

MUSICA SACRA

Die Zeitschrift für katholische Kirchenmusik

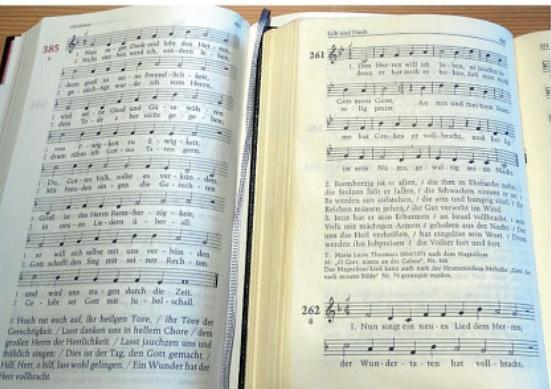
135. Jahrgang · Heft 1
Einzelheft € 6,17
B 20503 F
ISSN 0179-356-X

Januar · Februar 2015

Schwerpunkt Konzil von Konstanz

- ▶ Beitrag
Benedict Anton Aufschnaiter
(1665–1742)
- ▶ Orgel
Die Jann-Orgel der Basilika
Waldsassen
- ▶ Interview
Rupert Gottfried Frieberger
- ▶ Aufs Pult gelegt
Hermann Schroeder:
In stiller Nacht
- ▶ Aus den Diözesen
Freiburg · Köln · Passau

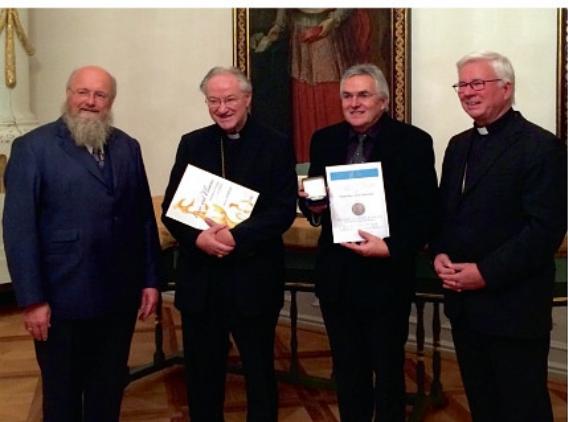




► Geänderte Melodiefassungen im *Gotteslob* · S. 17



► Orgel und industrielle Revolution · S. 28



► Josef Habringer mit Lasso-Medaille geehrt · S. 34

Schwerpunkt Konzil von Konstanz

- | | |
|--|----|
| Barbara Stühlmeyer · Kirche im Gespräch · | |
| 600 Jahre Konzil von Konstanz | 6 |
| Joachim Werz · Te Deum, Veni Creator Spiritus, Pfifer, Prussuner und Glockenklang · | |
| Eine praktisch-theologische Spurensuche der Musik- und Liturgiewissenschaft: Die »Harmonie« von geistlicher und weltlicher Musik auf dem Konzil von Konstanz | 8 |
| Stefan Morent · Konstanzer Choraltraditionen zur Konzilszeit | 11 |

Verbände

- | | |
|--|----|
| Sprache und Komposition im Gregorianischen Choral · Bericht über das Mitgliedertreffen der deutschsprachigen Sektion der AISCGre (Internationale Studiengesellschaft für Gregorianischen Choral) | 33 |
| Josef Habringer mit Orlando-di-Lasso-Medaille geehrt · Höchste Auszeichnung des Cäcilienverbands für verdienten Kirchenmusiker | 34 |
| Drei Personen aus drei Ländern haben sich um die Kirchenmusik verdient gemacht · Laudatio zur diesjährigen Verleihung des Ehrenpreises der Fondazione Pro Musica e Arte Sacra | 34 |
| Palestrina-Medaillen / Zelter-Plaketten | 36 |

Beiträge

- | | |
|---|----|
| Markus Eberhardt · Benedict Anton Aufschnaiter (1665–1742) – ein »katholischer Bach?« · Zum 350. Geburtstag des Passauer Hof- und Domkapellmeisters | 14 |
| Sieben Fragen an Kirchenmusiker · Ein Interview mit Rupert Gottfried Frieberger | 16 |
| Kleine Änderung – Große Wirkung · Geänderte Melodiefassungen im neuen <i>Gotteslob</i> | 17 |
| Kleine Zeichen – Große Wirkung · Zur Frage der Gliederungszeichen im neuen <i>Gotteslob</i> | 18 |

Berichte

- | | |
|---|----|
| Aus den Diözesen · Freiburg, Köln, Passau | 40 |
|---|----|

Aus der Praxis – für die Praxis

- | | |
|---|----|
| Rainer Mohrs · Aufs Pult gelegt · Hermann Schroeder (1904–1984): Motette <i>In stiller Nacht</i> (1930) | 23 |
| Ins Netz gegangen | 46 |

Liturgie und Kirchenmusik

- | | |
|---|----|
| Hans-Wolfgang Theobald · Klang-Raum Romantik – Die Instrumente · Die Orgel zwischen Aufklärung und industrieller Revolution | 28 |
|---|----|

Orgeln

- | | |
|---|----|
| Günther Kaunzinger · Ein Instrument aus bewegten Zeiten · Die große Orgel der Stiftsbasilika Waldsassen | 38 |
|---|----|

Rezensionen

- | | |
|---|----|
| Schwerpunktrezension: Begleitpublikationen zum neuen <i>Gotteslob</i> | 48 |
| Bücher | 50 |
| Noten | 54 |
| Tonträger | 59 |

Und außerdem ...

- | | |
|--|------------------|
| Editorial | 1 |
| In eigener Sache | 2 |
| Aktuelles | 2 |
| Die Welt der neuen Töne | 44 |
| In memoriam | 21 |
| Kirchenmusikalische Ausbildungsstätten | 30 |
| Personen und Daten | 20 |
| Rätselhaft | 44 |
| Termine | 60 |
| Vor 100 Jahren | 51 |
| Alle Register gezogen | 3. Umschlagseite |
| Impressum | 3. Umschlagseite |

In der Mitte dieser Ausgabe finden Sie als Notenbeigabe ein *Tenebrae factae sunt* von Benedict Anton Aufschnaiter (1665–1742) sowie ein Choralspiel zu *O Kreuz, sei hochgebenedeit / O crux ave* von Adolph Gessner (1864–1919). Näheres hierzu auf S. 14–15 und 48.



Liebe Leserin, lieber Leser,

das große, farb- und facettenreiche Mosaik der Kirchenmusikgeschichte setzt sich aus vielen kleinen Steinen zusammen: Da gibt es sowohl die in der Regel schillernden, verschiedenen geformten Komponistenpersönlichkeiten und ihre Werke, die je nach Gattung wie zugrunde liegende Farbpaletten wirken. Ein wesentliches Element darin bilden auch bestimmte Orte und Regionen, deren optimale soziale und strukturelle Gegebenheiten einen fruchtbaren Boden für die Tondichter oder bestimmte Werkgattungen geboten haben.

Die Stadt Konstanz am Bodensee war zweifellos ein solcher Ort. Den Mosaikgrundstein hierfür legten im Mittelalter sicherlich die nicht nur musikalischen Beziehungen des vermutlich seit 585 bestehenden Bischofssitzes zu den beiden benachbarten, geistig und kulturell hochrangigen Benediktinerabteien Reichenau und St. Gallen. Die Gründung einer ab dem 11. Jahrhundert belegbaren eigenen Domschule war zudem der Auftakt einer inhärenten Bildungsinstitution. Zwischen 1120 und 1134 errichtete der »Priestermönch Aaron von Châmberch« die erste aktenkundige Orgel im Münster Zu Unserer Lieben Frau. Bischof Heinrich von Klingenberg (um 1240–1306) galt als großer Kunstmörder, v. a. des Minnesangs.

Zweifellos erreichte die Kirchenmusik an der Konstanzer Kathedrale in den »letzten Jahrzehnten vor der Reformation ihren Höhepunkt« (Manfred Schuler). So beauftragte z. B. das Konstanzer Domkapitel den kaiserlichen Hofkomponisten Heinrich Isaac (um 1450–1517) während des Reichstagsaufenthalts der Hofkantorei Maximilians I. (1459–1519) in der Bodenseestadt am 14. April 1508 mit der Komposition »etlich officia jn summis festiuitatibus« für die eigene Domkantorei. Diese Motetten für die hervorragenden Sänger, die das Abwerbeinteresse anderer musikliebender Fürsten weckten – so z. B. von Herzog Ercole I. (1431–1505) von Ferrara – sind zusammen mit weiteren heute als *Choralis Constantinus* (1550–1555) überliefert. 1506 wurde Hans Buchner (1483–1538), Schüler des königlichen Hoforganisten Paul Hofhaimer (1459–1537), zum Domorganisten berufen. In die Amtszeit dieses Verfassers des Lehrbuchs

Fundamentum (um 1520) mit Anleitungen zur Orgelkomposition, Spieltechnik, Intablierung und eigenen Kompositionen fällt der Bau der 1520 fertiggestellten Münsterorgel durch Hans Schentzer, mit der nach Manfred Schuler »die oberrheinische Orgelbaukunst [...] ihren glanzvollsten Ausdruck fand« und deren Disposition von Michael Praetorius (1571–1621) in seine *Organographia* (1619) des *Syntagma musicum* aufgenommen wurde. Aber auch nach der Reformationszeit und der Säkularisation blieb Konstanz ein zentraler Ort der Kirchenmusikpflege, wie das 1812 im Kontext der liturgischen Bestrebungen der Aufklärungszeit eingeführte und im (Teil-nachfolge-)Bistum St. Gallen sogar noch bis 1863 verwendete Christkatholische Gesang- und Andachtsbuch des Konstanzer Generalvikars Heinrich Ignaz von Wessenberg (1774–1860) belegt.

Das größte und schillerndste Mosaiksteinchen der örtlichen und allgemeinen (Kirchen-)Musikgeschichte war jedoch zweifellos, als von 1414 bis 1418 die ganze damalige abendländische Welt in der tagungserfahrenen, »neutralen«, handelsflorierenden Bodenseestadt zu Gast war. Zu diesem einzigartigen Konzil von Konstanz – denn »keine frühmittelalterliche Synode kannte einen solchen Riesenzuammenlauf von Hoch und Nieder, Geistlich und Weltlich« (Heinrich Finke) – fanden sich nicht nur der römisch-deutsche König Sigismund (1368–1437), drei Päpste, die sich stritten, sodass sich letztlich ein vierter freute, weltliche und geistliche Fürsten oder deren Gesandte aus aller Welt sowie (Universitäts-)Gelehrte ein. Deren Comes war eine »musikalische Polyphonie« (Joachim Werz): Es trafen hier in singulärer Weise die päpstlichen Kapellsänger mit Scholen der großen europäischen Kathedralen, Sängern der Liturgiefeiern im byzantinischen Ritus, den Chasanim der jüdischen Delegation (und Bankiers) sowie der Konstanzer Domkantorei als lokale kirchenmusikalische Institution zusammen. Die weltlichen Herrscher hatten zur höfischen Repräsentation als klingende Visitenkarten ihre Hofkapellen im Gepäck, die gemeinsam mit den städtischen und den vaganten Musikern die »wohl glänzendste und größte Versammlung von Posaunern,

Marius
Schwemmer,
Schriftleiter der
Musica sacra



Trompetern, Pfeifern und fahrenden Spielleutern«, »die das ganze Mittelalter aufzuweisen hat[te]« (Otto zur Nedden), darstellten und u. a. bei Festumzügen, Turnieren etc. zum Einsatz kamen. Schließlich besuchte der gerne als »größter Popstar seiner Zeit« titulierte Minnesänger Oswald von Wolkenstein (um 1377–1445) im Frühjahr 1415 das Konzil. Anlässlich dessen 600-jährigen Jubiläums widmen wir diesem Ereignis unseren Themenschwerpunkt, zu dem drei Fachautoren ihre Visitenkarten abgeben: Barbara Stühlmeyer zeigt die Geschichte des Konzils auf. Joachim Werz reflektiert die Musik, die hier »sowohl durch gegenseitige Beeinflussung als auch durch jeweilige Profilierung und Abgrenzung gekennzeichnet« (Christian Albrecht/Irmgard Lehmann) erklingen sein könnte, und schlägt einen Legatobogen ins Heute. Stefan Morent betrachtet die Konstanzer Choraltraditionen zur Konzilszeit. Mit den weiteren Beiträgen wie Markus Eberhardts Vorstellung des vor 350 Jahren geborenen Passauer Hofkapellmeisters Benedict Anton Aufschnaiter samt einem *Tenebrae faciae sunt* für Ihre kirchenmusikalische Praxis als Notenbeilage oder Rainer Mohrs' »Aufs Pult gelegt«-Artikel zur Chormotette *In stiller Nacht* von Hermann Schroeder fügt sich ebenfalls das farb- und facettenreiche Textangebot dieser *Musica sacra* zu einem Großen und Ganzen zusammen, bei dessen Lektüre ich Ihnen viel Freude wünsche.



»Sitzung der Kirchenpraelaten im Münster« in der »Richental-Chronik« (um 1465), Rosgartenmuseum Konstanz, Hs. 1, fol. 15v–16r

Foto: © Rosgartenmuseum, Konstanz



Barbara Stühlmeyer

Kirche im Gespräch

600 Jahre Konzil von Konstanz

Niemand weiß, ob Papst Johannes XXIII. an jenem schneereichen Tag Ende Oktober 1414 wirklich auf dem Arlberg in der Nähe der heutigen Ortschaft Klösterle aus seinem Wagen stürzte, buchstäblich Kopf stand und den für einen Papst wahrlich wenig passenden Fluch »Iaceo hic in nomine diaboli« (»hier liege ich im Namen des Teufels«) ausstieß. Die immer wieder gern erzählte Geschichte ist in jener illustrierten Konzilschronik des Konstanzer Bürgers Ulrich von Richental (ca. 1360–1437) überliefert, die ungeachtet aller Zweifel an ihrer Richtigkeit in Detailfragen immer noch die Hauptquelle für die Erforschung des Konstanzer Konzils ist. Wir können aber heute ziemlich sicher sein, dass sich hinter der Überlieferung der Erzählung vom Unfall des Papamobils eine ganz bestimmte

Erzählausicht verbirgt. Denn Ulrich Richental war, als er seine Chronik des Konzils abschloss, über dessen Verlauf genauestens informiert. Er wusste, wer die Gewinner und wer die Verlierer dieser gesamtkirchlichen Synode gewesen waren und konnte sich und seinen Lesern daher den Seitenhieb auf einen der drei inzwischen abgesetzten Päpste gönnen. Mithilfe der Arlbergszene konnte er nicht nur trefflich inszenieren, dass Johannes XXIII. von Anfang an auf der Verliererstraße unterwegs gewesen war, er konnte den Sturz auch als Vorzeichen deuten und so die Teilnehmer des Konzils vom Gefühl der Schuld entlasten, die sie empfunden haben mochten, als es daran ging, um der Einheit der Kirche willen gleich drei Pontifices von ihren heiligen Stühlen zu stürzen. Die Chronisten und Historiker,

die seinen Bericht lasen, übernahmen diese Deutung bereitwillig. Denn eines der Hauptprobleme, die auf dem Konzil einer Lösung zugeführt werden sollten, war das langjährige Papstschisma. Zwar konnte Johannes XXIII. die größte Obdienz auf sich vereinigen, was bedeutet, dass ihm im Vergleich zu seinen päpstlichen Kollegen Gregor XII., der von 1406 bis 1415 regierte, und Benedikt XIII., dessen Amtszeit von 1394 bis 1417 reichte, die meisten Katholiken und, was zu jener Zeit womöglich noch bedeutender war, die meisten Herrscher gehorchten. Dies heißt aber keineswegs, dass Gregor oder Benedikt sich mit Leichtigkeit hätten überzeugen lassen, von ihrem Anspruch auf die Leitung der Kirche abzusehen. Bei Gregor gelang dies spät, bei Benedikt gar nicht.

Konstanzer Choraltraditionen zur Konzilszeit

Das Konstanzer Konzil war nicht nur für die Zeitgenossen in vielfacher Hinsicht ein unerhörtes Ereignis. Auch für uns heute ist es schwierig zu rekonstruieren, welche Musik genau während der Jahre 1414–1418 innerhalb der Mauern von Konstanz erklangen sein könnte. Berichte und Chroniken sowie musikalische und ikonografische Quellen hierzu bleiben vage. Trotzdem kann man versuchen, sich dem Klang der Konzilstadt Konstanz vor 600 Jahren zumindest anzunähern. Der Konstanzer Bürger und Zeitzeuge Ulrich von Richental (um 1360–1437) berichtet in seiner einige Jahre später abgefassten, deutschsprachigen Konzils-Chronik¹ ausführlich über die zahlreichen Einzüge hoher weltlicher und geistlicher Herren, allen voran von Papst Johannes XXIII. (um 1370–1419) und König Sigismund (1368–1437), die standesgemäß von Mitgliedern verschiedener Altacapella-Ensembles begleitet wurden. In den illustrierten Fassungen der Richental-Chronik sind solche Ensembles auch mehrfach abgebildet.²

Prozessionen, Dank- und Bittgänge samt der sie begleitenden liturgischen Gesänge werden von Richental ebenfalls oft, wenn auch nur sehr allgemein erwähnt.

Der Tiroler Dichter-Sänger und Diplomat Oswald von Wolkenstein (um 1377–1445) wiederum war nachweislich selbst auf dem Konzil anwesend, was sich in einigen seiner Lieder

- Das Konstanzer Konzil war nicht nur für die Zeitgenossen in vielerlei Hinsicht ein unerhörtes Ereignis.
- Auch für uns heute ist es schwierig, die Musik, die in jenen Tagen in Konstanz erklang, zu rekonstruieren.
- Auch von den liturgischen Choraltraditionen der zahlreichen Konstanzer Klöster und Kirchen ist kaum etwas erhalten.
- Neue Funde von musikalischen Fragmenten im Stadtarchiv Konstanz versprechen hier nun neue spannende Einblicke.

niedergeschlagen hat. Aufgrund der Datierung dürften musikalische Quellen wie etwa der *Codex Chantilly* (Chantilly, Musée Condé Ms. 564, spätes 14./frühes 15. Jahrhundert) ein Repertoire widerspiegeln, das von Konzilsbesuchern aus Burgund, Frankreich und Italien als die modernste Musik ihrer Zeit nach Konstanz gebracht worden sein könnte. Zur Klangkulisse der Stadt Konstanz jener Jahre gehörten aber auch akustische Signale wie Kirchenglocken, die Rufe der Händler und Schausteller, die Musik der fahrenden Spielleute und natürlich auch die liturgische Musik, wie sie in den zahlreichen Kirchen und Klöstern von Konstanz selbst erklang. Ulrich von Richental berichtet über diese heimische Musikkultur sehr wenig. Obwohl er die niederen klerikalen Weihen empfangen hatte und damit mit dem Choral sicher vertraut war, richtete er rückblickend seine Aufmerksamkeit eher auf die besonders herausragenden Ereignisse der Konzilsjahre. Immerhin erwähnt er etwa den Gesang des feierlichen Te Deum oder der Antiphon *Veni Sancte Spiritus* zum Konklave im November 1417 und anlässlich der Papstwahl von Martin V. (1368–1431), die das Schisma beendete. Auch zeigen die Illustrationen der Richental-Chronik immer wieder Gruppen von Klerikern um ein Chorbuch versammelt.³

Sicherlich bestand aber in der alten Bischofsstadt Konstanz eine reiche Tradition und Erfahrung mit Liturgie, Zeremonien und Ritualen, wovon auch das Konzil profitieren konnte. Die geistliche Topografie von Konstanz war im frühen 15. Jahrhundert üppig ausgeprägt: Eingebettet in die seit der frühen Karolingerzeit kulturell hochbedeutende Bodensee-Region, war der Bischofssitz Konstanz bereits 585 mit Stift gegründet worden und hatte sich zur größten deutschen Diözese im Mittelalter entfaltet. Unter den heiligen Bischöfen Konrad I. (reg. 934–975) und Gebhard (reg. 979–995) und ihren Nachfolgern wurden die Kirchen und Klöster in Konstanz nach dem Vorbild der Hauptkirchen Roms errichtet. Enge Verbindungen bestanden auch zu den Abteien St. Gallen und Reichenau. Zu den wichtigen Punkten der Sakraltopografie zählten neben dem Münster selbst



Fragmente mit Choralnotation
im Stadtarchiv Konstanz

u. a. das Benediktinerkloster Petershausen, das Chorherrenstift St. Stephan, die Stiftskirche St. Johann, die Paulskirche, die Kirche St. Laurentius, das Augustinerchorherrenstift Kreuzlingen, in dem sich 1414 Papst Johannes XXIII. auf seinem Weg zum Konzil einen Tag aufhielt, das Dominikanerkloster, in dem zeitweise Jan Hus gefangen gehalten wurde, das Dominikanerinnenkloster Zoffingen, das heute noch existiert, das Franziskanerkloster, das Kloster der Augustinereremiten (Dreifaltigkeitskirche) mit den berühmten Fresken aus der Konzilszeit und das Benediktiner-Schottenkloster St. Jakob.

Viele dieser geistlichen Institutionen sind in ihren Gebäuden heute nicht mehr oder nur noch teilweise erhalten bzw. ungenutzt. Auch von ihren musikalischen Traditionen ist heute kaum etwas bekannt. Von der einst reich bestückten Dombibliothek sind durch

Markus Eberhardt

Benedict Anton Aufschnaiter (1665–1742) – ein »katholischer Bach«?

Zum 350. Geburtstag des Passauer Hof- und Domkapellmeisters

Der österreichische Barockgeiger Gunnar Letzbor schreibt im Booklet zu seiner Einspielung der *Dulcis fidum harmonia*: »Eine hochentwickelte, eigenständige musikalische Sprache mit ausgeprägtem österreichischen Kolorit fesselte meine Sinne. Gefühle des Lebens traten mir in komprimierter musikalischer Form entgegen und trafen meine Seele in nicht oft verspürter Intensität. Aufschnaiter ein katholischer Bach?«

Kitzbühel – Wien – Passau

Benedict Anton Aufschnaiter¹ wurde am 21. Februar 1665 in Kitzbühel (Tirol) getauft; er entstammte einer alt-eingesessenen Bürgerfamilie und ist in wohl situierten Verhältnissen aufgewachsen. Über seine musikalische Ausbildung ist jedoch nichts bekannt. Bevor er 1705 nach Passau kam, wirkte er wohl als Mitglied oder Leiter der Hofkapelle eines Wiener Adelshauses; der Chronist des böhmischen Prämonstratenserklosters Hratisko nennt ihn 1701 »Musicus et Componista moderni temporis inter Viennenses non postremus«.² Zwei Drucke fallen in diese Zeit: Die nach französischem Vorbild gestalteten Orchestersuiten *Concors discordia* (1695) und die acht italienischen Kirchensonaten *Dulcis fidum harmonia* (1703). Um 1700 war er also kein musikalischer »nobody«, sondern vielmehr ein überregional bekannter und anerkannter Komponist, der sich durchaus für eine hoch dotierte Stellung qualifiziert hatte.

Am 16. Januar 1705 ernannte der Passauer Fürstbischof Johann Philipp Kardinal von Lamberg Benedict Anton Aufschnaiter zum Hof- und Domkapellmeister. Laut Bestallungskontrakt verpflichtete er sich, »alerhand Compositions und andere Musicalsche verfassungen« zu leisten; man stellte ihm dazu einen Kopisten zur Seite, der »zugleich ein Musicus« der Hofkapelle war.

Aufschnaiters Jahresgehalt belief sich nebst Naturalien wie Wein und Holz auf 500 Gulden; damit gehörte er zu den Passauer »Topverdienern«.

Sein Aufgabenbereich gestaltete sich vielseitig: Er hatte bei Hofe zum Tanz, zur Tafel und bei repräsentativen Anlässen in Passau und Regensburg (wenn sich Kardinal Lamberg als kaiserlicher Prinzipalkommissar gerade



Benedict Anton Aufschnaiter (1665–1742)

auf dem Reichstag befand) aufzuspielen. Dabei unterstand ihm eine Hofkapelle, die aus 10 bis 15 Musikern bestand. Im Dom oblag ihm die Leitung der Figuralmusik. Daneben fungierte er als Personalchef der Hof- und Dommusiker (Anstellungen, Gehaltsfragen, Pensionierungen, Urlaubsangelegenheiten, etc.) und hatte sich auch um eine adäquate Auswahl der zur Aufführung vorgesehenen Werke und die Archivierung der Musikalien und Instrumente zu kümmern.

Aufschnaiters

Kirchenmusikalisch Schaffen

War sein Vorgänger Georg Muffat 1690 noch dezidiert als (weltlicher) Hofkapellmeister nach Passau gekommen, so vollzog sich mit der Ernennung Benedict Anton Aufschnaiters diesbezüglich ein grundlegender Wandel. Der neue Mann an der Spitze des Passauer Musiklebens widmete sich fast ausschließlich der Kirchenmusik. So überreichte er dem Domkapitel bereits 1706 eine Messe, die am folgenden Neujahrstag im Dom aufgeführt wurde. 1709 publizierte er als Opus v Vespermusik mit dem Titel *Memnon sacer ab oriente animatus*, 1712 folgte sein Opus vi, die Messen-Sammlung *Alaudæ v ad aram purpurrati*. Deren Vorwort zählt aufgrund der vielen Hinweise zur Aufführungspraxis zu den bedeutendsten Quellen süddeutscher Kirchenmusik des frühen 18. Jahrhunderts. Vier der fünf Kompositionen lassen sich der Gattung der Missa solemnis zuordnen. Sie sind mit zwei Clarinen und Pauken, drei Posauinen (colla parte), zwei Violinen, zwei Violen (da Gamba) und Basso continuo, Concertisten und Chor entsprechend reichhaltig besetzt. Dem Kyrie der *Missa Renovata Sancti Benedicti* ist eine feierliche Sonata zum Introitus des Fürstbischofs vorangestellt.

Zwei weitere aufführungspraktische Details seien als Beispiele genannt: Bei Stellen, die den Gegensatz Tod versus Leben fokussieren (z. B. »passus et sepultus est«), wurden, wie damals bei Fürstengräbnissen üblich, die Trompeten sordiniert (gedämpft) und die Pauken mit einem schwarzen Samttuch bedeckt. Interessant ist zudem, dass Aufschnaiter nach dem »Osanna« die Bemerkung einfügt: »Fiat Marsch sub Elevatione«, während der Wandlung war also ein Marsch zu blasen. Diese Aufgabe übernahmen die Hof- und Feldtrompeter, die damit die besondere, standesgemäße Stellung des Trompetenspiels zur Zeit des (Spät-) Barocks.

Hans-Wolfgang Theobald

Klang-Raum Romantik – Die Instrumente

Die Orgel zwischen Aufklärung und industrieller Revolution

Das sich durch die Aufklärung entwickelnde individuelle Bewusstsein, einhergehend damit der radikale gesellschaftliche Umsturz in der Zeit um 1800, führte zu einer politischen Neuorientierung in der westlichen Welt, alle Bereiche des Lebens in Kultur und Religion erfassend. Musik verlagerte sich von den bisherigen Kulturträgern Hof und Kirche in bürgerliche Kreise. Kirchenmusik und damit der Orgelbau verloren ihre wirtschaftliche Grundlage und dies führte zu einem empfindlichen Bruch der Tradition. Unter neuen Vorzeichen um 1830 konsolidierte sich die Wirtschaft und im Zuge der aufkommenden industriellen Revolution mit der allgemeinen Mechanisierung und neuen, effektiven Produktionsmöglichkeiten, gepaart mit dem Glauben an den Fortschritt, gab es auch für den Orgelbau neue Perspektiven und mit ihnen einen ungeahnten Aufschwung. Insbesondere die Neuerungen auf bautechnischer Ebene ermöglichten dem Orgelbau die Realisierung auch sehr großer Instrumente mit immer neuen Superlativen und der Faszination, die von Monumentalorgeln bis heute ausgeht.

Neue technische Systeme und Arbeitsmethoden

In diese Zeit fallen die Perfektionierung des Balgsystems nach Alexander Cumming (ca.

- Die sog. »romantische Orgel« wird, bei aller Individualität, von Entwicklungen in Frankreich und Deutschland geprägt.
- Orgelbautheorie unterstützt den praktischen Orgelbau.
- Klangfarben werden in Lautstärke-dynamik angelegt.
- Orgelgehäuse orientieren sich am vorherrschenden Stilhistorismus.

Foto: Hans-Wolfgang Theobald



Bonn, St. Elisabeth, Orgel von Johannes Klais, IV/59, pneumatische Kegel- und Taschenladen, erbaut 1910

1731–1814) mit parallel geführtem Magazinbalg, der pneumatische Barkerhebel (benannt nach Charles S. Barker 1804–1879) für die Orgel des jungen Cavaillé-Coll in Saint-Denis von 1841 (III/69) und die Orgel von 1833 in der Paulskirche in Frankfurt mit III/74 von Eberhard Friedrich Walcker sowie die von ihm eingeführte Kegellade, später Taschenlade.

Aus dem Versuch einer Übersetzung von Dom Bedos' *L'Art du facteur d'orgues* von 1766/1774 entwickelte Johann Gottlob Töpfer (1791–1870) sein umfassendes *Lehrbuch der Orgelkunst*, Weimar 1855, das zumindest für den deutschen Raum bei der Pfeifenmensur eine allgemeine Verbindlichkeit (»Normalmensur«) erlangte. In diesem Umfeld konnte sich der Orgelbau arbeitsteilig organisieren. Werkstätten wie die von Johann Friedrich Schulze (1793–1858) und Söhne in Paulinzella (u. a. Lübeck, St. Marien, III/80 von 1854, und Doncaster, St. George, V/94 von 1864) oder Friedrich Ladegast (1818–1905) in Weißenfels (Merseburg, Dom IV/81 von 1855, und Schwerin, Dom IV/84 von 1871), aber auch Eberhard Friedrich Walcker (1794–1872) in Ludwigsburg, Georg Friedrich Steinmeyer (1819–1901)

in Oettingen oder Friedrich Haas (1811–1886) in Luzern erlangten überregionale Bedeutung. Um 1880 etablierten sich in der sog. Gründerzeit weitere Werkstätten, wie etwa die von Wilhelm Sauer (1831–1916) in Frankfurt/Oder und Johannes Klais in Bonn. Diese Werkstätten prägten den – heute so genannten – deutsch-romantischen Stil, mit ihrer grundtönigen Äquallage, auch bei kleinsten Orgeln zwischen Prinzipalen, Flöten und Streichern differenziert, während Zungen eher zurückhaltend blieben.

Die französische Schule

In Frankreich folgte man dagegen einem aus der Tradition begründeten, »symphonischen Stil«, den der alles überragende Orgelbauer Aristide Cavaillé-Coll (1811–1899) entwickelte. Er kultivierte neben den Prinzipalen und (gedeckten) Flöten insbesondere die überblasenden Flöten (*Flûte harmonique*), die charakteristischen Streicher (mit der schwelbenden *Voix céleste*), vor allem die differenzierten Zungenregister. Innerhalb der einzelnen Werke abgestufte, zum Diskant steigende Winddrücke und effektive Schwellkästen (*Récit expressif*), gepaart mit einem raffinierten

B 20503 F

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

ISSN 0179-356X



9 770179 356000

www.musica-sacra-online.de

Anzeige

Die Schriftenreihe des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes für Deutschland

jetzt neu: Band 21

Im Gedenken bleibt der Gerechte

Texte von und über

Fritz Goller (1914–1986)

Zusammengestellt und herausgegeben von Erich Weber

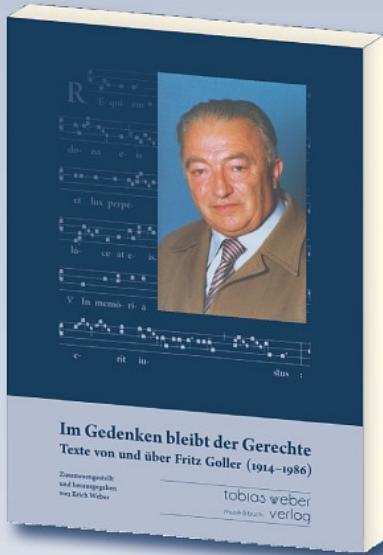
Softcover · 17 × 24 cm · 320 Seiten
Tobias Weber Musik & Buch Verlag
Hofkirchen 2014 · ISBN 978-3-9811745-2-6

Erich Weber, Kirchenmusikdirektor und 1991–2001 Diözesanmusikdirektor des Bistums Regensburg, legt zum 100. Geburtstag seines langjährigen Freundes und Kollegen, des Deggendorfer Komponisten Fritz Goller, eine umfangreiche Auswahl greifbarer Schriften von und über den Jubilar vor. Grundlage für diese Arbeit war eine Sichtung des künstlerischen Nachlasses, der im Privatbesitz ist. Goller war Mitglied des Musikrates des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes und Träger der Orlando-di-Lasso-Medaille. Erstmals wurde darüberhinaus ein Werkverzeichnis aller gedruckten und ungedruckten Kompositionen von Fritz Goller erarbeitet, ferner sind zahlreiche Beiträge in der Lokal- und Fachpresse, die er selbst verfasst hat, in vollem Wortlaut abgedruckt. Ergänzend enthält der Band Rezensionen seiner Werke sowie Berichte über seine Tätigkeit. Die erste, kurz vor seinem Tod entstandene wissenschaftliche Arbeit über ihn und sein Musikverständnis, eine Facharbeit aus dem Jahr 1986, bringt biografische Angaben und Analysen zu seinen geistlichen Kompositionen.

Bestellungen an:

Tobias Weber Musik & Buch Verlag, Puchberger Ring 23, 94544 Hofkirchen
E-Mail: mail@twverlag.de

€ 29,80



Bisher sind folgende Bände erschienen:

- 1 **Musikalisches Brauchtum - Festschrift für Heinrich Lemacher** (vergriffen)
- 2 **Österreichische Kirchenmusik** (vergriffen)
- 3 **Der Allgemeine Cäcilien-Verband für die Länder der deutschen Sprache**
Gestalt und Aufgabe
- 4 **Ipsi canamus gloriam - IV. Internationaler Kongreß für Kirchenmusik in Köln** (1961)
- 5 **Musicae sacrae ministerium**
Beiträge zur kirchenmusikalischen Erneuerung im 19. Jahrhundert
- 6 **Lobt den Herrn - Benevolus spricht zu den Mitgliedern der kath. Kirchenchöre** (vergr.)
- 7 J. B. Hilber / J. Overath: **Musica sacra als Lebensinhalt** (vergriffen)
- 8 **In caritate et veritate**
Kirchenmusik und Liturgie
- 9 **Gloria Deo – Pax hominibus**
Festschrift zum 100-jährigen Bestehen der Kirchenmusikschule Regensburg
- 10 **F. Haberl: Das Kyriale Romanum**
Liturgische und musikalische Aspekte
- 11 **F. Haberl: Das Graduale Romanum**
Liturgische und musikalische Aspekte
- 12 **Kirchenmusik im Gespräch**
Ansprachen, Reden, Grußworte, Diskussionsbeiträge zur 100-Jahrfeier der Kirchenmusikschule Regensburg (mit Schallplatte)
- 13 H. Kronsteiner: **Vinzenz Goller - Leben und Werk** (vergriffen)
- 14 **F. Haberl: Das gregorianische Alleluja der hl. Messe**
- 15 **F. Haberl: Te Deum**
- 16 **Erde singet - Spiegel der katholischen Kirchenmusik in Deutschland**
- 17 **Praeludia aenigmatica**
29 Rätselstücke für Orgel solo
- 18 **Musica-sacra-Generalregister - 1868–2009**
- 19 **DIR wollen wir singen**
52 kurze Chorandachten v. Gerhard Dane
- 20 **CVO/KmjB-Generalregister - 1866–2009**
- 21 **Im Gedenken bleibt der Gerechte**
Texte von und über Fritz Goller (1914–1986)

Weitere Informationen und Bestellung:
www.acv-deutschland.de/schriftenreihe

Lieferung zzgl. € 2,50 Versandkosten gegen offene Rechnung. Zahlbar innerhalb 10 Tagen. Eigentumsvorbehalt gemäß BGB. In allen Preisangaben ist die gesetzliche Mehrwertsteuer enthalten. Änderungen und Irrtümer vorbehalten.