

# MUSICA SACRA

Die Zeitschrift für katholische Kirchenmusik

139. Jahrgang · Nr. 1  
1. Februar 2019  
Einzelheft € 6,67  
B 20503 F  
ISSN 0179-356-X

2019 · Heft 1

- Das Rollenverständnis der Chöre in der Liturgie
- Charles Gounods Messkompositionen
- Orgelmusik im Schatten des Ersten Weltkriegs
- Palestrina-Medaillen 2018
- Aus den Diözesen Mainz · Passau

379

380

1. Gro - ßer dir Gott, neigt wir die lo Er - ben dich, sich

2. Herr, wir be - prei - sen dert dei - ne Stär - Wer - Zeit, Wie du warst vor al - ler

3. so bleibst du in E - wig - keit.

2 Alles, was dich preisen kann, / Kerubim und Serafinen / stimmen dir ein Loblied an; / alle Engel, die dir dienen, / rufen dir stets ohne Ruh / „Heilig, heilig, heilig“ zu.

3 Heilig, Herr Gott Zebaoth! / Heilig, Herr der Himmels - heere! / Starker Helfer in der Not! / Himmel, Erde, Luft und Meere / sind erfüllt von deinem Ruhm; / alles ist dein Eigentum.

4 Der Apostel heiliger Chor, / der Propheten hehre Menge / schickt zu deinem Thron empor / neue Lob- und Dankge - sänge; / der Blutzeugen lichte Schar / lobt und preist dich



► Josef Friedrich Doppelbauer (1918–1989) · S. 22



► Klangliches Kleinod · S. 40



► Kirchenmusiktag in Worms · S. 46

In der Mitte dieses Hefts finden Sie als Notenbeigabe eine Halleluja-Coda von Stephan Rommelspacher sowie zwei zweistimmige Chorsätze von Max Jobst und Peter Piel; mehr dazu finden Sie auch auf S. 8.



## Beiträge

Das erneuerte Rollenverständnis der Chöre in der Liturgie (1) · von Marius Linnenborn	6
Kirchenmusik zwischen Auftragserfüllung und Kunstentfaltung am Beispiel ausgewählter Vertonungen des Credo (3) · von Wolfgang Hochstein	10
Charles Gounods Messkompositionen · von Barbara Großmann	14
Vers la vie nouvelle ... · Orgelmusik im Schatten des Ersten Weltkriegs · von Joachim Fontaine	18
»Gott ist jünger als wir« · Zum 30. Todestag von Josef Friedrich Doppelbauer · von Johann Trummer	22
Neues Geistliches Lied heute · Impuls-papier eines bundesweiten Fachkreises · von Tobias Lübbers	26
<b>Berichte</b>	
<b>Aus den Diözesen</b>	
Mainz, Passau	46
<b>Aus der Praxis – für die Praxis</b>	
Tipps für den chorleiterischen Alltag (13) · Die Probe fängt zuhause an (1) · von Reiner Schuhenn	34

## Verbände

Palestrina-Medaillen 2018	36
Orlando-di-Lasso-Medaille für Stefan Klöckner	38
Fördergelder für Musikprojekte mit Kindern · Drei weitere Antragstermine für Bundesmittel im Jahr 2019	39
Neuer Zusammenschluss weltlicher Chorverbände auf Bundesebene · »Arbeitsgemeinschaft Freier Chorverbände« in die Bundesvereinigung Deutscher Chorverbände (BDC) aufgenommen	39

## Orgeln

Klangliches Kleinod auf dem Land · Die Johann-Ignaz-Seuffert-Orgel von 1764 in Alsheim/Rheinhessen · von Manfred Witzelsberger	40
Weltweit erste »Bierorgel« in Kölner Getränkemarkt	43

## Rezensionen

Bücher	50
Noten	56
Tonträger	58

## Und außerdem ...

Editorial	1
Aktuelles	2
Die Welt der neuen Töne	48
Geistlicher Impuls	44
In memoriam	29
Kirchenmusikalische Ausbildungsstätten	29
Personen und Daten	28
Rätselhaft	45
Des Rätsels Lösung	2
Vor 100 Jahren	45
Alle Register gezogen	3. Umschlagseite
Impressum	3. Umschlagseite



Liebe Abonnenten, die Post schickt leider Zeitschriften auch bei korrektem Nachsendeauftrag nicht an die neue Adresse. **Melden Sie uns daher Ihren Umzug bitte rechtzeitig, damit Sie die *Musica sacra* auch künftig pünktlich erhalten!**

## Liebe Leserin, lieber Leser,

haben Sie am vergangenen Weihnachtsfest *Stille Nacht* auch bewusster als sonst, vielleicht »neu« gesungen? Bot doch das 200. Jubiläum dieses beliebtesten aller Weihnachtslieder die Gelegenheit, es einmal zu reflektieren: Ist der Text z. B. auch für Kinder noch verständlich? Wo sind geeignete liturgische Orte für dieses Lied? Haben Sie vielleicht einige der sechs(!) Strophen im Duett vorgetragen, mit Gitarrenbegleitung, wie 1818? Es in Max Regers *Weihnachten* op. 145 Nr. 3 für Orgel oder anderen Instrumentalwerken entdeckt? Es womöglich am Ende der Christmette gesungen, auf ein rauschendes Orgelnachspiel und volles Glockengeläut verzichtet, die Menschen in die »stille Nacht« entlassen?

Das alljährliche Festtagsliederprogramm bietet jedenfalls mehr Gestaltungsfreiraum als vielerorts genutzt – auch ohne auf die Klassiker verzichten zu müssen. Dasselbe gilt natürlich auch für Ostern: Warum am Tag (»Osterhochamt«) im Wesentlichen die Lieder von der Oster nacht wiederholen? Am Weihnachtstag noch einmal *Stille Nacht* oder nicht doch lieber *Tag an Glanz und Freuden groß*? Gerade wenn ein Chor beteiligt ist, bietet sich die Chance, auch weniger bekannte Festtagslieder mit der Gemeinde zu entdecken.

Der Ideenreichtum und die stetig zunehmende Vielgestaltigkeit der katholischen Kirchenmusik in Deutschland spiegeln sich auch in den Themen dieses Hefts wider: von *Stille-Nacht*-Nachlese über die Wiener »Riesenorgel«, die Johann-Ignaz-Seuffert-Orgel von 1764 in Alsenheim (Manfred Wittelsberger, S. 40), aber auch einer »Bierorgel« in einem Kölner Getränkemarkt (Eckhard Isenberg, S. 43) bis hin zum Neuen Geistlichen Lied, zu dem es ein neues Impulspapier einer vierköpfigen Redaktionsgruppe gibt (Tobias Lübbers, S. 26). Der Leiter des Deutschen Liturgischen Instituts, Marius Linnenborn, beleuchtet *das erneuerte Rollenverständnis der Chöre in der Liturgie* seit dem Cäcilianismus und zeigt u. a. auf, dass in päpstlichen Instruktionen noch bis 1967 von rein männlich besetzten Sängerchören

ausgegangen wurde, aber auch, dass die liturgischen Erneuerungsbewegungen des 20. Jahrhunderts den Kirchenchören stets eine unentbehrliche Funktion beimaßen – und bereits früh die Gründung von Gemeinde-Kinderchören forcierten (S. 6). Im abschließenden Teil seiner Vorstellung von exemplarischen Credo-Sätzen betrachtet Wolfgang Hochstein Werke vom 19. Jahrhundert bis heute, einschließlich solcher im populärmusikalischen Stil (S. 10), und blickt dabei den Komponisten bei deren höchst unterschiedlichen Vertonungen der Glaubensartikel gewissermaßen in ihre Werkstatt.

Auch unsere Reihe zum letztjährigen Jubilar Charles Gounod, die sein umfangreiches Kirchenmusik-Œuvre unserer heutigen Praxis zugänglicher machen soll, findet mit Barbara Großmanns Beitrag über die zahlreichen Messkompositionen dieses so vielseitigen Komponisten ihren Abschluss (S. 14). Von üppig orchestrierten Messen über schlichte A-cappella- oder nur mit Orgel begleiteten Messen, Kompositionen für gemischten Chor, Werke mit und ohne Soli, teilweise nur für Männer- oder nur für Frauenstimmen – es handelt sich um eine Fundgrube mit vielen Alternativen zum gängigen Messenrepertoire.

Im letzten Jahr wurde des Kriegsendes von 1918 gedacht – wenn auch in Deutschland erheblich zurückhaltender als in den Ländern der damaligen Siegermächte. Weniger bekannt dürfte Orgelmusik sein, die im Schatten des Ersten Weltkriegs entstanden war. Joachim Fontaine stellt uns sowohl patriotische als auch an die Toten gemahnende Werke vor; manche bleiben als Dokumente ihrer Zeit verhaftet, andere bieten eine auch heute noch aktuelle künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema Krieg (S. 18).

Ein weiteres kirchenmusikalisches Œuvre, das in der Praxis häufiger Verwendung finden könnte und sollte, ist das des kurz vor dem Ende des Ersten Weltkriegs geborenen und vor 30 Jahren verstorbenen österreichischen Komponisten und Organisten

Dominik Axtmann,  
Schriftleiter der  
*Musica sacra*



Josef Friedrich Doppelbauer, der Werke in nahezu allen sakralen Gattungen schuf und selbst in den schärfsten Bereichen seiner Harmonik der Tonalität treu blieb (Johann Trummer, S. 22).

Schließlich reden uns dieses Mal Reiner Schuhenns beliebte *Tipps für den chorleiterischen Alltag* ins Gewissen, wenn es heißt »Die Probe fängt zuhause an!«. Ja: alles, was man nicht vorbereitet, ist verschenkt ... Natürlich bekommen wir die entsprechenden Hilfen mit an die Hand gegeben ... (S. 34).

Eine Petitesse zum Schluss: Verstoßen Knabenchöre gegen die Gleichberechtigung? Dies meint jedenfalls eine Berliner Rechtsanwältin (S. 4).

Ich wünsche Ihnen ein gutes Frühjahr und eine entspannte Vorbereitung Ihrer kirchenmusikalischen Projekte (das späte Osterdatum lässt uns dieses Jahr etwas Luft)!

Ihr

*Dominik Axtmann*



© Michael Vogl

Die Regensburger Domspatzen – seit über 1000 Jahren im Dienst der Liturgie

Marius Linnenborn

## Das erneuerte Rollenverständnis der Chöre in der Liturgie (1)

Die ersten Jahre nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil waren eine Zeit, in der wie selten zuvor im Lauf der Kirchengeschichte um kirchenmusikalisch-liturgische Fragen gerungen wurde – vergleichbar vielleicht nur mit den Auseinandersetzungen um die Anliegen des Cäcilianismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In beiden Fällen stand die Erneuerung der Musik und des Gesangs in der Liturgie im Mittelpunkt des Interesses. Bei den Auseinandersetzungen ging es vorrangig um den Chor sowie um die Frage, was er vornehmlich singen soll und wie er im Verhältnis zur Gemeinde steht. Einen weiteren Aspekt machte die Frage aus, aus welchen Mitgliedern sich ein Chor, der in der Liturgie singt, zusammensetzen kann – konkret

um die Frage, ob Frauen im Kirchenchor singen dürfen. Ein Blick in die Geschichte zeigt, welche Bedeutung gerade diese Frage für das Verständnis der Rolle des Chors in der Liturgie hatte und welche Wandlungen dieses Rollenverständnis seit dem 19. Jahrhundert erlebt hat.

### »Seien es Knaben, Jungmänner oder Männer«

Eine wichtige Errungenschaft des Cäcilianismus als liturgische und kirchenmusikalische Reformbewegung bestand in der Einsicht, dass der Gesang selbst Bestandteil der Liturgie ist und nicht einfach nur eine musikalische Umrahmung liturgischer Vollzüge. Die »ganz hohe Würde des Chores« ergibt sich, so Franz Xaver Witt,

aus der Einheit mit dem zelebrierenden Priester im Wechselgesang, durch den der Chor auch das Volk vertritt; um seinen Dienst würdig zu erfüllen, müsse sich der Chor als »Mitorgan zur Vollbringung der feierlichen Messe« ganz der Liturgie unterordnen, »sonst verliert er seine wesentliche Bedeutung.«<sup>1</sup> Gemeindegesang in der Volkssprache konnte nach Witts Ansicht niemals liturgischer Gesang sein. Der priesterliche Charakter, der dem Chor zugeschrieben wurde, erforderte deshalb im Verständnis der Cäcilianer, dass er nur aus Knaben und Männern gebildet werden kann. In Beschlüssen von Provinzialkonzilien (z.B. Köln 1860) und Diözesansynoden sowie Verlautbarungen einzelner Bischöfe wurde immer wieder die alleinige

Wolfgang Hochstein

## Kirchenmusik zwischen Auftragserfüllung und Kunstentfaltung am Beispiel ausgewählter Vertonungen des Credo (3)

### Vom 19. Jahrhundert bis in die neuere Zeit

Den Übergang zur Musik des 19. Jahrhunderts bildet Ludwig van Beethoven (1770–1827). Seine *C-Dur-Messe* op. 86 (1807) setzt die Tradition der Haydn'schen Messen unmittelbar fort, während die *Missa solemnis* op. 123 die Dimensionen aller bisher bekannten Kompositionen dieser Gattung sprengt, das Werk aus dem liturgischen Kontext löst und zu einem persönlichen Bekenntnis macht, das mit einer imposanten Demonstration seiner Kompositionskunst einhergeht. Die Uraufführung der *Missa solemnis* erfolgte denn auch nicht, wie ursprünglich geplant, innerhalb eines Gottesdienstes, sondern im Rahmen eines Konzerts am 7. April 1824 in St. Petersburg. Bereits in den Messen von Haydn gibt es vereinzelte Textauslassungen oder -änderungen, die aber unsystematisch sind und in manchen Fällen als echte Versehen nachgewiesen werden können. Anders liegt der Fall bei Franz Schubert (1797–1828), denn dieser hat im Credo seiner sechs lateinischen Messen ausnahmslos auf das Bekenntnis zur »einen, katholischen und apostolischen Kirche« verzichtet. Das kann kein Zufall sein, und so haben sich an diesem Befund zahlreiche Spekulationen über Schuberts Glaubenshaltung und sein Verhältnis zur Amtskirche entzündet. Nicht zu bestreiten ist allerdings, dass seine ersten vier Messen für den Gebrauch in seiner Heimat-Pfarrkirche in der Wiener Vorstadt Lichtenthal bestimmt waren und dass die beiden letzten großen Messen in As-Dur (1822–26) und Es-Dur (1828) besonders nachdrückliche Glaubensbekräftigungen nach Art der »Credo«-Messen aufweisen. Dennoch sind es insbesondere diese beiden Werke, die den Bereich liturgischer Musik verlassen – nicht nur wegen der besagten Textauslassungen, sondern mehr noch durch ihren »Primat musicalischer Formgebung gegenüber dem liturgischen Text«.<sup>6</sup> Letzteres wird besonders deutlich

[8] Singstimmen der Takte 69–71 / 85–87 aus dem Credo der *Messe d-Moll* von Anton Bruckner

im Credo-Mittelteil der *Es-Dur-Messe* mit seiner sinnwidrigen Wiederholung der Geburtsszene nach der Kreuzigung und Grablegung Jesu. Gerade dieser »Et incarnatus/Crucifixus«-Abschnitt ist aber von derartiger Inbrunst und Klangschönheit auf der einen und drastischer Realistik auf der anderen Seite gekennzeichnet, dass er sehr wohl eine religiöse Aura verbreitet und das menschliche Gemüt zutiefst bewegen kann.

Das gesamte Schaffen von Anton Bruckner (1824–1896) steht im Zeichen seiner großen Glaubensüberzeugung. Zu den unverkennbaren Merkmalen der von Wagner beeinflussten musikalischen Sprache Bruckners gehört die Anwendung neuer harmonischer und orchesterlicher Möglichkeiten. Ein treffliches Beispiel für die symbolträchtige Harmonik findet sich im Credo seiner *d-Moll-Messe* (Erstfassung

1864): Hier lässt er das »Et incarnatus est« in Fis-Dur als der weitest entfernten Tonart beginnen, um bei »et homo factus est« sozusagen auf der Erde anzukommen – nämlich in C-Dur (NB 8). Dieselbe Textstelle von der Menschwerdung weist in Bruckners *f-Moll-Messe* (1867/68) eine geradezu übersinnliche Klanglichkeit mit mehreren harmonischen Terzrückungen auf (Satzbezeichnung: *Moderato misterioso*). Das Sterben Jesu mündet hier in einen A-cappella-Satz in tiefer Lage, der in einem kurzen Bläserchoral nachklingt. Die dann folgende Auferstehungsszene wird mit einer von jenen aus dem Nichts beginnenden Steigerungswellen eingeleitet, wie sie in Bruckners späteren Symphonien zum Markenzeichen werden.

Die Messen von Bruckner verstehen sich ausnahmslos als liturgische Kompositionen, sind in ihren aufführungspraktischen Ansprüchen aber ambitioniert.

Tobias Lübberts

# Neues Geistliches Lied heute

## Impulspapier eines bundesweiten Fachkreises

Der Kirchenmusik ist in den letzten 50 Jahren ein Genre zugewachsen, das stetig an Bedeutung und inhaltlicher Weite gewinnt: das »Neue Geistliche Lied« (NGL). Es ist heute aus dem kirchlichen Leben nicht mehr wegzudenken. Ungezählte Band- und Chorleiter kümmern sich vor Ort um die Qualität des NGL. In vielen (Erz-)Diözesen gibt es NGL-Arbeitskreise oder hauptamtliche Fachreferentinnen und -referenten. Ein bundesweiter Kreis solcher Fachleute für das NGL hat nun nach einem mehrjährigen Reflexionsprozess die Erfahrungen in der Praxis und ganz grundsätzliche Überlegungen in einem Impulspapier zusammengefasst, das online zu finden ist unter [www.NGL-heute.de](http://www.NGL-heute.de) und das hier vor gestellt werden soll.

### Begriffsklärung NGL

In unseren Gottesdiensten wird heute eine Vielfalt von NGL gespielt: Da erklingen altbekannte Lieder, die evtl. schon im *Gotteslob* stehen, ebenso wie aktuelle NGL, die es in Fülle gibt, die aber noch auf ihren Durchbruch warten. In oft bunter Mischung reiht sich Christliche Popmusik, Lobpreis/Worship, Gospel, Rap und sogar elektronische Musik darin ein. All diesen Spielarten des NGL gemein ist ihre populärmusikalische Prägung und die Realisation auf besonderen (Band-)Instrumenten mit eigenem Technikbedarf, in modernen Arrangements und mit populärmusikalischer Artikulation.

So verstanden ist der Begriff NGL zwar extrem geweitet, und manche bevorzugen es, kleinteiligere Bezeichnungen zu verwenden, die ihre Gültigkeit auch nicht verlieren. Aber faktisch hat sich in den letzten 50 Jahren nach dem Aufkommen des NGL kein Bruch ereignet, sondern eine fortlaufende Weitung der Stilvielfalt. Möglicherweise bräuchte es einen neuen Oberbegriff für das ganze Phänomen. Das vorliegende Impulspapier geht einen



Auftritt des Combo-Kurses im Konzert des 25. Festivals religiöser Lieder auf Burg Feuerstein mit elektronischen Elementen

© TMO-Bilderwelten/Tom Schneider

anderen Weg und entwickelt die Bezeichnung NGL zu diesem Oberbegriff weiter. In der Praxis sind es nämlich dieselben NGL-Bands und dieselben Fachreferentinnen und -referenten, die sich um die populäre Gottesdienstmusik in all ihrer Buntheit kümmern. Zwischen Peter Janssens, Gregor Linßen, Albert Frey oder Michael W. Smith, um nur wenige zu nennen, gibt es zwar Unterschiede, aber keine Gräben. Die Bands spielen deren Lieder vielleicht mit Vorliebe für den einen oder anderen, aber potenziell mit der katholischen Weite des »et-et«. Und das ist auch gut so.

### Würdigung des NGL

Im Anschluss an die Begriffsklärung wird im Impulspapier eine vielgestaltige Würdigung des NGL als Kapitel 3 vorgetragen: NGL ist ästhetisch up to date, pastoral wertvoll, liturgisch kompatibel und begeistert die Menschen unserer Zeit. NGL spricht sie inhaltlich und musikalisch an (3.3.1).<sup>1</sup> Es baut eine Brücke vom Alltag in den Glauben und in den Gottesdienst hinein (3.3.2). Es generiert positive ästhetische Erfahrungen mit Tiefgang (3.3.3). Die Lieder transportieren die Frohe Botschaft und halten unseren Glauben lebendig (3.3.4). Und schließlich helfen sie zu leben (3.3.5). Neue Geistliche Lieder sind im neuen *Gotteslob* zahlreich vertreten. Das zeigt bereits, wie sehr sie liturgisch etabliert sind (3.2). Selbst die Päpste seit Johannes

Paul II. haben nicht nur keine Berührungsängste, sondern nutzen NGL und Popmusik pastoral und liturgisch aktiv (3.4.1). Bereits das 2. Vatikanische Konzil hat die Kirchenmusik stilistisch geöffnet (3.4.2). Die weiterhin zentrale Wortgebundenheit liturgischer Musik kann das NGL mit seiner Nähe zu den Affekten der aktuellen Sprache gut erfüllen (3.4.3). Rhythmische Lieder stärken das Gemeinschaftsgefühl im Gottesdienst, wo alle aktiv dabei sind, sich auf den Beat einschwingen, gut aufeinander hören und in den Zwischenbönen den Geist der Communio-Kirche erfahrbar werden lassen (3.4.4 und 3.4.6).<sup>2</sup> Solche Liedaufbrüche wie mit dem NGL sind in der Geschichte der Kirchenmusik zudem nicht neu (3.4.5).

### Förderung des NGL

Auf der Basis dieser Würdigung des NGL liegt eine Förderung nahe, die in den Pfarreien vor Ort geschehen kann, die aber einen fachlichen Überbau in der Diözese haben sollte. Diese Förderung fußt auf drei Säulen, einer pädagogischen, einer liturgisch-theologischen und auf einer musikalischen Säule. Neben Seminaren nach dem klassischen »Komm-Prinzip« sind Coachings in der »Geh-Struktur« immer verbreiteter (4.1). In der Erzdiözese Bamberg ist das Band-Coaching das boomende Einser-Konzept: Eine Band in einer Pfarrei geht an einem Tag mit einem Referenten



© pixabay.com/pusteblaume0815

Reiner Schuhenn

## Tipps für den chorleiterischen Alltag (13)

### Die Probe fängt zuhause an (1)

Die Frage klingt merkwürdig, aber sie ist entscheidend: Wann beginnt eine Probe? Nein, nicht um 20 Uhr im Probensaal, sondern viel früher, nämlich schon beim Dirigenten zuhause. Das Partiturstudium und die Probenvorbereitung sind unverzichtbare Bestandteile einer erfolgreichen Probenarbeit, mehr noch, sie sind die entscheidenden Voraussetzungen, die einen Dirigenten überhaupt erst dazu befähigen, ans Pult zu treten.

#### Analyse

Als Dirigent gibt es nur eine einzige Legitimation, am Pult zu stehen, nämlich durch eine detaillierte Analyse die kompositorische Absicht des Komponisten in allen Dimensionen erforscht und verstanden zu haben, um sie anschließend den Musikern des Chors bzw. Orchesters zu vermitteln.

*Aus diesem Grunde ist übrigens eines wichtig: Man sollte deshalb nie in einer Probe »Ich-Botschaften« formulieren, etwa »Ich möchte hier in Takt 16 gerne Piano!« Was der Dirigent will oder der Tenor im Chor oder der Oboist im Orchester, das ist völlig unerheblich ... Die Ansage muss in unserem Beispiel heißen: »In Takt 16 gibt es seitens des Komponisten eine introverte<sup>1</sup> harmonische Entwicklung, wir kommen wieder zurück zur Tonika (Grundtonart), deshalb spielen wir in Takt 16 bitte ein Decrescendo bis zum Piano ...«*

Man muss als Dirigent grundsätzlich aus der Partitur heraus argumentieren, also den gestalterischen Willen des

Komponisten erkennen und weitergeben. Nikolaus Harnoncourt sagte dazu treffend: »... als Interpreten sind wir in allererster Linie Testamentsvollstrecker«.<sup>2</sup> Nicht der gestalterische Wille des Interpreten (Dirigenten) steht im Vordergrund, sondern der des Komponisten. Wie aber erkennen wir diesen Komponistenwillen, insbesondere bei Werken, in die der Komponist reichlich wenige Gestaltungsangaben und Vortragszeichen eingetragen hat? Durch Analyse.

Von jeder Motette, von jedem Orchesterstück, von jedem Werk, das ein Dirigent aufführt, sollte dieser die harmonische Entwicklung kennen (harmonische Analyse) sowie die Länge der Phrasen und die Einteilung der Perioden (Formenlehre).

Nur die harmonische und formale Analyse versetzt den Dirigenten in die Lage, sehr genau die »Topografie eines Werkes«<sup>3</sup> zu erfassen: Wo gibt es »Berge« (also Höhepunkte, Ziele, genauer: durch das Fortschreiten der Harmonik ausgelöste Spannungshöhepunkte) und wo gibt es »Täler« (Beruhigung der harmonischen Verhältnisse). Auch melodische Entwicklungen (z.B. hin zu Spitzentonen bzw. absteigende Linien) und – soweit vorhanden – vom Komponisten vorgegebene Dynamik können Anhaltspunkte sein. Erst wenn man diese Konzeption bzw. Beschaffenheit eines Werkes gut kennt, dann ist man in der Lage, den ersten mit dem zweiten Akkord in Beziehung zu setzen (ein Mehr an Spannung, Dynamik, oder ein Weniger?), den zweiten mit dem dritten usw., ja den

Anfang mit dem Schluss eines Werkes. Und nur so kann verhindert werden, dass man als Interpret bzw. Dirigent Interpretation mit Willkür verwechselt – ein Vorkommnis, das man allerdings im gegenwärtigen Musikbetrieb, in dem die Interpreten immer wichtiger werden als die Komponisten, sehr häufig erlebt, zumeist dann, wenn sich ein neuer Dirigent bzw. Interpret in der Öffentlichkeit »mit Sensationen« bedeutsam und wichtig machen und sich von anderen Kollegen unbedingt abheben will ...

»Man kann aber einen Berg nicht zu einem Tal erklären!«<sup>4</sup> – vom Komponisten gesetzte Spannungsverläufe kann man nun einmal nicht wegdiskutieren. Nicht der Geschmack des Dirigenten ist letztlich entscheidend, sondern die kompositorische Absicht des Schöpfers des vorliegenden Werks.

#### Vorbereitung

Sind die Besonderheiten (und damit auch die »Problemzonen«) eines Werkes analysiert und damit auch erkannt, so heißen die nächsten Aufgaben:

1. Wie dirige ich die Besonderheiten des Werkes? (Erstellung eines dirigentischen Konzepts)
2. Wie studiere ich diese Besonderheiten ein? (Erstellung eines Probenkonzepts)  
Zu 1.: Bei komplizierten Stellen empfiehlt es sich, die dirigentischen Erfordernisse bereits im Vorhinein festzulegen:
  - Wo sind zur Verdeutlichung von Tempowechseln auch Wechsel der Klangebenen sinnvoll, ja notwendig?
  - An welchen Stellen muss ich als Dirigent dem Chor mit hilfreichen Gesten in sängerischer Hinsicht zur Seite stehen: Hochtöne stützen, (Aus-)Sprache verdeutlichen etc.
  - Wo kann ich mit der linken Hand unterstützend und gestaltend tätig werden: dynamische Veränderungen, komplizierte Einsatzfolgen, Steuerung der Balance, Anzeigen des Charakters bzw. Affekts (Spannung und Entspannung), Artikulationserfordernisse usw.

#### Unabhängigkeit der linken Hand

Denn beide Arme und Hände nehmen völlig unterschiedliche Aufgaben wahr: Die rechte (Taktstock-)Hand sorgt für »Stabilität« (Metrum, Takt ...), die linke Hand für

B 20503 F

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

ISSN 0179-356X



9 770179 356000

[www.musica-sacra-online.de](http://www.musica-sacra-online.de)



# canticum novum

Zeitgenössische Chormusik  
für den Gottesdienst

ACV-Chorblattreihe

Bestellungen an den

ACV für Deutschland · Weinweg 31 · 93049 Regensburg  
Tel.: 0941/84339 · Fax: 0941/8703432  
E-Mail: [info@acv-deutschland.de](mailto:info@acv-deutschland.de) · [www.acv-deutschland.de](http://www.acv-deutschland.de)

In der Fortführung der Chorbuchreihe *cantica nova*  
steht die Chorblattreihe *canticum novum*.

Auch sie soll »eine in Laienchören bewährte Auswahl von geistlicher Musik der Gegenwart« präsentieren, »die Texte der Heiligen Schrift und der Liturgie in ein innovatives und zum Hinhören verleitendes Klanggewand hüllt und die für den Gottesdienst geeignet ist.«

- 1** P. Theo Flury OSB (\*1955): *Regensburger Magnificat*  
für Gemeinde (Schola), vierstimmigen gemischten Chor und Orgel
- 2** Philipp Ortmeier (\*1978): *Basalt-Messe*  
für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel
- 3** Richards Dubra (\*1964): *Benedicam Dominum*  
für Solosopran und vierstimmigen gemischten Chor a capp. (2013)
- 4** Claus Kuhn (\*1967): *Gepriesen sei Gott*  
für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel (2006)
- 5** Christoph Ritter (\*1985): *Benedicat tibi Dominus*  
für sechsstimmigen gemischten Chor (2016)
- 6** Stefan Klöckner (\*1958): *Zwei Antwortpsalmen*  
für drei Frauenstimmen (2017)
- NEU 7** Philipp Ortmeier (\*1978): *Mache dich auf*  
für vierstimmigen gemischten Chor, Gemeinde, Schlagwerk und Orgel (2017)
- NEU 8** Enjott Schneider (\*1950): *Fantasie*  
»Nun jauchzt dem Herren«  
für Chor, Gemeinde und Orgel (2018)  
Auftragskomposition zum Jubiläum »150 Jahre ACV«

Die Staffelpreise der einzelnen Chorblätter finden Sie unter  
[www.acv-deutschland.de/publikationen/acv-chorbuecher-blatter/](http://www.acv-deutschland.de/publikationen/acv-chorbuecher-blatter/)