

MUSICA SACRA

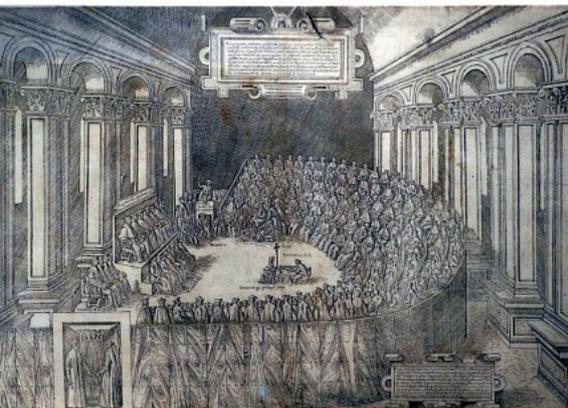
Die Zeitschrift für katholische Kirchenmusik

137. Jahrgang · Nr. 5
1. Oktober 2017
Einzelheft € 6,67
B 20503 F
ISSN 0179-356-X

2017 · Heft 5

- ▶ Edward Elgars *The Apostles*
- ▶ Wie singt sich die neue Psalmenübersetzung?
- ▶ Thomas Daniel Schlee
- ▶ »Let's move!« im Chor
- ▶ Die neue Orgel in St. Antonius Düsseldorf-Oberkassel
- ▶ Aus den Diözesen
Essen · Limburg · Magdeburg
München-Freising · Passau





► Die Choralreform nach dem Trienter Konzil · S. 266



► Der Komponist Thomas Daniel Schlee · S. 278



► Orgel mit Zukunftspotenzial · S. 292

Beiträge

- Edward Elgars Oratorium *The Apostles* – ein »herrliches Scheitern«? · von Wolfgang-Armin Rittmeier 258
- Henri Mulets *Esquisses byzantines* · von Dennis Hopp 262
- Die römische Choralreform in der Folge des Trienter Konzils und die *Editio Medicaea* von 1614/15 (1) · von Markus Uhl 266
- »Max Reger und Karl Straube – eine Leipziger Reger-Tradition?« (1) · von Martin Schmeding 268
- Wie singt sich die neue Psalmenübersetzung? · von Heinz-Walter Schmitz 270

Religiöse Neue Musik

- Kritische Auseinandersetzung mit dem Ordinarium Missae · Leonard Bernsteins Musiktheater *Mass* · von Annett Reischert-Bruckmann 276
- Thomas Daniel Schlee: Ein demütiger und gläubiger Komponist · von Patrick Kast ... 278

Berichte

Aus den Diözesen

- Essen, Limburg, Magdeburg, München-Freising, Passau 298

Aus der Praxis – für die Praxis

- Tipps für den chorleiterischen Alltag (5) · »Let's move!« – ein Plädoyer für veränderte Choraufstellungen I · von Reiner Schuhenn 288

Verbände

- Public Relations für Kirchenmusiker 289
- Neugestaltung der Internetseiten des ACV und der *Musica sacra* 289
- Deutsches Jugendchorfestival in Regensburg 290
- Wahlen beim Internationalen Pueri-Cantores-Verband FIPC 291
- 600 Orgelpfeifen – Schulprojekt des BDO startet erfolgreich 291
- 12 Impulse zu Ehrenamt in Musikvereinen und Chören 291

Orgeln

- Kegelladen mit Zukunftspotenzial · Die neue Orgel in St. Antonius in Düsseldorf-Oberkassel · von Christoph Schulte im Walde 292

Rezensionen

- Schwerpunkt »Weihnachten« 302
- Buch 308
- Noten 308
- Tonträger 312

Und außerdem ...

- Editorial 253
- In eigener Sache 254
- Aktuelles 254
- Die Welt der neuen Töne 297
- Geistlicher Impuls 274
- In memoriam 282
- Kirchenmusikalische Ausbildungsstätten .. 284
- Personen und Daten 280
- Rätselhaft 296
- Termine 306
- Vor 100 Jahren 287
- Alle Register gezogen 3. Umschlagseite
- Impressum 3. Umschlagseite

In der Mitte dieses Hefts finden Sie als Notenbeigabe die Chorsätze *Sei still dem Herrn und wart' auf ihn* von Moritz Hauptmann (1792–1868) und *Drop down ye heavens* von George Alexander Macfarren (1813–1887).



Liebe Leserin, lieber Leser,

Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker denken und planen ja meist nicht in Kalenderjahren, sondern in »Saisons« oder – wie an Theatern, mit denen man als Kulturinstitution oft verglichen wird – in »Spielzeiten«. Insofern wird für die meisten die größte Zäsur im Jahr nicht der Jahreswechsel, sondern der Sommerferienbeginn sein, und der größte »Start« nicht der Beginn des neuen Kirchenjahres am ersten Advent, sondern der Schulbeginn im September. Man verabschiedet sich im Hochsommer (sofern er sich zeigt) und trifft sich mitten im Herbst wieder – probentechnisch quasi kurz vor Weihnachten ... Wer noch die eine oder andere Anregung für diese kirchenmusikalisch besonders reiche Zeit benötigt, wird vielleicht in unserem Rezensionsschwerpunkt »Weihnachten« (S. 302) fündig, der deshalb bewusst nicht erst im Dezember-Heft erscheint.

Internationalisierung des kirchenmusikalischen Repertoires

Gerade in dieser geprägten Zeit wird die zunehmende Internationalisierung des kirchenmusikalischen Repertoires deutlich; eine meines Erachtens begrüßenswerte und spannende Entwicklung, die nur folgerichtig ist: Wer auf Facebook, Twitter, Instagram, Youtube etc. wie selbstverständlich auf Englisch unterwegs ist oder den gerade so hippen Spanisch-Kurs besucht, vermag und möchte vielleicht auch mehrsprachig singend jubeln, klagen, beten. Den weitaus größten Teil am fremdsprachigen Repertoire (von Latein abgesehen) machen erwartungsgemäß englischsprachige Werke aus, vor allem aus kleineren Gattungen wie Motette, Anthem und Hymn, welche die so reiche anglikanische Chortradition in großem Umfang hervorgebracht hat und auch weiter hervorbringt. Gerade im nahenden Advent ist man dankbar für »echte« Advents- (nicht »vorweihnachtliche«) Musik in überschaubarer Besetzung – und wird schon wieder bei den Briten mit ihrer typischen Kombination »Chor und Orgel« fündig. Gospelchöre und solche, die Songs aus den Bereichen »Praise and Worship«

oder »Contemporary Christian music« singen, sind sprachlich ohnehin (hoffentlich fachkundig) trainiert ...

Was aber ist mit oratorischen Werken? Neben den bekannten barocken Oratorien Georg Friedrich Händels und einigen Aufführungen sowie Neuauflagen von Passionen (John Stainer, Charles Wood) und Requien (Benjamin Britten, John Rutter) des 19. und 20. Jahrhunderts sind es vor allem die Oratorien Edward Elgars, die in Deutschland immer mehr entdeckt werden und die wir anlässlich dessen diesjährigen 160. Geburtstags in einer Reihe über die kommenden Hefte verteilt vorstellen. Den Anfang macht *The Apostles* (S. 258).

Komponisten, Werke, Jubiläen

Verschiedene Jubiläen haben wir zum Anlass genommen, Komponisten und deren Werke näher zu betrachten:

Henri Mulet (50. Todesjahr) schuf mit seinen *Esquisses byzantines* einen musikalischen Rundgang durch die Pariser Basilika Sacré-Cœur, wovon insbesondere die Toccata mit dem zunächst stutzig machenden Titel *Tu es petra* (nicht »Petrus«) berühmt geworden ist (S. 262). Mit Thomas Daniel Schlee (60. Geburtstag), einem der bedeutendsten zeitgenössischen Komponisten geistlicher Werke (der auch selbst Organist ist), setzen wir unsere Reihe *Religiöse Neue Musik* ebenso fort (S. 278) wie mit einem Porträt von Leonard Bernsteins *Mass*, das dessen teilweise sehr kritische Auseinandersetzung mit dem Ordinarium Missae beleuchtet (S. 276).

Aus der Praxis

Nachdem wir bereits die musikalischen Begriffe in der revidierten Einheitsübersetzung untersucht hatten (*Ms 2 und 3/2017*), berichtet nun Heinz-Walter Schmitz auf Grundlage seiner Erfahrungen als Bearbeiter des kompletten Psalters in der neuen Psalmenübersetzung über deren praktische Singbarkeit (S. 270).

Ganz praktisch geht es auch wie immer in unseren Reihen *Tipps für den chorleiterischen Alltag* mit alternativen Choraufstellungen von Reiner Schuhenn (S. 288) –



Dominik Axtmann,
Schriftleiter der
Musica sacra

»Let's move!« – und *Orgeln* zu (»Kegelladen mit Zukunftspotenzial«, S. 292).

Zwei Beiträge vermögen womöglich allgemein verbreitete Einschätzungen zurechtzurücken: Galt die *Editio Medicea* bislang als editorischer Tiefpunkt des Gregorianischen Chorals, stellt sie Markus Uhl in den Kontext des Trienter Konzils und zu der von diesem beauftragten Choralreform, welche durchaus ihre Verdienste vorzuweisen hat (S. 266).

Vom Mythos der vielbeschworenen »Leipziger Reger-Tradition«, welche eine authentische Interpretation der Orgelwerke Max Regers von dessen frühem Förderer Karl Straube und dessen Schülern in einer »organistischen Erbfolge« suggeriert, berichtet mit Martin Schmeding ein Orts- (und Sach-)Kundiger (S. 268).

Mit diesen neuen Perspektiven im Gepäck wünsche ich Ihnen einen kreativen Herbst und eine fantasievolle Vorbereitung der kommenden Gottesdienste und Konzerte!

Ihr

Dominik Axtmann



Foto: phobey.com/Alexis_Fotos

Wolfgang-Armin Rittmeier

Edward Elgars Oratorium *The Apostles* – ein »herrliches Scheitern«^{1?}

Im Spätherbst des Jahres 1901 bekam Edward Elgar von der Leitung des Birmingham Triennial Festival das Angebot, für die Saison 1903 ein Oratorium zu komponieren. Obwohl (oder gerade weil) sein *The Dream of Gerontius* op. 38 dort im Jahr zuvor durchgefallen war, nahm er das Angebot an und wählte ein Sujet, das ihn – laut eigener Aussage – schon seit seiner Kindheit fasziniert hatte: das Leben und Wirken der Apostel. Initialpunkt für dieses Interesse war eine Äußerung seines Schulmeisters Francis Reeves gewesen: »Die Apostel waren arme Männer, junge Männer – vor dem Herabsteigen des Heiligen Geistes womöglich nicht viel schlauer als ihr.«² Der Auftrag aus Birmingham eröffnete nun die Möglichkeit, die lang gehegte Idee in die Tat umzusetzen. Elgar begann

umgehend, Material für ein Libretto zusammenzustellen. Da ihm, als Katholik im anglikanischen England Teil einer eher ungeliebten Minderheit, das Libretto zu *The Dream of Gerontius*, das auf der gleichnamigen Dichtung von Kardinal John Henry Newman basiert, allerhand Schwierigkeiten gemacht hatte, entschied er sich dazu, den Text zu *The Apostles* ausschließlich der Heiligen Schrift zu entnehmen. Letztlich griff er aber auch auf den Talmud und die geistliche Dichtung *The Divine Tragedy* des Amerikaners Henry Wadsworth Longfellow zurück.

Der Einfluss Wagners

Im Juli 1902 besuchte Elgar Bayreuth, wo er Wagners Opern *Der fliegende Holländer*, *Parsifal* und die ersten drei Opern des

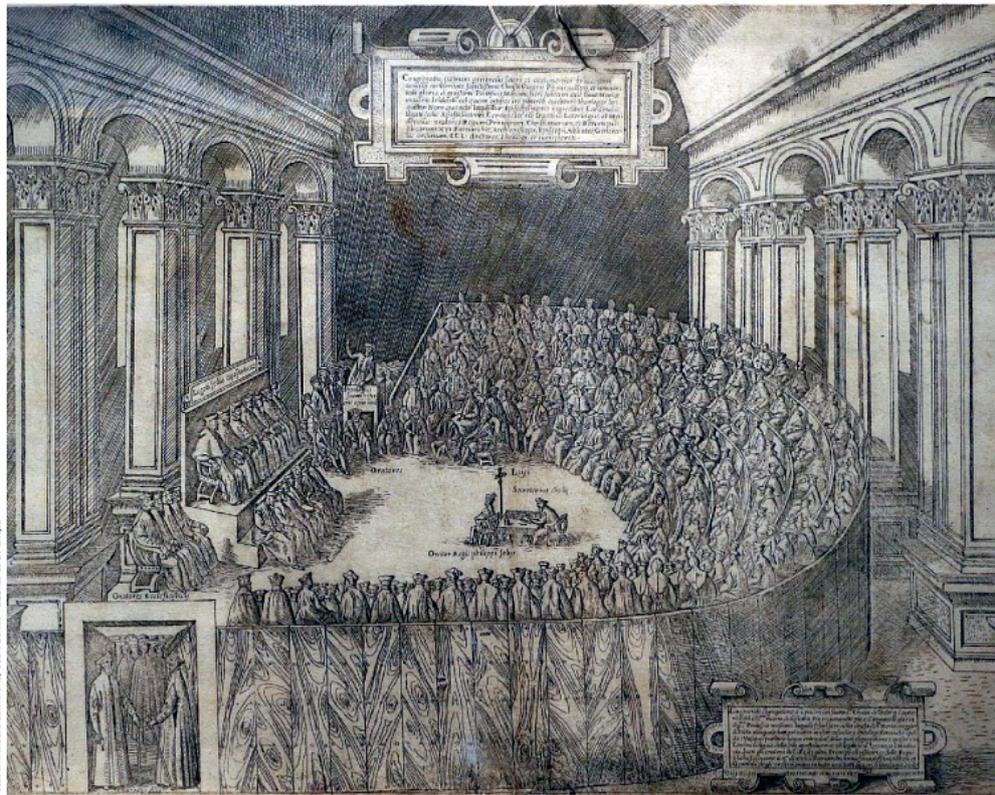
Rings des Nibelungen sah. Er war ein entschiedener Verehrer des Meisters aus Bayreuth und hatte sich in eigenen Kompositionen schon mit dessen Leitmotivtechnik auseinandergesetzt. Auch *The Apostles* sollte auf der Grundlage dieses Kompositionsprinzips konstruiert und strukturiert werden. In seiner Analyse des Werkes arbeitete Elgars Lektor und Freund August Jaeger nach Beendigung des Werkes insgesamt 108 Motive und Motivvarianten heraus, von denen wiederum 64 mit Namen versehen wurden. Bei genauerem Hinsehen erweist es sich, dass Elgar das Werk zwar tatsächlich mit einem hochkomplexen Motivgewebe durchzog, dass aber die größere Zahl der 108 Motive episodisch sind und »nur« etwa 20 regelrecht als Leitmotive bezeichnet werden können. Diese

Markus Uhl

Die römische Choralreform in der Folge des Trienter Konzils und die *Editio Medicaea* von 1614/15 (1)

In der abendländischen Musikgeschichte bildet der Gregorianische Choral zweifellos einen ersten Höhepunkt. Die Zeit seiner Entstehung um 800 gilt seit dem 19. Jahrhundert als *Blütezeit*, die Jahrhunderte danach als eine Zeit des *Verfalls*. Die eigentliche Geschichte der gregorianischen Melodien hat aber bisher in der Forschung nur eine sehr untergeordnete Rolle gespielt. Epochen, welche die als sakrosankt geltende älteste Fassung der Melodien im Rahmen von Choralreformen – wie z. B. die zisterziensische um 1150 oder die römische um 1600 – antasteten, gelten geradezu als Inbegriff des *Verfalls*. Dabei müssen wir konstatieren, dass aller Wahrscheinlichkeit nach schon die Entstehung des Gregorianischen Chorals um 800 das Produkt einer Choralreform ist, da diese Melodien eine frappante Ähnlichkeit mit dem altrömischen Choral aufweisen, die nicht zufällig sein kann.

Bis heute hat die römische Choralreform in der Folge des Trienter Konzils und das daraus resultierende Graduale, die sogenannte *Editio Medicaea* von 1614/15, einen ausgesprochen negativen Ruf in der gregorianischen Fachwelt. Das kommt nicht von ungefähr, denn im ausgehenden 19. Jahrhundert tobte ein heftiger Streit um den wahren Gregorianischen Choral. Im französischen Kloster Solesmes hatte man begonnen, die ältesten greifbaren Quellen zu erforschen und herauszugeben. Im cäcilianistischen Umfeld Regensburgs wurde die *Editio Medicaea* wiederentdeckt und mit der musikalischen Autorität Palestrinas in Verbindung gebracht. Beide Richtungen bekämpften sich auf heftigste Weise. Nachdem sich mit dem *Graduale Romanum* von 1908 die Solesmenser Richtung in der römischen Kirche durchgesetzt hatte, dominierte auch die negative Bewertung der *Editio Medicaea*. Bis heute wird gelehrt, dass diese Ausgabe der Tiefpunkt des Verfalls des Gregorianischen Chorals markiert. Es ist an der Zeit, die Geschichte des Gregorianischen Chorals in einem



Generalversammlung des Konzils von Trient in der Kirche Santa Maria Maggiore

anderen Licht zu betrachten. Gleichzeitig soll ein Anstoß gegeben werden, die überholte Vorstellung von *Blütezeit* und *Verfall* zu überwinden.

Im ersten Teil dieses Artikels sollen die historischen Umstände der römischen Choralreform kurz dargestellt werden. Den Ausgangspunkt bildet das Trienter Konzil von 1545 bis 1563. In einer der letzten Sitzungen beschäftigte man sich im Rahmen der Missbräuche bei der Feier der Heiligen Messe mit der Kirchenmusik. Viel wurde zu diesem Thema letztlich nicht gesagt. Kirchenmusik solle grundsätzlich nichts Laszives und Unreines (»impurum aut lascivum«) an sich haben und nicht allzu weichlich (»troppo molle«) sein.

Mit der Einführung der vom Konzil in Auftrag gegebenen reformierten liturgischen Bücher bestand die Notwendigkeit, auch

die dazugehörigen Gesänge den neuen liturgischen Erfordernissen anzupassen. Zunächst organisierte man die wertvollen großen Choralhandschriften neu, indem man die wichtigsten Änderungen durch Rasur oder Hinzufügungen in die alten Bücher eintrug und sich ansonsten mit einem in der neuen Ordnung angelegten Verzeichnis behalf.

Auftrag an Palestrina und Zoilo

Einen bedeutenden Schub bekam die römische Choralreform durch ein Breve Papst Gregors XIII. im Jahr 1577, das an Giovanni Pierluigi da Palestrina und an Annibale Zoilo gerichtet war. Der Papst beauftragte die beiden Musiker mit der Überarbeitung des kompletten gregorianischen Repertoires von Stundengebet und Messe. Die zentralen Begriffe sind »purgare«, »corrigare« und »reformare«.

Martin Schmeding

»Max Reger und Karl Straube – eine Leipziger Reger-Tradition?« (1)

»Die Orgel hör ich wohl – allein mir fehlt der Straube.«¹ Dieser Ausspruch Max Regers verdeutlicht eine weit verbreitete Ansicht: Karl Straube und seine Deutung der Orgelwerke Regers, die er durch sein pädagogisches Wirken in Leipzig an eine Vielzahl von Studenten weitergegeben hat, haben die Interpretationsgeschichte für lange Zeit fast monopolistisch geprägt. Hinzu kommt eine weitere sowohl für Reger als auch die gesamte zeitgenössische Musikkultur bedeutende Persönlichkeit: Hugo Riemann, ab 1901 Professor für Musiktheorie an der Leipziger Universität. Über das Verhältnis von Reger und Straube ist viel geschrieben worden.² Die folgenden Zeilen versuchen, aus der Sicht des Interpreten der Leipziger Aufführungspraxis von Regers Orgelwerken nachzuspüren: Gibt es allgemeine Tendenzen und Grundsätze? Lassen sich diese als Interpretationsprinzipien anwenden oder beinhalten sie die Gefahr einer Verfälschung der ursprünglichen Intentionen?

Reger – Riemann – Straube: Kurzer Abriss der Beziehungen

Die Beziehung Regers zu seinem Lehrer Hugo Riemann kühlte von anfänglicher Euphorie und Nähe zusehends ab. In Studienzeiten (Sondershausen/Wiesbaden 1890–93) zählte Reger zu den glühendsten Verehrern Riemanns. Folgende Sätze zeigen ihn ganz auf dessen Linie: »Unerbittliche Logik des Satzes, die Solidität der Stimmführung, das geflissentliche Vermeiden aller sogenannten lyrischen, d. h. oft meistens sentimental Momenten [...] ein zielbewusstes wirkliches Komponieren für Orgel.«³ Im *Choralvorspiel »Komm süßer Tod«* WoO IV/3 (1893) hielt er exemplarisch Hinweise zur agogischen und phrasierungstechnischen Interpretation nach Riemann'schen Grundsätzen fest. Auch seine ersten Karriereschritte und



Max Reger

Verlegerkontakte hatte er seinem Lehrer zu verdanken.

Als Riemann sich 1903 kritisch zu Leipziger Reger-Aufführungen äußerte, schlug die Sicht um: »Über Riemann, bei dem die Musik mit Brahms aufhört [...] über solch rückschrittliche Tendenzen geht man ruhig zur Tagesordnung über.«⁴ Dennoch deuten zahlreiche Vortragsanweisungen in seinen Werken darauf hin, dass er zeit lebens durch Riemann geprägt blieb und dessen Verdienste anerkannte.

Karl Straube zählte zu den ersten Organisten, die sich an die Großwerke der Frühzeit, von Reger als »meine Elefanten« bezeichnet, wagten. Seine Uraufführung der *Suite e-Moll* op. 16 in der Berliner Dreifaltigkeitskirche 1897 war ein Meilenstein in der gemeinsamen Beziehung. Diese wird mit dem Treffen nach Straubes Konzert in der Frankfurter Paulskirche ein Jahr später (»wie sie beide nach dem ersten Konzert bei einem Glase Pilsener zusammen saßen, [...] wie bereits nach einer halben Stunde das brüderliche Du diese Freundschaft für das ganze Leben besiegelte«⁵) zu einer engen Verbindung, die jedoch nicht ungetrübt blieb.

Der Uraufführungsinterpret von 13 und Widmungsträger von fünf der großen Orgelwerke Regers erhielt von Opus 27 bis Opus 52 stets ein eigenes Exemplar des Manuskriptes. Diese Tradition beendete Reger mit Opus 57 aus Zeitmangel. Straube hielt sich mit seinen Einschätzungen nicht zurück; insbesondere hinsichtlich ihrer Bach-Auffassung entzweiten sich die beiden Freunde. Straube sah in Reger



Karl Straube

einerseits das Genie, andererseits aber auch den weltfremden Gefühlsmenschen: »Er fühlte sich als Durchgang einer ewigen Macht und sah staunend die eigenen schöpferischen Leistungen an [...] Aber daraus erwuchs eine Schwierigkeit, die darin bestand, daß es ihm unmöglich war, nach den Ekstasen des Schaffens Distanz zu den Äußerungen seines Geistes zu finden [...] Die rechten Worte und Zeichen festzulegen, die einem Dritten die Möglichkeit gaben, einzudringen in diese geheimnisvolle Tonwelt, das war ihm unmöglich.«⁶ Wenngleich Reger Änderungen am Notentext vornahm, reagierte er zunehmend gereizt auf Kritik. Auch nahm er Straube übel, dass er die gemeinsame Arbeit an der *Trioschule* für Orgel verschleppte. Ein Tiefpunkt war erreicht, als Reger auf Straubes Kritik hin die Komposition an seinem Requiem im Sommer 1915 aufgibt: »Straube mit seinem kühlen, zersetzenden Geist beraubt uns eines herrlichen Werkes. Max ist ganz darnieder.«⁷ Dennoch bricht Reger die Korrespondenz nie komplett ab und kündigt ihm noch die späten Werke als den »freien, jenaischen Stil«⁸ an.

Quellen einer Leipziger Interpretations- tradition von Orgelwerken Regers

Folgende Dokumente können hinsichtlich einer »Leipziger Reger-Tradition« ausgewertet werden:

► 1. Einflüsse Straubes im Entstehungsprozess

a) *Erste Sonate fis-Moll* op.33

Auf Straubes Kritik hin komponierte Reger Passagen des zweiten Satzes neu.

Annett Reischert-Bruckmann

Kritische Auseinandersetzung mit dem Ordinarium missae

Leonard Bernsteins Musiktheater *Mass*

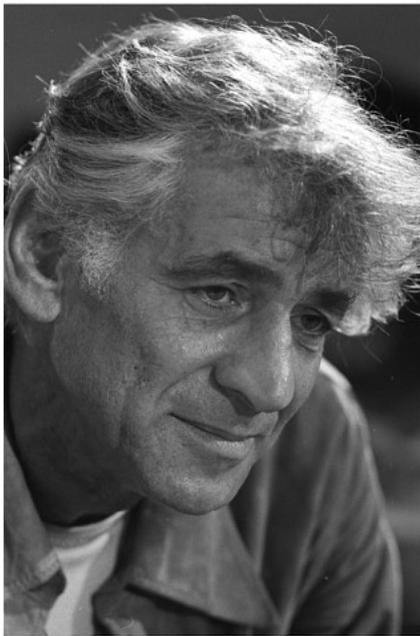


Foto: Library of Congress/William G. Cannon, Lizenz: © U.S. News & World Report

Leonard Bernstein 1971 bei einer Probe für seine *Mass*

»Ich wollte immer schon eine Art liturgische Musik komponieren. Ich dachte dabei an eine ökumenische Liturgie, in der Elemente verschiedener Religionen und Bekenntnisse, aus alter Zeit oder stammesgebundener Kulte, zusammenkämen. Doch es gelang mir nicht, diese unterschiedlichen Elemente zu einer Idee zusammenzubringen – bis Jacqueline Onassis mich bat, ein Stück für ihren verstorbenen Mann (John F. Kennedy) zu schreiben.«¹

Doch auch nach diesem Auftrag im Jahre 1969 scheint Leonard Bernstein die Arbeit nicht sofort von der Hand gegangen zu sein. Noch sechs Monate vor der für den 8. September 1971 terminierten Premiere zur Eröffnung des neu errichteten »John F. Kennedy Center for the Performing Arts« war er weit von einer Fertigstellung seiner *Mass* entfernt. Deshalb bat er den berühmten Broadway-Komponisten Stephen Schwartz um Unterstützung beim Libretto. Und nun entstand innerhalb kürzester Zeit ein fesselndes »Theaterstück für Sänger, Spieler und Tänzer«, das sich des

katholischen Messritus als Rahmen der Bühnenhandlung bedient. Die Textgrundlage bildet das Ordinarium Missae, also jene fünf lateinischen Bestandteile Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei, die zum festen Ablauf einer katholischen Messfeier zählen. Daneben sind auch Teile des Proprium Missae (wechselnde Liturgieelemente) eingearbeitet.

Konfrontation mit der gesellschaftlichen Realität

Der traditionelle Messetext wird dabei aber immer wieder durch englischsprachige Texteschübe (Tropen) unterbrochen. In diesen von Bernstein und Schwartz selbst verfassten Passagen sind soziale und politisch-gesellschaftliche Standpunkte, Probleme und persönliche Glaubenszweifel formuliert, die von dem sogenannten »Street Chorus« und dem Priester (»Celebrant«) vorgebracht werden. Gewissermaßen als Kontrapunkte sind diese nicht nur sprachlich, sondern auch musikalisch in ein modernes Gewand gehüllt. So sieht der Komponist z. B. immer dann, wenn irgendeine Form von Protest laut wird, den Einsatz von E-Gitarre und Rock-Orgel vor – also ein typisches Instrumentarium der UMusik, die sich in ihrer revolutionären und zum Teil radikalen Geisteshaltung Ende der 1960er-Jahre ja auch als Sprachrohr für politische Weltanschauungen verstand.

Hinterfragung überkommener Riten

Allein das Glaubensbekenntnis (*Credo*), einer der Hauptbestandteile des Gottesdienstes, wird von vier live musizierten neuzeitlichen Texteinwürfen unterbrochen. Der lateinische Text des Credos hingegen kommt vom Tonband – leidenschaftslos und monoton wie z. B. auch das vom großen Chor gesungene Schulbekenntnis »Confiteor«. Auf diese Weise werden nicht nur die zentralen Teile der Liturgie aus verschiedenen Blickwinkeln kommentiert und angezweifelt, sondern auch die gesamte Messfeier mit ihren oft

unreflektierten Riten kritisch hinterfragt. Der ursprünglich eher demutsvolle Gestus des letzten liturgischen Satzes *Agnus Dei* – die Bitte um Erbarmen – gerät indes durch rockig skandierte Rhythmen und kollektives Fußstampfen zu einer provokanten Forderung, die einer Demonstrationsparole gleichkommt und worin schließlich auch der große Chor einstimmt. Das abschließende »Dona nobis pacem« – die Bitte um Frieden – mündet schließlich in einer ekstatischen tumultartigen »Jam-Session« aller Beteiligten, die den Priester zur Verzweiflung, ja in den Wahnsinn treibt.

Das Drama der Glaubenskrise

Während er in seinem anfänglichen *Simple Song* behutsam den schlichten und reinen Glauben in Gott besungen hat, reißt er sich nun seine liturgischen Gewänder vom Leib und ist kurz davor, seinem eigenen Glauben abzuschwören. Dabei wird die Schilderung der Ohnmacht und Sinnlosigkeit dieses überkommenen Kultus nicht nur szenisch, sondern auch musikalisch äußerst plastisch und effektiv dargestellt, wie Bernstein selbst beschreibt: »Auf dem Höhepunkt der Kommunion bricht die Zeremonie zusammen und die Messe ist zerschmettert. Es bleibt allen Individuen auf der Bühne nichts anderes übrig, als durch schmerzliche Meditation in sich einen neuen Keim des Glaubens zu finden.«²

Das Kind als Hoffnungsträger und Versöhner

Als Symbol der Unschuld und Stimme der Versöhnung sowie des Friedens tritt der Knabensolist in Erscheinung. Nur er vermag mit seiner unverfälschten Reinheit den *Simple Song* aus dem ersten Teil wieder aufzugreifen. Doch aus diesem ist nun ein *Secret Song* geworden – ein unverstelltes, intimes Gotteslob, dessen zarte Melodie nach und nach immer mehr Stimmen (im Chor und Orchester) aufgreifen. Auf dem Höhepunkt des »Lauda, Laude« mischt sich auch der Priester unauffällig

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



VCH HOTEL STRALSUND



- Katholisch geführtes Haus
- 34 Zimmer (85 Betten)
- Idealer Ausgangspunkt für Ausflüge auf die Insel Rügen und zur Halbinsel Fischland-Darss-Zingst
- Proberäume werden organisiert
- Auftrittsmöglichkeiten bei Bedarf
- Organisation von Ausflügen in die Stadt Stralsund und die Region

VCH Hotel Stralsund · Am Langendorfer Berg · 418442 Lüssow OT Langendorf
Telefon 03831 4770 · Internet www.vch-hotel-stralsund.de