz, die sich natürlicherweise nach G-Moll auflösen könnte: Am7(b5) - D7(b9) (Gm). Allerdings wurde D7(b9) durch Ab7(11#) ersetzt. Das ist möglich, da die beiden wichtigsten Akkordtöne, die Terz und die Septime, bei beiden Akkorden (enharmonisch verwechselt) identisch sind. Weil die Grundtöne von D7 und Ab7 im Abstand eines Tritonus zueinander stehen, heißt dieser jazztypische Akkordaustausch Tritonussubstitution (vgl. **Notenbeispiel 2**).



Zu welchen Skalen führt nun diese Analyse? Am7(b5) steht auf der zweiten Stufe von G-äolisch. Bezogen auf den Grundton *a* ergibt sich somit als Skala A-lokrisch. Da das *b* (die kleine Sekunde bzw. kleine None von Am7(b5)) manchmal als un schön empfunden wird, hat sich eine leicht modifizierte lokrische Skala verbreitet: lokrisch 9. Diese enthält anstelle der kleinen die große Sekunde (bzw. None), die auch als Akkordton gut klingt. Der Tonvorrat von A-lokrisch 9 entspricht dem von C-

KERNSÄTZE

- ◆ Demnächst erscheint das „Realbook of Great Hymns“. Es enthält Choralarrangements in Leadsheetform.
- ◆ Um mithilfe von Leadsheets improvisieren zu können, bedarf es u. a. der harmonischen Analyse.
- ◆ Anhand eines Ausschnitts seines Arrangements zu *Jesu meine Freude* gibt Christoph Georgii eine Einführung in jazztypische Akkordverbindungen sowie unterschiedliche jazztypische Skalen, deren Herleitung sowie deren Anwendung.

Notenbeispiel 1

Marius Schwemmer

CANTICUM NOVUM AUFS PULT GELEGT:

Bob Chilcotts „A Little Jazz Mass“

Jazzmessen „sind überhaupt keine Lösung. Vielmehr handelt es sich bei ihnen um einen kurzfristig geschaffenen Ersatz, der die Liturgie zum Tummelplatz pseudo-schöpferischer Dilettanten herabwürdigt, eine Entwicklung, die zersetzend und gefährlich ist.“

Mit diesen Zeilen wandten sich Karl Gustav Fellerer und Johannes Overath in der *Musica sacra* 2/1966, S. 50, gegen eine der acht Thesen, mit denen auf einem Werbeblatt der Verlag L. Schwann in Düsseldorf damals einige Schallplatten mit Jazzmessen ankündigte und diese Musik rechtfertigte. Die nachvollziehbare Furcht vor dem Einzug von Unterhaltungsmusik in die Liturgie, die nicht zuletzt im Kontext des gesellschaftlichen Kulturdiskurses stand, konnte die Jazztonsprache als einen Aspekt der Stilpluralität in heutiger Kirchenmusik nicht verhindern. Als eine Art zeitgenössischer Kirchenmusik stellen Jazzmessen eine Form des heutigen Betens für zahlreiche Gläubige dar, in der sie das ausdrücken können, was sie an Freude und Dank, an Lob und Bitte in gottesdienstlichen Feiern formulieren wollen. Ein sehr junger und nicht nur hinsichtlich seiner Rezeption als Geniestreich zu wertender Beitrag zu den Jazzmessen ist Bob Chilcotts *A Little Jazz Mass* (Kleine Jazzmesse).

Zum Komponisten

Der 1955 in Plymouth/England geborene Robert „Bob“ Chilcott begann seine chorische Laufbahn als Schüler im Chor des King's College in Cambridge. 1973 kehrte er für ein Kompositions- und Gesangsstudium dorthin zurück, wechselte im Laufe dessen an das Londoner Royal College of Music und schloss 1978 das Studium ab. Ab 1986 gehörte er zwölf Jahre als Sänger (Tenor) und Arrangeur dem international renommierten Ensemble The King's Singers an. Neben Stücken für das Ensemble schrieb er immer wieder Werke für andere Chöre, v. a. Kinder- und Jugendchöre. Seit 1997 arbeitet Chilcott als Komponist und Chorleiter, u. a. als „Prin-

cipal Guest Conductor“ der BBC Singers, und zählt mit über 100 Chorwerken zu einem der populärsten Chorkomponisten unserer Zeit. Seine Werke sind inspiriert von unterschiedlichen englischen Chortraditionen wie Volksliedern, Gregorianik, anglikanischen Kirchenliedern, Spirituals, Jazz, Gospel, Barbershop und afrikanischer Musik.

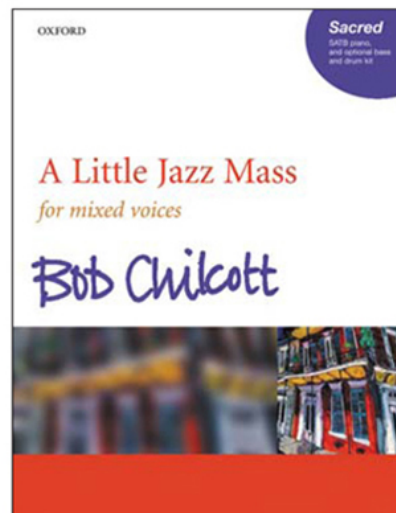


Bob Chilcott
(Foto: Oxford/Vicky Aldhadeff)

Zum Werk

Chilcott sagte in einem Interview einmal, Komponieren hieße für ihn, etwas zu schreiben, wovon er denke, dass andere es wirklich gerne aufführen möchten. Er habe stets die Ausführenden vor Augen, komponiere keine Werke um der Werke willen. So entstand die in traditioneller Notation geschriebene Jazzmesse mit einer Spieldauer von ca. 15 Minuten als Auftragsarbeit für das Crescent City Cho-

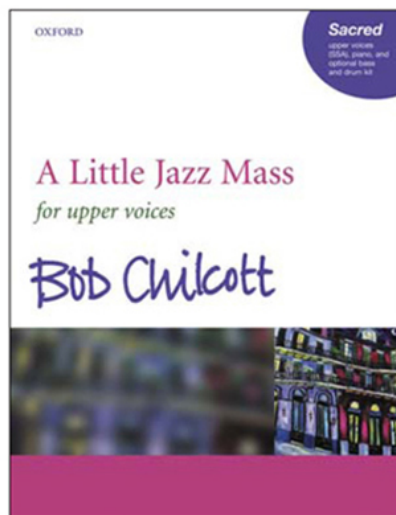
ral Festival in New Orleans, der Wiege der Jazzmusik, wo sie im Juni 2004 vom New Orleans Children's Chorus unter Cheryl Dupont und einem Jazztrio in der St. Louis Cathedral uraufgeführt wurde. Chilcott schreibt selbst, dass diese Messe auf Grund seiner Einflüsse und Erfahrungen entstanden ist, die er während seiner Zeit bei den King's Singers gesammelt hatte, als er das Glück hatte, mit Jazzgrößen wie George Shearing, Richard Rodney Bennett und John Dankworth oder der WDR Big Band zu arbeiten.



Aus der ursprünglichen Besetzung „for upper voices“ (SSA) machte Chilcott selbst ein Arrangement für vier- bis fünfstimmigen gemischten Chor, unterlegt von einem auskomponierten Klaviersatz. Allerdings ermuntert der Meister selbst im Vorwort des Werks ausdrücklich dazu, eine Jazz-Combo mit Piano, Bass und Schlagzeug einzusetzen und, ganz im Sinne des Genres, den vorgegebenen Notentext als Inspiration zur Improvisation verwenden.

Stilrichtung/Prinzip

A Little Jazz Mass stellt eine Missa brevis-Vertonung jedoch ohne „Credo“ dar. Damit verbindet Chilcott das lateinische Messordinarium mit der eigenwilligen Rhythmik und Harmonik des Jazz, die er – womit er sich als äußerst qualität-



KINDER SINGEN IHREN GLAUBEN (2)

Persönliche Einschätzungen des Trierer Domkapitulars Georg Bätzing

In der Reihe der von Gregor Knop auf dem 2. Ökumenischen Kirchentag in München am Stand des Pueri Cantores-Verbandes geführten Interviews dokumentieren wir nach den Antworten des Kölner Weihbischofs Dr. Heiner Koch (Ms 3/11, S. 186) in dieser Ausgabe die persönlichen Einschätzungen des Trierer Domkapitulars und Wallfahrtsleiter des Bistums Trier für die Heilig-Rock-Wallfahrt 2012, Georg Bätzing.

1. Frage: Welche Bedeutung hat das Singen für Sie persönlich und in der Liturgie?

Ich stamme aus einer musikalisch interessierten Familie und habe zusammen mit meinen Geschwistern und Freunden gesungen, solange ich denken kann. Mein Vater war viele Jahre nebenamtlicher Kirchenmusiker und auch sonst musikalisch sehr engagiert; von daher verbinde ich Musik und Singen von Anfang an mit Gottesdienst und Liturgie. Ohne Musik kann ich mir die Feier eines Gottesdienstes nicht vorstellen. Sie prägt das Beten und spricht tiefere Schichten in uns Menschen an. In einer Kinderschola habe ich singen gelernt und denke gern daran, wie wir mit unseren 15 Stimmen mit einer großen

Gottesdienstgemeinde wetteiferten. Auf diese Weise wurden wir Anfang der 70er Jahre bereits vor seinem Erscheinen mit dem „Gotteslob“ vertraut. Heute sagen Menschen manchmal zu mir: „Sie kennen die Lieder ja fast alle auswendig.“ Dann antworte ich: „Aber das ist nicht mein Verdienst, das habe ich spielend leicht gelernt.“ Dafür bin ich sehr dankbar, denn so steht mir persönlich wie für die Gottesdienstvorbereitung ein reicher Schatz an Gesängen und Liedern zur Verfügung, die mir zum Ausdruck meines Betens und meiner inneren Gestimmtheit werden.

ZUR PERSON



Georg Bätzing (Foto: Lothar Spurzem), geboren 1961, in Niederfischbach an der Sieg aufgewachsen, wo er mit großem Engagement als Messdiener, im Kirchenchor, als Organist und im Liturgiekreis seiner Heimatgemeinde mitwirkte. Nach dem Abitur trat er in das Bischöfliche Priesterseminar in Trier ein. Das Studium der Theologie und Philosophie in Trier und Freiburg schloss er 1985 mit dem Diplom in katholischer Theologie ab. Ein Jahr später empfing er die Diakonenweihe, 1987 wurde er zum Priester geweiht

und wirkte bis 1990 als Kaplan an der Wallfahrtskirche Maria Heimsuchung in Klausen und in der Pfarrei Koblenz St. Josef. Anschließend trat er das Amt des Subregens im Trierer Priesterseminar an, welches er bis 1996 ausübte. Im selben Jahr wurde er mit einer dogmatischen Arbeit zu ekklesiologischen Aspekten des Läuterungsgedankens zum Doktor der Theologie promoviert und trat die Stelle als Regens an. Neben seiner Tätigkeit als Regens sowie als Leiter des Eucharistiewerkes, einer Gebets- und Fördergemeinschaft für geistliche Berufe im Bistum Trier, war er zugleich verantwortlich für die Planung und Durchführung von Fortbildungsmaßnahmen für die Leiter von Priesterseminaren im deutschsprachigen Raum. Im Dezember 2009 wurde er von Bischof Stephan Ackermann in das Domkapitel aufgenommen und ist Wallfahrtsleiter des Bistums Trier für die Heilig-Rock-Wallfahrt 2012. Darüber hinaus ist er Vorsitzender des Stiftungsrates der August-Doerner-Stiftung und seit 2002 geistlicher Beirat des *Paulinus*, der Wochenzeitung des Bistums Trier. Im November 2005 wurde er von Papst Benedikt XVI. zum *Kaplan Seiner Heiligkeit* ernannt.

2. Frage: Die Pueri Cantores führen das Singen im Namen und versammeln Woche für Woche 16.000 Kinder und Jugendliche zum Singen für die Liturgie. Wie nehmen Sie die Pueri Cantores in Ihrem Bistum und als Dommusik wahr?

Ganz frisch in Erinnerung ist mir die „Johannes-Passion“, die die Jungendkantorei am Trierer Dom in der Fastenzeit sang. Das war keine Aufführung, das war Gottesdienst. Unser Domkantor Thomas Kiefer legt viel Wert darauf und hat eine ausgesprochen gute Hand dafür, den jungen Sängerinnen und Sängern den Zusammenhang von Text und Musik zu vermitteln. Die „Johannes-Passion“ habe ich schon oft gehört, aber noch nie in einer so konzentrierten und gesammelten Atmosphäre.

Das ist nur ein Beispiel für verschiedene Erfahrungen ähnlicher Art. Die Musik ist einfach eine hervorragende Form der Verkündigung. So verstehe ich das Engagement vieler haupt- und nebenamtlicher Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker, die Kinder- und Jugendgruppen sammeln, um mit ihnen neue geistliche Lieder, aber auch den Schatz unseres Gotteslobs und der kirchenmusikalischen Tradition zu erarbeiten. Das ist kirchliche Kinder- und Jugendarbeit vom Feinsten.

3. Frage: Die Jugendarbeit ist im Umbruch, klassische Angebote werden immer weniger angenommen. Pueri Can-

B 20503 F

Musica sacra · Bärenreiter-Verlag
Heinrich-Schütz-Allee 35 · 34131 Kassel

ISSN 0179-356X



www.musica-sacra-online.de



Wilfried Fischer

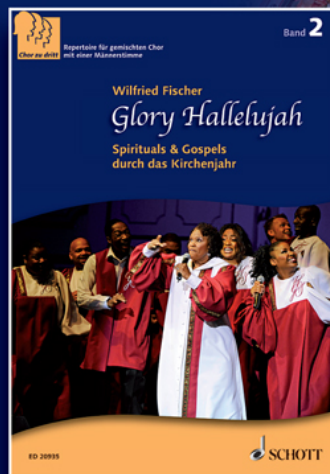
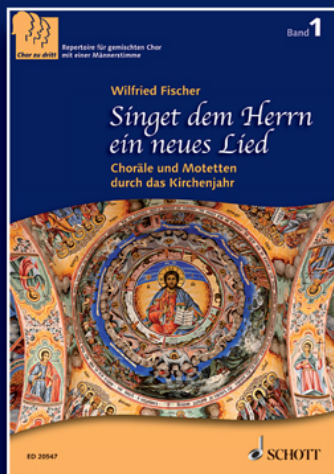
Chor zu dritt

Repertoire für gemischten Chor
mit einer Männerstimme

Chor zu dritt wendet sich mit seinen dreistimmigen Sätzen für gemischten Chor an die vielen Chöre, die der meist vierstimmigen Chorkliteratur mit ihrer Aufteilung in hohe und tiefe Männerstimmen nicht oder nur unzureichend gerecht werden können.

Die beiden Bände wollen trotz ihrer weitgehend dreistimmigen Sätze diese Chöre möglichst klangvoll durch das Kirchenjahr geleiten: Band 1 mit Chorälen und Motetten, die im Sinne der konfessionellen Ökumene nach Möglichkeit sowohl in evangelischen wie katholischen Gesangbüchern enthalten sind, und Band 2 mit Spirituals & Gospels, die ebenfalls den kirchlichen Festen zugeordnet sind, die sich aber genauso gut für öffentliche Gospelkonzerte ohne Bezug zu bestimmten Kirchenfesten eignen.

Band 1
**Singet dem Herrn
ein neues Lied**
Choräle und Motetten
durch das Kirchenjahr
ISBN 978-3-7957-5245-3
ED 20547 · € 17,99



Band 2
Glory Hallelujah
Spirituals & Gospels
durch das Kirchenjahr
ISBN 978-3-7957-5246-0
ED 20935 · € 17,99

 **SCHOTT**
www.schott-music.com