

MUSICA SACRA

Die Zeitschrift für katholische Kirchenmusik

139. Jahrgang · Nr. 2

1. April 2019

Einzelheft € 6,67

B 20503 F

ISSN 0179-356-X

2019 · Heft 2

- ▶ Bachs Gegenwartspassion
- ▶ Das Rollenverständnis der Chöre in der Liturgie (2)
- ▶ Antonio Rosettis Kirchenmusik
- ▶ Die Klais-Orgel der Abteikirche Königsmünster
- ▶ Aus den Diözesen Aachen · Augsburg · Erfurt · Passau

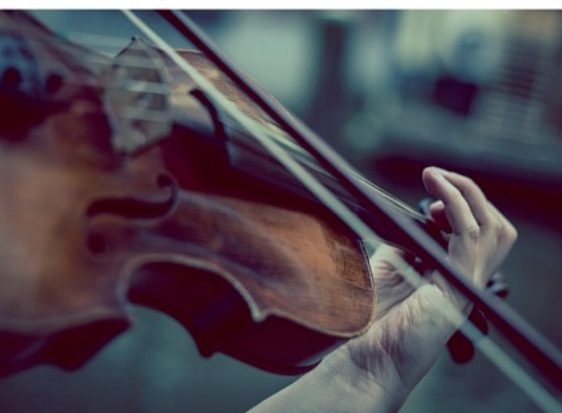




► Chöre in der Liturgie · S. 70



► Die Probe fängt zuhause an · S. 88



► Gott spielt mit uns · S. 102



In der Mitte dieses Hefts finden Sie als Notenbeigabe zwei Choralvorspiele von Theophil Forchhammer (1847–1923); mehr dazu finden Sie auch auf S. 80.

Beiträge

| | |
|---|----|
| Bachs Gegenwartspassion · Anregungen zu einer gegenwartsbezogenen Aufführungspraxis anhand der <i>Johannespassion</i> · von Reiner Schuhenn | 66 |
| Das erneuerte Rollenverständnis der Chöre in der Liturgie (2) · von Marius Linnenborn | 70 |
| Die Zeilenübergänge im Genfer Psalter · von Andreas Marti | 72 |
| Messen, Requien, Oratorien – Antonio Rosettis Kirchenmusik · von Roland Biener | 74 |
| Rolande Falcinelli spielt Buxtehude · von Klaus Beckmann | 78 |

Religiöse Neue Musik

| | |
|--|----|
| Charles Ives' religiös inspirierte Musik in der Elbphilharmonie Hamburg · von Herbert Glossner | 82 |
|--|----|

Berichte

| | |
|----------------------------------|-----|
| Aus den Diözesen | |
| Aachen, Augsburg, Erfurt, Passau | 104 |
| Aus den Hochschulen | 102 |

Aus der Praxis – für die Praxis

| | |
|---|-----|
| Tipps für den chorleiterischen Alltag (14) | |
| Die Probe fängt zuhause an (2) – die Probe in vier Phasen – oder »Über die Vorbereitung des Dirigenten« · von Reiner Schuhenn | 88 |
| Ins Netz gegangen | 112 |

Verbände

| | |
|--|----|
| Pueri-Cantores-Fortbildung in Siegburg | 94 |
| Akademie für Orgelimprovisation im Gottesdienst 2019 | 95 |
| Masterclass für Chorkomposition | 95 |
| <i>Graduale Novum</i> abgeschlossen: Überreichung des zweiten Bandes an Papst Franziskus | 96 |

Orgeln

| | |
|---|----|
| Wo sich Gregorianik und Salonmusik treffen · Die Klais-Orgel in der Abteikirche Königsmünster, Meschede · von Markus Zimmermann | 98 |
|---|----|

Rezensionen

| | |
|-----------|-----|
| Buch | 114 |
| Noten | 114 |
| Tonträger | 116 |

Und außerdem ...

| | |
|--|------------------|
| Editorial | 61 |
| Aktuelles | 62 |
| Geistlicher Impuls | 102 |
| In memoriam | 84 |
| Kirchenmusikalische Ausbildungsstätten | 89 |
| Musikkalender 2019 | 120 |
| Rätselhaft | 100 |
| Des Rätsels Lösung | 62 |
| Termine | 120 |
| Vor 100 Jahren | 87 |
| Die Welt der neuen Töne | 113 |
| Alle Register gezogen | 3. Umschlagseite |
| Impressum | 3. Umschlagseite |

Liebe Leserin, lieber Leser,

mittlen in der Passionszeit erreicht Sie diese Ausgabe, und sehr wahrscheinlich werden auch Sie ein Passionskonzert besuchen, daran mitwirken oder es gar selbst durchführen. Sofern dabei ein oratorisches Werk auf dem Programm steht, musste sich die künstlerische Leitung früh entscheiden, ob sie das Stück »pur« und unbearbeitet oder gewissermaßen »kommentiert« aufführen möchte. Denn gerade bei den viel gehörten Bach'schen Passionen scheint eine rein musikalisch überzeugende, womöglich historisch informierte Aufführungspraxis nicht mehr das allein Erstrebenswerte zu sein: Überzeugende Versuche, diese als geistliche »Passionsopern« tanzend auszudeuten oder szenisch darzustellen, gibt es schon seit vielen Jahren, man denke dabei an das Ballett von John Neumeier in Hamburg (UA 1980) oder die Inszenierungen von Götz Friedrich (Berlin 1999) und Peter Sellars (Berlin 2010).

Selbstverständlich bieten sich die erzählenden Passionsteile, ausgedrückt in den Rezitativen des Evangelisten, der handelnden Personen (Jesus, Pilatus, Soliloquenten) und durch die dramatischen Chor-Partien (Turbae), geradezu für eine halbszenische Aufführung an – eindrucksvoll zu erleben z.B. mit Peter Dijkstra bei der Nürnberger Orgelwoche 2015. Lassen diese Inszenierungen die Musik unangestastet, indem sie sie um eine andere Dimension ergänzen, sind in den letzten Jahren Konzepte entstanden, die durch eine theologische oder gegenwartsbezogene Kommentierung Vermittlungsarbeit leisten und dadurch jegliche Gefahr einer Musealisierung bannen möchten. Im März 2018 beispielsweise ergänzte man in Freiburg unter der Regie von Till Krabbe die *Johannespassion* mit Texten und Szenen aus den Schauprozessen gegen die »ökumenischen Märtyrer des Widerstandes« vor dem Volksgerichtshof 1945, P. Alfred Delp SJ (katholisch) und Helmuth James von Moltke (evangelisch). Reiner Schuhenh legt in diesem Heft (S. 66) die Idee einer Bach'schen »Gegenwartspassion« dar, die er in diesem Frühjahr mit Studierenden der Hochschule für Musik und

Tanz Köln umgesetzt hat: Ein wesentliches Element dieser »gestischen Fassung« ist die Einbeziehung des Publikums, um die Grenzen zwischen Ausführenden und Zuhörern zu verwischen und somit »eine große Gemeinde an Agierenden und damit an Betroffenen« zu schaffen. Der Bezug zur Gegenwart wird dabei durch »die Passionen unserer Tage«, die aktuellen Kriege und die Flüchtlingstoten im Mittelmeer, hergestellt.

Bislang konzentrieren sich solche kreativen Konzepte eher auf konzertante Aufführungen, könnten doch aber auch in der Liturgie angewandt werden. Freilich bietet diese selbst in der Kar- und Osterwoche schon reichlich Sinnbildliches – Palmweihe und Prozession am Palmsonntag, Fußwaschung und Entblößung des Altars am Gründonnerstag, Kreuzerhebung und Kreuzverehrung am Karfreitag, Lichtfeier in der Osternacht. Werden diese Zeichenhandlungen aber noch unkommentiert verstanden und auf sich selbst bezogen? Genügt hier das Schauspiel einer exakten Prozessionsordnung, das Klappern der Ratschen, das brave Sich-in-die-Schlange-im-Mittelgang-Einreihen? Vielleicht ist es auch hier an der Zeit, zumindest musikalisch extrovertierter, experimentierfreudiger, gegenwartsbezogener zu feiern. Ich bin mir sicher, dass dies bereits vielerorts praktiziert wird. Senden Sie uns Ihre Ideen – wir werden sie sammeln und vorstellen.

Eine unserer Aufgaben ist es, weniger bekannte, aber lohnenswerte geistliche Werke vorzustellen und der kirchenmusikalischen Praxis zu empfehlen. Antonio Rosettis Oratorium *Jesus in Gethsemane* gehört sicher zu den beachtlichsten Leistungen deutschsprachiger Oratorien im ausgehenden 18. Jahrhundert, verdient eine stärkere Beachtung und wird hier – zusammen mit anderen Kirchenwerken Rosettis – von Roland Biener (S. 74) porträtiert.

Fünf Jahre nach der Einführung des neuen *Gotteslobs* schauen wir in diesem Jahr noch einmal genauer hinein und ziehen eine Zwischenbilanz: Was hat sich bewährt, wo

Dominik Axtmann,
Schriftleiter der
Musica sacra



bleiben Fragen? Andreas Marti stellt eine solche konkrete Frage: Wie sind die überarbeiteten Zeilenpausen in den Melodien des Genfer Psalters zu singen bzw. zu spielen (S. 72)? Eine andere aufführungspraktische Problematik behandelt Klaus Beckmann anhand von Dietrich Buxtehudes *Toccata F-Dur* (BuxWV 156) in der Interpretationsausgabe von Rolande Falcinelli (S. 78): Wir wissen zwar mittlerweile um die Grundsätze einer historisch informierten Spielweise, aber wie stellen sich diese im Vergleich zum *Style-lié*-Vortrag der Dupré-Schule quellenbasiert dar?

Im zweiten Teil seiner Darstellung *Das erneuerte Rollenverständnis der Chöre in der Liturgie* (S. 70) zeigt Marius Linnenborn, dass die Aufgaben für die Chöre nach dem II. Vatikanischen Konzil nicht – wie von manchen Kirchenmusikern zuvor befürchtet – eingeschränkt oder beschnitten worden, sondern noch anspruchsvoller geworden sind: Der Chor hat nicht mehr nur die Aufgabe, allein und stellvertretend für die Gemeinde zu singen, sondern mit ihr und als Teil der feiernden Gemeinde.

Diesem hohen Anspruch gerecht werden zu können, wünsche ich Ihnen ganz besonders für die anstehenden Kar- und Ostertage.

Ihr

Dominik Axtmann



[1] Aufführung von Johann Sebastian Bachs *Johannespassion* – Jesus (Patrick Cellnik, li.) · Arien-Bass III (Konstantin Paganetti)

Foto 1-5: © Jonas Adam

Reiner Schuhenn

Bachs Gegenwartspassion

Anregungen zu einer gegenwartsbezogenen Aufführungspraxis anhand der *Johannespassion*

Die Anregungen zu einer Aufführung der Bach'schen *Johannespassion* möchte ich eröffnen mit einem kurzen Bericht über eine Aufführung, wie ich sie mit dem Hochschulchor und dem Hochschulorchester der Hochschule für Musik und Tanz Köln vor wenigen Wochen realisieren durfte. Deshalb bitte ich um Nachsicht für den teilweise sehr subjektiven Tonfall des Berichts.

Ausgangssituation

Kein anderes Werk solchen Ausmaßes hat Bach so oft umgeschrieben wie die *Johannespassion*. Wir kennen heute vier Fassungen. Von den Zeitzeugen wissen wir, dass die Uraufführung der *Johannespassion* am

Karfreitag des Jahres 1724 ungemein beeindruckte. Ein Jahr später unternimmt Bach einen Schritt, den er zuvor noch nie getan hat: Er führt, zum gleichen Anlass dieselbe Komposition nochmals auf – die Nennung der Gründe mag hier aus Platzgründen unterbleiben. An Karfreitag 1725 erklingt die *Johannespassion* also erneut. Aber er hat an ihr und mit ihr gerungen, vieles umgestellt, einen neuen Eingangschor geschrieben (*O Mensch, beweine deine Sünde groß*), den er später als Abschluss des ersten Teils der *Matthäuspassion* verwenden wird. Er hat Flötenstimmen dazukomponiert, die Nr. 11 neu eingefügt, Nr. 13 und 19 umgeschrieben – und er hat den berühmten Schlusschoral abgeändert

von *Ach Herr, lass dein lieb Engelein* zu *O Lamm Gottes unschuldig*. 1730 führt er die *Passion* erneut auf. Zum dritten Mal. Er ringt wieder mit dem Zustand des Werkes, stellt die ursprüngliche Eröffnungsmusik wieder her, muss aber – wohl auf Anordnung der Obrigkeit – die Einschübe aus dem Matthäus-Evangelium, welche die Gemeinde so gerne gehört hat, weglassen (»der Vorhang im Tempel zerriss ...«), was dazu führt, dass sämtliche Arien, die sich einst auf den eingeschobenen Matthäustext bezogen haben, auch abgeändert werden müssen ...

Im Jahr 1749, also in den letzten Monaten und Tagen seines Lebens, nimmt Bach sich seine *Johannespassion* ein weiteres, ein



© Fabian Weber

Vesper beim Kirchenchorstag anlässlich des ACV-Jubiläums 2018 im Regensburger Dom

Marius Linnenborn

Das erneuerte Rollenverständnis der Chöre in der Liturgie (2)

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.

Teil der Gemeinde

Wie die Kirchenmusik in der Liturgie insgesamt eine dienende Aufgabe erfüllt,¹⁶ so hat auch die speziell zum kirchenmusikalischen Dienst berufene Gruppe eine dienende Funktion gegenüber der Gemeinde

als Trägerin der Liturgie, der insgesamt die Aufgabe des liturgischen Gesangs zukommt. Der österreichische Liturgiewissenschaftler Philipp Harnoncourt folgert daraus: »Die erste und unabdingbare Funktion des Chores beziehungsweise der Kantoren ist also der Dienst am liturgischen Volksgesang und nicht die Supplierung [Vertretung] des Volksgesanges. Erst als sekundäre Funktion kommt dem Chor die Aufgabe zu, in bestimmten Gesängen, die für die ganze Gemeinde nicht vollziehbar sind, eine eigenständige Aufgabe in künstlerisch anspruchsvoller Weise zu vollziehen.«¹⁷ Papst Johannes Paul II. beschreibt in seinem Chirograph zum 100. Jahrestag der Veröffentlichung des *Motu proprio* Pius' X. vom 22. November 2003 unmissverständlich diese doppelte Aufgabe des Sängerchores: »Die Aufgabe der Schola ist nicht geringer geworden: Sie übt in der Versammlung die Rolle

eines Führers und Unterstützers (beim Gesang) aus und übernimmt in bestimmten Momenten der Liturgie eine eigene Rolle.«¹⁸

Der Chor steht also nicht der Gemeinde wie einem Publikum gegenüber, sondern ist selbst Teil dieser Gemeinde. Philipp Harnoncourt spricht in diesem Zusammenhang dennoch auch von »legitimer Stellvertretung«.¹⁹ Auch für Joseph Ratzinger ist der Gedanke der Stellvertretung ein ganz wichtiger Gesichtspunkt im Verhältnis zwischen dem Sängerchor und der Gemeinde als ganzer: »Die Einsicht, dass es sich um Stellvertretung handelt, löst in der Tat die Konkurrenz des Gegenüber auf. Der Chor handelt für die anderen und schließt sie im Für in sein eigenes Handeln ein.«²⁰ Auch wenn die erste Funktion des Chores im Dienst am Gesang der Gemeinde besteht, so ist daraus jedoch nicht zu schließen, dass die tätige Teilnahme an jeder Stelle der Liturgie ein aktives Mit-tun der ganzen versammelten Gemeinde beim Gesang erfordert. Denn die *participatio actiosa* der Gemeinde an der Liturgie, die zum Schlüsselwort und Leitbild der liturgischen Erneuerung wurde, wird sich niemals nur in der äußerlich feststellbaren Aktivität des gemeinsamen Singens und Betens erschöpfen können.

... nach den höchsten Maßstäben Ausschau halten

Der spätere Papst Benedikt XVI. wendet sich daher entschieden gegen eine strenge Ausschließlichkeit des Volksgesangs und der Gebrauchsmusik in der Liturgie und spricht dem Gesang des Chores einen gleichrangigen Wert zu: »Es gibt nun einmal nicht wenige Menschen, die besser »mit dem Herzen« als »mit dem Munde« zu singen vermögen, aber denen das Singen derer, denen es auch mit dem Mund gegeben ist, wahrhaft das Herz singen machen kann, so dass sie in jenen auch gleichsam selber singen und das dankbare Hören wie das Singen der Sänger zusammen ein einziges Gotteslob werden. Muss man die einen unbedingt zwingen, dort zu singen, wo sie nicht können, und dadurch ihnen und den anderen das Herz stumm machen?«²¹ Dabei bekräftigt Joseph Ratzinger noch einmal das gegenseitige Sich-Ergänzen von

Roland Biener

Messen, Requien, Oratorien – Antonio Rosettis Kirchenmusik

In den vergangenen Jahren wandte sich die Aufmerksamkeit der musikwissenschaftlichen Forschung auch der Kirchenmusik Antonio Rosettis zu. Der nach 1750 in Böhmen aufgewachsene Komponist nahm während seiner Prager Studienzeit vielfach Impulse der dort wirkenden Musiker auf und lernte sicherlich auch die geistlichen Werke namhafter Meister wie Franz Xaver Brixi (1732–1771) kennen.¹ Während seiner Amtszeit als Hofkapellmeister des Fürsten Kraft Ernst von Oettingen-Wallerstein (1748–1802) schuf Rosetti hauptsächlich Sinfonien, Musiken für Bläserensembles und Instrumentalkonzerte. Die von Rosetti komponierte Vokalmusik war bis auf wenige Ausnahmen nicht für den Wallersteiner Gebrauch bestimmt, sondern entstand auf auswärtige Anfrage, und so können sich die Werke infolge der Vorgaben von stets unbekannten Auftraggebern in Umfang und Schwierigkeitsgrad unterscheiden.² Erst nach dem Wechsel an den Hof des Herzogs Friedrich Franz I. von Mecklenburg-Schwerin (1756–1837) gehörte die Komposition von großen geistlichen Vokalwerken zu den Aufgaben des Komponisten. Der erhaltene Gesamtbestand umfasst (neben den hier außen vor gelassenen kleineren Werken) elf Messen und fünf Requiem-Vertonungen. Inzwischen sind einige dieser Werke in der Praxis erprobt und für Aufführungen erreichbar,³ einige im Druck erschienen.⁴ Nachfolgend sollen ausgewählte Kompositionen kurz beleuchtet werden.

»Und wer setzt auch mehr fürs Herz und allgemein faßlicher als er [Rosetti]?«
Musikalische Realzeitung Nr. 20, 1790

Besetzung und Stilistik

Von der damaligen Verfügbarkeit abhängig, unterscheidet sich die Besetzung

teilweise deutlich. Hatte Rosetti für einige Werke die Hoforchester in Wallerstein bzw. in Ludwigslust zur Verfügung, waren bei kleineren Auftraggebern oft nur überschaubare Möglichkeiten vorhanden. Solistisch eingesetzte Instrumente sind sel-



Antonio Rosetti (1750–1792)

© Internationale Rosetti Gesellschaft e.V.

ten, dann jedoch reizvoll, wenn auch nicht vom Anspruch, der die Werke für die Wallersteiner Spezialisten auszeichnet. Besetzungen bewegen sich in unterschiedlichen Rahmen, in einigen Quellen alternieren wohl aus praktischen Erwägungen Flöten und Oboen sowie gelegentlich Hörner und Trompeten. Interessanterweise fehlen die Posaunen, die nur in der Prager Version des *Requiem*s H15 mitwirken und somit an eine lokale Tradition im Habsburger Reich und in Salzburg denken lassen. Rosetti ist für seine liebliche Melodik bekannt, und auch seine geistlichen Werke beinhalten etliche hinreißende Beispiele. Klanglich bringt sich in der geistlichen Musik Rosettis böhmische Prägung mehr

in Erinnerung als in den Instrumentalwerken. Der Komponist experimentiert mit musikalischen Formen und findet sowohl in den großen Chorsätzen wie auch in den Arien gelegentlich überraschende Lösungen. Die Chöre sind – vermutlich durch die Vorgaben der Auftraggeber – von mittlerem Schwierigkeitsgrad, wobei allerdings die Fugen nicht unterschätzt werden sollten. Typisch ist jedoch immer die Bedeutung des Orchesters: Instrumentale Vor- und Zwischenspiele nehmen teils großen Raum ein, die Klangdichte wird in einigen Fällen durch die in der Instrumentalmusik für Rosetti typische Teilung der Bratschen gesteigert. Auch umspielt das Orchester den Vokalpart häufig mit eigenen kleinen Motiven und sollte zugunsten der Balance nicht zu klein gewählt werden. Harmonisch gewinnen die Werke in der Gesamtkomposition wie auch innerhalb einzelner Sätze zunehmend an Weite.

Requiem Es-Dur, Murray H15 (1776/1791)

Die frühest greifbare geistliche Komposition schuf Antonio Rosetti innerhalb weniger Tage aus dem

tragischen Anlass des Todes der Gemahlin seines Dienstherrn. Rosetti vertonte das *Proprium Missae* nur fragmentarisch, *Benedictus* und *Agnus Dei* wurden wohl aus vorhandenen Messen ergänzt. Die gewählte Dur-Tonart war auch für eine Totenmesse nicht unüblich und ermöglichte durch entsprechenden Hörner- und Bläseinsatz den Charakter ruhigen, abgeklärten Abschieds. Der *Introitus* eröffnet das Werk mit synkopisch geführten Streichern über schreitendem Bass; bewegter wirkt der Abschnitt des »te decet« mit unisono geführtem Chor über ostinato geführtem Fundament. Die vertonten Passagen der Sequenz sind äußerst dramatisch; tonmalerische Elemente finden sich im »Dies irae« und



© JANE 2019

Reiner Schuhenn

Tipps für den chorleiterischen Alltag (14)

Die Probe fängt zuhause an (2) – die Probe in vier Phasen – oder »Über die Vorbereitung des Dirigenten«

Die Analyse des zu probenden Werkes ist dann abgeschlossen, wenn die nachfolgenden Fragen (die nur eine Auswahl darstellen) mit »Ja!« beantwortet werden können:

- Ist mir als Dirigent die harmonische Entwicklung/Struktur des Werkes bewusst?
- Sind die musikalischen Phrasen des Werkes in meiner Partitur eingezeichnet, mehr noch: Sind sie mir geläufig?
- Sind die Atemstellen/-zäsuren für den Chor in der Partitur eingetragen?
- Kenne ich als Dirigent die sprachlichen Besonderheiten und deren Darstellung (welche Art einheitlicher Vokalfarben, Realisierung von Diphthongen und Absprachen etc.)?
- Kenne ich als Dirigent aufgrund der Höhe/Tiefe einzelner Notenpartien die sängerischen Herausforderungen – und welche gesangstechnischen Lösungen habe ich dafür?
- An welcher Stelle und zu welchem Moment der Probe (in welcher der vier Phasen) probe ich was?

- Wie setze ich das Klavier ein?
- Kann ich die schwierigen Stellen für den Chor dirigentisch gut darstellen?

Mit einigen Aspekten haben wir uns ja bereits im vorausgehenden Artikel (*Musica sacra* 1/2019) beschäftigt, mit der Analyse und mit der dirigentischen Vorab-Planung, vor allem mit der Aufgabenliste für die linke Hand. In diesem Beitrag untersuchen wir die probenmethodische Vorbereitung des einzustudierenden Werks.

Was probe ich wann? – Das 4-Phasen-Modell

Als ideales, weil inhaltlich und vor allem zeitlich bestens planbares Modell der Probenmethodik hat sich ein 4-Phasen-Modell erwiesen, das in seiner Substanz auf Martin Behrmann zurückgeht.¹

In der **Phase 1** überlege ich mir zuvor als Dirigent: Wie werde ich den Chor auf das neue Stück neugierig machen und motivieren können? Dazu suche ich charakteristische, aber leicht realisierbare Motive oder Details aus dem ganzen Werk aus

(Fugenthema, Melodie der Einleitung, Bassfigur der klangschönen Modulation o.ä.), werde diese singend/spielend dem Chor vorstellen, was bedeutet, dass ich diese Stellen markieren und üben muss, damit der Chor diese Details sofort ansingen kann (»Alle singen die Melodie«, oder »Alle singen bei der Modulation einmal die fünf Basstöne« usw.).

Da ich als Dirigent dazu etwas unterstützend Klavier spielen werde, muss ich mir auch diesen Part vorher zurechtlegen, sollte ich nicht versiert genug sein im Partiturspiel (siehe dazu Artikel »Mit oder ohne«).² Die Kriterien der Phase 1 werden also lauten: kurze Phase / eher im interessanten Plauderton sprechen / dem Chor typische Motive, Melodien, Akkorde etc. vorstellen: also einen »Rundgang« durch das Werk anbieten / mit Klavierakkorden unterstützen (vorher zurechtlegen) / Ziel: den Chor das Werk erahnen lassen.³

In der **Phase 2** der Probe sollen vor allem die Substanz des Werkes und eine Gesamtübersicht erarbeitet werden: Hier findet das Einstudieren des Notentextes statt unter Eintragung bzw. Berücksichtigung von Phrasenlängen, Atemzäsuren und der wichtigsten Wort-Absprachen. All diese Details (Bögen, Zäsuren etc.) sollten in der Partitur des Dirigenten vorab vermerkt stehen. Ein probates Mittel zur Erzielung der Gesamtübersicht für den Chor ist z. B. die Reduktion (z. B. mittels zwei- oder dreistimmigem Durchsingen).

Weitere wichtige Einstudierungsregeln der Phase 2

Die »Drei-T-Regel«: Text, Töne, Tempo. Singt der Chor zum ersten Mal ein neues Werk durch, muss mindestens ein T abgeändert sein: Der Text wird weggelassen (nur eine Singsilbe statt Text), das Tempo wird reduziert, oder die Intervalle (die Melodie) werden weggelassen und der Text wird im Rhythmus des Werkes nur auf einen einzigen Rezitationston gesungen (Näheres dazu siehe *Musica sacra* 2/2017). Probleme vorbereiten: Schwierige Stellen in den einzelnen Stimmen (Probleme in der Intervallführung, im Rhythmus etc.) sollten vor dem ersten mehrstimmigen Durchsingen herausgegriffen und angeprobt werden, damit das erste (vierstimmige)

B 20503 F

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

ISSN 0179-356X



9 770179 356000

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 · 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 Rihards 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-blaetter/