

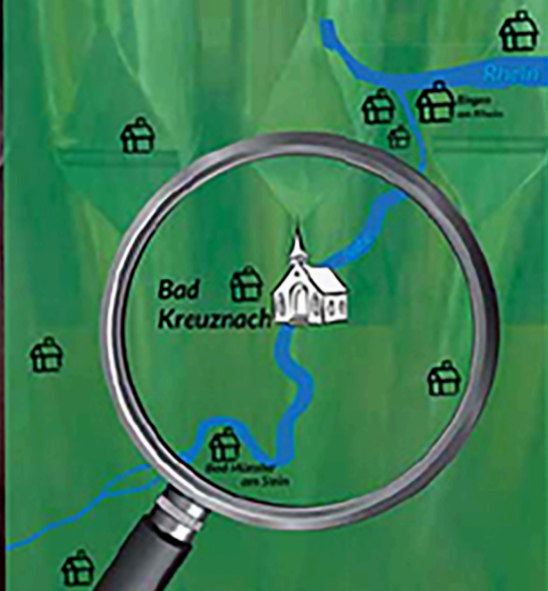
CD
inklusive

Helmut Freitag

Komponisten der Nahe-Region

Studien zur regionalen Kirchenmusik
unter besonderer Berücksichtigung
der Werke für Orgel

Gerhard Fischer-Münster | Fridel Grenz
Magdalene Schauss-Flake | Dieter Wellmann



Tectum

Helmut Freitag

Komponisten der Naheregion

Helmut Freitag

Komponisten der Naheregion

Gerhard Fischer-Münster – Fridel Grenz –
Magdalene Schauss-Flake – Dieter Wellmann

**Studien zur regionalen Kirchenmusik unter
besonderer Berücksichtigung der Werke für
Orgel**

Tectum Verlag

Helmut Freitag

Komponisten der Nahregion: Gerhard Fischer-Münster – Fridel Grenz –
Magdalene Schauss-Flake – Dieter Wellmann. Studien zur regionalen
Kirchenmusik unter besonderer Berücksichtigung der Werke für Orgel

© Tectum – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2017

Zugl. Diss. an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende
Kunst Mannheim 2015; Tag der Disputation: 25. Juli 2016

ISBN: 978-3-8288-6824-3

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch unter der ISBN 978-3-8288-3979-3
im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlagabbildungen: © Thomas Freitag/Pfr. Claudio Jegher

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Dank

Die Erstellung der vorliegenden Arbeit hat sich, bedingt durch vielfältige berufliche Verpflichtungen, über einen zehnjährigen Zeitraum ausgedehnt.

Dass die Motivation, an dem gestellten Unterfangen weiterzuarbeiten, über diese lange Distanz nicht zum Erliegen gekommen ist, verdanke ich an erster Stelle meinem Doktorvater und Erstgutachter, Herrn Prof. Dr. Hermann Jung, Musikhochschule Mannheim. Durch die Kolloquien und vielfältigen persönlichen Gespräche ist es ihm durch ruhige Beharrlichkeit und eine Vielzahl überaus wertvoller und korrigierender Hinweise gelungen, den Fortgang der Arbeit immer wieder neu zu befördern. Herrn PD Dr. Peter Niedermüller, Universität Mainz, danke ich sehr für die konstruktiven Hinweise als Zweitgutachter.

Weiterhin danke ich meiner lieben Frau Anke, stellvertretend für meine ganze Familie mit Anne, Sarah und Thomas, für deren Geduld und ihre nicht müde werdende Ermunterung zum Weiterarbeiten.

Sämtliche Hürden, die die elektronische Formatierung aufgeworfen haben, hat Frau Andrea Kraus erfolgreich überwunden und der Arbeit ein verlagsfertiges Aussehen verliehen. Dafür sage ich ganz herzlichen Dank.

Die Tonaufnahme, die den Ausführungen beigelegt ist, entstand in nächtlichen Stunden mit kompetenter Hilfe der Herren Dr. Raphael Reischuk, Dr. Christopher Haccius und Frau Anke Freitag in der Schlosskirche Interlaken. Ich hoffe, dass die zu hörende Musik das Geschriebene verdeutlicht und den vier Komponisten zur verdienten Aufmerksamkeit verhilft. Vielen Dank entrichte ich diesem Aufnahmeteam, der reformierten Kirchgemeinde Interlaken und der Stadt Bad Kreuznach für die Gewährung eines Druckkostenzuschusses.

Meinem Sohn Thomas und Herrn Pfr. Claudio Jegher, Interlaken, danke ich für die phantasievolle Gestaltung des Umschlagcovers.

Die Arbeit ist meinen Eltern, Paul und Magdalene Freitag, geb. Gillmann, gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	13
Einleitung	17
Zielsetzung und methodisches Vorgehen	18
1. Versuch einer Begriffsbestimmung „Kirchenmusik“ – „geistliche Musik“ – „liturgische Musik“ – „Musik in der Kirche“	21
1.1. Kirchenmusik in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. Konfessionelle Zweige	27
1.1.1. Katholische Kirchenmusik im 20. Jahrhundert	37
1.1.2. Evangelische Kirchenmusik im 20. Jahrhundert	42
2. Viten und Werk der vier Komponisten	51
Vorbemerkungen zur spezifischen Behandlung des Instrumentes Orgel	52
Anlage der Werkverzeichnisse und Verzeichnis der Abkürzungen	55
2.1. Gerhard Fischer-Münster	57
2.1.1. Vokalwerke	59
2.1.1.1. Vokalstimmen mit Orchester	59
2.1.1.2. Vokalstimmen mit Tasteninstrument	65
2.1.1.2.1. Werke für Einzelstimme mit Tasteninstrument	65
2.1.1.2.2. Werke für mehrere Stimmen mit Tasteninstrument	70
2.1.1.3. Vokalstimmen ohne instrumentale Begleitung	72
2.1.1.4. Chor a cappella	72
2.1.2. Instrumentalmusik	73
2.1.2.1. Sinfonische Besetzung	74
2.1.2.2. Sinfonisches Blasorchester	79
2.1.2.3. Soloinstrumente und Orchester	82
2.1.2.4. Kammermusik für Bläser	84
2.1.2.5. Kammermusik für Streicher	93
2.1.2.6. Kammermusik mit Tasteninstrument	94
2.1.2.7. Kammermusik in gemischten Besetzungen	102
2.1.2.8. Solowerke für ein Instrument	108
2.1.2.8.1. Klavier	108
2.1.2.8.2. Orgel	116

2.1.2.8.3.	Gitarre	117
2.1.2.8.4.	Klarinette	117
2.1.3.	Gemischte Besetzungen, Einbeziehung anderer künstlerischer Elemente	117
2.1.4.	Bearbeitungen	122
2.1.5.	Kirchenmusik – Musik für den kirchlichen Raum	130
2.1.5.1.	Musik mit Beteiligung der Orgel, vgl. auch 2.1.2.6.	130
2.1.5.2.	Werke für Orgel solo, vgl. auch 2.1.2.8.2.	132
2.1.5.3.	Vokalwerke mit geistlicher Textgrundlage, vgl. auch 2.1.1.	133
2.1.5.3.1.	gemischt besetzt.	133
2.1.5.3.2.	solistisch besetzt.	134
2.1.6.	Analyse solistischer Orgelwerke	135
2.1.6.1.	<i>Adoration (Meditation) – Einzelsatz aus Oratorische Szenen zur Weihnachtsgeschichte</i>	135
2.1.6.2.	<i>Campana</i>	137
2.1.6.3.	<i>De Humanitate</i>	143
2.1.6.4.	<i>Drei Interludien</i>	148
2.1.7.	Werke mit kammermusikalischer Beteiligung der Orgel	154
2.1.7.1.	<i>Chansonette und Bourrée</i> für Trompete, Posaune und Orgel	154
2.1.7.2.	<i>Molto Tranquillo, Ostinato Glorioso und Siciliana</i> für drei Trompeten und Orgel ...	158
2.1.7.3.	<i>Meditation zu Psalm 104</i> für Sopran und Orgel	163
2.1.7.4.	<i>Résumé</i> für Violine und Orgel (oder Klavier)	166
2.1.8.	Analyse der <i>Radolfzeller Messe</i> für Chor und Orchester	174
2.1.9.	Resümee: Stilmerkmale im Werk von Gerhard Fischer-Münster	193
2.2.	Fridel Grenz	197
2.2.1.	Chorwerke	198
2.2.1.1.	Werke für Chor a cappella (geistliche und weltliche Textgrundlage)	198
2.2.1.2.	Chorwerke (auch Kinderchor) mit Beteiligung der Orgel oder von Bläsern	201
2.2.1.3.	Werke für Männerchor	202
2.2.2.	Instrumentalwerke	203
2.2.2.1.	für Orgel	203
2.2.2.2.	für Klavier	205
2.2.3.	Analyse aller Orgelwerke der Sammlung <i>Freu dich, Erd und Sternenzelt</i>	205
2.2.3.1.	Choral – Interludium – Postludium <i>Jauchzet, frohlocket ihr Himmel bzw. Lobe den Herren, den mächtigen König</i> EG 317 – GL 258	206
2.2.3.2.	Choralvorspiel <i>Freu dich, Erd und Sternenzelt</i> EG 47 – GL 813	211
2.2.3.3.	Trio <i>Es ist ein Ros ´ entsprungen</i> EG 30 – GL 132 bzw. 133	212
2.2.3.4.	Choralvorspiel <i>Herbei, o ihr Gläub´gen</i> EG 45 – GL 143	216
2.2.3.5.	Choralvorspiel <i>Zu Bethlehem geboren</i> EG 32 – GL 140	218
2.2.3.6.	Introduktion – Bicinium – Toccata <i>O Heiland, reiß die Himmel auf</i> EG 7 – GL 105	220
2.2.3.7.	Choral-Trio und festliches Nachspiel <i>Es kam ein Engel hell und klar (Vom Himmel hoch, da komm ich her)</i> EG 24 – GL 138	223
2.2.3.8.	Improvisation <i>O Sanctissima (O du fröhliche)</i> EG 44 – GL 831	225
2.2.3.9.	Choral – Interludium – Finale <i>Nun lobet Gott im hohen Thron – Das alte Jahr vergangen ist</i> GL 265 – im EG nicht enthalten	227
2.2.4.	Analyse der <i>Kleinen Festmesse in G</i> für gem. Chor und Orgel	230
2.2.5.	Resümee: Stilmerkmale im Werk von Fridel Grenz	236

2.3. Magdalene Schauss-Flake	239
2.3.1. Vokalmusik	243
2.3.1.1. Kantaten	243
2.3.1.2. Bläser und Vokalstimmen	246
2.3.1.3. Chor a cappella – geistlich	246
2.3.1.4. Chor a cappella – weltlich	248
2.3.1.5. Sacropop	249
2.3.2. Instrumentalmusik	249
2.3.2.1. für Blockflöten	249
2.3.2.2. für Querflöte	250
2.3.2.3. Bearbeitungen eigener und fremder Werke	250
2.3.2.4. Musik für Blechbläser – geistliche Textgrundlage	251
2.3.2.5. Intradon	254
2.3.2.6. Choralintradon	255
2.3.2.7. Choralvorspiele	256
2.3.2.8. Choralpartiten	258
2.3.2.9. Meditationen	261
2.3.2.10. Bläserrufe	261
2.3.2.11. musica sub communione	262
2.3.2.12. Choralfantasie	262
2.3.2.13. Freie Musik für Blechbläser	263
2.3.2.14. Freie Blechbläserstücke – weltliche Textgrundlage	265
2.3.3. Gemischte Besetzungen	268
2.3.3.1. mit Vokalsolisten	268
2.3.3.2. für Instrumentalbesetzungen	269
2.3.3.3. Orgel	271
2.3.3.4. Nachtrag zum Werkverzeichnis Schauss-Flake	273
2.3.4. Analyse ausgewählter Orgelwerke	275
2.3.4.1. <i>Sonne der Gerechtigkeit</i> EG 263 – GL 644	275
2.3.4.2. <i>Nun freut euch lieben Christen g'mein</i> EG 341 – im GL nicht enthalten	278
2.3.4.3. <i>Lobe den Herren, den mächtigen König</i> EG 317 – GL 258	280
2.3.4.4. <i>Herzlich tut mich erfreuen</i> EG 148 – im GL nicht enthalten	282
2.3.4.5. <i>O Ewigkeit, du Donnerwort</i> EKG 324 – im GL nicht enthalten	284
2.3.4.6. <i>Die güldene Sonne voll Freud und Wonne</i> EG 449 – im GL nicht enthalten	286
2.3.4.7. <i>Auf, auf ihr Reichsgenossen</i> EKG 8 – im GL nicht enthalten	288
2.3.4.8. <i>Ich steh an deiner Krippen hier</i> EG 37 – GL 141	290
2.3.4.9. <i>Geh aus, mein Herz, und suche Freud</i> EG 503 – im GL nicht enthalten	293
2.3.4.10. <i>Gib dich zufrieden</i> EG 371 – im GL nicht enthalten	297
2.3.5. Analyse der <i>Bläsuersuite in g</i>	301
2.3.6. Resümee: Stilmerkmale im Werk von Magdalene Schauss-Flake	308
2.4. Dieter Wellmann	311
2.4.1. Vokalwerke	313
2.4.1.1. Chorwerke a cappella und mit versch. Instrumenten	313
2.4.1.1.1. mit geistlicher Textgrundlage	313
2.4.1.1.2. mit weltlicher Textgrundlage	317
2.4.1.2. Werke für Kinderchor	319

2.4.1.3.	Geistliche Konzerte.....	320
2.4.2.	Instrumentalwerke.....	321
2.4.2.1.	für Bläser.....	321
2.4.2.2.	für Orgel.....	321
2.4.2.3.	für Orff-Instrumentarium.....	324
2.4.3.	Analyse aller Orgelwerke der Sammlung <i>20 Choral-Vorspiele</i> (2008).....	324
2.4.3.1.	<i>Ach Gott, vom Himmel sieh darein</i> EG 273 – im GL nicht enthalten.....	324
2.4.3.2.	<i>Alles ist an Gottes Segen</i> EG 352 – im GL nicht enthalten.....	326
2.4.3.3.	<i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</i> EG 299 – im GL nicht enthalten.....	328
2.4.3.4.	<i>Brich an, du schönes Morgenlicht</i> EG 33 – im GL nicht enthalten.....	330
2.4.3.5.	<i>Christus, der uns selig macht</i> EG 77 – im GL nicht enthalten.....	333
2.4.3.6.	<i>Die Nacht ist vorgedrungen</i> EG 16 – GL 111.....	335
2.4.3.7.	<i>Gottes Sohn ist kommen</i> EG 5 – im GL nicht enthalten.....	339
2.4.3.8.	<i>Jesus ist kommen, Grund ewiger Freude</i> EG 66 – im GL nicht enthalten.....	340
2.4.3.9.	<i>Komm, o komm, du Geist des Lebens</i> EG 134 – im GL nicht enthalten.....	342
2.4.3.10.	<i>Kommt und lasst uns Christum ehren</i> EG 39 – im GL nicht enthalten.....	344
2.4.3.11.	<i>Nun bitten wir den heiligen Geist</i> EG 124 – GL 248.....	347
2.4.3.12.	<i>Nun jauchzt dem Herren, alle Welt</i> EG 288 – GL 474.....	349
2.4.3.13.	<i>Nun lob, mein Seel, den Herren</i> EG 289 – im GL nicht enthalten.....	351
2.4.3.14.	<i>O Ewigkeit, du Donnerwort</i> EKG 324 – im GL nicht enthalten.....	354
2.4.3.15.	<i>Sonne der Gerechtigkeit</i> EG 263 – GL 644.....	356
2.4.3.16.	<i>Tut mir auf die schöne Pforte</i> EG 166 – im GL nicht enthalten.....	358
2.4.3.17.	<i>Wär Gott nicht mit uns diese Zeit</i> EKG 192 – im GL nicht enthalten.....	361
2.4.3.18.	<i>Was mein Gott will, das g'scheh allzeit</i> EG 364 – im GL nicht enthalten.....	363
2.4.3.19.	<i>Wie lieblich schön, Herr Zebaoth</i> EG 282 – im GL nicht enthalten.....	366
2.4.3.20.	<i>Wie soll ich dich empfangen</i> EG 11 – im GL nicht enthalten.....	369
2.4.4.	Analyse der Motette <i>Suchet das Wohl der Stadt</i> für fünf- bis siebenstimmigen Chor a cappella.....	372
2.4.5.	Resümee: Stilmerkmale im Werk von Dieter Wellmann.....	379
3.	Ergebnis der Untersuchungen – Schlussbetrachtung.....	381
4.	Anhänge I–III.....	387
4.1.	Anhang I. Auswahl persönlicher Sendungen der Komponisten an den Verfasser.....	387
4.2.	Anhang II. Ausgewähltes, erläuterndes Notenmaterial von Gerhard Fischer-Münster ...	391
4.3.	Anhang III. Magdalene Schauss-Flake, Handschriftliche Notiz des <i>Bläserufes</i> – nach einer Fotografie von Peter Schauss (Sohn), März 2013.....	394
5.	Ausgewählte Orgelmusik aller Komponisten auf beiliegendem Tonträger.....	397
5.1.	Disposition der Orgel.....	397
5.2.	Titel der Tracks.....	398

6. Schrifttum und Musikalien	401
6.1. Primärquellen: Musikalien	401
6.2. Sekundärquellen	401
6.2.1. Lexika	401
6.2.2. Handbücher	401
6.2.3. Zeitschriften	402
6.2.4. Literatur	402

Vorwort

Im Rahmen meiner beruflichen Tätigkeit als Kantor, Lehrer und ausübender Musiker hat sich seit Studientagen die besondere Wertschätzung der Kirchen-, vor allem der Orgelmusik, herausgebildet. Hierfür sind nicht nur das Einstudieren des traditionellen Chorrepertoires des 16. bis 21. Jahrhunderts verantwortlich, sondern auch die intensive Beschäftigung mit Orgelwerken aller Epochen und das ausgeprägte solistische Konzertieren. Gleichermaßen ist durch die praktische Kirchenmusik in allen Ausprägungen, den sonntäglichen Dienst, die Wertschätzung dafür entstanden, aus liturgischer Notwendigkeit komponieren, improvisieren, arrangieren zu müssen. Meine Hochachtung vor qualitativ hochwertiger, handwerklich solider Tonsetzkunst ist in den zurückliegenden Jahren stets gewachsen, dies umso mehr, als man als Ausführender erkennt, wie anspruchsvoll es ist, gehaltvolle Musik in zeitlicher Bedrängnis zu schreiben, unter Maßgabe des eigenen Anspruchs und noch dazu unter Berücksichtigung des praktisch Möglichen. Der Kirchenmusiker als Ausführender und der schaffende Komponist kirchlicher bzw. geistlicher Musik, auf deren begriffliche und inhaltliche Divergenz und stete Unschärfe ich unten eingehe, sind gehalten, Musik für Gottesdienst und mit höchstem Anspruch zu schreiben, lösen sich aber andernorts vom liturgischen Korsett und vertonen geistliche oder weiter gefasst: religiöse Inhalte, die in Kirche und auf der Konzertbühne gleichermaßen erklingen können. Ein Blick zurück in die Zeit Monteverdis mag dies schon für die Zeit um 1600 veranschaulichen und sogleich den Bogen zur identischen Bestandsaufnahme bzw. Beobachtung (kirchen-) musikalischen Schaffens im 20. und 21. Jahrhundert schlagen:

In der geistlichen Musik [des Übergangs von 16. auf 17. Jahrhundert, Ergänzung des Autors] lagen die Dinge komplizierter. Hier kamen zu der allgemeinen musikalischen Entwicklung der Zeit kirchliche Forderungen hinzu, die von einer Idealvorstellung von liturgischer Musik ausgehend zu einer bis in die heutige Zeit [!] andauernden Stilspaltung in „alten“ und „neuen“ Stil führten, wobei der „alte“ Stil immer derselbe blieb und der „neue“ dem jeweiligen Zeitgeschmack der weltlichen Musik folgte.¹

In meinen Studien beschränke ich mich auf vier Komponisten der Gegenwart, mit denen ich zum Teil intensiven Kontakt gepflegt habe, die in der heimatlichen Naheregion gewirkt und sich durch ihr Wirken überregionale Ausstrahlung und Anerkennung erworben haben.

Musikwissenschaftliche Untersuchungen zu der etwas weiteren Region finden sich in der Schriftenreihe „Musik und Musiker am Mittelrhein.“²

Musikhistorische Stadtgeschichten z. B. zu Bad Kreuznach oder auch zur Stadt Bingen, und musikhistorische Betrachtungen der Flusslandschaft zwischen diesen bei-

1 Leopold, Silke, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber 1982, S. 185.

2 Unverricht, Hubert (Hrsg.), *Musik und Musiker am Mittelrhein*, 2 Bde. Mainz 1974/1981, in: *Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte*, hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte.

den Kleinstädten sind allerdings bislang nicht verfasst worden.³ Der Aufsatz von Uwe Baur, *Alte und neue Musik*, beschäftigt sich ausführlich mit dem Musikleben rheinland-pfälzischer (Groß-) Städte wie Mainz, Koblenz, Trier, Ludwigshafen, Kaiserslautern und Speyer.⁴ Hier beleuchtet der Autor auch die Zwangssituation von Theatern und Orchestern in der Zeit des Nationalsozialismus und die Neufindung der ersten Nachkriegsjahre. Zu den eher ländlich geprägten Regionen, wie es auch die unsere ist, finden sich keine Ausführungen.

Dies trifft sowohl für die Vergangenheit wie die jüngste Gegenwart seit 1945 zu. Dabei ist zu vermerken, dass die Region und die genannten Städte durchaus des Öfteren Ziel von Reisen und Kuraufenthalten berühmter Musiker waren.⁵ Bekannt sind die vielfältigen Aufenthalte der berühmtesten Pianistin des 19. Jahrhunderts, Clara Schumann, und ihre Vorliebe für die Mittelrheinlandschaft.⁶ Von einem vierhändigen Kon-

3 Zur Stadt Koblenz vgl. hingegen: Baur, Uwe, *Bürgerinitiative Musik. 250 Jahre öffentliches Musikleben in Koblenz*. Koblenz 2008.

4 Baur, Uwe, *Alte und neue Töne. Musik im Diskurs*, in: *Auf der Suche nach neuer Identität. Kultur in Rheinland-Pfalz im Nachkriegsjahrzehnt*, hrsg. von Heyer, Franz-Josef und Keim, Anton M., Bd. 20 der Veröffentlichungen der Kommission des Landtages für die Geschichte des Landes Rheinland-Pfalz, Bd. 20, S. 285–338.

5 Eine wichtige Quelle für das Musikleben der Stadt Bad Kreuznach stellen die Festbücher bzw. Programmhefte der Konzertgesellschaft Bad Kreuznach als einem der wichtigsten Kulturträger dar. So berichtet der Mediziner und Vorsitzende Dr. Rudolf Michaelis [von 1930–1962] im *Festbuch zur Feier des 100-jährigen Bestehens der Konzertgesellschaft Bad Kreuznach, 1830–1930*, S. 14–24: *Der Gesangsverein für gemischten Chor [=Konzertgesellschaft Bad Kreuznach] wurde am 21. Oktober 1830 auf Anregung des Bürgermeisters Johann Franz Buß [1790–1883] gegründet, der von 1819 bis 1845 die Gescheicke der Stadt Kreuznach lenkte. Vielleicht ist die Entstehung auch des Kreuznacher Vereins mittelbar einem Besuche Felix Mendelssohn-Bartholdy's zu danken, der in jenen Jahren auf einer Rheinreise den Anstoß zur Gründung einer ganzen Anzahl von gemischten Chören in den Rheinlanden gegeben hat [...].*

Auf Th. Scharffenberg, einen Schüler Liszt's, der von 1864 bis zu einem frühen Tod 1868 den Chor leitete [...], folgte im Dezember 1868 der bekannte Komponist August Bungert als Dirigent. [August Bungert, geboren 14. März 1845 in Mülheim an der Ruhr; gestorben 26. Oktober 1915 in Leutesdorf; war ein deutscher Komponist und Dichter. Wichtig für sein Schaffen in Kreuznach war sein dramatisches Festspiel für das deutsche Volk: Hutten und Sickingen, musikalisches Drama in Festspielform in fünf Aufzügen, op. 40, uraufgeführt in Bad Kreuznach 1889, Libretto vom Komponisten.]

S. 16: *Auf Anregung Joseph Joachims, des großen Geigers, dessen Gattin in Kreuznach zum Kurgebrauch weilte, verließ Bungert 1873 seinen hiesigen Wirkungskreis, um sich noch weiteren Studien in Berlin zu widmen.*

S. 19: *Als [Hermann] Gausche [bekannter Gesangspädagoge des ausgehenden 19. Jh., u. a. Lehrer des international erfolgreichen Baritons Carl Braun. H. Pfitzner vertonte einen seiner Texte in op. 15] bald darauf [Herbst 1908] an das Straßburger Conservatorium als Gesangslehrer durch H. Pfitzner berufen wurde, war es selbstverständlich, dass sein Nachfolger als Chormeister der „Liedertafel“ [Männerchor der Stadt Bad Kreuznach], Musikdirektor Joseph Knettel aus Bingen, auch die musikalische Leitung der Konzertgesellschaft übernahm.*

Im Festbuch zur Feier des 125-jährigen Bestehens der Konzertgesellschaft Bad Kreuznach, 1830–1955, berichtet Dr. Michaelis, Vorsitzender seit 1930, von Gastspielen berühmter Solisten wie dem Sänger Karl Braun, den Pianisten Alfred Höhn und Elly Ney, Wilhelm Kempff, Walter Gieseking.

6 Vgl. Manfred Köhn, *Romantiker am Rhein – die Reisen von Clara Schumann und Johannes Brahms*, auf www.rhein-lahn-info.de/geschichte/rheinromantik, 4.7.2011. Auch Julius Grimm [Vertrauter von Joh. Brahms] kam Ende August [1857] für einige Tage nach St. Goarshausen. [...] Die Urlaubswochen am Rhein fanden mit einem Ausflug nach Bad Kreuznach und Münster am Stein ihr Ende. Am 5. September kehrte Clara nach Düsseldorf zurück.

zert in Bad Kreuznach am 26.6.1865 mit der Pianistenkollegin Wilhelmine Clauß-Szárvády (1834–1907), in dem die beiden Robert Schumanns *Andante und Variationen* op. 46 vortrugen, wird berichtet.⁷ Fred Lex, ehemaliger Chefredakteur des *Öffentlichen Anzeigers Bad Kreuznach*, schreibt:

*[...] Als sie [Clara] zwischen 1859 und 1870 die Kurstadt Kreuznach fast jährlich aufsucht, bewegt sie sich in einem für sie fast ruhelosen Konzertzyklus [...] Begeistert berichtet die 40jährige Clara dem 26-jährigen Johannes [Brahms] am 8. Juli 1860 von einem brillanten Konzert in Kreuznach, bei dem sie 340 Taler gut machte, womit ein großer Teil des Kuraufenthalts offenbar bereits bezahlt war....*⁸

Doch über die jüngere Historie der Musikausübung und über die Protagonisten der letzten sechzig Jahre, die in dieser Region und darüber hinaus gewirkt haben bzw. durch ihr Werk noch wirken, existieren keine wissenschaftlichen Äußerungen.⁹

Daher entstand beim Autor, der ebenfalls aus der Region der Nahe stammt, das Bedürfnis, sich drei der lebenden Komponisten und einer Komponistin zu nähern. Neben individuellen Lebensbeschreibungen,¹⁰ jeweils umfassenden individuellen Werkverzeichnissen, exemplarischen Analysen mit Augenmerk auf der Kirchenmusik, besonders der Orgelliteratur mit beigelegten Klangbeispielen, soll eine musikhistorische Standortbeschreibung dieses kleinen Gebietes in der Mitte von Rheinland-Pfalz vorgenommen werden.¹¹

Die Akzentuierung auf Kirchenmusik und – noch verfeinernd – auf Orgelmusik rührt daher, dass Fridel Grenz und Dieter Wellmann, aber auch Magdalene Schauss-Flake, verstorben am 24.9.08, sehr vielschichtig und überregional beachtet aufgrund der Auseinandersetzung mit geistlicher Thematik in Erscheinung getreten und im kirchenmusikalischen Dienst jahrzehntelang verwurzelt sind. Sei es als hauptberufliche Kantoren und Organisten oder als Chorleiterin, Organistin und gleichzeitig in das musikalische Gemeindeleben als Pfarrfrau eingebundene Komponistin.¹²

7 Vgl. www.schumann-portal.de, hrsg. von Schumann-Netzwerk, Geschäftsstelle Bonn mit Ingrid Bodsch als inhaltlich Verantwortliche, 4.7.2011.

8 Vgl. www.stadt-bad-kreuznach.de/politik-verwaltung, 4.7.2011.

9 Zur Musik der Kurbäder Kreuznach und Münster am Stein erschien 2009 posthum die als Dissertation geplante Arbeit von Koch, Heinz *Kurmusik in Kreuznach und Münster am Stein im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, hrsg. von Wolfgang Birtel und Christoph-Hellmut Mahling als Bd. 36 der Heimatkundlichen Schriftenreihe des Landkreises Bad Kreuznach.

10 Der Arbeit liegen eine Vielzahl von persönlichen Gesprächen und Interviews mit den Künstlern zu Leben, Werk und Stil zugrunde.

11 Der Verfasser dieser Arbeit war von 1999 bis 2008 musikalischer Leiter des Chores der Konzertgesellschaft Bad Kreuznach. 1960 in Bad Kreuznach geboren, als Schüler dort bis zum Abitur 1979 aufgewachsen und musikalisch tätig, war er Schüler von Dieter Wellmann und seit 1975 Organist in mehreren evangelischen Gemeinden der Region. 2006 wurde er mit dem Kulturpreis der Stadt Bad Kreuznach ausgezeichnet.

12 Erwähnt sei der Kantor der Diakonieanstalten Bad Kreuznach, Helmut Kickton (geb. 1956). Dieser hat sich durch sein Modell der *integrativen Kantorei* – Musizieren mit Menschen verschiedener Lebenswirklichkeiten (Behinderte und Nicht-Behinderte) – sowie durch sein seit 2002 international beachtetes Kantoreiarchiv (Online-Notendatenbank mit mehr als 15.000 Notendateien) einen Namen gemacht. Kickton tritt weniger als Komponist denn als Organist, Multiinstrumentalist und als Bearbeiter, Arrangeur für die Kantoreipraxis in Erscheinung. Nach (eigenem?) Eintrag unter https://de.wikipedia.org/wiki/Helmut_Kickton, 31.5.16, umfasst sein Werkverzeichnis vier Werke.

Gerhard Fischer-Münster erhielt seine musikalische Prägung durch das Wirken von Vater und Großvater im weltlichen Chorleben,¹³ wobei auch hier eine intensive kompositorische Auseinandersetzung mit geistlichen bzw. religiös-weltanschaulichen Themen auszumachen ist. Er ist der jüngste der betrachteten Komponisten, gehört einer Nachkriegs-Generation, man darf eher vermuten: der „68-Generation“, an und ist nicht durch berufliches und familiäres Umfeld kirchlich geprägt. Sein Werkkatalog reicht weit über die Grenzen von liturgisch gebundener Kirchen- und Orgelmusik hinaus. Sein Oeuvre ist zwar immens und wächst aktuell noch immer, die Orgelliteratur taucht aber nur als Randgebiet auf.¹⁴

13 Zu Gerhard Fischer-Münster liegt eine Prüfungsarbeit zur ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien an der Universität Mainz vor: Geissler, Severin, *Gerhard Fischer-Münster, Leben und Werk*, Mainz 1997.

14 Zu Kompositionen für Orgel vgl. u. a. Interview vom 14.5.2011 mit Fischer-Münster, S. 62. In Zusammenhang mit den Recherchen und Gesprächen zu der vorliegenden Arbeit hat Fischer-Münster im Jahre 2014 die Werkgruppe *Drei Interludien* fertiggestellt. Sie ist auf der beiliegenden CD unter Track 2 als Ersteinspielung zu hören, und die Analyse findet sich unter 2.1.6.4. dieser Arbeit.

Einleitung

Für Martin Luther ist klar, dass *die Noten den Text* [der Bibel] *lebendig machen* können und er ist davon überzeugt, dass Gott das Evangelium auch durch die Musik gepredigt habe bzw. durch die Musik aktuell predigen lässt.¹⁵

Aus diesem Wirkungsspektrum des Kirchenkomponisten sind seit Luther großartige Kunstwerke entstanden, man denke z. B. an die konzertanten Abendmusiken des Lübecker Kantors Dietrich Buxtehude¹⁶, die sich aus dem gottesdienstlichen Rahmen gelöst haben oder an die Multifunktionalität des Kantatenschaffens von J. S. Bach, der durch Kontrafakturen weltliche und geistliche Texte mit vorhandener Musik zu verbinden wusste.

Daher wird auch nicht zwischen liturgischer Gebrauchsmusik unterschieden, die die Gottesdienstgemeinde erreicht, und Musik für ein – womöglich elitäres – Konzertpublikum.¹⁷

*Grundsätzlich gibt es keine „himmlischen Töne“ oder „teuflischen“ Rhythmen. Das einzige Kriterium für eine Liturgiefähigkeit von Musik ist Qualität.*¹⁸ Die Annäherung an die Werke geschieht ohne Erwartungshaltung und betrachtet die musikalische Fak-

-
- 15 Die reformierte Kirche der französischen Schweiz hierzu: *Le chant d'Eglise*, in: *Les Cahiers Protestants*, Heft 1, Lausanne 1962, S. 48 (in dt. Übersetzung: wir setzen den Grundsatz als gültig voraus, dass was für Gott gemacht ist, gut gemacht werden muss, und dass was man Gott zum Opfer bringt, so schön wie möglich sein muss. Das ist ein allgemeiner Grundsatz, der alle religiöse Kunst bestimmt: Architektur, Malerei, Musik und Dichtung. Stellen wir schlicht fest, dass die protestantische Tradition auf dem Gebiet des Kirchengesangs tatsächlich eine Tradition der Qualität ist.).
- 16 Die Bedeutung Buxtehudes verdeutlicht ein Wort des Dompastors Hermann Lebermann, 1697, *Die beglückte und geschmückte Stadt Lübeck* : [...] der Welt-bekannte Organist und Componist Dietrich Buxtehude anjetzt verwaltet ; da dann insonderheit auff der großen Jährlich von Martini biß Weynachten an fünf Sonntagen die angenehme Vocal- und Instrumental Abendmusic nach der Sonntags-Vesper-Predigt von 4 bis 6 Uhren, das sonst nirgens geschiehet, von vorgedachtem Organisten als Directore und rühmlich praesentieret wird.
Zit. nach Schneider, Matthias und Bugenhagen, Beate, *Zentren der Kirchenmusik*, Laaber 2011, S. 167.
- 17 Im Rahmen dieser Arbeit kann nicht auf die engagierte Diskussion der Themenfelder „Kirchenmusik und die populäre Musik in spannender Auseinandersetzung“ oder „Was ist populäre Musik im und für den Gottesdienst“ oder „Alltagsmusik in der Kirche?“ etc. eingegangen werden. Einen Einstieg bietet z. B. Bredenbach, Ingo, *Kirchenmusik zwischen Kunst und Propaganda*, in: *Musik und Gottesdienst*, Jg. 2007, Heft 1, S. 2–5.
Marti, Andreas, *Musik im Gottesdienst. Grundzüge einer reformierten Konzeption*, in: *Musik und Gottesdienst* (MuG), Jg. 2006, Heft 59, S. 68 ff., ders. *Die Populärmusik gibt es nicht*, in *MuG*, Jg. 2009, Heft 1, S. 15–23.
Wittwer, Jakob, *Der Sinn und das Ziel des kirchlichen Musizierens*, in: *MuG*, Jg. 2009, Heft 1, S. 2–4.
- 18 Bredenbach, Ingo, *Kirchenmusik im Jahre des Herrn 2099*, in: *Forum Kirchenmusik* 2/2014, S. 2–9. Der Autor skizziert Visionen und Aufgaben von gemeindlicher Kirchenmusik vor dem aktuellen Hintergrund wachsender Kirchenferne und gleichzeitiger überbordender Vehemenz und Dominanz der Medienindustrie.

tur. In der Interpretation des Werkes bzw. der Analyse gestatte ich mir allerdings Hinweise auf die Verwendbarkeit in Konzert und/oder Gottesdienst. Auch haben die Komponisten selbst Hinweise auf ihre Intention im Schaffen und den Adressatenkreis gegeben.

Zielsetzung und methodisches Vorgehen

Über enge Lehrer-Schüler-Linien, die Ausprägung eines etablierten Kirchenmusikerstandes im 20. Jahrhundert, die Einrichtung von Kompositionsklassen an den staatlichen und kirchlichen Musikhochschulen sind verzweigte Wege und Brücken, ausgehend z. B. von Max Reger, entstanden zu späteren Generationen von Berufsmusikern.

Aus der z. T. sehr vertrauten und langjährigen Begegnung mit Künstlern der heimatlichen Region des Nahelandes ist die Ahnung gewachsen, dass auch in unmittelbarer Nachbarschaft, in der so genannten Provinz, bedeutende Komponisten agieren, die um die Auseinandersetzung mit tradierten Texten und Formvorlagen, traditionellen Instrumenten und Spielweisen, dem Füllen von liturgischen Inhalten und ihren eigenen religiös-weltanschaulich-ethischen Glaubensfragen und Glaubenserfahrungen ringen.¹⁹ Es soll gezeigt werden, dass in der Mitte von Rheinland-Pfalz Komponisten wirken bzw. gewirkt haben, die sowohl neue Wege der Interpretation von Texten suchen, eine eigene Musiksprache entwickeln und zu individuellen Arbeits- und Setzweisen kommen, die aber andererseits auch, vielleicht im musikpädagogischen Sinne des Bach'schen *Orgelbüchleins*²⁰, den konkreten Schüler-, Ausführenden- und Rezipientenkreis nicht aus dem Auge verlieren. Durch die vorrangige analytische Beschränkung auf die Orgelwerke ist eine knappe Beleuchtung der unscharfen Begrifflichkeit *Kirchenmusik* und einiger ihrer Ableitungen notwendig. Dies liegt nahe, da die Orgel das Instrument der (christlichen) Kirchen ist.

Die Analysen dieser Arbeit sollen den Blick auf die individuelle Tonsprache und deren Qualität richten und die beigefügten Werkverzeichnisse sollen die Quantität des Geschaffenen dokumentieren und Musikern und der Forschung andere Werkgruppen aufzeigen und zur Erschließung anregen.

Da von allen vier Persönlichkeiten²¹ und auch von der angesprochenen Region unter dem Aspekt der Kirchen- bzw. Orgelmusik bislang keinerlei monographische Darstellungen vorliegen, soll die vorliegende Arbeit diese Lücke schließen helfen und zur praktischen Auseinandersetzung mit dem Werk der Komponisten und der Kom-

- 19 Zur Beleuchtung des Themenkreises: *Komponieren und Musizieren in der Provinz* vgl.: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 1980, Bd. IV, hierin: Teubner, Wolfgang, *Wo ist eigentlich die Provinz?*, S. 327 f. Heider, Werner, *Hier und dort*, S. 347 ff., sowie Brandmüller, Theo, *Plädoyer für die Provinz*, S. 351 f.
- 20 Vorwort Bachs zu seinem *Orgelbüchlein* von 1720:
Orgel = Büchlein
Worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbey auch sich im Pedal studio zu habitiren, indem in solchen darinne befindlichen Choralen das Pedal gantz obligat tractiret wird.
- 21 Zur historischen Emanzipation von Komponistinnen vgl. auch Weisweiler, Eva, *Komponistinnen aus 500 Jahren*, Frankfurt a. M. 1981.

ponistin anregen.²² Nach einer einführenden Betrachtung der kirchenmusikalischen Entwicklung im Deutschland des 19. und 20. Jahrhunderts und einer Aufzeichnung der ehemals strikter verlaufenden Grenzen im Musikleben der beiden christlichen Kirchen, ist der Inhalt dieser Arbeit ein jeweiliges individuelles Werkverzeichnis²³ und eine analytische Betrachtung einzelner ausgewählter Werke. Die Ergebnisse dieser Analysen werden Kennzeichen eines je individuellen Stiles zu Tage fördern. Auch soll sich erhellen, in welchem Kontext, in welches „Gebrauchsfeld“ der Komponist sein Werk stellt. Wird es bei dem Einen eine ausschließlich liturgische Verwendung (Grenz, Schauss-Flake) sein, öffnet sich beim Anderen (Fischer-Münster, Wellmann) das erweiterte Feld einer „religiösen“ Musik, die eine kirchlich-liturgische Einbindung *per se* nicht nötig hat. Das Augenmerk wird hierbei auf der Auseinandersetzung mit den Orgelwerken liegen, und zum besseren Verständnis des Geschriebenen findet sich im Anhang dieser Arbeit eine Einspielung vieler der besprochenen Werke durch den Autor.

-
- 22 Lediglich die Kurmusik der beiden Heilbäder Bad Münster und Bad Kreuznach beleuchtet Heinz Koch in seinem 2009 erschienenen Band 36 der Heimatkundlichen Schriftenreihe des Landkreises Bad Kreuznach, *Kurmusik in Kreuznach und Münster am Stein*.
- 23 Grenz und Wellmann haben dem Autor gegenüber geäußert, derzeit nicht mehr zu komponieren. Magdalene Schauss-Flake ist leider im September 2008 verstorben. Von ihr weiß der Verfasser, dass sie, solange es die Gesundheit zuließ, an ihrem Werk gearbeitet, es korrigiert und zusammengefasst hat. Fischer-Münster als der jüngste der betrachteten Komponisten ist im steten Schaffensprozess, so dass sein hier vorliegendes Werkverzeichnis einen Zwischenstand (Stand: Aug. 2014) darstellt und der gelegentlichen Aktualisierung bedarf. (vgl. auch www.fischer-muenster.de).

1. Versuch einer Begriffsbestimmung „Kirchenmusik“ – „geistliche Musik“ – „liturgische Musik“ – „Musik in der Kirche“

Wie oben angedeutet, erfordert die Beschäftigung mit Orgelmusik auch eine Auseinandersetzung mit dem Aufführungsrahmen, dem Ort der Kirche als dem „üblichen“ Standort einer Orgel. Die Verbindung der komponierten Musik zu Ritus und Raum liegt nahe. Gleichzeitig ist die Orgel auch populäres Konzertinstrument, der sakrale Raum und die erklingende Musik werden unter Umständen profanisiert. Oder wird der Hörer des (Orgel-) Konzertes – womöglich unfreiwillig – zu einem Teilnehmer eines geistlich-religiösen Angebotes?

So muss im Rahmen der Einleitung zu dieser Arbeit und ihrer Themenstellung auf die Begriffe „Gottesdienstmusik“, „Kirchenmusik“, „liturgische Musik“, „geistliche Musik“, „Musik in der Kirche“ oder deren Abwandlungen kurz eingegangen werden. Indes: eine Klärung ist hierbei nicht befriedigend zu leisten. Die Begriffe sind vielfältig, ihre inhaltliche Bedeutung entzieht sich einer klaren Abgrenzung und Definition, im Gegenteil: die Begrifflichkeit zeichnet sich durch große Unschärfe aus. In seiner Aufsatzsammlung *musica sacra zwischen gestern und morgen*²⁴ setzt sich Oskar Söhngen²⁵ mit dem vermeintlichen Spannungspaar „Geistliche Musik“ – „Kirchenmusik“ auseinander.²⁶ Geistliche Musik ist nach Luthers Worten das beste Geschenk Gottes: *Musica optimum Dei donum, das ich lust zu predigen gewonnen habe [...]*²⁷ Ferner:

Ich wollte heute gerne eine deutsche Messe haben, ich gehe auch damit um; aber ich wollt ja gerne, daß sie eine rechte deutsche Art hätte. Denn daß man den lateinischen Text verdolmetscht, und lateinischen Ton oder Noten behält, lasse ich geschehen; aber es lautet nicht artig noch rechtschaffen. Es muß beide, Text und Noten, Accent, Weise und Geber-

24 Söhngen, Oskar, *Musica sacra zwischen gestern und morgen. Entwicklungsstadien und Perspektiven in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Göttingen 1981².

25 Oskar Söhngen (1900–1983), Musikwissenschaftler. Oskar Söhngen, studierte Philosophie und Theologie in Bonn und Marburg und wurde 1922 in Philosophie und 1924 in Theologie promoviert. Nachdem er als Priester in Köln gearbeitet hatte (1926–1932), wurde er Referent für soziale und kirchenmusikalische Fragen des Evangelischen Oberkirchenrates in Berlin (1932/33, 1935–1969). Ab 1935 lehrte er Liturgik an der Berliner Hochschule für Musik, wo er 1959 zum Honorarprofessor ernannt wurde. 1936 wurde er Oberkonsistorialrat, 1952 Vizepräsident und stellv. Leiter der Kirchenkanzlei. 1953 erhielt er ein Ehrendoktorat der Univ. Magdeburg. Söhngens musikwissenschaftliches Interesse galt vornehmlich der zeitgenössischen Kirchenmusik sowie der generellen Verbindung zwischen Musik und Theologie, in Blume, Friedrich (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil Bd. 15, Kassel 2006, Sp. 1003 f.

26 Zur Interdependenz zwischen Musik und theologischem Nachdenken, vgl. Hörmann, Christian, *Begegnungen mit dem Unausprechlichen. Musik-Erfahrung und kairologische Rationalität*, Matthias-Grünwald-Verlag, Ostfildern 2010.

27 Martin Luthers Weimarer Lutherausgabe (WA), *Tischreden*, Nr. 4441. Übersetzung: Söhngen, Oskar, *Theologie der Musik*, Kassel 1967. S. 89.

*be aus rechter Muttersprache und Stimme kommen; sonst ist Alles ein Nachahmen wie die Affen thun.*²⁸

Um Abhilfe des von ihm beklagten Dichter- und Musikermangels zu schaffen, macht sich Luther bekanntermaßen selbst an die Arbeit, schreibt und komponiert und gibt Lieder und Dichtungen in Auftrag.²⁹ Musik ist Geschenk Gottes, dient dessen Lob, sei es vokal oder instrumental, und hat von daher schon seine liturgische Berechtigung, d. h. einen ureigenen Platz in der Kirche, im Gottesdienst.³⁰ Orgelmusik als wichtiger Träger liturgischen Geschehens steht hierbei im Spannungsfeld von Wort und Zeichen. Sie leitet Menschen zum Hören und zum Reflektieren über geistliches Wort mithilfe der Musik an, führt zunächst auch in die Stille. Diese Funktion wohnt ihr auch außerhalb des Gottesdienstes inne, sei es durch die Programmatik der Werke, der vertonten Texte oder auch durch die Aura des Kirchenraums, in dem eine Orgel vorwiegend ihren Platz hat.³¹ Geistliche Musik ist demnach immer auch Kirchenmusik. Diese Sichtweise über Funktion von Kirchenmusik bleibt über die Stil- und Gattungswandel, über die Veränderungen in der Musikgeschichte hinweg, unverändert und unangefochten bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.³² Herausragende Werke, die Kirchenmusik und geistliche Musik des Konzertsaaes in Kongruenz bringen, sind z. B. die oratorischen großangelegten und damit den kirchlich-liturgischen Rahmen sprengende Werke von Brahms, Mendelssohn, Schumann und Dvořák.

Das Werden und immense Wachsen der öffentlichen Oratorien- und Gesangsvereine, der Laienchöre,³³ die musikalische Bürgerkultur, die Entwicklung nationalen Bewusstseins, die umwälzende Industrialisierung und der in Kriege eskalierende Kolonialismus zeichnen den Weg ins 20. Jahrhundert und eine „Umwertung kirchlicher und kirchenmusikalischer Werte“³⁴ vor.

Als Musiker dieses Jahrhundertwechsels, als Wanderer zwischen „alter und neuer Welt“, als aus dem orthodox religiös geprägten Umfeld zum Weltbürger sich wandelnden Komponisten, äußert sich Igor Strawinsky. Er unterscheidet in seinen Gesprächen

28 Zitiert nach Zimmermann, Ernst u. a. (Hrsg.), *Geist aus Luther's Schriften oder Concordanz der Ansichten und Urtheile des großen Reformators über die wichtigen Gegenstände des Glaubens, der Wissenschaft und des Lebens*, Band III, Verlag Karl Wilhelm Leske, 1830, Seite 467.

29 Vgl. auch Schmitt, Eberhard, *Martin Luthers Brief an Senfl 1530*, in: *Forum Kirchenmusik*, 5/2012, S. 2–6, der neben der Luther'schen Auffassung der besonderen Stellung der Musik unter den sieben Künsten auch einen Kompositionsauftrag an Ludwig Senfl beleuchtet, den Luther im Brief um eine Vertonung von Ps. 4, 9 bittet.

30 Meiser, Martin, *Luther und die Musik*, in: *Gottesdienst und Kirchenmusik*, Zeitschrift f. Gottesdienst u. Kirchenmusik u. Mitteilungsblatt der drei kirchenmusikalischen Verbände in Bayern, Ausgabe 5/11, S. 15–18.

31 Gerhards, Albert (Hrsg.), *Kirchenmusik im 20. Jahrhundert – Erbe und Auftrag*, in: LIT-Verlag, Reihe: *Ästhetik – Theologie – Liturgik*, Bd. 31, Münster 2005, S. 50, 51.

32 Hörmann, Christian, *Begegnung mit dem Unaussprechlichen. Musik-Erfahrung und kairologische Rationalität*, Diss. Univ. Regensburg 2008/09, S. 9–22, München 2010.

33 Die Situation Berlins im 19. Jh. kann als Beispiel für die allgemeine Entwicklung des kirchenmusikalischen Lebens in Deutschland dienen. Vgl. hierzu: Sieling, Andreas, *Berlin. Die „Hauptstadt“ Johann Sebastian Bachs im 19. Jahrhundert?*, in: Schneider, Matthias und Bugenhagen, Beate (Hrsg.), *Zentren der Kirchenmusik*, Laaber 2011, S. 326–332.

34 Begriffliche Anlehnung an Friedrich Nietzsches bekanntes Schlagwort von der „Umwertung aller Werte“.

mit Robert Craft aus dem Jahre 1961³⁵ zwischen „religiös-geistlicher“ und „weltlich-geistlicher“ Musik. Die weltlich-geistliche Musik ist nach seinen Worten durch *Humanität, durch die Kunst, durch den Übermenschen, durch die Güte und weiß Gott noch was alles inspiriert*. Demgegenüber gehört die religiös-geistliche Musik zu der *Fülle von musikalischen Formen*, die uns die Kirche gegeben hat. In diesen Formen zu komponieren, vermag nur ein *gläubiger Komponist, der an die Person Gottes, des Teufels und an Wunder [der Kirche] glaubt*.³⁶ Inwieweit Strawinskys Worte ironisch gemeint sind, sei dahingestellt. Anzumerken ist allerdings auch, dass er sich in seinen letzten Lebensjahren wieder der russisch-orthodoxen Kirche zugewandt hat.

Kirchenmusik

*Dem Wortsinn nach [ist Kirchenmusik] die in einer Kirche (als Gebäude) gebrauchte Musik oder die spezifische Musik der sich als Kirche verstehenden Gemeinschaften, im allgemeinen aber die gottesdienstliche Musik der großen christlichen Kirchen.*³⁷

Kirche bzw. der Gottesdienst in ihr bewirkt durch ihre Idee des Glaubens und der umgebenden Liturgie die Umsetzung des Gottesdienstes in *Kirchen-Musik*. Hierdurch werden Formen geschaffen, das Wirken Gottes wird fasslich gemacht. Wort und Sakrament verlangen nach musikalisch adäquatem Ausdruck. Dadurch wird der Standort der Kirchenmusik festgelegt: als die Übersetzung des Gottesdienstes in Musik.

*Dienst des Heilshandeln Gottes. Und es gehört zu den unbegreiflichen Wundern, über welchem die reformatorischen Väter, insbesondere Martin Luther, in andächtiges Staunen versanken, dass sie [die Musik] dazu gewürdigt und fähig ist. Will man also die Struktur der Kirchenmusik beschreiben, so kann das nur von Gott her geschehen [...]: Le style c'est le Dieu: Gott redet und wirkt in der Kirchenmusik und durch die Kirchenmusik.*³⁸

Geistliche Musik

Demgegenüber hat die geistliche Musik, Musik des *Geistes*, einen ganz anderen Ausgangspunkt: *Le style c'est l'homme*. Es ist der fromme, suchende und ringende

35 Robert Craft (geb. 1923), Strawinskys Assistent, Dirigent und Organisator in USA. Musikwissenschaftler.

36 Danuser, Hermann, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 7, S. 153 zur von Strawinsky gedachten Funktion seiner geistlichen Werke und deren Verwendung in Konzert statt in Liturgie. An anderer Stelle aber auch: *Ob nun die Kirche der weiseste Patron war oder nicht – obgleich ich es glaube, in der Kirche begehen wir weniger musikalische Sünden –, jedenfalls gab sie uns eine Fülle von musikalischen Formen. Wie viel ärmer sind wir ohne den sakralen Gottesdienst, ohne die Messen, die Passionen, die Kantaten für das ganze Kalenderjahr der Protestanten, die Motetten, geistlichen Konzerte und Vespere und so vieles anderes.* (Strawinsky) in: Strawinsky, *Gespräche mit Robert Craft*, Zürich 1961, Nr. 156, zit. nach: Scherliess, Volker, *Igor Strawinsky und seine Zeit*, Laaber 1983, S. 49.

37 Blankenburg, Walter, *Kirchenmusik*, in: Honegger, M. u. Massengeil, G. (Hrsg.), *Das große Lexikon der Musik*, Freiburg 1981, Bd. 4, S. 339.

38 Söhngen, Oskar, *Kirchenmusik und Geistliche Musik als Gegenspieler und Verbündete*, in: *Musica sacra zwischen gestern und morgen. Entwicklungsstadien und Perspektiven in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.*, Göttingen 1981², S. 66, 67.

Mensch, der sich mit der Botschaft des Evangeliums oder dem Glauben an Gott auseinandersetzt und dabei sich selbst zum Maßgebenden macht.

Beide Ansatzpunkte durchdringen sich wechselseitig und in unterschiedlichen Stärken und Ausprägungen, womit es stets zu einer Mixtur beider Arbeitsweisen kommen wird. Dies offenbart auch folgende lexikalische Definition:

*Geistliche Musik ist [...] bis heute gängige Sammelbezeichnung für Vokalmusik mit (christlich-) religiösem Text (biblisch, liturgisch, „geistliche“ Dichtung) in Unterscheidung zur „weltlichen“ Musik, aber ohne klare terminologische Abgrenzung gegenüber Begriffen wie „religiöse Musik, liturgische Musik oder Kirchenmusik“.*³⁹

Der Komponist, der für die konkrete Liturgie einen Messtext vertont, somit kirchliche Musik schafft, wird sicher auch – mehr oder weniger – von den Inhalten seines zu vertonenden Materials persönlich angesprochen, berührt bzw. animiert, sich in seiner Tonsprache hiermit auseinander zu setzen. Wie anders wäre z. B. die Textauswahl aus Neuem und Alten Testament zu erklären, die Johannes Brahms für sein *Deutsches Requiem* aufgrund seiner eigenen Bibellektüre und seiner Auseinandersetzung mit Glaubensinhalten treffen konnte? Äußerlich betrachtet schafft er ein Werk in der Tradition einer kirchlichen Totenmesse, bei näherer Betrachtung eröffnet er geistliche Inhalte auf musikalische Art außerhalb des Kirchenraumes und vor allem außerhalb der Liturgie.⁴⁰

Liturgische Musik

Der Begriff der liturgischen Musik wird meist synonym mit dem der Kirchenmusik gebraucht.⁴¹ Liturgiemusik ist zunächst Musik für den „Bedarf“ der (christlichen) Kirchen an Sonntagen, Kasualien und Hochfesten. Sie ist damit zweckgebunden und auf einen Festtag, eine bestimmte Liturgie ausgerichtet. Demnach darf bei Betrachtung von liturgischer Musik (Musik für eine bestimmte Kirche) ein konfessionell grund-

39 Artikel *Geistliche Musik*, in: Honegger, M. u. Massenekil, G. (Hrsg.), *Das große Lexikon der Musik*, Freiburg 1981, Bd. 3, S. 253. Im MGG, Ausgabe 1995, fehlt das Schlagwort *Geistliche Musik* ganz.

40 Johannes Brahms, *Ein deutsches Requiem op. 45 nach Worten der Heiligen Schrift*, 1865–68. Die weit voneinander liegenden Bibelpassagen, deren Aussagen um verwandte Kerngedanken kreisen, fügte Brahms so zusammen, dass eine in sich geschlossene Textkomposition entstand. Es lässt sich mit einiger Berechtigung beim Brahms'schen Werk auch von einem evangelisch-protestantischen Requiem sprechen. Aus der Fülle der Literatur zu diesem Werk vgl. Bolin, Norbert, *Johannes Brahms, Ein deutsches Requiem*, in: *Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart*, Bd. 13. Bärenreiter, Kassel/Stuttgart 2004. Zur Überkonfessionalität des Werkes vgl. auch Dahlhaus, Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6: *Kirchenmusik und bürgerlicher Geist*, S. 153: *So wenig sich demnach die religiöse Musik für den Konzertsaal konfessionell festlegen ließ, so nachdrücklich war sie dennoch – subjektive – <Bekenntnis-musik>. Solange Kirchlichkeit selbstverständlich war, konnte authentische Kirchenmusik entstehen, ohne dass nach der inneren Verfassung derer, die sie komponierten, gefragt werden mußte. In einem Zeitalter aber, dessen Kirchlichkeit zerbröckelte [...] bedurfte religiöse Musik, um nicht in den Verdacht der „Unechtheit“ zu geraten, einer subjektiven Legitimation.*

41 Dietel, Gerhard, *Wörterbuch Musik*, München 2000, S. 152: *Kirchenmusik: Im engeren Sinne die Gesamtheit der Musik, die Bestandteil der Liturgie der christlichen Kirchen ist; im weiteren Sinne all jene Musik, die in der gottesdienstlichen Praxis Verwendung findet.*

sätzlich verschiedenes Verständnis von Funktion, Intention und Faktur von Musik in dieser Kirche nicht außer Acht gelassen werden.

Das heißt nun nicht, dass diese Zweckgebundenheit notwendigerweise auch gleichzeitig einen beschränkten zeitlichen Umfang der Musik erfordert. Mit der mitunter mehrstündigen Ausdehnung eines lutherischen Gottesdienstes zu Bachs Zeit vor Augen lässt sich hier eine ausgedehnte Kantate und eine Passion sehr gut verwenden und in den liturgischen Kontext stellen. Eine Vielzahl von Messvertonungen ist durch die Jahrhunderte hindurch nur für die unmittelbare und zeitnahe Einbindung in den römisch-katholischen Ritus, womöglich sogar einer konkreten Kirche, entstanden. Ähnlich verhält es sich mit den Choralpartiten der norddeutschen Orgelkomponisten oder den groß angelegten Choralvorspielen, die sich z. B. während der Abendmahlsliturgie, als *musica sub communione*, verwenden lassen. Entscheidend ist, dass die aufgeführte Musik im kirchlichen Rahmen, am konkreten Ort der Liturgie, von der Gemeinde als zu diesem liturgischen Platz gehörend, innerlich nachvollzogen werden kann.

Musik in der Kirche

Ein Versuch, der oben entfalteten Begriffsvielfalt zu begegnen und eine übergeordnete Funktionsklassifizierung zu schaffen, stellt die Bezeichnung *Musik in der Kirche* durch Wolfgang Herbst dar.⁴² Hierin sind Raum, Ritus, inhaltliche Grundlage in variantenreicher Ausprägung und unterschiedlichste Funktionen eingeschlossen. In den weiteren Ausführungen wird dieser Terminus somit als Oberbegriff angesehen und gleichzeitig die Begriffsfelder *Kirchenmusik*, *liturgische*, *geistliche* oder *religiöse Musik*, synonym benutzt und nicht gegeneinander abgrenzend.

Um ein Verständnis für die Entwicklung zu der o.a. Begriffsfindung *Musik in der Kirche* zu ermöglichen, soll ein knapper Blick auf die Situation der Kirchenmusik im Deutschland des 19. Jahrhunderts geworfen werden. Notwendigerweise teilt sich dieser dann noch einmal in konfessionell geprägte Zweige.

Musik in der Kirche, geistliche Musik steht durch die seit etwa 1600 einsetzende Individualisierung des Komponisten und seiner Tonsprache in Spannung zum bis dahin gepflegten gemeindemäßigen, überpersönlichen Stil der Tonsetzer.

*Es tauchte langsam, aber unausweichlich die Frage auf, ob und inwieweit die Kirche die jeweils neuesten Errungenschaften der musikalischen Entwicklung noch für den liturgischen Gebrauch rezipieren könne. Während z. B. die katholische Kirche die *seconda pratica* Claudio Monteverdis, die expressive Monodie des Generalbass-Stiles der Geistlichen Konzerte für den Gottesdienst ablehnte, beeilte sich Heinrich Schütz, auf seiner zweiten Italienreise diese Praxis kennenzulernen und sogleich für den gottesdienstlichen Gebrauch der lutherischen Kirche fruchtbar zu machen.*⁴³

Ein weiterer tiefer Einschnitt neben dem Auftauchen der affekthaltigen Monodie Anfang des 17. Jahrhunderts stellt der Tod Johann Sebastian Bachs im Jahre 1750 und der schon aufkeimende „empfindsame Stil“, u. a. seines Sohnes Carl Philipp Emanuel Bach,

42 Herbst, Wolfgang, *Musik in der Kirche*, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Kassel und Stuttgart 1994 – 2007², Bd. 6, Sp. 715 ff.

43 Söhngen, *Musica sacra*, S. 70.

dar. Kirchenmusik wird nicht mehr von Bediensteten der Kirche für Zwecke der Kirche bereitgestellt, sondern die Sprache der Komponisten verschafft sich Raum und Gehör.

Im Schoße der Kirche selbst war eine Musik herangewachsen, die mit der Zielsetzung des Gotteslobs [...] verbunden war, die aber gleichzeitig immer unverkennbarer über den Rahmen des Gottesdienstes hinaus drängte und allmählich immer mehr liturgiefremde Elemente in sich aufnahm [...] (Söhnen).

Vor diesem Hintergrund darf nochmals an Dietrich Buxtehude erinnert werden: Er war der erste Komponist in Deutschland, der in seinen berühmten Abendmusiken systematisch die geistliche Musik gepflegt und in die Musikpraxis eingeführt hat. Ursprünglich aus dem Rahmen des Gottesdienstes gewonnen, trat mit diesen Konzertformen der Abendmusiken die geistliche Musik aus eben diesem Rahmen heraus in den öffentlichen, nicht-liturgischen Raum.⁴⁴ Nach Bachs Tod schien die Zukunft der *musica sacra* allein bei der geistlichen Musik und ihren Oratorien zu liegen, während die gottesdienstliche Musik offenbar zu einer Epigonenrolle verurteilt war. Vereinfachend: Die Komponisten liefern und füllen Schablonen zur Auffüllung der Liturgie auf der einen Seite und betreten originelle Pfade mit großangelegten geistlichen Oratorien auf der anderen Seite.⁴⁵

Ein beispielhafter Blick auf die Orgelmusik⁴⁶ zeigt dies ebenso: Hatten Dietrich Buxtehude und Johann Sebastian Bach noch Choralvorspiele für den gottesdienstlichen Gebrauch vorgelegt, ist nach Bachs Tod bis zu den Orgelwerken von Felix Mendelssohn aus den Jahren 1845/46⁴⁷ wenig aus der Feder bekannter Komponisten zu finden. Der gottesdienstliche Bezug fehlt völlig. Brahms und Schumann legen kontrapunktische Studien vor, wobei Brahms 1896 – kurz vor seinem Tode – in op. 122 auf Choralvorspiele seiner Jugend zurückgreift. Franz Liszt nutzt die technischen Errungenschaften und klanglichen Veränderungen der Orgel des 19. Jahrhunderts und schreibt ausdehnte Konzertphantasien. Joseph Gabriel Rheinberger entdeckt die Orgel für romantische Intermezzi und andere Kleinformen, symphonisch angelegte Sonaten und Klanggemälde, oft mit programmatischen Titeln.⁴⁸ Erst das immense Schaffen des Katholiken Max Reger zeigt mit seiner Besinnung auf den Schatz der – vorwiegend protestantischen – Chormelodien und die Auseinandersetzung hiermit eine Rückkehr der [Orgel-] Musik in den Gottesdienst. Andere musikalische Gattungen vor allem aus dem vokalen Bereich sollten diesem Entwicklungszug folgen und der Kirchenmusik mit den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu einer qualitätvollen Renais-

44 Schnoor, Arndt, Lübeck. *Die Abendmusiken und die Pflege der Kirchenmusik bis in das 18. Jahrhundert*, in: Schneider, Matthias u. Bugenhagen, Beate (Hrsg.), *Zentren der Kirchenmusik*, Laaber 2011, S. 174–177.

45 Die stilgeschichtlichen Begriffe „Historismus“ und „Biedermeier“, die im 19. Jh. für eine Fülle von Lebensbereichen Anwendung finden, können auch auf die Situation des kirchenmusikalischen Schaffens übertragen werden. Vgl. hierzu: Wörner, Karl Heinz, *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*, Göttingen 1993, S. 379 f.

46 Über die Funktion der Orgel im Gottesdienst und die Praxis des Präludierens zur Zeit Buxtehudes vgl. Schnoor, Arndt, Lübeck, in: Schneider, Matthias u. Bugenhagen, Beate (Hrsg.), *Zentren der Kirchenmusik*, Laaber 2011, S. 173, 174.

47 Drei Praeludien und Fugen op. 37 und Sechs Sonaten op. 65.

48 Nicht zu vergessen im Kreise der spärlichen Orgelwerke des 19. Jh. ist der Liszt-Schüler Julius Reubke (1834–1858) mit seiner symphonisch ausgedehnten *Orgelsonate über den Psalm 94*.

sance verhelfen.⁴⁹ Oskar Söhngen schreibt zu diesem geistigen Umbruch und zur Umwertung des Bisherigen:

Man muss sich nur einmal den Geist der Zeit um die Jahrhundertwende [zum 20. Jahrhundert] vergegenwärtigen, um ermessen zu können, was das bedeutete. Wer wie Reger sich dazu „herabließ“, die liturgische Bindung einzugehen und Werke für den gottesdienstlichen Gebrauch zu schreiben, beging in den Augen der Zünftigen Verrat an der hohen Kunst. So etwas gestand man allenfalls den Auch-Komponisten dritten und vierten Ranges zu. Ein Mann wie Reger aber, der die Zukunftshoffnungen der deutschen Musik trug, sollte damit nichts zu schaffen haben. Wenn die Erwartungen Regers und seiner theologischen Freunde⁵⁰ nicht ganz in Erfüllung gingen und in manchen seiner liturgischen Kompositionen für unser heutiges Empfinden ein ungelöster Rest blieb, so lag das daran, dass die unerlässliche stilistische Voraussetzung dafür, nämlich jener Stilwandel der Musik, der eine Wende der allgemeinen musikalischen Entwicklung um 1900 bringen sollte, erst kurz vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges einsetzte und sich erst in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts voll auszuwirken begann. [...] Damit wurden gleichzeitig die Grundlagen für eine neue, überpersönliche und gemeindemäßige liturgische Kirchenmusik geschaffen. Die Neue Kirchenmusik ist aus den gleichen Wurzeln erwachsen wie die Neue Musik der Ersten Moderne eines Strawinsky, Bartók und Hindemith. Nur wenn die Kirchenmusik gleichzeitig auch moderne und neue, auf der Höhe der Zeit stehende Musik war, durfte sie hoffen, dass ihr wieder schöpferischen Leistungen von Rang geschenkt wurden.⁵¹

1.1. Kirchenmusik in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. Konfessionelle Zweige

Der Geschichte der Kirchenmusik, ihre Formensprache, ihr Instrumentarium ist durch alle Jahrhunderte hindurch den identischen Strömungen unterworfen wie alle weltliche Musikausübung in ihren vielfältigen Facetten auch. Konfessionelle Entwicklungen kommen in diesem besonderen Feld musikalischen Ausdrucks in besonderem Maße hinzu. Musikalische Strömungen beeinflussen sich gegenseitig, grenzen einander ab und vermischen sich in einzelnen Schaffensbereichen, Gattungen und Formen.

Komponisten stehen mit ihrer Person und ihrem Werk im historischen Kontext, sind womöglich als Berufsmusiker in kirchliche Strukturen eingebunden, werden und wurden von ihren Lehrern und ihrem Studientertrag geprägt, greifen Arbeitsweisen, Formen, Klanglichkeiten, Instrumentarium und vieles mehr auf, was als erprobt und gelungen gelten darf. Sie werden zu musikalischen Handwerkern, die Musik schreiben, die ad hoc, zumal im kirchlich-liturgischen Kontext, im Gottesdienst „gebraucht“ wird. Gleichzeitig ist ihnen die künstlerische Suche nach dem Neuen, das Streben nach Dauerhaftem, Wiederholbarem, das Überschreiten der Konvention eigen. Sie wollen aus dem Bereich des Nachahmens, des Eklektizismus heraustreten in die subjektive, eigene

49 Man denke an die *Fünf Choralkantaten zu den Hauptfesten des evangelischen [!] Kirchenjahres*, die Max Reger nach 1900 vorgelegt hat. Zu Regers Stellung in der Orgelrenaissance des 19. Jh. vgl. Kalkoff, Artur, *Das Orgelschaffen Max Regers im Lichte der deutschen Orgelerneuerungsbewegung*, Kassel 1950, S. 26–41.

50 Friedrich Spitta und Julius Smend sind als Straßburger Theologen führend in der Wiederentdeckung bzw. liturgischen Erneuerung des Gottesdienstes und Herausgeber der *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*.

51 Söhngen, Musica sacra, S. 74.

Klangwelt und deren Sprache. Sie sind in jeder Epoche der Musikgeschichte aufnehmende, verarbeitende und entwickelnde Individuen auf der Suche nach Eigenem. Dass auf dieser Suche eher individuelle Ziele und Wege sich abzeichnen, auch als Spiegel der individualisierten Gesellschaft, ist verständlich. In der näheren Beschäftigung mit den vier gewählten Persönlichkeiten wird dies erkennbar werden. Während Grenz, Wellmann und Schauss-Flake, ohne ihre Individualität zu verleugnen, kirchlich „eingebunden“ sind – unterschiedlich intensiv und nicht mit jedem Werk in gleichem Maße –, kann Fischer-Münster, einer späteren Generation angehörend und nicht kirchlich sozialisiert oder abhängig eingebunden, thematisch freier an seinen Beiträgen einer *Musik für die Kirche* arbeiten. Auch die *Orgel* begreift er nicht als Teil des Kirchenraumes oder als Mittler in der Liturgie, sondern schlicht als Musikinstrument.

Der Bachbiograph Philipp Spitta äußerte 1869 die Ansicht, dass es *eine eigentliche Gattung von Kirchenmusik gar nicht mehr gebe*, und 1892, dass *eine protestantische Kirchenmusik schon seit hundert Jahren nicht mehr besteht*.⁵² Er meinte damit eine Musik, die nur in der Kirche ihre Heimat hat. Begründung ist für ihn der aufkommende Pietismus am Ende des 18. Jahrhunderts, der Rationalismus und die *Flachheit und Stillosigkeit* kirchlicher Kompositionen am Ende des 18. Jahrhunderts. Noch genauer beschreibt Hermann Deiters 1869 die Kirchenmusik seiner Zeit:

*Was der Gottesdienst aller Confessionen von Musik in seinem Dienste verwendet, gehört entweder alter, ehrwürdiger Überlieferung an, oder wenn es neuerer Zeit seine Entstehung verdankt, ist es künstlerisch betrachtet von durchaus untergeordneter Bedeutung.*⁵³

Der Begriff des *Dienstes* in der Kirche wird hier verbunden mit qualitativ minderer Musik. Der Verdacht von Fließbandproduktionen zur Vertonung der liturgischen Erfordernisse liegt nahe. Im Gegensatz hierzu gewann *die außerliturgische religiöse oder geistliche Musik* – *die beiden Begriffe wurden in der Zeit* [zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts] *vielfach synonym angewendet, teilweise wurde aber auch der Begriff der geistlichen Musik als der umfassendere Terminus verstanden – immer mehr an Bedeutung*.⁵⁴ Die Entwicklung im 19. Jahrhundert lässt Zusammenhänge zwischen liturgisch gebundener und außerliturgisch geistlicher Musik erkennen, wodurch sich Berührungspunkte und Übergänge zwischen beiden Ausprägungen ergeben, die auch im 20. und 21. Jahrhundert von Bedeutung sind. Auch die Frage, was ist geistliche Musik, stellt sich am konkreten Musikwerk stets aufs Neue. Die Grenzen zwischen Kirchenmusik und geistlicher Musik sind und wurden um 1850 unscharf. Carl Dahlhaus schreibt zu dieser Unschärfe⁵⁵:

Versucht man die Widersprüche, von denen die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert zerrissen wurde, mit profan-historischen Kategorien zu erklären, so muss man von der trivialen, in ihrer Bedeutung für die Musikgeschichte aber kaum erkannten Tatsache ausgehen, dass die Zeit zwischen der Französischen Revolution und dem Ersten Weltkrieg eine bür-

52 Zit. nach: Fellingner, Imogen, *Zur Situation geistlicher Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jh.*, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Laaber 1985, Bd.8, S. 223.

53 Deiters, Hermann, *Johannes Brahms' geistliche Compositionen*, in: *AmZ* 4, 1869, S. 267. Dieser Aufsatz und die o. a. Zitate von Ph. Spitta sind entnommen: Fellingner, *Zur Situation geistlicher Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jh.*, S. 223.

54 Zit. nach: Fellingner, *Zur Situation geistlicher Musik*, S. 225.

55 Dahlhaus, Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6, S. 147–158, (*Kirchenmusik und bürgerlicher Geist*).

gerliche Epoche gewesen ist. So wenig die Kirche – die katholische in noch geringerem Maße als die evangelische – als bürgerliche Institution bestimmt werden kann, so entschieden sind die Prinzipien, die man der Komposition und der Rezeption von Kirchenmusik zugrunde legte, von einem bürgerlichen Geist geprägt, den das Zeitalter als so selbstverständlich empfand, dass es ihn nicht einmal als bürgerlich erkannte.⁵⁶

Wesentlich ist zu erkennen, welche Intention Komponisten mit ihren Werken verbanden und in der Gegenwart verbinden und wie die Zeit und die Rezipienten, die Gottesdienstgemeinde, das Konzertpublikum diese Werke erfassen und deuten. Die Gattungsgrenzen, auch die Konfessionsgrenzen, werden mit der Öffnung der Kirchenräume unserer Tage in Ausstellungs-, Film-, Konzert- und Eventräume immer mehr verwischt. So kann man schon an dieser Stelle zu allen in dieser Arbeit betrachteten Werken festhalten, dass diese ihren Platz im Kirchenkonzert oder auch im gottesdienstlichen und liturgischen Rahmen finden könnten und zwar, dies ist eine bemerkenswerte Entwicklung der Aufbruchsjahre nach 1960⁵⁷, in katholischer und gleichwie evangelischer Liturgie. So legt Grenz als katholischer Kantor u. a. eine Toccata über den Choral *Lobe den Herren* vor, die durchaus als Konzertstück, aber – und das ist das Befreiende in der liturgischen Praxis – auch als „Einzugsmusik“ für Priester und Zelebranten der Messe und als „protestantisches“ Praeludium dienen kann.⁵⁸ Gleichmaßen werden ohne Bedenken seit einigen Jahrzehnten in evangelischen Gottesdiensten vollständige Messkompositionen oder Teile aus Messen zum Beispiel von Mozart oder Haydn aufgeführt.⁵⁹

Zur geistlichen Musik des 19. Jahrhunderts zählen nicht nur neu geschaffene Kompositionen, sondern vor allem auch restaurativ eingesetzte Musikwerke vergangener Epochen. Zum einen stand die zunehmende Kenntnis wesentlicher kirchlicher und geistlicher Kompositionen aus vergangener Zeit der Neuschaffung geistlicher Werke, vor allem auf dem Gebiet des Oratoriums, kleinerer Formen, auch der Orgelmusik, immer mehr entgegen, ja ließ sogar deren Existenzberechtigung zeitweise als zweifelhaft erscheinen.⁶⁰

Zum anderen wurden wiederentdeckte kirchliche Werke, weitgehend unabhängig von ihrer einstigen liturgischen Bestimmung und Zuordnung, als geistliche Kompositionen betrachtet und als solche in den Konzertsaal oder in Form eines Kirchenkonzertes aufgeführt.

56 Dem im 20. und 21. Jh. spannenden Thema „Rhythmus und Kirchenmusik“ widmet sich Kaiser, Jochen, *Religiöses Erleben durch gottesdienstliche Musik – eine empirisch-rekonstruktive Studie*, Diss. Göttingen 2012. Als Auszug hieraus: *Rhythmus und Kirchenmusik – Theoretische und empirische Betrachtungen*, in: *Forum Kirchenmusik* 6/2012, S. 2–10. Zit. S. 10: *Nicht die belehrende Rede, sondern das aktuelle religiöse [musikalisch transportierte] Erlebnis, das zum Flow führen kann, reizt die Menschen, in einen Gottesdienst zu gehen.*

57 Eine bedeutende Wegmarke der Öffnung der katholischen Musikauffassung stellt das II. Vatikanische Konzil, hier die *constitutio de sacra liturgia* vom 4.12.1963, dar.

58 Vgl. Analyse des Werkes unter 2.2.3.1., S. 206 ff. dieser Arbeit.

59 Diese Toleranz ist recht jungen Datums. Als der Verfasser dieser Arbeit z. B. im Jahre 1994 das *Requiem KV 626* von Mozart in „seiner“ evangelischen Kirche in Kaiserslautern aufführen wollte, regten sich im Presbyterium immerhin noch mündlich vorgetragene Bedenken.

60 Selbst so renommierte Namen des 19. Jh. wie Philipp Wolfrum (1854–1919) und Christian Heinrich Rinck (1770–1846) sind im 20. Jh. nicht wertgeschätzt worden. Hier ist gerade in den letzten Jahren wiederum eine restaurative Bewegung zu erkennen.

Schon die Wiederaufnahme von Bachs „Matthäus-Passion“ durch Mendelssohn in der Berliner Singakademie am 11. März 1829 geschah dieserart im Konzertsaal [...]. Aber sie wurde nicht als ein Werk protestantischer Liturgie, sondern als ein „protestantisches Ideenkunstwerk“ betrachtet.⁶¹

Wir erkennen, dass der Aufführungsort für geistliche Werke nicht mehr festgelegt war, sondern wechseln konnte.⁶² Konzertsaal, privates Palais, Kirche oder Opernhaus boten und bieten sich zur Aufführung an. Daher lässt der Aufführungsort keine Rückschlüsse mehr auf die Bedeutung eines Werkes oder gar auf die Religiosität eines Komponisten zu. Neue Werke geistlicher Musik, die man zu pflegen begann, waren die nicht im liturgischen Kontext stehenden Oratorien. Herausragende Werke waren Friedrich Schneider, *Das Weltgericht* von 1820, heute vergessen, und *Paulus* (1836) sowie *Elias* (1846) von Felix Mendelssohn Bartholdy. Letzterer war zwar überzeugter und frommer (protestantischer) Christ, aber kein Kirchenmusiker, der sich in der Liturgie heimisch fühlen konnte. Dies zeigt ein Brief vom 12.1.1835⁶³:

[...] eine wirkliche Kirchenmusik, d.h. für den evangelischen Gottesdienst [...] scheint mir unmöglich, und zwar nicht bloß, weil ich durchaus nicht sehe, an welcher Stelle des Gottesdienstes die Musik eingreifen sollte, sondern weil ich mir überhaupt diese Stelle gar nicht denken kann [...]. Bis jetzt weiß ich nicht [...] wie es zu machen sein sollte, daß bei uns die Musik ein integrierender Theil des Gottesdienstes und nicht bloß ein Concert werde, das mehr oder weniger zur Andacht anrege.

Während es sich beim geistlichen Oratorium um eine Gattung handelt, die im frühen 18. Jahrhundert noch Teil der protestantischen Kirchenmusik war und dann mit Georg Friedrich Händels Oratorien als nicht-liturgische Gattung zum Teil an die Stelle der Kirchenmusik trat, lässt sich bei den Requiem-Vertonungen und Messen vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein unterschiedlicher Grad der liturgischen Bindung beobachten.

Zum einen entstanden in der Nachfolge der *Requien* von Mozart und Cherubini Werke, die im liturgischen Geist der katholischen Kirche konzipiert waren, so z. B. Anton Bruckner *Requiem d-Moll*,⁶⁴ Josef Gabriel Rheinberger *Requiem op. 60*, Heinrich von Herzogenberg *Requiem op. 72*. Hierin tauchen auch wieder gregorianische Intonationen auf.

Zum anderen gab es Requiem-Vertonungen, denen zwar der liturgische Text zugrunde lag, die aber in keiner Weise mehr dem Geist der Liturgie entsprachen. Besonders protestantische Komponisten wie Felix Draeseke nahmen den überlieferten Text nicht als liturgische Notwendigkeit, sondern lediglich als willkommene Textvorlage,

⁶¹ Fellingner, Zur Situation geistlicher Musik, S. 224.

⁶² Dahlhaus, Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6: *Kirchenmusik und bürgerlicher Geist*, S. 153: *So wenig sich demnach die religiöse Musik für den Konzertsaal konfessionell festlegen ließ, so nachdrücklich war sie dennoch – subjektive – <Bekenntnismusik>. Solange Kirchlichkeit selbstverständlich war, konnte authentische Kirchenmusik entstehen, ohne dass nach der inneren Verfassung derer, die sie komponierten, gefragt werden mußte. In einem Zeitalter aber, dessen Kirchlichkeit zerbröckelte [...] bedurfte religiöse Musik, um nicht in den Verdacht der „Unechtheit“ zu geraten, einer subjektiven Legitimation.*

⁶³ Zit. nach Bernsdorff-Engelbrecht, Christiane, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Bd. 2, S. 251.

⁶⁴ Das Requiem in d-Moll (WAB 39) ist Anton Bruckners Vertonung des lateinischen Requiemtextes, entstanden in den Jahren 1848 und 1849 und seine erste große Orchesterkomposition.

die z. B. Draeseke auch mit protestantischen *cantus firmi* kombinieren konnte.⁶⁵ Brahms ging in seinem *Deutschen Requiem* op. 45 einen dritten Weg, indem er statt des lateinischen liturgischen Textes einen eigenen Text, bestehend aus Zitaten des alten und neuen Testaments, aus Luthers Bibelübersetzung von 1537 zusammenfügte.

Dass bei der Auswahl der Bibeltexte, die Brahms zusammenstellte, außer dem liturgischen auch der spezifisch christliche Charakter eher gemieden als gesucht wurde, ist nicht allein Zeichen einer individuellen Religiosität, [...] sondern erscheint als bewusster Vollzug dessen, was sich in der Messkomposition für den Konzertsaal längst ereignet hatte [...]: Die Glaubensinhalte, die der liturgische Text [des Deutschen Requiems] aussprach, lösten sich in den musikalischen Werken [...] in ein vages, wenn auch emphatisches Gefühl auf, das Schleiermacher, der einflussreichste Theologe des 19. Jahrhunderts, das „Gefühl schlechthinniger Abhängigkeit“ nannte.⁶⁶

Im Bereich Orgelmusik, der Musik für die „Königin der Instrumente“, zeigt sich im 19. Jahrhundert ebenfalls ein Wandel der Wertschätzung, der Bedeutung im (kirchen-)musikalischen Leben und der Kompositionen für dieses Instrument. Fand das musikalische Leben bis 1800 noch weitgehend in Kirchen und an den Höfen statt, vereinigte die Orgel in sich Klangmittel aller Stärken und Farben, gepaart mit einem herben, überpersönlichen Klang. Dieser überpersönliche Klang war als Darsteller des barocken Ideals und rein kirchlicher Musik angemessen.

Aus diesem Grunde hielt sich die Orgel auch in der Kirche, als sich das Musikempfinden zum Ende des 18. Jahrhunderts durch neue Formen und die Entwicklung des Orchesters zu ändern begann. Im Vordergrund stand nun der individuell empfindsame Klang, die Entwicklung der Orchesterfarben. Die Kirche als Mittelpunkt musikalischen Lebens verlor ihre herausragende Stellung und mit ihr auch die Wahrnehmung der Orgel und der ihr zugeordneten Musik. Das Organistenamt war suspekt geworden und wurde vielerorts nur noch nebenamtlich versehen. Die „Königin“ war damit im Zuge der Säkularisation, die die Kirche erfasst hatte, ebenfalls entthront. Die Versuche im 19. Jahrhundert, die Orgel dem damaligen Orchesterideal anzugleichen, somit nach technischen Neuerungen zu suchen, veränderten das Klanggefüge der Orgel so sehr, dass die Werke eines Bach nicht mehr adäquat musiziert werden konnten, aber der romantische Orchesterklang sich ebenfalls nicht einstellen wollte. Das Instrument fristete ein wahres Schattendasein.

Die gottesdienstliche Orgelmusik beschränkte sich weithin auf die Begleitung des Gemeindegesangs, sowie auf Choralvor- und Choralzwischenpiele. Die Komponisten dieser Literatur verbanden ihr Schaffen meist mit pädagogischen Absichten und schufen, wie z. B. Christian Heinrich Rinck *Praktische Orgelschulen* und ähnliche Lehrwerke.⁶⁷ Erst im Zuge erster restaurativer Bemühungen um die Wiederbelebung alter Musik und deren Spieltechniken, Stimmungen bzw. des alten Instrumentariums, brach sich nach dem Erstem Weltkrieg und in den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts

65 Felix Draeseke (1835–1913). Im dritten Hauptteil seines *Requiems* op. 22 (1865, 1876–80) kombiniert er zu *sed signifer sanctus Michael* den Choraltext *Jesus, meine Zuversicht*.

66 Dahlhaus, Die Musik des 19. Jahrhunderts, S. 152 f.

67 Lediglich in Organistenkreisen geläufig sind neben Chr. H. Rinck Komponisten und Pädagogen wie Friedrich Wilhelm Markull, Gustav Adolf Merkel und der Bachforscher und Thomaskantor Wilhelm Rust.

eine Reform Bahn, die die Orgel wieder zu ihrem ursprünglichen Wesen und orgeleigenen Klang zurückführte.⁶⁸

Die Musikgeschichtsschreibung hat für diese Epoche zwischen 1925 und 1940 den Begriff *Orgelbewegung* geprägt. Diese restaurative Phase hat den Musikern den Blick auf Orgeln und Orgelmusik der vorbachschen Zeit geöffnet, lässt aber zugleich die Wahrnehmung der romantischen Epoche nahezu vermissen. Wie in der neuen Vokalmusik bildete nun auch im gleichzeitigen Orgelschaffen der Choral, vor allem der evangelische Choral, wieder ein geistiges und musikalisches Zentrum. In Anlehnung an historische Formen entstanden Orgelchoräle, -vorspiele, -partiten, -phantasien, -sonaten. Aber auch in die freien Formen der Praeludien und Toccataen wurden *cantus-firmus*-Elemente eingebracht, desgleichen in die strengen Gesetzmäßigkeiten von Fugen und Passacaglia. Wolfgang Stockmeier attestiert der Orgelbewegung eine *emotionslose*, handwerklich ehrliche Arbeitsweise und sieht sie als bloße Durchgangsstation, die aus der Negation des Vorhandenen und bloßem *Rückwärtsschauen* entstanden ist.

*Sie war ökumenisch und international, wenn sie auch ihre geistige Heimat zunächst vornehmlich im deutschen Protestantismus fand. Eine Anti-Bewegung also, deren Repräsentanten aus verschiedenen Lagern kamen und nach orgelbewegten Jahren verschiedene Wege gingen.*⁶⁹

Wir werden Beispiele für diesen Traditionsstrang über die Meister dieser Zeit wie Ernst Pepping, Hugo Distler, Helmut Bornefeld, Siegfried Reda, Johann Nepomuk David zu unseren betrachteten Komponisten des Nahelandes finden.⁷⁰

Arnold Werner-Jensen schreibt zur Einleitung seines kurzen Abrisses zur geistlichen Musik im 20. Jahrhundert:

*Die Höhepunkte der geistlichen Musik liegen gewiss nicht gerade im jüngst vergangenen 20. Jahrhundert, sondern in den Epochen davor. [...] Allerdings will es kaum noch gelingen, Traditionsströmungen fortzusetzen, die Ereignisse vollziehen sich eher punktuell und zumeist ohne zusammenschließende Kontinuität. Außerdem ist die im 19. Jahrhundert zumindest partiell noch erkennbare Bindung an die protestantische oder katholische Liturgie weitgehend abhanden gekommen.*⁷¹

68 Stichworte für den Orgelbau des 19. Jh. sind Erfindung der pneumatischen Traktur, Einführung des Registerschwellers, der Kegellade, starke Bevorzugung der grundtönigen Register, Verzicht auf Klangkronen. Ausschlaggebend für die dann folgende sog. Orgelreform in Art einer Rückbesinnung war der Bach-Biograph, Musiker, Arzt, Theologe Albert Schweitzer, (1875–1965). Vgl. auch Adelung, Wolfgang, *Einführung in den Orgelbau*, Wiesbaden 1985.

69 Stockmeier, Wolfgang, *Woher und Wohin?* in: Zywietz, Michael (Hrsg.), *Orgel und Liturgie*, Münster 2004, S. 121–125. Stockmeier (1931–2015), selbst bedeutender zeitgenössischer Komponist vor allem sakraler Werke, Orgelvirtuose und langjähriger Leiter der evangelischen Kirchenmusik an der Musikhochschule Köln, porträtiert in seinem Aufsatz alle maßgebenden „orgelbewegten“ Komponisten und kommt zum abschließenden Fazit: *Die Musik der Orgelbewegung im engeren Sinne erweist sich als Musik von begrenzter Ausdruckskraft. Progressiv war sie nie.* Vgl. zum Komponisten Stockmeier: Albus, Manfred, *Das Orgelschaffen Wolfgang Stockmeiers und die avantgardistische Orgelmusik*, Kassel 1994.

70 Vgl. die Viten von Schauss-Flake, Kap. 2.3., S. 239 ff. die von Reda, Pepping und Distler unterrichtet wurde; und Wellmann, Interview vom 28.9.2010, meinte zu seinem herb-archaischen polyphonen Stil einiger Stücke: *Damals war der Geist J. N. Davids über uns schwebend.*

71 Werner-Jensen, Arnold, *Das Reclam-Buch der Musik*, Stuttgart 2001, S. 390.

Wer in diesem Spannungsfeld als ein souveränes Individuum bestehen wird, zeigt die Bewertung und Akzeptanz des Werkes durch nachfolgende Generationen von Musikern, Rezipienten und der Wissenschaft. Wobei festzuhalten ist, dass im Rahmen dieser Arbeit keine Bewertung oder Präsentation einer Rangfolge im Sinne eines Wettbewerbes oder der Zugehörigkeit zu einer Strömung oder Kompositionsschule vorgenommen wird.

Dietrich Schuberth stellt im Rückblick auf den Stuttgarter Kongress für Kirchenmusik, 22.–24.10.2009, aktuell fest: *Die [kirchen-] musikalische Avantgarde lebt und [...] die Kirchenmusik [zieht] sich nicht ausschließlich in die Wohlfühlräume des 16. bis 19. Jahrhunderts und des Pop zurück.*⁷²

Weiter heißt es in der *Stuttgarter Erklärung zur Kirchenmusik*:

1. Die Kirchenmusik ist unverzichtbarer Bestandteil christlicher Verkündigung und Ausdruck des Glaubens. Ihre traditionellen Wurzeln bilden die Grundlage europäischer Musikkultur. 2. Geistliche Musik vermag den Menschen in einer Tiefe zu berühren, die das gesprochene Wort allein nicht erreicht [...] 3. Der Gottesdienst ist die erste Aufgabe der Kirchenmusik. Im Streben nach höchster Qualität erweist sich die Wahrhaftigkeit von Kirchenmusik in religiöser und kultureller Hinsicht. Banale Anpassung an einen kommerziellen Marktgeschmack steht der Wahrhaftigkeit im Wege [...] 5. Der theologischen und schöpferischen Kraft zeitgenössischer Musik ist zu größerer Wahrnehmung zu verhelfen. Die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kirchenmusik kann Fragen stellen, die für die Artikulation des Glaubens in der Gegenwart von großer Bedeutung sind [...]⁷³

Die synonyme Verwendung der Begriffe „Kirchenmusik“ und „geistliche Musik“ unter den Punkten 1 und 2 dieser Erklärung zeigt, dass heute eine Trennung beider Begriffsfelder nicht geboten ist. Diese Beobachtung stützt die o. a. Einbettung unter den Herbst'schen Begriff: *Musik in der Kirche*.⁷⁴ Der Raum der Kirche mit ihrer Liturgie hat sich – konfessionsübergreifend – geweitet. Von der „äußeren“ Welt kommende Musik als Ausdruck des Glaubens und als Auseinandersetzung mit dem geistlichen Wort findet Platz im „inneren“ gottesdienstlichen Rahmen.

Mit dieser aktuellen Zustandsbeschreibung von „geistlicher Kirchenmusik“ oder eben „Musik in der Kirche“ im Bewusstsein sollen zwei Überlegungen zum kompositorischen Schaffensprozess angestellt werden.

1. In der Kirche mahlen die Mühlen langsam.

Womöglich kommen Entwicklungen, auch auf musikalischem Gebiet, zeitverzögert im Raum der Kirche an. Womöglich hält der Komponist von Kirchenmusik, zumal textgebundener, länger an tradierten Formen und Mustern fest, ist womöglich stärker auf den liturgischen Gebrauch, auf das Verständnis und den aktiven Nach- und Mitvollzug des Rezipienten, hier des Kirchgängers, angewiesen. Sieht der Musiker sein

72 Schuberth, Dietrich, *Kongress der Kirchenmusik, Stuttgart 22. bis 24. Oktober 2014*, in: *Forum Kirchenmusik*, Zeitschrift des Verbandes evangelischer Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker in Deutschland, Bd. 1/2009, S. 5–8.

73 Vollständiger Text der – oekumenischen (!) – *Stuttgarter Erklärung zur Kirchenmusik*, in: *Forum Kirchenmusik*, Zeitschrift des Verbandes evangelischer Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker in Deutschland, Bd. 1/2009, S. 9.

74 Herbst, Musik in der Kirche, Anm. 42.

Werk nicht auch als „Dienst“ an Gott als Baustein, als *eine* Ausdrucksform unter vielen im Gottesdienst an? Tritt seine Individualität nicht hinter der religiösen Bestimmung, wie sie Punkt 1 der *Stuttgarter Erklärung* formuliert ist, zurück?

Der Komponist weltlicher Musik scheint freier in seiner Arbeitsweise, trachtet u. U. eher dazu, auf aktuellem Kompositionsstand, originell und individuell zu sein, den Puls der Zeit widerzuspiegeln. Vielleicht hat der im weltlichen Metier arbeitende Meister unbewusst oder bewusst das Bedürfnis, keinen „neuen Wein in alte Schläuche“ zu füllen, um nicht als Epigone eingeordnet und abqualifiziert zu werden.⁷⁵ Auf der anderen Seite erwartet der kirchliche Rahmen vermeintlich ein Beharren auf überlieferter Klangsprache, auch begründet durch das gleichbleibende Kontinuum der unveränderlichen Texte von Bibel oder auch Teilen der Liturgie. Hermann Danuser spricht dieses liturgische Korsett, das dennoch künstlerischen Freiraum ermöglicht, an:

*Gleichwohl wäre nichts ungerechtfertigter als die Behauptung, die selbstgewählte liturgische Bindung habe sich für die neue Kirchenmusik als bloße Fessel erwiesen, die eine dem Dienst der theologischen Wahrheit ergebene Musik allein um den Preis künstlerischer Schrumpfung zugelassen habe.*⁷⁶

Weiterhin: Ist nicht auch festzustellen, dass die Vertonung überlieferter geistlicher Texte oder Choralvorlagen die Brücke zum Ausführenden und zum Hörer leichter bauen kann als das völlig losgelöste freie Sujet, auf das der Adressat unvorbereitet trifft?

Der Hörer des geistlichen Werkes ist durch seine Erfahrung im Umgang mit bekannten Vorlagen geprägt, kennt die Psalmen, Lieder und Texte und ist somit offen für neue Interpretationen und musikalische Umsetzungen. Vielleicht beruht auch auf den vorhandenen Kenntnissen und eigenen Erfahrungen die recht gute und eher unvorurteilnehmende Aufnahmebereitschaft für aktuelle Kirchenmusik. Nicht zu unterschätzen ist auch der Wert der Orgelimprovisation von qualifizierten Individualisten in den Gottesdiensten beider Konfessionen. Mit spontan erfundenen, zeitgemäßen Satzformen, Spielmodellen und neuen Klanglichkeiten,⁷⁷ die durch die Bindungen an eine Chormelodie strukturiert und eingefügt werden, erfährt der Hörer eine Interpretation des ihm bekannten Textes, der ihm geläufigen Melodie entweder in kontroverser oder bestätigender Weise. Es kann zu einem geistig-musikalischen Dialog zwischen Gemeinde und Musiker, zusätzlich zum Wort des Geistlichen, kommen.

*Neben der Aufführung in Orgelkonzerten können [...] einzelne Orgelstücke durchaus auch in Gottesdiensten gespielt werden. Gerade hier werden Personen erreicht, die mangels bildungsbürgerlicher Prägung Neuem möglicherweise wesentlich offener begegnen, als es der Berufsmusiker oder Theologe erwartet.*⁷⁸

75 Vgl. die Ausführungen zu Max Reger, S. 27 f., dieser Arbeit sowie Anm. 51.

76 Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 248, 249.

77 Spielmodelle, Klanglichkeiten, die man mit dem aktuellen Begriff des „crossover-Phänomens“ bezeichnen könnte.

78 Philippi, Daniela, *Neue Orgelmusik*, Kassel 2002, S. 444 f.

Welch eine Chance eröffnet sich mit dieser Feststellung! Hieraus folgt:

2. Die Kirche ist am Puls der Zeit und bietet den „Spiel“-Raum für Neuerung und Experiment.

Andererseits ist auch gerade für das 20. Jahrhundert bis in unsere jüngste Zeit zu konstatieren, dass gerade z. B. der Text der römisch-katholischen Messe, vieler liturgischer Bausteine, der Text der Passionserzählungen der Evangelisten, die Vorlagen des Psalters, der Kirchenraum, die Orgelmusik und vieles mehr die KomponistInnen der letzten 100 Jahre zu Neuem und zu Experimenten animieren konnten. Erinnert sei an getanzte Oratorien, Lichtinstallationen, elektronische Komponenten in Verbindung mit traditionellem Instrumentarium. Erinnert sei an Einflüsse und die Verbindung zu außereuropäischer Musik unter dem Dach der christlichen Botschaft oder an die Fülle spezieller geistlicher Musik für Kinder unter Einbeziehung vieler künstlerischer Ausdrucksformen.⁷⁹

Fazit:

Zusammenfassend, den derzeitigen Standort von Musik und im Besonderen von Kirchenmusik beschreibend, lässt sich sagen: Die Musik lebte bis in die zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts in der Sicherheit und Geborgenheit einer selbstverständlichen Funktionszuweisung. Sie war eingebettet in politische und religiöse Gemeinschaften, in Tages- und Jahreslauf, in gesellschaftliche Lebensstationen und wurde an diesen Orten und in dieser Funktion nicht hinterfragt. Lied, Spiel, Glockengeläute, Orgelklang überhöhten die herausragenden Punkte dieser Fixpunkte, gaben ihnen Struktur, Farbe und Schönheit, ließen die „Ordnungen“ hörbar werden.

Diese Voraussetzungen haben sich nach dem Zweiten Weltkrieg und im Zuge der „68er-Bewegung“ radikal geändert. Vereinfachend lässt sich (nach Aeschbacher) in vier Punkten festhalten:

1. Gültige, aktuelle Musik ist nicht nur Musik unserer unmittelbaren Gegenwart, sondern ist die Musik in ihrer Totalität, die Musik unserer Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, deren Möglichkeiten bereits die Gegenwart in sich birgt. Die Musik der Vergangenheit ist nicht ein Fertiges, Abgeschlossenes, das wir nostalgisch versuchen, möglichst getreu zu konservieren, sondern ein in der Gegenwart Wirkendes, am Puls der Zeit. Die Vergangenheit wird durch die hörende und kompositorische Auseinandersetzung Anlass zu immer neuer intensiver Beschäftigung mit der Musikgeschichte und hilft der eigenen Identitätsfindung des Hörers und des Komponisten. So ist alte

79 Eckhard Jaschinski stellt seinem Beitrag *kleine Geschichte der Kirchenmusik*, Freiburg 2004, folgendes Gedicht von Christof Rueger voran:

*Musik kann so vieles sein:
Ein klingendes Vergnügen,
ein willkommener akustischer Hintergrund,
Medium zu ausgelassenem bis zärtlichen Tanz,
Gottesdienst.
Doch vor allem ist sie eine der höheren Welten.*

Musik gegenwärtig, denn sie verwirklicht ihre eigene Zukunft in unserer Gegenwart. Zu diesem Aspekt des Werdens gehört damit unabdingbar auch die Offenheit für die eigene Fortentwicklung in der Zukunft, Verständnis für Ungewohntes und Sinn für noch nicht Entwickeltes.

2. Ein weiteres Charakteristikum unserer musikalischen Wirklichkeit ist die Allgegenwart der Musik, ihre ununterbrochene Präsenz am Arbeitsplatz, unterwegs, beim Einkauf, in der Freizeit etc. Damit hat sich die Funktion und Bedeutung der Musik geändert. In vergangenen Epochen hat Musik durch Einbindung in Kultus und Gesellschaft dem Leben Strukturen gegeben, diese Punkte akzentuiert und überhöht. Damit war sie Ausdruck und Aussage eines inneren Erlebens, das in der klingenden und aktiv gesungenen oder gespielten Musik ihren Sinn fand. Ganz anders die Hintergrundmusik unserer Tage. Sie verzichtet darauf, Mitteilungscharakter, Aussage zu sein, sondern will unterschwellig sein, will animieren, will Stimmung schaffen.

3. Um als Klangkulisse und ständiger Animator fungieren zu können, bedarf diese Musik ganz bestimmter Eigenschaften, die sie grundsätzlich von der traditionellen Musik unterscheiden. Da sie nicht klar und willentlich ins Bewusstsein aufgenommen werden soll und wird, keine inhaltliche Aussage transportieren soll, muss sie auf eingängigen formalen Stereotypen basieren, die es dem Hörer erlauben, sich jederzeit „ein- und auszuklicken“. Einzelne Komponenten, die die traditionelle Musik primär bestimmen – Melodik, Harmonik, Formgefüge, Textbezug – sind unwesentlich geworden gegenüber Sekundärkomponenten wie Klangaufbereitung, elektronischen Effekten, Artikulation und Interpretationsweise oder außermusikalischen Zusatzkomponenten wie filmische Sequenzen oder Videos. Dem entspricht eine assoziative, passive Art des Hörens, die nicht mehr musikalische Gestalten erfassen will, sondern sich emotional treiben lässt. Diese Hörweise wird dann auch auf anspruchsvolle, Sinn vermittelnde Musik treffen und sich in deren Rezeption wiederum schwer tun. Der Zugang zum aktiven Ohr des Hörers, der im Gesetz des Marktes zu funktionieren und zu konsumieren hat, wird dem „seriösen“ Komponisten enorm erschwert. Mit der Unmündigkeit, dem Ausgeliefertsein an eine vollkommen ökonomisch determinierte Musik und der damit verbundenen auditiven Wahrnehmung, sind auch traditionelle theologische Vorstellungen wie „Musik als Verkündigung“ und „Musik als Lobpreis“ grundsätzlich in Frage gestellt.

4. Das vierte Charakteristikum heutiger musikalischer Wirklichkeit lässt sich mit den Stichworten Rausch, Ekstase, Jugendmusik umschreiben. Ein ungeheures Bedürfnis, Erregung zu artikulieren, macht sich geltend. Der Sinn von Musik liegt nicht mehr in ihrer musikalischen Aussage, sondern in der Aktion, z. B. des Grölens, Schreiens, Wälzens, Stimulierens an sich. Rauschzustände wollen und sollen angestoßen und erlebt werden als Verneinung des gesellschaftlichen Umfeldes als Abschottung von Umgebendem. Das, was der traditionellen Musik ihre Kommunikationsfähigkeit gibt – Fasslichkeit, Gliederung, Zusammenhang, musikalische Syntax und Formbildung – ist von nur noch untergeordneter Bedeutung.

Musik hat sich immer in diesem Spannungsfeld [Maß – Rausch; Struktur – gestaltloses fließen; Begrenztes – Unbegrenztes, Sprachcharakter – Gefühlsäußerung] bewegt und stets in freier Gestaltung einen Ausgleich gesucht, der sich als Stil manifestierte. Das Besondere unserer heutigen Situation aber ist dies, dass die beiden Kräfte so stark auseinanderstreben, dass nicht nur das relative Gleichgewicht auseinanderzubrechen droht, [...], und die Musik in zwei extreme Möglichkeiten zerfällt: in die immer individueller und

komplexer werdende Kunstmusik, die sich selber und immer neu Gesetz und Einheit gibt, und in eine Musik, die total instrumentalisiert, [...], ihrer Freiheit beraubt, grundsätzlich darauf verzichtet, geistige Aussage zu sein. In der Kirchenmusik zeigt sich die Polarität vor allem als Auseinandersetzung von Text und Musik.⁸⁰

1.1.1. Katholische Kirchenmusik im 20. Jahrhundert

Die im weiten Umfang sich ausbreitende Erneuerung der katholischen Kirchenmusik, mit dem Begriff des „Cäcilianismus“ umschrieben⁸¹, entspricht der im 19. Jahrhundert vorherrschenden Begeisterung für das Mittelalter in all seinen Ausdrucksformen. Carl Dahlhaus hierzu:

Die Wiederbelebung der Kirchenmusik im 19. Jahrhundert – die Palestrina-Renaissance, in die sich Protestanten mit Katholiken teilten, die Restauration des Chorals, des gregorianischen wie des lutherischen, die evangelische Erweckungsbewegung [...] sowie auf katholischer Seite der Cäcilianismus, an dem weniger die kompositorische Schwäche als die organisatorische Energie betont werden sollte – war in sämtlichen Teilen Rückkehr zu einem „alten Wahren“, in dessen Schutz man sich, befremdet von der eigenen Gegenwart, zurückzog.⁸²

Aus dieser Rückbesinnung auf das Geschichtliche ergaben sich für die musikalische Entwicklung verschiedene Konsequenzen:

- Die Förderung der kritisch-historischen Methode auf dem Gebiet der Musikwissenschaft, verbunden mit den Anregungen zur Sammlung überlieferter musikalischer Denkmäler und deren Veröffentlichung (Denkmäler- und Gesamtausgaben).⁸³
- Die Wiederentdeckung der altklassischen Polyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts und die Aufführung dieser Kompositionen durch Kirchenchöre und bürgerliche Sing- und Oratorienvereine.
- Die Wiederbelebung des Gregorianischen Chorals sowie die wissenschaftlich exakte Erforschung der authentischen Fassungen.
- Die Hebung der musikalischen Bildung in den breiten Volksschichten durch vertieften Musikunterricht in den Lehrerseminaren, die intensive Pflege des Gesangsunterrichtes in den Volksschulen, die Ausbildung von Kirchenmusikern in eigenen Schulen.

Die Reformbewegungen des Cäcilianismus wurden auch von der evangelischen Kirche aufgenommen; sie verbreiteten sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts über

⁸⁰ Aeschbacher, Gerhard, *Musik im Kontext musikalischer Wirklichkeit*, in: Ehrensberger, Alfred u. a., *Musik in der evangelisch-reformierten Kirche*, S. 87–99.

⁸¹ Cäcilia ist eine seit der zweiten Hälfte des 5. Jh. als Jungfrau und Märtyrerin verehrte Heilige der römischen Kirche und wird als St. Cäcilia als Patronin der Kirchenmusik verehrt.

⁸² Dahlhaus, Die Musik des 19. Jahrhunderts, S. 149.

⁸³ Auf wissenschaftlichem Gebiet fand die katholische Reformbewegung ihren Niederschlag durch die Palestrina-Studien von Giuseppe Baini (1828), durch musikhistorische Schriften von Kiese-wetter, Raphael Georg (1826) und durch Bereitstellung alter Werke in Neuausgaben durch Com-mer, Franz (1839), Proske, Carl (1853) und Haberl, Franz Xaver.

ganz Europa und Übersee.⁸⁴ Die neue cäcilianische Richtung musste sich nach ihrem Verständnis in einem eigenen Kompositionsstil darstellen, dessen Ausprägung durch divergente Auffassungen erschwert wurde. Eine kompositorische Ausdrucksweise suchte die strenge Bindung an die alte Vokalpolyphonie, vor allem an Palestrina. Dies führte zu einer stereotypen Imitation, zu einem Stilzwang.⁸⁵ Eine zweite Gruppe suchte die Ziele der Reform in einem einfachen kirchenmusikalischen Gebrauchsstil zu verwirklichen, der durch leichte Sangbarkeit und Ausführung weite Verbreitung finden konnte, gerade wenn die örtlichen Chöre weniger leistungsfähig waren.⁸⁶

*Leider wurden bei der Durchführung der Reform, teils aus Unwissenheit, teils aus Übereifer, die nach der Säkularisation noch vorhandenen alten Notenbestände und Instrumente vernichtet, viele alte Orgelwerke oder nach neuen klanglichen Prinzipien umgebaut oder technisch erweitert.*⁸⁷

Die im Historismus erstarrten Kräfte sahen sich um die Jahrhundertwende in den eigenen Reihen progressiven Kräften gegenüber. Peter Griesbacher (1864–1933), Joseph Renner jun. (1868–1934), und Vinzenz Goller (1873–1953), beschritten neue Wege und suchten eine Synthese zwischen dem traditionellen Kirchenstil der Cäcilianer und fortschrittlichen Elementen unter Einbeziehung der Chromatik. Renner wurde in diesem Sinne durch M. Reger bestätigt, der ihm attestierte, *kein diatonisches Klanggemüse* zu schreiben. Das *Motu proprio* von Papst Pius X. vom 22. November 1903⁸⁸ brachte die wichtigsten Entscheidungen in der kirchenmusikalischen Gesetzgebung zugleich mit einer Öffnung nach den verschiedensten alten und neuen Stilrichtungen. Damit verlor der Cäcilianismus die starre Festlegung auf ein bestimmtes Stilideal. Unter Wahrung der liturgischen Gesetze *findet auch die moderne Musik die Billigung der Kir-*

84 Verbreitung durch Gründung des ACV (Allgemeiner deutscher Cäcilienverein) ab 1868 in Bamberg.

85 Einer der Komponisten, der heute weitgehend in Vergessenheit geraten ist, ist Michael Haller (1840–1915).

86 Scharnagl, August. *Einführung in die katholische Kirchenmusik*, Wilhelmshaven 1980, S. 144 ff, teilt die Kriterien und Forderungen des Gebrauchsstiles mit, die auch bedeutende zeitgenössische Komponisten wie Bruckner, Reger, Rheinberger, Cornelius unberücksichtigt ließen: Führung der Singstimmen in ihren natürlichen Lagen; Vermeidung der hohen Sopran-, der tiefen Basslage und solistischer Partien; Bevorzugung des dreistimmigen Satzes oder vereinigte Ober- und Unterstimmen; einfache, leicht spielbare Orgelbegleitung, die auch am Harmonium ausführbar sein sollte. Mit diesen leichten, zuweilen musikalisch einfallsarmen Kompositionen konnte auch in den kleinen Dorfkirchen das lateinische Amt gehalten werden.

87 Scharnagl, *Einführung in die katholische Kirchenmusik*, S. 146, 147.

88 Auszug aus dem *Motu proprio* „Inter pastoralis officii“ v. 22.11.1903 von Papst Pius X.: *Alle Kompositionen müssen, ob diatonisch oder chromatisch gestaltet, dem Charakter der hl. Funktionen entsprechen und sowohl dem Ritus als dem Text angemessen sein. Als eigentlicher Gesang der Kirche ist der gregorianische Choral anzuerkennen, indes sei auch mehrstg. Musik des Gottesdienstes würdig. Die figurierte Musik für die Orgel muss dem Charakter dieses Instrumentes angemessen sein, die Instrumentalmusik darf den Gesang nur stützen, ihn aber niemals unterdrücken; Vor- und Nachspiele sollen der Würde des Gottesdienstes Rechnung tragen. Die Landessprache darf benutzt werden. Strengstens verboten ist alle profane und theatralische Musik, ebenso Kompositionen, die nicht den vollständigen liturgischen Text enthalten, diesen zerreißen oder ungehörig oft wiederholen. Endlich darf kein Organist aus dem Stegreif prästudieren, er sei denn in dieser Beziehung recht wohl geübt.* (ital.: *Tra le sollecitudini*), in: ASS 36 (1903-4) S. 329–339; deutsche Übersetzung: Meyer, Hans Bernhard/Pacik, Rudolf (Hrsg.), *Dokumente zur Kirchenmusik. Unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes*, Regensburg 1981, S. 23–34.

che, da auch sie Werke voll Feinheit, guten Geschmacks und Würde aufzuweisen vermag, die der kirchlichen Handlungen keineswegs unwürdig sind.⁸⁹

Die Zeitspanne von 1903 bis zum II. Vatikanischen Konzil in den 1960er-Jahren ist wesentlich dadurch gekennzeichnet, dass die Entwicklung der katholischen Kirchenmusik nicht in gleicher Weise mit den fortschrittlich-modernen Bestrebungen der weltlichen („ernsten“) Musik Schritt hält. Das oben genannte *Motu proprio* ließ neben der klassischen Vokalpolyphonie und dem gregorianischen Choral auch die „moderne Musik“ gelten, sofern sie sich im „musikalischen Geschehen“, in der „Inspiration“ und im „Stil“ dem „gregorianischen Melos“ nähert. Diese Großzügigkeit brachte nicht nur die Loslösung aus der Enge der bloßen Palestrina-Imitation, sondern auch die überfällige Beschäftigung und Rezeption der kirchenmusikalischen Werke von Bruckner, Liszt und der kompositorischen Errungenschaften eines Richard Wagner. In Deutschland begann demzufolge nach dem Ersten Weltkrieg eine neue Entwicklung der katholischen Kirchenmusik, die einem nunmehr gewandelten Verhältnis zur Liturgie entsprang. Die früher sonntags übliche Orchestermesse wurde entweder ganz abgeschafft oder nur auf die hohen Festtage beschränkt. Neben der orgelbegleiteten Messe gewann der *A-cappella*-Gesang an Bedeutung.⁹⁰

Den katholischen Ausgangspunkt der kirchenmusikalisch-liturgischen Ordnung des II. Vaticanum (1963) bildeten die im *Motu proprio* (1903) aufgestellten Richtlinien. Für die musikalische Ausgestaltung des Gottesdienstes ergaben sich durch das Vaticanum neue Möglichkeiten durch die Einführung der Landessprache in die Liturgie und durch die bewusst-intensive Mitwirkung der Gläubigen beim Vollzug des liturgischen Geschehens, die „actuosa participatio“.

Vier zentrale kirchenmusikalische Gattungen der katholischen Liturgie

Massenkeil erwähnt vier der wichtigsten kirchenmusikalischen Gattungen katholischer Liturgie und stellt deren neue Möglichkeiten der inhaltlichen Füllung und deren – zum Teil – fundamentalen Bedeutungswandel nach dem II. Vaticanum dar:

Messe – Missa pro defunctis (Requiem) – Passion in lat. Sprache – Lamentatio.

1. Messe

Hier zeigt ein Blick in die vierhundertjährige Geschichte einen starken Unterschied zwischen musikhistorischem und liturgiegeschichtlichem bzw. pastoralem Befund.

Letzterer ist klar: aufgrund der vom Konzil zentral betonten Notwendigkeit einer vollen und tätigen Teilnahme des Volkes bei der Eucharistiefeier in Verbindung mit der – faktischen – Preisgabe des Lateinischen passt die mehrstimmige Messe nicht mehr in die erneuerte Liturgie. Musikgeschichtlich entscheidend ist dabei die Tatsache, dass der traditionelle Text für einen an der musikalischen Ausgestaltung der Eucharistiefeier existenti-

⁸⁹ Zit nach Scharnagl, Einführung in die katholische Kirchenmusik, S. 186 ff.

⁹⁰ Massenkeil, Günther, *Über die musikgeschichtliche Bedeutung des II. Vatikanischen Konzils*, in: *Wort und Ton in christlicher Musik*, Paderborn 2008, S. 269–274.

ell interessierten Komponisten keine aktuelle Aufgabe mehr ist. Dies bedeutet aber [...] den Schlusspunkt in der vier Jahrhunderte langen Entwicklung einer musikalischen Gattung. Damit kommt dem letzten Konzil eine eigene musikgeschichtliche Bedeutung zu.⁹¹

Dass der lateinische Messtext keine aktuell spannende Kompositionsaufgabe sei, wie Massenkeil pessimistisch darstellt, darf durchaus angezweifelt werden. Gerade die Fülle von prominenten Vertonungen und Interpretationen der Vergangenheit reizt den Tonschöpfer der Gegenwart zu eigener Auseinandersetzung und zeitigt immer wieder spannende Ergebnisse.

2. Missa pro defunctis

Die Totenmesse wurde aufgrund ihrer seit dem 16. Jahrhundert nahezu unveränderten Texte, die aus chorisches gewordenen Teilen sowohl des *Ordinariums* der Messe als auch aus dem *Proprium*⁹² bestehen, als *Requiem* eine Gattung mit eigener Geschichte.

Hier ist zu beachten, dass das *dies irae* mit seiner alttestamentarischen Schilderung der Hölle und des Jüngsten Gerichtes im Zuge der konziliaren „österlichen“ Sinngebung des Todes keinen Platz mehr in der aus dem Spätmittelalter kommenden Liturgie finden konnte.

Jedenfalls ist wie die lateinische Messe auch das lateinische Requiem in der nachkonziliaren liturgischen Praxis nicht mehr existent, [...], abgesehen von der liturgischen Verwendung des Requiem in repräsentativen Trauergottesdiensten und sehr markanten Neuvertonungen des 20. Jahrhunderts.⁹³

Bei diesen z. T. mehrstündigen Werken lässt sich natürlich über eine liturgische Einbindung in den Gottesdienst diskutieren, auch ist die Gemeinde eher passiv einbezogen, aber die kreative und künstlerisch hochstehende und zeitgenössische Auseinandersetzung mit den lateinischen Texten des 16. Jahrhunderts steht außer Frage. *Musik in der Kirche* zeigt sich hier als „am Puls der Zeit“ klingend.

3. Passio

Eine andere zentrale Gattung der katholischen Kirchenmusik hat unmittelbar nach dem II. Vatikanischen Konzil eine fast spektakuläre Aufwertung erfahren. Gemeint ist die lateinische Passion, wie sie z. B. in der *Lukas-Passion* von Krystof Penderecki (1966) oder in der *Johannes-Passion* (1985) von Arvo Pärt vorliegt. Ebenfalls eine prominente, überkonfessionelle und aktuelle Bewusstmachung der Passionsberichte der Evangelisten vollzog sich in dem Projekt *Passion 2000* der Internationalen Bach-Aka-

91 Massenkeil, Über die musikgeschichtliche Bedeutung des II. Vatikanischen Konzils, S. 269.

92 *Ordinarium missae* mit den Teilen *Kyrie-Gloria* [als Satzpaar auch zum Bestandteil der lutherischen Messe geworden] – *Credo* – *Sanctus* mit eingeschobenem *Benedictus* – *Agnus dei*. *Proprium de tempore* mit *Introitus*, *Gradus*, *Tractus*, *Sequenz dies irae*, *Offertorium*, *Communio*.

93 Massenkeil, Über die musikgeschichtliche Bedeutung des II. Vatikanischen Konzils, S. 272. Der Autor gibt weiter unten Beispiele von herausragenden Neuvertonungen und berühmten Interpretationen des lateinischen Requiems und nennt u. a. *Durufle-Requiem*, *Britten-War Requiem*, *Ligeti-Lux aeterna*, *Requiem von Strawinsky*, *Martin*, *Schnittke*, *Penderecki*.

demie Stuttgart im Rahmen des europäischen Musikfestes 2000 aus Anlass des 250. Todestages von Johann Sebastian Bach. Für die Komposition der vier Evangelien wurden vier Komponisten aus unterschiedlichen Kulturbereichen gewonnen, die in der jeweiligen Landessprache komponierten. Es waren dies Wolfgang Rihm (Deutschland), Sofia Gubaidulina (Russland), Osvaldo Golijov (Argentinien), Tan Dun (China/USA).⁹⁴

4. Lamentatio

Ihre erste Hochblüte als chorische Lektion der letzten drei Kartage fand zur gleichen Zeit statt wie die der Passion. Doch ist bei dieser Gattung zu berücksichtigen, dass es sich beim Vortrag der Lamentation nicht um ein geschlossenes Ganzes handelt, sondern um unterschiedlich geordnete Kapitel und Verse aus dem alttestamentarischen Buch des Propheten Jeremia. Anders als bei der Passion war die Lamentation nach 1600 im Bereich der konzertierenden Kirchenmusik überaus beliebt, was sich über Jan Dismas Zelenka, Ernst Krenek und Igor Strawinsky bis in unsere Tage fortgesetzt hat. Trotz oder gerade wegen der Förderung der Landessprache in der Messliturgie hat sich in diesen genannten Gattungen und prominenten Vertonungen das Lateinische als Sprache der katholischen Kirche, auch mit Blick in den evangelischen Bereich hinein, halten können.

Umgekehrt blieben auch die Bestrebungen der oekumenischen Begegnung nicht ohne Einfluss auf die Entwicklung der katholischen Kirchenmusik.

*Die Vielfalt und die verlockende Progressivität der möglichen musikalischen Gestaltungs- und Ausdrucksformen führte jedoch dazu, dass manche bewährten Bereiche der Kirchenmusik vernachlässigt oder gar beiseitegeschoben wurden. Die Überbetonung der deutschen Muttersprache in der Liturgie birgt die Gefahr in sich, dass der gregorianische Choral und der Schatz an lateinischer Kirchenmusik (Motetten, Hymnen, Messen, Litaneien etc.) verdrängt und/oder durch weniger wertvolle deutschsprachige Neuschöpfungen ersetzt wurden.*⁹⁵

Nicht nur der unterlegte geistliche Text schafft die Voraussetzung für die liturgische Verwendbarkeit, sondern das synthetische Zusammengehen von Text und musikalischer Gestaltung ermöglicht Kirchenmusik als Teil des Gebetes und als lebendigen, zeitgemäßen Teil der Liturgie. Die Konzilskonstitution *De musica sacra* von 1963 hat –

⁹⁴ Vgl. hierzu Gassmann, Michael (Hrsg.), *Passion 2000 und Passion gedeutet*, in: *Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart*, Bde. 11 und 12, Stuttgart 2000.

⁹⁵ Scharnagl, Einführung in die katholische Kirchenmusik, S. 161–163: *Hierher gehören auch jene abwegigen Versuche, Kompositionen mit original lateinischem Text durch eine deutsche Textunterlegung für die liturgische Praxis verfügbar zu machen. Ebenso schaffen die sog. Rhythmischen Kompositionen, die Jazz- und Pop-Messen, mit denen vor allem das religiöse Interesse und die unmittelbare Beteiligung Jugendlicher am Gottesdienst gefördert werden soll, Probleme, die nur mit Anlegung strengster Maßstäbe an den künstlerischen Wert der Kompositionen und deren klangliche Realisierung gelöst werden können.*

wie eigentlich nie zuvor in der Geschichte der katholischen Kirchenmusik – viele Möglichkeiten der gehaltvollen Gestaltung eröffnet.⁹⁶

*Viele Wege und Irrwege wird eine die Konzilsforderungen erfüllende Kirchenmusik, soweit sie nicht bewährten Traditionen folgt, gehen müssen, bis sie eine Größe findet, die ihr als integrierter liturgischer Kunst der Gegenwart entspricht.*⁹⁷

1.1.2. Evangelische Kirchenmusik im 20. Jahrhundert

*Der Protestantismus kennt nicht, wie die katholische Kirche, eine Hierarchie sakralmusikalischer Ausdrucksformen. Die Rolle, die der Gregorianik auch nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil als Emanation unübertrefflicher allerheiligster Tönesetzung beim Katholizismus zukommt, können evangelischerseits nicht einmal die Lieder der Reformation in Anspruch nehmen, auch wenn eine orthodoxe Richtung das noch in diesem Jahrhundert versuchte.*⁹⁸

Hingegen behauptet, ohne wissenschaftlichen Beleg, der frühere Ratsvorsitzende der EKD, Bischof Wolfgang Huber: *Religiöse Musikalität ist für den Protestantismus von seinen Anfängen mit dem Gesang verbunden. Für Martin Luther,[...], war der Gesang eine der zentralen Ausdrucksformen des Evangeliums.* Und zur musikalischen Menschenbildung heißt es populär formuliert weiter: *Repräsentative Jugendstudien streichen es sattsam heraus: Musik macht klug, sozial kompetent, kreativ und nicht zuletzt attraktiv.*⁹⁹ Anzumerken ist noch, vielleicht auch von Huber im Stillen gehofft und non verbal mitgedacht: Musik in der Kirche wird zu Kirche in der Musik, kann somit den Weg zum Glauben bereiten.

96 Die *consitutio de sacra lingua* vom 4. Dez. 1963, als Bestandteil des II. Vatik. Konzils in Stichpunkten:

- Der gregorianische Choral soll bei den liturgischen Handlungen den ersten Platz einnehmen.
- Mehrstimmige Musik wird für die Liturgie keineswegs ausgeschlossen.
- Der religiöse Volksgesang soll eifrig gepflegt werden.
- Die Orgel ist das traditionelle Musikinstrument der lateinischen Kirche.
- Die tiefgreifendste Entscheidung war jedoch die Einführung der Volkssprache in den liturgischen Gottesdienst. Papst Benedict XVI. und damaliger Kardinal Josef Ratzinger hierzu: *Die Öffnung der Liturgie für die Volkssprache ist begründet und berechtigt, doch muss jeder rationalistischen Verflachung, dem geschwätzigen Zerreden und einer pastoralen Infantilität entschieden entgegengetreten werden.*

97 Zit. nach Scharnagl, Einführung in die katholische Kirchenmusik, S. 163. Vgl. Fellerer, Karl Gustav (Hrsg.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Bd. 2, Kassel 1976, S. 368.

98 Jungheinrich, Hans-Klaus. *Zur Situation der gegenwärtigen evangelischen Kirchenmusik*, in: *Musik und Kirche*, Kassel, Bd. 35 (1965), S. 86–88.

99 Huber, Wolfgang, *Religiös musikalisch – Zur Bedeutung der evangelischen Kirchenmusik für Kirche und Gesellschaft*, in: *Forum Kirchenmusik*, Zeitschrift des Verbandes evangelischer Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker in Deutschland, Bd. 1/2009, S. 10–15.

Exkurs zum 19. Jahrhundert

Um die Entwicklungen des 20. Jahrhunderts verstehen und einordnen zu können, die nämlich die beiden Konfessionen auf kirchenmusikalischen Gebiet einander annähern werden, begeben wir uns in einem Exkurs nochmals zum 19. Jahrhundert, dem Jahrhundert des Bürgers, der „Maschinen“, der Nationen, der sozialen Frage, des Verfalls gesellschaftlicher und kirchlicher Werte. Auf katholischer Seite etablierte sich die große Reformbewegung des Cäcilianismus mit ihrer Rückbesinnung u. a. auf Palestrina und seiner Zeit, durchdrungen vom *A-cappella*-Ideal.

Auf protestantischer Seite suchte Peter Mortimer¹⁰⁰ dem „Verfall der Choralkunst“ entgegen zu steuern, Heinrich Hoffmann von Fallersleben schrieb eine *Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit* (1832) und großen Verdienst erwarb sich Carl Georg Vivigens von Winterfeld (1784–1852) mit seinen Studien über *Palestrina* (1832), *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter* (1834) sowie dem Hauptwerk *Der evangelische Kirchengesang* (1843/47), in dem er Johann Eccard als den großen protestantischen Meister neben Palestrina emporhob.¹⁰¹

Die Neuschaffung von kirchlich-geistlicher Musik im protestantischen Umfeld des 19. Jahrhunderts konzentrierte sich auf Leipzig und Berlin. In Verehrung des *A-cappella*-Ideals erlebte die Motettenkomposition einen Aufschwung, daneben gab es größere orgel- oder orchesterbegleitete Werke. Das Kantatenschaffen galt weiterhin nur besonderen Gelegenheiten oder Hoch-Zeiten des Kirchenjahres. Das geistliche Schaffen mutierte zur weltlichen Kantate und verlagerte sich in den Konzertsaal und weitete sich bei mehreren Komponisten zur Hymne aus.¹⁰² Das Oratorium erlebte, wie erwähnt, eine große und neue Blüte, allerdings eher nicht als Kirchenmusik, sondern als repräsentatives Konzertereignis. Christiane Bernsdorff-Engelbrecht¹⁰³ stellt fest, dass mit der Fülle der großangelegten Mess-, Requiem-, Magnificat- oder Stabat-mater-Kompositionen innerhalb beider Konfessionen auch ein Näherrücken der Musik und der musikalischen Gattungen dieser „Lager“ zu verzeichnen ist

100 Peter Mortimer (1750–1828), dt. Kirchenmusiker engl. Abstammung, der Chorwerke im restaurativen Stil schrieb.

101 v. Winterfeld, Carl Georg Vivigens, *Johannes Pierluigi von Palestrina*, 1832; *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, 1834; *Dr. Martin Luthers deutsche geistliche Lieder*, Leipzig, 1840; *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes*, 1843–47.

Bedeutsam für die Tradierung des Schatzes der alten Musik sind auch z. B. Wackernagel, Philipp, *Das deutsche Kirchenlied*, 1864/77, Zahn, Johannes, *Die Melodien der evangelischen Kirchenlieder*, 1888/93, Koch, Eduard Emil (1809–1871), *Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs der christlichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche*, 8 Bde., Stuttgart, 1866–76³ und Kümmerle, Salomon, *Encyclopädie der protestantischen Kirchenmusik*, 1888/95. In dieser Zeit entstanden auch die Studien von Philipp Spitta über J. S. Bach, 1873/1880 und die bedeutenden Gesamtausgaben, resp. Denkmalausgaben alter Musik.

102 Beispiele dieser Zeit, die der Autor in jüngster Zeit aufführen durfte: Brahms, *Nänie*, *Schicksalslied*, Schumann, *Requiem f. Mignon*, Romberg, *Die Glocke*, Mendelssohn, *Erste Walpurgisnacht*.

103 Bernsdorff-Engelbrecht, Christiane, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Wilhelmshaven 1980, S. 246 ff.

Die Orgelmusik hatte schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung verloren.¹⁰⁴ Felix Mendelssohn gelang die Synthese zwischen strenger Kontrapunktik und romantischer Klangvorstellung vor allem in der von ihm neu belebten Form der Orgelsonate. Mit der Sammlung von *Sechs Sonaten op. 65* leitete Mendelssohn eine neue (kleine) Epoche der Orgelkompositionen ein.¹⁰⁵ Gottfried August Ritter¹⁰⁶ schrieb wie Mendelssohn Sonaten und Choralvorspiele, ein pädagogisches Lehrwerk *Kunst des Orgelspiels* und betätigte sich als Herausgeber von Orgelwerken alter Meister. Wie oben schon erwähnt, sind die wenigen Orgelwerke von Johannes Brahms meist als jugendliche Studienwerke im Austausch mit Joseph Joachim zwischen 1853 und 1864 entstanden. Eine Ausnahme bilden die *Elf Choralvorspiele op. 122*, die Brahms am Ende seines Lebens 1897 nochmals überarbeitete und herausgab. Diese orientieren sich an den von Brahms so geliebten tradierten Formen wie Choralpartita, Trio mit koloriertem *cantus firmus*, Choralfuge oder zeilenweise vorweg imitierendem Choralvorspiel nach dem Muster eines Johann Pachelbel.¹⁰⁷

Das 19. Jahrhundert brachte auch auf evangelischem Gebiet die Neuorganisation des Chorwesens. Nachdem durch Rationalismus und Aufklärung die Kantoreien und Lateinschulchöre, mit Ausnahme von Dresden und Leipzig, aufgehört hatten, zu existieren, versuchte man aus Volksschülern, Lehrern und zunehmend auch Gemeindegliedern eigene Kirchenchöre zu formen. In Konkurrenz zu diesen Sangesgruppen standen die o. a. bürgerlichen Singvereine, Oratorienchöre, Musikfestchöre und die große Zahl der Männerchöre, die sämtlich außerhalb der Kirche(n) musikalisch aktiv waren. Neben herausgehobenen Chören wie dem Staats- und Domchor zu Berlin, deren Mitglieder Honorar erhielten,¹⁰⁸ wurden im weiten Land Kirchengesangsvereine gegründet, die neben dem Singen im Gottesdienst sich zunehmend auch in groß angelegten Kirchengesangsfesten, ähnlich den weltlichen Musikfesten, engagierten. 1883 erfolgte der Zusammenschluss der örtlichen Vereine im Evangelischen Kirchengesangsverein für Deutschland, aus dem 1933 der Verband der evangelischen Kirchenchöre hervorging.

Eine besondere und originäre Ausprägung evangelischer Kirchenmusik ist im 19. Jahrhundert in der Entwicklung der Posaunenchöre zu sehen, die im Rahmen dieser Arbeit nur erwähnt werden kann. Angeregt durch die Instrumentalmusik der Herrnhuter Brüdergemeinde war das Ziel der Minden-Ravensberger Kreise um Johann

104 Laukvik, Jon, *In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte sowohl das Orgelspiel als auch die Orgelmusik einen schmerzlichen Qualitätsverlust erfahren. Die Kompositionen kränkelten an der Oberflächlichkeit des galanten Stils, das Spiel verlor wegen der Entwicklung des Hammerklaviers an Eigenständigkeit.* In: *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis*, Stuttgart 1990, S. 9.

105 Bernsdorff-Engelbrecht, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, S. 267, schreibt zwar, dass diese Sonaten trotz ihrer Choralbindung die gottesdienstliche Literatur nicht bereichert hätten. Der Autor kann allerdings aus (heutiger) eigener Praxis anführen, dass die Mendelssohn'schen Orgelwerke, zumindest satzweise, sehr wohl als ausgedehntes Choralvorspiel oder Prae- und Postludium fungieren können.

106 Gottfried August Ritter (1811–1885), Organist in Erfurt, Schüler von Johann Nepomuk Hummel in Weimar. Neben seinen zahlreichen Kompositionen für Orgel edierte er eine wissenschaftliche Ausgabe von Orgelwerken anderer Meister.

107 Vgl. Kern, Ernst, *Johannes Brahms und die Orgel*, in: *Zur Orgelmusik im 19. Jahrhundert*, Tagungsbericht 3. Orgelsymposium Innsbruck 1981, Innsbruck 1983, S. 127–131.

108 Vgl. www.staats-und-domchor-berlin.de, Stichwort „Reorganisation“, 12.9.2012.

Heinrich Volkening,¹⁰⁹ Eduard und Johannes Kuhlo¹¹⁰ aus Bethel, eine volksnahe Bläser-Mission. Geblasen wurde bei Vereinsfesten, beim Gottesdienst, in Bibelstunden und „Kinderlehren.“

Zurück zum 20. Jahrhundert

In der Geschichtsschreibung lässt man das 19. Jahrhundert kulturgeschichtlich mit dem Ersten Weltkrieg 1918 zu Ende gehen. Es geht mit diesem Einschnitt eine Epoche der sog. Gründerjahre, begonnen ab 1870/71, zugrunde, die geprägt ist von dem Streben nach Repräsentativem in den Künsten und der Architektur, nach monarchischem Pathos, vaterländischem Gedankengut und phantastischer Darstellung in der Öffentlichkeit. Die Trennung von Unterhaltungs- und Konzertmusik manifestiert sich deutlich.

Im protestantischen Bereich wird eine Neuorientierung gesucht. Die beiden o. a. Straßburger Theologen Friedrich Spitta und Julius Smend griffen verstärkt auf die liturgische Überlieferung zurück. Sie gründeten 1896 die *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, in der sie ihre Gedanken über eine künstlerische Neugestaltung des Gottesdienstes darlegten. Aufgrund ihrer Anregungen und die Verbindung zur führenden Musikwissenschaft um Philipp Spitta¹¹¹ führte dazu, dass die Werke von Schütz und Bach wieder Eingang in den Gottesdienst fanden und gleichermaßen zeitgenössische Komponisten wie Albert Becker, Max Bruch, Philipp Wolfrum, Heinrich von Herzogenberg¹¹² und Max Reger animiert wurden, eigens für den Gottesdienst zu komponieren. In der Folge dieser neu entstehenden Kunstmusik erhielt auch der Gemeindegang neuen Auftrieb. Die Gemeinde sollte neu und rhythmisch belebter singen lernen. Die Zeilenzwischenräume in den Chorälen verschwanden, neue Weisen wurden eingeführt, nachdem der Melodienschatz der Gemeinde in 1880 auf etwa 20 (!) Melodien gesunken war. Die Orgelbegleitung wurde einer Revision unterzogen und die Forderung erhoben, das Spieltempo zu beschleunigen und den Begleitsatz zu lockern. Alternim-Praxis in Anlehnung an alte responsoriale Gesänge mit strophischem Wechselgesang wurde gefördert. Altes Liedgut wurde neu belebt, der Melodienschatz mit alten Vorlagen wieder stark aufgefüllt und neu geschaffene Lieder, die auch aus der weltlichen Sing- und Jugendbewegung der 1920er-Jahre kamen, in die landes-

109 Joahn Heinrich Volkening (1796–1877), Erweckungsprediger in Minden-Ravensberg. Herausgeber alter und neuer Kirchenlieder. Sein Missionsgedanke: *Der durch die Aufklärung entleerte Gottesdienst soll wieder in den Mittelpunkt des kirchlichen Gemeindelebens gestellt werden.* Parallel hierzu soll Missionierung durch Lied und Musik, durch Gesang und Instrumental- (Posaunen-) spiel erfolgen.

110 Eduard Kuhlo (1822–1891) und Johannes Kuhlo (1856–1941), ev. Pfarrer, die sich in der Erweckungsbewegung des sog. Minden-Ravensberger Kreises im Aufbau von Posaunenchoren ausgezeichnet haben.

111 Philipp Spitta (1841–1894), bedeutender Musikhistoriker und Bach-Biograph. Bruder von Friedrich Spitta. Vgl. seine Schrift *Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage*, 1892.

112 Heinrich von Herzogenberg (1843–1900), Freund von J. Brahms; wendete sich ab 1892 der evangelischen Kirchenmusik zu mit *Liturgischen Gesängen* 1894/97, *Choralmotetten* 1898, *Ge-burt Christi, Passion, Erntefeier* 1895–1899.

kirchlichen Anhänge der evangelischen Liederbücher aufgenommen. Man kann also durchaus auch von einer *Kirchenmusikbewegung* sprechen.

Einer der großen Männer dieser Zeit, der formend und gestaltend in die Erneuerungsbestrebungen der evangelischen Kirchenmusik eingriff und ihr damit zu neuem künstlerischen Ansehen verhalf, war Karl Straube.¹¹³ Als reisender Orgelvirtuose hat er sich vor allem für die Werke Bachs und Regers eingesetzt und brachte damit die Kunst des Orgelspiels zu gleicher Geltung wie die Kunst gefeierter Dirigenten [...] Noch vor der Übernahme des Thomas-Kantorats trieb er eine intensive Bach-Pflege und beschäftigte sich mit der Aufführungspraxis alter Meister. Als Thomaskantor brach er mit der Tradition, dass ein Kantor auch komponieren müsse. [...] Er führte Bachs Kantaten wieder in den Gottesdienst ein und hat erstmals Bachs gesamtes Kantatenschaffen allwöchentlich am Sonntagvormittag im Leipziger Rundfunk musiziert (1931-1937) [...]¹¹⁴

Die politische, wirtschaftliche und geistige Situation zwischen den Weltkriegen beeinflusste auch die Kirche(n). Aus dem 1903 gegründeten *Deutschen Evangelischen Kirchenausschuss* entstand 1922 der *Deutsche Evangelische Kirchenbund*, der 28 Landeskirchen umfasste, die sich je eigene Verfassungen gaben und ihre Eigenständigkeit betonten. Die Wohlfahrtspflege wurde aufgebaut, Anregungen der Jugendbewegung wurden in die Jugendarbeit aufgenommen. Der Theologe Karl Barth steht für die Rückbesinnung auf reformatorische Grundlagen in der rechten Verkündigung des Wortes Gottes und die gleichzeitige Abkehr vom subjektiven pietistischen Glaubenserlebnis. In der nationalsozialistischen zwölfjährigen Phase, in der die Kirche störend war, kam es zum Kirchenkampf. Die *Deutschen Christen* und die *Glaubensbewegung* arrangierten sich mit der Bewegung Hitlers. Dagegen formierte sich die *Bekennende Kirche* als Widerstands- und Erneuerungsbewegung im Sinne Karl Barths¹¹⁵ und wurde zu einem geistigen Widerstandszentrum gegen die Diktatur.

Die Emphase, mit der die Kirchenmusikbewegung insgesamt den neuen, ihre Identität gegenüber der Romantik begründeten „Stil“ hervorhob, erhielt in der Zeit des Dritten Reiches auch eine kirchen- und musikpolitische Dimension. Trug ihre rigoros antiromantische Position doch dazu bei, die Gleichschaltungsversuche der nationalsozialistisch orientierten „Deutschen Christen“, deren depraviertem Romantizismus selbst die Kirchenmusik als „wortloses Ausdrucksmittel seelischer Vorgänge“ galt, innerhalb des „Reichsverbands für evangelische Kirchenmusik“ mit beträchtlichem Erfolg abzuwehren und die Kirchenmusik durch strikte liturgische Bindung gegen staatliche Eingriffe abzuschirmen.¹¹⁶

Zu einer eindrucksvollen Demonstration des geistigen Freiraums, den die Kirche damals auch der Musik gewährte, wurde das im Oktober 1937 in Berlin veranstaltete *Fest der deutschen Kirchenmusik*, bei dem [...] ein breiter Überblick über die vielfältigen Entwicklungen der jüngsten Zeit geboten wurde.¹¹⁷ Nach Kriegsende strebten die Kräfte

113 Karl Straube (1873–1950), Begründer der „neudeutschen“ Orgelpflege. Organist an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin und 1902 Thomasorganist und ab 1918 Thomaskantor in Leipzig.

114 Bernsdorff-Engelbrecht, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, S. 285.

115 Barmer Theologische Erklärung von 1934, die im EG unter *Bekenntnissen der Christenheit*, S. 183–187 aufgenommen ist.

116 Zit. nach Söhngen, Oskar, *Wandel und Beharrung*, Berlin 1965, S. 135.

117 Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 252 f.

der Bekennenden Kirche einen Zusammenschluss der evangelischen Landeskirchen an, was 1948 zur Gründung der *Evangelischen Kirche in Deutschland* (EKD)¹¹⁸ führte.

Auf kirchenmusikalischem Gebiet erwuchs als wichtigstes Ergebnis dieser einigenden Bemühungen des Aufbruchs das *Evangelische Kirchengesangbuch* (EKG),¹¹⁹ das einen Stammteil von 394 Liedern nebst landeskirchlichen Anhängen erhielt. Die Bemühungen um eine liturgische Erneuerung gingen von mehreren Zentren, schon vor dem Ausbruch des Weltkrieges, aus. Zu nennen sind: *Evangelisch-oekumenische Vereinigung des Augsburger Bekenntnisses* (Friedrich Heiler, seit 1929), die *Berneuchener Konferenz* (seit 1923), die *Evangelische Michaelsbruderschaft* (seit 1931) und schließlich die *Kirchliche Arbeit Alpirsbach* (Friedrich Buchholz, seit 1933). Gemeinsam ist diesen Kreisen das Bestreben, dem inneren Gewicht des Gottesdienstes wieder angemessene äußere Formen zuteilwerden zu lassen. Die innere Affinität der Bekennenden Kirche und der Komponisten dieses Kreises ließen die neobarocke, „antiromantische“ Kirchenmusik gestärkt aus dem Zusammenbruch der Diktatur hervorgehen. Ihre Stiledeale reichten bis weit in die Adenauer-Zeit hinein. Namhafte Komponisten wie Wolfgang Fortner,¹²⁰ die selbst aus der Jugend- und Kirchenmusikbewegung kamen, markierten dann in ihrem sich entwickelnden Schaffen [scheinbar] das Ende der Einheit von liturgischer Funktion und musikalischem Kunstanspruch. So die Position Fortners: *Geistliche Musik von Rang läßt sich gegenwärtig [1956] nur mehr außerhalb des Gottesdienstes verwirklichen*.¹²¹

Das – auch Experimente nicht scheuende – Ringen um würdevolle musikalisch-liturgische Formen im Rahmen der gottesdienstlichen „Feierstunde“ hat beide Kirchen bis in unsere Zeit geprägt und wird dies wohl auch tun, solange Menschen sich mit Glauben und dessen Verkündigung in Wort und Musik beschäftigen. So wendete die o. a. Michaelsbruderschaft in ihrem *Tageszeitenbuch* von 1965 eine modifizierte Gregorianik an, wodurch aus dem gesprochenen Gottesdienst wieder ein gesungener wurde. Man war hier mit leicht singbaren Modellen auf dem Wege zu neuen Formen des Psalmodierens, ähnlich den liturgischen Wochen in Alpirsbach im Rahmen des Stundengebetes. Aus der weltlichen Wander- und Singbewegung, die sich zwischen den Weltkriegen um Fritz Jöde¹²² entwickelte, nahm die evangelische Kirchenmusik ebenfalls Impulse auf. Die jungen Kantoreichöre griffen auf Liedsätze und Figuralmusik

118 Zusammenschluss lutherischer, reformierter und unierter Kirchen.

119 Das Evangelische Kirchengesangbuch (EKG) war das erste gemeinsame Gesangbuch der deutschsprachigen Kirchengemeinden in den evangelischen Landeskirchen Deutschlands sowie der beiden evangelischen Kirchen Österreichs. Die Kirchen in der Schweiz sowie die meisten evangelischen Freikirchen haben eigene Gesangbücher. Das EKG wurde je nach Landeskirche zwischen 1950 und 1969 sowie 1987 in der Selbständigen Evangelisch-Lutherischen Kirche – hier unter dem Titel Evangelisch-Lutherisches Kirchengesangbuch (ELKG) – eingeführt. Zwischen 1993 und 1996 wurde es durch das heutige Evangelische Gesangbuch (EG) mit einem Stammteil von 535 Liedern und entsprechenden regionalkirchlichen Anhängen ersetzt. Wichtige Zeitschriften der evangelischen Kirchenmusik sind *Musik und Kirche*, 1929 ff., div. landeskirchliche Blätter z. B. in Württemberg und Bayern und das *Handbuch der deutschen Evangelischen Kirchenmusik*, 1932 ff.

120 Wolfgang Fortner (1907–1987), Komponist, Kompositionslehrer und Dirigent.

121 Zit. nach Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, S. 253.

122 Fritz Jöde (1887–1970), zunächst musikalischer Autodidakt, dann Studium 1920/21 in Leipzig. 1933 zunächst beurlaubt, 1937 aller Ämter enthoben. 1940 Eintritt in die NSDAP und von 1939–45 Lehrer am Mozarteum in Salzburg für Musikpädagogik. Später Dozent an der Musik-

des 16. und 17. Jahrhunderts zurück und entwickelten eine neue gemeindliche Singarbeit, die Altes mit der Aufnahmebereitschaft für das schöpferisch Neue in Chor und Gemeinde zu verbinden suchte. Ein existentielles Bestreben, das Kantoreiarbeit bis heute auszeichnet. Wesentlich für das kontinuierliche Festhalten und Entwickeln der Kantorei ist, wie erwähnt, der erstarkte Berufsstand des hauptamtlichen Kirchenmusikers in beiden christlichen Kirchen¹²³, durch den die Musik in den Kirchen wieder eine liturgische und gemeindlich-gesellschaftliche Funktion erhalten hat. *Das Amt des Kirchenmusiklers erwacht wieder zu theologischem Sinn und kirchlicher Würde.* (Söhnngen).¹²⁴ Martin Luther, selbst bedeutender Lieddichter, formuliert so: *Die Musik ist aller Bewegung des Herzens eine Regiererin. Nichts auf Erden ist kräftiger, die Traurigen fröhlich, die Fröhlichen traurig, die Verzagten herzhaft zu machen, denn die Musik.*¹²⁵ Daher ist Kirchenmusik nicht nur Gebrauchskunst in dem Sinne, dass sie bevorzugt im Gottesdienst Verwendung findet, sondern der Gottesdienst ist gleichzeitig Mutterboden für die Kirchenmusik. Geistliche Musik greift allerdings auch über die Liturgie hinaus, bringt musikalisch-theologische Kunstwerke zum mitunter kirchenfernen Konzertbesucher, wird zur *Musik in der Kirche*.

*Sofern die Kirchenmusik bestimmt ist durch eine Bindung an die Institution Kirche, die im Gottesdienst eng, in der Abendmusik lockerer ist, die aber in jedem Fall über eine bloße Nutzung des Kirchenraumes als Konzertsaal hinausreicht, steht nämlich außer Frage, dass die artifiziell bedeutsamsten geistlichen Werke des 20. Jahrhunderts ihre Wirkungsgeschichte außerhalb der Liturgie entfaltet haben.*¹²⁶

Das zweite Arbeitsfeld des Kirchenmusiklers, die Orgel, wird im 20. Jahrhundert sukzessive von ihrer untergeordneten Funktion im Gottesdienst befreit, die sie im 19. Jahrhundert einzunehmen hatte, als sie fast nur noch Intonations- und Begleitinstrument zum Gemeindegang geworden war. Die Linie „Johann Sebastian Bach – Max Reger – Karl Straube“ ist bereits oben erwähnt worden. Neben Sigfrid Karg-Elert (1877–1933), der vor allem mit 66 *Choral-Improvisationen* op. 65 und *Sinfonischen Chorälen* op. 87 hervorgetreten ist, sind noch Heinrich Kaminski (1886–1946), Hans Friedrich Micheelsen (1902–1973),¹²⁷ Johannes Driessler (geb. 1921) mit 20 *Sonaten durch das Kirchenjahr* und Heinz Werner Zimmermann (geb. 1930) mit *Vier Orgelp-*

hochschule Hamburg und seit 1953 Leiter des Institutes für Jugend- und Volksmusik in Trossingen. Jödes Hauptgrundsatz: *Selber Musizieren ist besser als Musik hören*. Heute könnte man verschärfend sagen: „...besser als Musik konsumieren“.

123 Die Einrichtung des kirchenmusikalischen Amtes – nach ca. 200 Jahren – ist dem Theologen Oskar Söhnngen zu verdanken, der sich in zahlreichen Schriften für die Erneuerungskräfte der Kirchenmusik unserer Tage eingesetzt hat. Vgl. auch Danuser, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, S. 148.

124 Zit. nach Bernsdorff-Engelbrecht, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, S. 291 und vgl. auch ausführlich Söhnngen, Oskar, *Das Berufsbild des neuen Kirchenmusikerstandes*, in: *Musica sacra zwischen gestern und morgen*, Göttingen 1981².

125 Luther, Martin, Weimarer Ausgabe 50, 370, zit. nach Bedford-Strohm, Heinrich, *Die Themen der Kirchenlieder Martin Luthers*, in: *Gottesdienst und Kirchenmusik*, 6/2012, S. 5.

126 Danuser, Die Musik des 20. Jahrhunderts, S. 253.

127 Kuschnerreit, Jörn, *Hans-Friedrich Micheelsen. Ein Komponist für die Kirchenmusik*, Hamburg 1992, Lebensbeschreibung und kommentiertes Werkverzeichnis.

salmen zu nennen.¹²⁸ Vielen dieser Komponisten lieferte das 1950 erschienene EKG einen Auslöser für ihre Orgelbeiträge verschiedenster Form und Gattung. Durch größere Formen wie Orgelsymphonien und ausladende Toccata, Passacaglien, Variationszyklen, aber auch Konzerte für Orgel und Orchester, obligate Orgel und andere Instrumente oder Singstimmen, erlangte das Instrument verstärkt Aufmerksamkeit auch im Konzert außerhalb des Gottesdienstes.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Evangeliumsverkündigung und Kirchenmusik in verschiedenster Form sind heute miteinander und über konfessionelle Grenzen hinweg eng zur *Musik in der Kirche* verknüpft. Wo der Gottesdienst verkümmert, verkümmert meist auch die Kirchenmusik und wenn die Bindung der Kirchenmusik an die Liturgie gelöst oder abgeschnitten wird, werden auch künstlerische Wurzeln der Liturgie gekappt. Religiöse Musik ist Ausdruck der künstlerischen Auseinandersetzung mit geistlichen Texten in vielfältiger Form. Der Aufführungsrahmen und der Adressatenkreis ist geöffnet bzw. stark erweitert und kann/ soll „Kirchenferne“ mit der künstlerisch formulierten Botschaft erreichen. Aus dem Verständnis des Kantorenamtes als eines *gottesdienstlichen*, eines *kirchlichen* und eines *künstlerischen* Amtes und zweitens: dem institutionell unabhängigen Komponieren von Musiken für den Kirchenraum und sein Instrumentarium entstanden auch zum Großteil die in unserer Arbeit betrachteten Werke und entwickelte sich beachtenswertes künstlerisches Schaffen.

128 Dies ist selbstverständlich nur eine sehr begrenzte Auflistung: Die schon im Rahmen der Chormusik Genannten, wie Ernst Pepping, Helmut Bornefeld, Hugo Distler, Günther Raphael, auch Johannes Weyrauch, haben sich ebenfalls in ihrer Orgelmusik mit choralgebundener und konzertanter Orgelmusik auseinander gesetzt. Für die Emanzipation der Orgel im Konzertleben bedeutend waren die *Drei Orgelsonaten* von Paul Hindemith, entstanden zwischen 1937 und 1940.

2. Viten und Werk der vier Komponisten

Die Viten und das jeweils vollständige Œuvre der Komponisten werden im Folgenden vorgestellt und von Analysen einzelner Orgelwerke sowie eines weiteren – größer dimensionierten Werkes – ergänzt. Die Einzelbeobachtungen der Analysen sind in einem auf den jeweiligen Komponisten bezogenen Resümee zusammengefasst, zugleich wird der Versuch unternommen, Aspekte eines Personalstils herauszuarbeiten.

Die Werkverzeichnisse sind für Fridel Grenz, Dieter Wellmann und Magdalena Schauss-Flake nach dem Kenntnisstand vom August 2014 vollständig. Frau Schauss-Flake ist am 24. September 2008 verstorben und sowohl Grenz als auch Wellmann bezeichnen in den diversen persönlichen Gesprächen ihr kompositorisches Arbeiten als abgeschlossen.

Im Werk von Gerhard Fischer-Münster, der jüngsten der hier untersuchten Persönlichkeiten, ist mit Zuwächsen im Œuvre innerhalb der nächsten Jahre zu rechnen, da er sowohl beruflich wie auch künstlerisch-musikalisch eng im Schaffensprozess und in den Erfordernissen des pädagogischen Lebens steht.

Die Analysen der vollständigen Orgelsammlungen bei Grenz und Wellmann folgen der Reihenfolge der Werke in den gedruckten Ausgaben. Die Werke von Fischer-Münster und Schauss-Flake liegen jeweils in Einzelausgaben und Autographen vor oder wurden aus Sammelbänden, die auch Werke anderer Komponisten enthalten, entnommen.¹

Die eingefügten, gescannten Notenbeispiele weisen z. T. handschriftliche Erläuterungen, harmonische Funktionsbuchstaben, Taktzahlen sowie optische Hilfen auf, die den Nachvollzug der Analysen verdeutlichen und vereinfachen sollen.²

1 Die handgeschriebenen Werke Fischer-Münsters hat der Komponist dem Autor dankenswerterweise in Kopien zur Verfügung gestellt.

In den Analysen wird auf einzelne Zählzeiten innerhalb eines Taktes eingegangen. Dies wird wie folgt gekennzeichnet: Die Bezeichnung T. 11⁴ bezieht sich auf die vierte Zählzeit des Taktes 11 usw. Handschriftliche (blaue) Eintragungen in den eingefügten (gescannten) Notenbeispielen sind zur Verdeutlichung der ausführlichen Analysen gedacht und stammen alle vom Verfasser dieser Arbeit.

2 Die Eintragungen in der Partitur der *Radolfzeller Messe* Fischer-Münsters stammen vom Dirigenten der Uraufführung. Schwach lesbare Eintragungen in den Orgelwerken von Schauss-Flake stammen von der Komponistin nach deren eigenen praktischen Spielerfahrungen mit den Werken. Alle Eintragungen in blauer Schrift stammen vom Verfasser und sollen das im Text Ausgeführte verdeutlichen.

Vorbemerkungen zur spezifischen Behandlung des Instrumentes Orgel

Das Wesen der Orgel ist statisch. Sie vermag die Saite in uns zum Schwingen zu bringen, die jenseits des dynamischen Auf und Ab unseres Erdendaseins in uns schlummert [...]³.

Wenn ein Komponist Werke für das Instrument Orgel vorlegt, kann dies liturgische Erfordernisse oder auch besondere biographische Bezüge haben. Oftmals scheint der Komponist – eher als bei anderen Instrumenten – ein bestimmtes Instrument in seiner auditiven Vorstellung gehabt zu haben, sei es, dass er dieses Instrument in einen wiederum assoziierten Raum selbst spielte, sei es, dass er es als besonders klangschön empfindet. Auch ist denkbar, dass die Synthese von Raum, hier meist Kirchenraum, und Instrument sich als besonders inspirierend erwiesen haben. Erinnert sei an das praktisch-handwerkliche Orgelbaupraktikum, das Fridel Grenz in der Fa. Oberlinger geleistet und ihm sicherlich tiefgehende Einblicke in alle Facetten der Klangerzeugung und -färbung ermöglicht hat. Auch Wellmann betont sein intensives Einhören in die Besonderheiten jeder Orgel in deren jeweiligen Raum.

Die Bevorzugung eines Instrumentes in einem bestimmten Raum kann prägend in der Anlage des Stückes gewesen sein oder das Stück selbst inspiriert haben, muss es aber beileibe nicht.⁴ Gleichmaßen sind aber auch – wie in allen anderen Gattungen und Besetzungsformen – Kompositionen anzutreffen, die ausschließlich in der innerlich hörenden Vergegenwärtigung der Stimmen und Instrumente geschaffen werden, unter völligem Ausschluss eines konkret existenten Klangkörpers. Beispiele hierfür sind die drei Orgelsonaten von Paul Hindemith, der in den Aufführungshinweisen er schreibt: *Spielern von Orgeln mit Walzen und Jalousieschwellern steht es frei, durch reichere Farbgebung und dynamische Übergänge, den Ausdruck über das in den Stärkegradvorschriften angegebene Maß zu verstärken.*⁵

Allerdings darf vermutet werden, dass ein Komponist, wenn er sich für die Orgel als Instrument entscheidet, eher an bestimmte Klangfarben bzw. Registerfarben denken mag, die er konkret in diesem Instrument gehört hat oder durch eigenes Spiel kennt. Der Komponist für Geige oder Oboe schreibt – in aller Regel – für das gewählte Instrument *in toto* und überlässt dem Spieler damit auch die klangliche und dynamische Interpretation. Der Organist hingegen muss, wenn er Registerangaben, z. B. *Subbass 16'* (Pedal), *Flöte 8'* (linke Hand) und *Vox humana 8'* (rechte Hand), vorfindet, danach trachten, diese Forderungen in seiner Interpretation zu realisieren oder zu-

3 Walcha, Helmut, zit. nach Kern, Ernst, *Johannes Brahms und die Orgel*, in: *Zur Orgelmusik im 19. Jahrhundert*, Tagungsbericht 3. Orgelsymposium Innsbruck 1981, Innsbruck 1983, S. 129.

4 Die Frage des Raumes, der Einzug der Orgel in den Konzertraum und die inhaltlich-geistige Dimension von Orgelmusik hat für Albert Schweitzer hingegen immer einen geistlich-religiösen Hintergrund: *Durch ihren gleichmäßigen und dauernd ausgehaltenen Ton hat die Orgel etwas von der Art des Ewigen an sich; auch in einem profanen Raum kann sie nie zum profanen Instrument werden [...]*, zit. nach Kern, Ernst, *Johannes Brahms und die Orgel*, in: *Zur Orgelmusik im 19. Jahrhundert*, Tagungsbericht 3. Orgelsymposium Innsbruck 1981, Innsbruck 1983, S. 129. Vgl. auch Philippi, Daniela, *Neue Orgelmusik*, Kassel 2002, hier: *Die Orgel – ein „christliches“ Instrument?*, S. 436–442.

5 Hindemith, Paul, *Sonate II und III*, 1937 und 1940, Schott-Verlag Mainz. In *Sonate I* gibt er lediglich dynamische Vorschriften.

mindest ähnliche Farben zu finden.⁶ Ein weiterer orgelspezifischer Aspekt der Registrierkunst darf nicht außer Acht gelassen werden: Durch die unterschiedlichen Stimmhöhen der Register in 16', 8', 4', 2'-Lagen können durch falsche Registerwahl unrichtige Akkordstellungen entstehen. Statt Akkordgrundstellungen, wie sie der Komponist vorgesehen hat, erklingen bei falscher Wahl Sext- oder Quartsextakorde durch die klanglichen Stimmkreuzungen. Gleichmaßen sind klanglich groß dimensionierte Werke, die einen bestimmten orchestralen Farbenreichtum oder einen Kathedralklang imaginieren, nicht befriedigend auf einer Hausübeorgel mit drei Registern öffentlich darzubieten.⁷ Eine grundsätzliche Überlegung zur Beurteilung kompositorischen Schaffens kann sich hier aufdrängen: „Ist eine Komposition höher – oder minderwertig, wenn sie mit den klanglichen Möglichkeiten eines konkreten Instrumentes/ Raumes rechnet, diese wissend einbezieht oder lediglich auf die konstruktive Kraft der Themen, Motive, der Konstruktion, der Harmonik und der Polyphonie etc. vertraut?“

Ein Großteil von Orgelmusik entstand und entsteht aus der Improvisation, aus der gottesdienstlichen Notwendigkeit. Dieses „ex tempore“ wird später notiert und aufgrund der liturgischen Notwendigkeit zur „Gebrauchsmusik“ und auch zum didaktischen Unterrichtsmaterial für Schüler und spätere Generationen. Ganz offensichtlich hat sich aus den Zeiten eines Dietrich Buxtehude, eines Jan Pieterzoon Sweelink, dann eines Johann Sebastian Bach oder seiner Söhne nicht viel über die Jahrhunderte hinweg im kirchenmusikalischen Unterricht geändert.⁸

Es ist davon auszugehen, dass Grenz und Wellmann in besonderem Maße, Schauss-Flake eher punktuell und Fischer-Münster wohl nicht für die konkreten gottesdienstlichen Erfordernisse geschrieben haben. Daher ist auch anzunehmen, dass Grenz und Wellmann am deutlichsten ihre jeweiligen Instrumente als klangliche Vorbilder für ihre Dispositionsangaben verinnerlichten.⁹

Man stellt bei einzelnen der untersuchten Orgelwerke zum Teil detaillierte Register-, d. h. Klangfarbenangaben fest, während andere Werke spärliche, auch nicht immer schlüssige Angaben oder lediglich dynamische Hinweise enthalten. Einzelne Beispiele kommen ohne jede weitere determinierende Angabe aus. Sie sind durch ihre

6 In dieser Arbeit werden oftmals ohne weitere Erläuterung diverse Registerangaben und -namen genannt. Bauart und Klang detailliert zu schildern, hieße, den Rahmen der Arbeit zu sprengen. Vgl. dazu Eberlein, Roland, *Orgelregister, ihre Namen und ihre Geschichte*, Köln 2008.

7 Man mag hierbei an Werke von Max Reger denken oder an die sinfonisch, expressionistische Orgelliteratur der französischen Meister César Franck, Charles Marie Widor bis hin zu den naturalistischen Klanggemälden Olivier Messiaens, die auf einer neobarocken Kleinorgel fast lächerlich wirken müssen.

8 In einem Portrait aus Anlass des 300. Geburtstages von Wilhelm Friedemann Bach, schreibt Siegfried Rampe: [...] *Die komponierte Musik lieferte Anhaltspunkte dafür, wie die Organisten ihre Improvisationen gestalteten, wobei die Aufzeichnung [...] den Vorzug hatte, auch komplizierte Formen und Techniken nachträglich ausarbeiten zu können. Folglich ist davon auszugehen, dass die erhaltene Orgelmusik [...] den Improvisationen der Organisten ähnelte [...]*, in: *Musik und Gottesdienst*, Zeitschrift der ref. Kirchenmusikverbände der deutschsprachigen Schweiz (RKV), Jg. 64, Nr. 5, 2010, S. 204 ff.

9 Wellmann betonte dies am 28. 9. 2010 in besonderem Maße für seine *Michaelis-Toccata*, 2.4.2.2.1. Werkverzeichnis Wellmann, die er für den sehr halligen Raum der Pauluskirche vor deren Restaurierung und akustischen Umgestaltung konzipiert hat. Am 27.7.2011 spielte der Komponist dieses Werk nochmals an alter Wirkungsstätte im öffentlichen Konzert.

Kompositionsstruktur und die Kraft ihrer Erfindung sich selbst genügend und darstellbar in einer durch den Interpreten individuell zu wählenden klanglichen und dynamischen Graduierung.

Bei aller Beschäftigung mit der Orgel und mit Werken für dieses Instrument ist stets zu beachten, dass jede einzelne Orgel eine besondere Stellung im jedweden Raum besitzt.

Jedes Instrument ist konzipiert für einen konkreten Raum, sei es einen Konzertsaal oder einen Sakralraum oder – mit Einschränkungen – auch einen häuslichen Raum. Eine Orgel kann nie als „Massenprodukt“ verstanden und in der Werkstatt in Serie produziert werden, sondern in jeder Phase des Bauprozesses ist der individuelle, konkrete Raum und der künftige Standort zu berücksichtigen. Die Arbeit des Intonateurs in Bezug auf die Disposition der Orgel, auf die Klangfarbe des gesamten Werkes wie auch einzelner Register ist von besonderer Bedeutung. Auch die Bezeichnung „Königin der Instrumente“ in ihrer historischen Dimension, ihre Stellung und ihre Funktion im sakralen Raum und liturgischen Umfeld, ihre ästhetischen Wandlungen durch die Musikepochen hindurch, sollte mit bedacht werden.¹⁰ Eckart Jaschinski fasst sein Kapitel von der Orgelmusik zusammen:

Der Platz innerhalb der Kirche, an dem die Orgel aufgestellt wurde, wechselte je nach Raumarchitektur und liturgischer Funktion: Nordwand des Chorraums, Seitenschiffwand, Lettner, Chorgestühl, Empore oder Altarnähe. Zum klassischen Standort der Orgel [...] wurde vielfach die Westempore. Gegenwärtig bemüht man sich bei der Wahl des Standorts, liturgische Funktion, technische und architektonische Struktur mit akustischen Gegebenheiten und musikalischer Verwendung in Einklang zu bringen.¹¹

10 Zur Einführung in den Orgelbau und zur Verdeutlichung der einzelnen Registerfarben, vgl. Artikel *Orgel* in *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), 2. neubearb. Ausgabe von Ludwig Finscher, Kassel 1997, Bd. 7, Sp. 881–904, vor allem Jürgen Meyer, Sp. 893–904, zu Fragen der Raumakustik und Fr. Wilh. Riedel *Region Mittelrhein, Pfalz und Mosel-Saar-Region*, Sp. 924–928. Adelung, Wolfgang, *Einführung in den Orgelbau*, Wiesbaden 1982⁵.

Jakob, Friedrich, *Die Orgel*, Bern 1976⁴.

Lange, Martin, *Kleine Orgelkunde*, Kassel 1995².

Klotz, Hans, *Das Buch von der Orgel*, Kassel 1965.

Dem Verfasser scheint, dass sich aufgrund der individuellen Symbiose bzw. Verzahnung von Instrument, Raum und Klang nur für das Instrument Orgel eine spezifische Gemeinschaft von „Kennern und Liebhabern“ herausgebildet hat, was sich in Reisen in „Orgellandschaften“ und Kursangeboten auf Orgeln jeder Epoche und in ausgewählten Räumen widerspiegelt.

11 Jaschinski, Eckhart: *Kleine Geschichte der Kirchenmusik*, Freiburg 2004, S. 93.

Anlage der Werkverzeichnisse und Verzeichnis der Abkürzungen

Die Werkverzeichnisse sind nach Werkgruppen geordnet.

Alle Einträge sind wie folgt gestaltet:

Titel – gegebenenfalls Untertitel

EJ	Entstehungsjahr
BE	Besetzung
TE	Textdichter
AUF	Auftraggeber der Komposition
UA	Uraufführung mit Ausführenden, soweit feststellbar.
VE	Verlagsangaben
MS	Manuskript(e), Autographen und Abschriften mit Standortnachweis
TO	Tondokumente mit Werken der Komponisten/tin und/oder unter Mitwirkung der Komponisten/tin als Interpret/in.

Abkürzungen

a. capp.	a cappella <i>oder</i> a capella	ad lib.	ad libitum
Anm.	Anmerkung	Ausg.	Ausgabe
Bar.	Bariton	BCPD	Bund christlicher Posaunen- chöre Deutschlands
Bfl.	Blockflöte	Cel.	Celesta
Cemb.	Cembalo	c.f.	cantus firmus
CVJM	Christlicher Verein junger Menschen	DTKV	Deutscher Tonkünstlerver- band
EG	Evangelisches Gesangbuch	EJW	Evangelisches Jugendwerk
EKD	Evangelische Kirche Deutsch- lands	EKG	Evangelisches Kirchengesang- buch
EPiD	Evangelischer Posaundienst in Deutschland	Fg.	Fagott
Fl.	Flöte	Flhrn.	Flügelhorn
Gemd.	Gemeinde (-gesang)	gem.	gemischt(e)
Git.	Gitarre	GL	„Gotteslob“ – katholisches Ge- bet- und Gesangbuch
Gfsp.	Glockenspiel	Kb.	Kontrabass
KiCh.	Kinderchor	Klv.	Klavier
Klar.	Klarinette	LP	Langspielplatte

Män.chor	Männerchor	NCB	Naheländisches Chorbuch (= Sammlung von Manuskripten für den Evangelischen Kirchenkreis an Nahe und Glan. In Kopie für die beteiligten Chöre erstellt. Dies wird im Werkverzeichnis von Wellmann daher als Manuskript geführt.)
Ob.	Oboe	Org.	Orgel
Picc.	Piccolo-Blockflöte	Pk.	Pauke
Pos.	Posaune	Ps.	Psalm
RG	Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz	Sax.	Saxophon
Schlgz.	Schlagzeug	Schlginst.	Schlaginstrumente
Singst.	Singstimme	Sopr.	Sopran
Spr.	Sprecher	...stg.	...stimmig
Str.	Streicher	Stsp.	Stabspiele
Tb.	Tuba	Ten.	Tenor
Tenhrn.	Tenorhorn	Trp.	Trompete
Va.	Viola	Vc.	Violoncello
Vibr.	Vibraphon	Vl.	Violine

2.1. Gerhard Fischer-Münster¹

Gerhard Fischer-Münster wurde am 17.11.1952 in Münster-Sarmsheim bei Bingen/Rhein geboren. Nach eigener Darstellung finden seine Werke weltweit Anerkennung und umfassen eine Vielzahl von Gattungen mit Sinfonien, Orchesterwerken, Kammermusik, Vokalmusik verschiedenster Besetzung. Fischer-Münsters eigenwilliger Kompositionsstil wird teils durch Ironie und Satire, teils durch philosophische und humanistische Inhalte charakterisiert. Großen Raum nehmen seine aus der Unterrichtspraxis am Peter-Cornelius-Konservatorium Mainz erwachsenen pädagogischen Werke ein. Mit Genuss experimentiert er mit Klängen und instrumentalen Kombinationen und persifliert vorgegebene, in der Hörgewohnheit verankerte Genres.

In der Kindheit lernte ich im familiären Alltag die musikalischen Grundlagen beim Großvater Theodor Fischer und Vater Theo Fischer. Das Zuschauen bei deren umfangreicher Arbeit und auch die Erklärungen, die ich so ganz zwanglos bekam, haben mich fundamental unterstützt. Klavierspiel stand im Vordergrund, das Komponieren reizte mich dann während des Klavierspielens. Privat bekam ich ab ca. 1958 ein paar Wochen Klavierunterricht beim Freund meines Vaters, dem naheländischen Pianisten Rony Franz.²

Im Studium am Peter-Cornelius-Konservatorium Mainz, das sich ab 1970 anschloss, standen Komposition, Harmonielehre, Kontrapunkt bei Volker Hoffmann und bei Gerhard Nieß Formenlehre und Werkanalyse im Mittelpunkt. Im Jahre 1980 lernte Fischer-Münster die Komponisten Kurt Hessenberg³ und Philipp Mohler⁴ kennen, die ihm für seine kompositorische Praxis wertvolle Hinweise gaben. *Der französische Komponist Jean Françaix⁵ hat mich durch seine ironisierende Tonsprache beeindruckt. 1972 oder '73 traf ich ihn zum ersten Mal; da bestärkte er mich, meine eigene Tonsprache nicht durch irgendwelche Zeitströmungen beeinflussen zu lassen.⁶*

Seine Inspirationen zu seiner originären Tonsprache, die sich somit nicht als Fortführung bestimmter „Schulen“ versteht, findet er in Kunst, Literatur, Wissenschaft und in der Natur, vor allem in der Bergwelt Südtirols. Seit 1975 wirkt er als Dozent am Peter-Cornelius Konservatorium Mainz für Klarinette, Klavierimprovisation und Komposition. Zudem ist er der Leiter des Sinfonischen Blasorchesters sowie des Bläserensembles, für die auch viele seiner Kompositionen entstanden sind. Fischer-Mün-

1 Vgl. CD-Booklet „...so zum Beispiel“, 2002.

2 Interview des Verf. mit dem Komponisten am 14.5.2011.

3 Kurt Hessenberg (1908–1994), deutscher Komponist und Professor für Komposition an der Frankfurter Musikhochschule. Hessenberg gehört zu den wichtigsten Vertretern der evangelischen Kirchenmusik im 20. Jh. Gemeinsam mit Zeitgenossen wie Hugo Distler oder Ernst Pepping regte er eine durchgreifende Erneuerung der evangelischen Kirchenmusik an. Zu Hessenbergs bekanntesten Schülern zählt u. a. Hans Zender.

4 Philipp Heinrich Mohler (1908–1982), deutscher Komponist, Schüler von Joseph Haas. 1958 bis 1976 Direktor der Musikhochschule Frankfurt a. M. (zeitweise in Personalunion auch Direktor des Hoch'schen Konservatoriums). Ein Schaffensschwerpunkt Mohlers liegt in der der Vokalkomposition, wobei er auch Lieder, Chöre und Kantaten für Jugend und Laien komponierte. Der Pfälzische Sängerbund erinnert hieran und vergibt ihm zu Ehren eine Philipp-Mohler-Medaille.

5 Jean Françaix (1912–1997), französischer Komponist und Pianist. Er komponierte viele Werke für Blasinstrumente. Auch einige Opern sowie Filmmusik für zehn Filme finden sich in seinem Werkverzeichnis.

6 [...] Nebenbei konnte er noch von seinen Bekanntschaften mit Ravel und Poulenc erzählen, das beeindruckte mich, Fischer-Münster im Interview v. 14.5.2011.

ter lehrte als Gastdozent an verschiedenen Instituten und geht einer Konzerttätigkeit als Dirigent, Pianist, Klarinetttist überwiegend mit eigenen Werken, nach. In mehreren Jahren wirkte er als Jury-Mitglied bei Orchester-, Kompositions- und Instrumentalwettbewerben und arbeitete bei der Erstellung des *Lehrplanes Klarinette* des VdM (Verband deutscher Musikschulen) mit. Im Gespräch erwähnt er noch eine musikwissenschaftliche Arbeit über physikalisch-musikalisch-historische Zusammenhänge mit dem Titel *Harmonie aus dem Einklang*. Seit 1997 ist Fischer-Münster Honorary Member of the IBC Advisory Council (Cambridge) und seit 2000 Ehrenmitglied des Research Board des American Biographical Centre USA.

In seinem kompositorischen Werk nimmt die Kirchenmusik bzw. Musik für die Kirche einen vergleichbar kleinen Raum ein.⁷ Auf die Frage nach Kirchenmusik bzw. nach der Vertonung geistlicher Texte antwortete Fischer-Münster am 14.5.2011: *Durch Anregungen eines Studienkollegen, Werner Schröder, später Organist in Badenweiler, Delmenhorst, heute Marl, schrieb ich schon im Studium einige kirchenmusikalische Stücke, z. B. De humanitate [für Orgel], oratorische Szenen zur Weihnachtsgeschichte [für Vokalstimmen und Instrumentalensemble], Campana [für Orgel], Résumé [für Violine, Orgel].*

Es ergaben sich später immer wieder Anregungen von außen, die Radolfzeller Messe, Der Herr ist König, u. a.“

Seine Texte sucht sich Fischer-Münster nach eigenen Worten nach dem Gesichtspunkt der inhaltlichen Kraft und der Wortwahl des Textes aus. Einige schreibt er auch selbst. *Friedfertigkeit, Toleranz, Menschlichkeit und Ehrfurcht vor der Natur sind für mich wesentliche Inhalte.*⁸

Das Übergewicht in seinem bisherigen Schaffen bilden Orchesterwerke mit einer Betonung des Bläserischen, die Kammermusik in einer weiten Vielfalt der Besetzungen und Themen sowie das pädagogische Lehrwerk für Instrumentalisten. Auch ist Fischer-Münster der phantasievolle Experimentierer und musikalische Spieler, der sich auch mit Vergnügen den kontrapunktischen Grundgesetzen der „Alten“ stellt und sich mit tonphysikalischen Erscheinungen auseinandersetzt. Als Beispiele aus seinem Werk lassen sich nennen: *Das Tetrachordische Komma, Die Harmonisierung der Ganztonleiter, Fux, du hast die Ganz gestohlen..., Der Dodeka-Akkord oder Kammerton A, Minimal Music und Pendelnde Harmonie.*

Geistliche Texte bzw. auch religiös inspirierte Texte werden selten verarbeitet, die Orgel als genuin kirchliches Instrument wird sparsam eingesetzt, dann aber gerne im traditionellen Kontext als Partnerin von Blechbläsern und Vokalsolisten. Die eher sparsame Verwendung der Orgel erklärt Fischer-Münster damit, dass er generell nur aufgrund von Anfragen bzw. Aufträgen komponierend tätig werde. Die vorliegenden orgelbegleiteten Werke setzen das Instrument als eher sinfonisch klingendes Instrument ein und betonen weniger dessen Begleitfunktion, sondern sehen die Orgel als eigenständiges Partnerinstrument. *Die Orgel generell ist für mich ein ungeheuer reizvolles Instrument, das sehr sensibel beim Komponieren betreut werden muss.*

Im Interview vom Mai 2011 lässt Fischer-Münster zudem einen eigenwilligen, ironisierenden Blick auf die Orgel und ihre Möglichkeiten erkennen, in dem er, von Jean Francaix kommend, meint:

⁷ Siehe Vorwort, S. 16.

⁸ Alle Zitate auf dieser und der nachfolgenden Seite entstammen dem Interview vom 14.5.2011.

Dieser [Francaix] sagt mit Blick auf das Akkordeon: Akkordeon ist eine Orgel, die nach einem Waschgang eingegangen ist. Das hat mich zu der Überlegung gebracht, ob die Orgel nicht ein Akkordeon ist, welches in der Kirche durch zu hohe Luftfeuchtigkeit und zu viel Weihrauch gequollen ist [...]

Für den Bereich der vokalen Kirchenmusik wird in der Analyse noch die *Radolfzeller Messe* betrachtet, eine sinfonisch besetzte Messkomposition des Jahres 1978 für den liturgischen Gebrauch, die der Komponist nach Differenzen zwischen seiner Auffassung und der des Widmungsträgers wieder zurückgezogen hat. Sein ironisierender, parodistischer, bisweilen sarkastischer Umgang mit Sujets bzw. Textvorlagen stieß nicht immer auf ungeteiltes Verständnis.⁹ Das vorliegende Werkverzeichnis umfasst das Œuvre des Komponisten, wie es dem Verfasser im August 2014 vorlag.¹⁰

Werkverzeichnis

2.1.1. Vokalwerke

1. Vokalstimmen mit Orchester
2. Vokalstimmen mit Tasteninstrument
 1. Werke für Einzelstimme mit Tasteninstrument
 2. Werke für mehrere Stimmen mit Tasteninstrument
3. Vokalstimmen ohne instrumentale Begleitung
4. Chor a cappella

2.1.1.1. Vokalstimmen mit Orchester¹¹

1. „Ach bitt' rer Winter“¹²

EJ 1969
BE Singst., gem. Chor, Klav., Str.
MS beim Komponisten

2. „An den Schmetterling“

EJ 1978
BE Sopr.solo, Sinfonisches Orchester mit 1.1.2.1.-2 Hrn., Str.
TE Otmar Weiler
UA 1978 Heidesheim/Rhein durch Roswitha Haub, Sopr., Orchester des Staatstheaters Wiesbaden, Ltg.: Theo Fischer
MS beim Komponisten
TO vgl. Klavierfassung, 2.2.1.2.2., Nr. 20

⁹ Vgl. Werkverzeichnis 2.1.1.1.14. und zugehörige Anm. 17 sowie die „Nachwirkung“ des päpstlichen *motu proprio* von 1903, das in Auszügen auf S. 38, Anm. 88 zitiert wird. Man beachte besonders das Verbot, den liturgischen Text der Messe abzuwandeln oder zu teilen.

¹⁰ Innerhalb der Gattungen und Rubriken finden sich die Werke in alphabetischer Reihenfolge und nicht in der Chronologie ihrer Entstehung (EJ).

¹¹ In dieser Werkgruppe sind auch mit Klavier ausführbar:
Ewig schimmert der Glanz des Seins – Suite populaire – Gottes Verheißung nach der Sintflut – Schlangenlied – Gesang von den Gestirnen – Rhapsodie – Lobe den Tag.

¹² Anm. d. Komp.: *Variante der Orchesterfassung. Nur zur Dokumentation erwähnt.* Vgl. 2.1.2.1.1.

3. „Besinnlicher Weihnachtscocktail“¹³

- EJ 1980
 BE Soli (S-A-T-B) auch als gem. Chor möglich, Fl., 2 Klar., Vl., Vc., Git., Tamtam, 2 Klv.
 TE Eugen Roth „Verkannte Kunst“
 AUF Peter-Cornelius-Konservatorium Mainz, Ltg. Volker Hoffmann
 UA 1980 Mainz durch Dozentenensemble des Konservatoriums, Ltg. G. Fischer-Münster
 MS beim Komponisten

4. „Der Herr ist König“

- EJ 1976
 BE Sopr.solo, gem. Chor od. Frauench. und Orchester mit 1 (Picc).o.2.2.-2.2.3.1., Hfr., Tamtam, Str.
 TE Ps. 99 und „Sanctus“ der hlg. Messe
 UA 1977 Langenlonsheim, Roswitha Haub, gem. Chor Langenlonsheim, Orchester des Staatstheaters Wiesbaden, Ltg. Theo Fischer
 VE Tonger-Verlag, Köln
 TO MC (Mitschnitt Leverkusen, Ltg. Hermannjosef Rübben)
 LP d-sound, SWR, FSW (Italien), Radio DRS (Schweiz)

5. „Der Wasserfall“

- EJ 2003
 BE 2-stg. KiCh., gem. Chor und Orchester mit 2.2.2.2.-4.3.2.1., Hrf., Schlginstr., Str.
 TE Brigitte Pulley-Grein
 AUF UNICEF anl. 50 Jahre UNICEF, Festkonzert
 UA 2003 Mainz durch Chöre und Sinfonieorchester des Peter-Cornelius-Konservatoriums, Ltg. GMD Gernot Sahler
 MS beim Komponisten
 TO CD

6. „Eine wertvolle Aufgabe“

- EJ 1972
 BE Singst.solo, gem. Chor, kleine Combo
 AUF St. Ägidius Bad Salzig
 UA 1972 Bad Salzig durch Werner Schröder
 MS beim Komponisten

7. „Ewig schimmert der Glanz des Seins“¹⁴

- EJ 1980 mit den Sätzen: *Rufe – Die Natur – Der Mensch – Der Glaube – Der Wahn – Vision*
 BE Sopr., gem. Chor, Orchester mit 1.1.2.0.-1., Schlginstr., Str.
 TE Raimund Jordan-Clarin
 AUF gem. Chor Langenlonsheim

¹³ Anm. d. Komp.: Auch ohne Ensemble und nur mit Klv. zu vier Händen möglich.

¹⁴ Anm. d. Komp.: Auch ohne Bläser aufführbar.

- UA 1981 Langenlonsheim durch Roswitha Haub, Sopr., gem. Chor Langenlonsheim, Orchester des Staatstheaters Wiesbaden, Ltg. Theo Fischer
 MS beim Komponisten

8. „Gesang von den Gestirnen“

- EJ 1985
 BE Spr., gem. Chor, großes Sinfonisches Blasorchester, auch Klv-Begleitung möglich
 TE Heinz Leifhelm
 AUF Internationale Musiktage Uster, Schweiz 1985
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim (in Vorbereitung)
 TO Radio DRS (Schweiz) und SDR

9. „Gottes Verheißung nach der Sintflut“

- EJ 1984
 BE gem. Chor od. Män.chor, Blechbläserensemble, Tamtam, Org.
 TE AT, Gen. 8/9
 AUF Pfarrkirche St. Stephan Mainz und Hans Gerards in Anlehnung an die Friedensidee und die berühmten dortigen Kirchenfenster von M. Chagall; Ltg. Hans Gerards
 UA o. J., o. O.
 VE schmidmusic, Calw

10. „Haiku-Lieder“¹⁵

- EJ 1980
 BE Sopr.solo, Sinfonieorchester mit 2.2.2.2.-4.2.3.1., Hrf., Schlginstr., Str.
 TE Sigrid Genzken-Dragendorff
 AUF Max Zimmermann, Dirigent
 UA 1981 SWR-Sendung durch Roswitha Haub, Sopr., und Burkhard Schaeffer, Klv. 1983 Einspielung für die Universität Saitama/Japan und das Haiku-Museum Tokyo mit Roswitha Haub, Sopr. und G. Fischer-Münster, Klv.
 VE Tonger/Rabe-Verlag; im Lehrplan des VdM.
 TO SWR (Orchester- und Klavierfassung), BR (Orchester- und Klavierfassung), Radio DRS Zürich, Radio der Universität Kolumbia (Orchesterfassung), LP und CD.

11. „Lobe den Tag“

- EJ 1982
 BE Män.chor, Bläserensemble mit 2 Trp., Hrn., 2 Pos., Tb.
 TE Raimund Jordan-Clarin
 AUF zur Einweihung des neuen Bürgerhauses Heringen/Werra
 UA 1983 Heringen durch Män.chor 1849 Heringen, Bergmannskapelle Heringen, Ltg. Heinrich Nölker
 VE Tonger-Verlag, Köln
 TO HR-Produktion mit den o. a. Ausführenden, MC Rabe-/Tonger-Verlag, Köln

¹⁵ Ursprünglich als Fassung für Sopran und Klavier, vgl. 2.1.1.2.1.1.3.

12. „Madonna del sasso“¹⁶

- EJ 1976
BE Singst., Sinfonisches Orchester mit 1.1.2.1.-2.2.2.0., Schlz., Str.
TE der Text befindet sich an einer Gebetsbank in der gleichnamigen Klosterkirche bei Locarno/Schweiz; komponiert in Bellinzona-Paudo/Schweiz. Die Klavierfassung (Original) wurde den Mönchen des Klosters 1978, die CD 2011 übergeben.
UA 1989 Langenlonsheim durch Reinhard Leisenheimer, Ten., Orchester des Staatstheaters Wiesbaden, Ltg. Theo Fischer
VE Intermezzo International, Berlin
TO CD mit Pia Keitel, Sopr. und Sinfonieorchester der Universität Dortmund, Ltg. Hans-Gunther Ackva

13. „Oratorische Szenen zur Weihnachtsgeschichte“

- EJ 1974 mit vielen – durch Sprechszenen unterbrochenen – Sätzen,
TE Emilie Charlotte Leich, Reinhart Auener, Raimund Jordan-Clarin, NT nach Lukas
BE Sopr.solo, Altsolo, Ten.solo, Spr., Kammerensemble, Tamtam, Vl., Vc., Org.
AUF St. Ägidius Bad Salzbig als Start zu einer Rhein-Nahe-Tournee
UA 1974 Bad Salzbig
Trudel Strasser-Rost, Sopr., Karl-Heinz Pickel, Ten., Werner Schröder, Org., Kammerensemble des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz, Ltg.: G. Fischer-Münster
MS beim Komponisten
TO ZDF-Aufzeichnung 1975 und beim Komponisten

14. „Radolfzeller Messe“¹⁷ – Fassung II mit Untertitel *Deutsche Messe*

- EJ 1978 mit den Sätzen: *Zum Kyrie – Zum Gloria – Zum Sanctus – Zum Benedictus – Zum Agnus Dei*
BE 3 Soli, gem. Chor und Sinfonieorchester mit 1. (auch Picc.) 1.2.1.-2.2.2.1., Hrf., Schlginst., Str.
AUF Klaus Schmahl, Dirigent Radolfzell
TE Otmar Weiler und Raimund Jordan-Clarin
Bemerkung: Werk (ohne Credo) noch in der Fassung für gem. Chor, Soli (S-A-T-B), großes Sinfonisches Blasorchester, Vl. Solo (im Agnus Dei)

¹⁶ Originale Fassung für Singst. und Klavier, vgl. 2.1.1.2.1.22.

¹⁷ Untertitel: *Deutsche Messe* und auch in einer Fassung I (1978) für Soli, Chor und Sinf. Blasorchester (das Leitmotiv ist auf der Stimmung der Glocken des Radolfzeller Münsters aufgebaut). Hierzu der Komponist: *Auftrag für Unsere liebe Frau Radolfzell / Bodensee. I. Fassung [...] wurde vom damaligen Dirigenten wegen der Texte zur Uraufführung abgelehnt. Der Komponist forderte das Notenmaterial zurück und strich die Widmung. Der damalige Chorleiter zuvor wörtlich an den Komponisten: [...] Warum bleiben Sie nicht beim ursprünglichen Text, [...] oder warum verwenden Sie keine Psalmtexte? Mir als „konservativem“ Katholiken scheint die Aufführung in einem Gottesdienst sehr problematisch, ja gewagt.[...]Beim Beginn des Eucharistischen Hochgebetes fehlt die Lobpreisung und Verherrlichung Gottes ganz [...] Ich selber hätte den Mut nicht, auf eigene Kappe diese Texte [...], ohne vorherige Absprache mit dem Priester, zu singen [...].*

- UA 1978 Heidesheim/Rhein durch Roswitha Haub, Sopr., Reinhard Leisenheimer, Ten., Horst Fiehl, Bass, gem. Chor Heidesheim, Orchester des Staatstheaters Wiesbaden, Ltg.: Theo Fischer
In dieser Fassung II zahlreich aufgeführt, auch u. a. in Budapest/Ungarn
- MS beim Komponisten
- TO Tonträger beim Komponisten

15. „Rhapsodie“

- EJ 1983
- BE Frauenchor und Orchester mit Fl., 2 Klar., Fg., Hrn., Trp., Pos., Str.
- TE Raimund Jordan-Clarin
- AUF Frauenchor Zeltingen-Rachtig/Mosel
- UA 1983 Zeltingen-Rachtig durch o. a. Ensemble, Orchester der Kammermusikvereinigung Bernkastel-Kues, Ltg.: Edmund Kappes
- MS beim Komponisten

16. „Schlangenlied“¹⁸

- EJ 1978
- BE Spr.solo, Män.chor, Tárogató¹⁹ solo (oder Sopr.-Sax. od. Klar.), Sinfonisches Orchester mit 1.1.1.1.-2., Hrf., Tamtam, Str.
- TE Hans Leifhelm
- AUF Richard Rauth, Dirigent
- UA 1979 Pirmasens durch Hee-Suk Kim, Sopr., G. Fischer-Münster, Tárogató, MGV Rodalben, Rundfunkorchester des SWR, Ltg.: Richard Rauth
- MS beim Komponisten
- TO SWR-Mitschnitt der UA., FSW Italien – Mitschnitt der UA
LP d-sound mit Edeltraud Kahn, Sopr., G. Fischer-Münster, Tárogató, Chorgemeinschaft Schöneburg, Orchester des Staatstheaters Wiesbaden, Ltg.: Walter W. Thomann

17. „Suite populaire“

- EJ 1984 mit den Sätzen: *Ouverture – Tarantella – Romanze – Blue song – Marsch*²⁰ – *Valse Ivre – Berceuse – Finale*
- BE Sopr.-, Ten.solo, gem. Chor, Bläserensemble mit 2 Fl., Ob. (auch Engl.hrn.), 2 Klar., 2 Fg., 2 Hrn., 2 Trp., auch mit Kl.v.begleitung mögl.
- AUF Stadt Merzig anl. der Partnerschaftsbesiegelung Merzig – St. Medard-en-Jalle (F)
- TE Otmar Weiler, Raimund Jordan-Clarin, Volksgut
- UA o. J., Merzig durch Solisten, Liederkranz Merzig, Bläserensemble Saarbrücken, Ltg.: Fred Schnubel
- VE schmidmusic Calw

¹⁸ Anm. d. Komp.: *Auch mit Kl.v. aufführbar.*

¹⁹ Das Tárogató (auch unter dem Namen Taragot bekannt) ist ein Holzblasinstrument mit einfachem Rohrblatt, das der Klarinette in der Form sehr ähnelt. Es hat jedoch einen konisch gebohrten Korpus, wie das Saxophon, welches dem Tárogató im Klang gleicht. Das Instrument wurde um 1900 kurz nach der Erfindung des Saxophones in Ungarn entwickelt und wird sogar als Nationalinstrument Ungarns bezeichnet.

²⁰ *Romanze und Marsch* auch in einer Fassung für Singst. und Kl.v., vgl. 2.1.1.2.1.25.

18. „Turm-Fantasien

- EJ 1993 mit den Sätzen: *Festival Music – Fünfhundert Becher – Romanze – Finale*
 BE Män.chor, Sinfonisches Blasorchester, Sätze 1 und 3 ohne Chor.
 AUF Auftrag der Gem. Münster-Sarmsheim anl. 500 Jahre „Stumpfer Turm Münster-Sarmsheim.“
 TE Raimund Jordan-Clarin
 UA 1994 Münster-Sarmsheim durch Kirchenchor, Männergesangsverein und Musikverein der Gemeinde, Ltg.: G. Fischer-Münster
 MS beim Komponisten

19. „Von Menschlichkeit und Frieden“ – Frankenthaler Gebet ²¹

- EJ 2012
 BE Sopr.solo, Kindersti., gem. Chor, Sinfonisches Blasorchester mit Picc., 2.1.3.1 ad lib.-2.3.3.2.-Pk, Schl.-Kb., Org., 3 Kirchengl.
 AUF Landes-Auftrag von „Kultursommer Rheinland-Pfalz 2012“ zur offiziellen Eröffnung in Frankenthal.
 TE vom Komponisten
 UA 2012: Frankenthal durch Sarah Lewark, Sopr., Don Bosco Kinderchor, Nova Cantina-Chor, Stadtorchester und SBO der Musikschule Frankenthal, Wolfgang Portugall Org., Ltg.: Egbert Lewark. Für die Aufführung wurden historische Kirchenglocken aus dem Frankenthaler Museum in die St.-Ludwigs-Kirche überführt.
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim
 TO CD-Mitschnitt der Stadt Frankenthal, Kultursommer Rheinland-Pfalz 2012.

20. „Wandlung“

- EJ 1968
 BE Ten., Bass, Hrn., Str., Org.
 MS *Nicht auffindbar. Nur zur Dokumentation erwähnt.* (G. Fischer-Münster)

21. „Warte auf Sonne“ ²²

- Einzelsatz aus: *Oratorische Szenen zur Weihnachtsgeschichte*
 EJ 1974
 BE Sopr.solo, Sinfonisches Orchester mit Fl., Ob., Klar., 2 Hrn., Str.
 TE Emilie-Charlotte Leich
 UA 1975 Heidesheim durch Hee Suk Kim, Sopr., und Orchester des Staatstheaters Wiesbaden, Ltg.: Theo Fischer
 MS beim Komponisten

21 Aus dem Vorwort zum Werk: [...] *Die Grundidee basiert auf dem Leben des Seligen Erkenbert aus Frankenthal (ca. 1079–1132), Stifter des Klosters Frankenthal. Der Text stammt vom Komponisten [...].*

22 Auch als Fassung für Sopr. und Klav. vorhanden; vgl. 2.1.1.2.1.28.

2.1.1.2. Vokalstimmen mit Tasteninstrument

2.1.1.2.1. Werke für Einzelstimme mit Tasteninstrument

1. „Ahnung des Kommenden“

- EJ 1971
 BE Ten., Klv. (Orchester)
 MS G. Fischer-Münster: *Wird gesucht. Nur zur Dokumentation erwähnt.*

2. „An den Schmetterling“

- EJ 1977
 BE Sopr., Klv.
 TE Otmar Weiler
 UA 1977 Kiedrich durch Antje Jans, Sopr., und Ernst Röhrig, Klv.
 MS beim Komponisten
 TO LP mit Roswitha Haub, Sopr., und Burkhard Schaeffer, Klv.
 SWR-Produktion mit Ingeborg Hirsch, Sopr., und Burkhard Schaeffer, Klv.

3. „Curon“²³

- EJ 1999
 BE Sopr., Klar., Klv.
 TE Raimund Jordan-Clarin
 MS beim Komponisten

4. „Das Höpfli-Lied“²⁴

- EJ 1976
 BE Solostimme, Klv.
 MS beim Komponisten

5. „Der Mensch“

- aus: *Ewig schimmert der Glanz des Seins*
 EJ 1980
 BE Sopr., Klv.
 TE G. Fischer-Münster
 MS beim Komponisten
 TO LP d-sound mit Roswitha Haub, Sopr. und Burkhard Schaeffer, Klv.

6. „Die alte Botschaft“

- aus: *Oratorische Szenen zur Weihnachtsgeschichte*
 EJ 1974
 BE Singst., Klv.

23 Vgl. auch „Kammermusik in gemischten Besetzungen“, 2.1.2.7.9. Anmerkung zum Titel: *Curon (Graun) ist ein Ort in Südtirol, dessen historischer Ortskern wegen Bau eines Stausees geflutet wurde. Der noch aus dem Reschensee herausragende Kirchturm ist inzwischen Wahrzeichen des Vinschgaues. Noten des Werkes wurden der Gemeinde Graun übergeben.*

24 Anm. d. Komp.: *Gästebucheintrag der Casa Silbernagel, Paudò ob Bellinzona, Schweiz.*

TE Reinhart Auener²⁵
MS beim Komponisten

7. „Die Kräd“

EJ 1956
BE Singst., Klv.
MS kein Manuskript aus dem J. 1956 erhalten. *Es handelt sich um ein Liedchen, das der Vierjährige erfand und immer aus dem Gedächtnis sang/spielte. Melodie ist rekonstruiert. Nur zur Dokumentation erwähnt.* (G. Fischer-Münster)

8. „Ein Wiener Lied“²⁶

EJ 2005
BE Singst. (und/oder Solo-Instrument), Klv.
TE Hans-Peter Rösler
UA 2005 durch Hans-Peter Rösler, Vl., und G. Fischer-Münster, Klv.
MS beim Komponisten

9. „Freuden des Jungen Werthers“

EJ 1982 – geschrieben zum Goethe-Jahr 1982
BE Ten./Bar., Klv.
TE satirische Auseinandersetzung mit Johann Wolfgang von Goethe
UA 1984 Mainz durch Heiner Hofmann, Ten., und Gabriele Stenger-Stein, Klv.
MS beim Komponisten

10. „Fügung“

EJ 1973
BE Alt, Klv.
TE Otmar Weiler
MS beim Komponisten

11. „Gehet den Weg“

aus: *Oratorische Szenen zur Weihnachtsgeschichte*
EJ 1974
BE 2 Singst., Klv.
TE Raimund Jordan-Clarin
MS beim Komponisten

12. „Gespenster-Nebel“

aus: *Zwei sinfonische Lieder*
EJ 1999
BE Sopr., Klv.
TE Brigitte Pulley-Grein²⁷

²⁵ Reinhart Auener war Redaktionsleiter der *Allgemeinen Zeitung Bingen* und Präsident der „Historischen Gesellschaft Bingen“, die 1975 gegründet wurde. Vgl. www.regionalgeschichte.net/.../aktive-in.../vereinsgeschichte.html, 21.2.2013.

²⁶ Anm. d. Komp.: *Bewußt gewähltes Genre ‚Wiener Lied‘. Komponiert aus Laune.*

²⁷ Bulley-Grein, Brigitte (geb. 1945), Lyrikerin und Schriftstellerin, wohnt in Kassel, vgl. www.pulley-grein.de/vitaoo.htm, 21.2.2013.

UA 2000 Mainz
MS beim Komponisten

13. „Haiku-Lieder“²⁸

EJ 1980
BE Sopr.solo, Klv.
TE Sigrid Genzken-Dragendorff
UA 1981 SWR-Sendung durch Roswitha Haub, Sopr., und Burkhard Schaeffer, Klv.
1983 Einspielung für die Universität Saitama/Japan und das Haiku-Museum Tokyo mit Roswitha Haub, Sopr. und G. Fischer-Münster, Klv.
VE Tonger/Rabe-Verlag; im Lehrplan des VdM.
TO SWR (Orchester- und Klavierfassung), BR (Orchester- und Klavierfassung), Radio DRS Zürich, Radio der Universität Kolumbia (Orchesterfassung), LP und CD.

14. „Heimatlied“²⁹

EJ 1970
BE Singst., Klv.
TE Otmar Weiler
MS beim Komponisten

15. „La complainte de la Limace“

EJ 2008
BE Singst., Klv.
TE frz., Fernand Rolland
AUF École de Musique et de Danse du Pays de Puisaye-Forterre, Burgund (F)
MS beim Komponisten
TO CD-Produktion „AUX CABARETES“ Frankreich 2008

16. „La complainte de la Limace“³⁰

EJ 2008
BE Singst., Vl., Klar., Pos.
TE frz., Fernand Rolland
AUF École de Musique et de Danse du Pays de Puisaye-Forterre, Burgund (F)
MS beim Komponisten
TO CD-Produktion „AUX CABARETES“ Frankreich 2008

17. „La marche de l’escargot“

EJ 2008
BE Singst., Klv.
TE frz., Fernand Rolland
AUF École de Musique et de Danse du Pays de Puisaye-Forterre, Burgund (F)
MS beim Komponisten
TO CD-Produktion „AUX CABARETES“ Frankreich 2008

²⁸ Das Werk ist auch als Orchesterfassung von 1982 vorhanden. Vgl. 2.1.1.1.10.

²⁹ Anm. d. Komp.: *Im Volkston*. Zu dem Begriff „Volkston“ vgl. Widmaier, Tobias, *Volkstümliche Musik*, www.sim.spk-berlin.de/static/hmt/HMT_SIM_Volkstuemliche_Musik.pdf, 21.2.2013.

³⁰ Anm. d. Komp.: *Diese Fassung kann mit und ohne Klavier ausgeführt werden.*

18. „La marche de l’escargot“

EJ 2008
 BE Singst., Vl., Klar., Pos.
 TE frz., Fernand Rolland
 AUF École de Musique et de Danse du Pays de Puisaye-Forterre, Burgund (F)
 MS beim Komponisten
 TO CD-Produktion „AUX CABARETES“ Frankreich 2008

19. „La Marseillaise – un peu extraordinaire“

EJ 1995
 BE Ten., Klv.
 AUF Französische Botschaft Mainz anl. Jubiläum der „Marseillaise“
 UA 1995 frz. Botschaft Mainz durch Michael Uhl, Ten., und Beate Schmuck, Klv.
 MS beim Komponisten

20. „La serenade du ver luisant“

EJ 2008
 BE Singst., Klv.
 TE frz., Fernand Rolland
 AUF École de Musique et de Danse du Pays de Puisaye-Forterre, Burgund (F)
 MS beim Komponisten
 TO CD-Produktion „AUX CABARETES“ Frankreich 2008

21. „La serenade du ver luisant“

EJ 2008
 BE Singst., Vl., Klar., Pos.
 TE frz., Fernand Rolland
 AUF École de Musique et de Danse du Pays de Puisaye-Forterre, Burgund (F)
 MS beim Komponisten
 TO CD-Produktion „AUX CABARETES“ Frankreich 2008

22. „Madonna del sasso“

EJ 1976
 BE Singst., Klv.
 TE der Text befindet sich an einer Gebetsbank in der gleichnamigen Klosterkirche bei Locarno/Schweiz; komponiert in Bellinzona-Paudo/Schweiz. Die Klavierfassung (Original) wurde den Mönchen des Klosters 1978 übergeben.
 UA 1978 Kiedrich durch Antje Jans, Sopr., und Ernst Röhrig, Klv.
 VE Intermezzo International, Berlin
 TO LP mit Reinhard Leisenheimer, Ten., und Burkhard Schaeffer, Klv.
 SWR-Produktion mit Ingeborg Hirsch, Sopr. und Burkhard Schaeffer, Klv.

23. „Mir ist ein Engel fallen“

Weihnachtslied
 EJ 2006
 BE Singst., Klv.
 MS beim Komponisten

24. „Rheinland-Pfalz-Hymne“

EJ 2000
 BE Singst., Klv.
 TE Helmut Mathy
 AUF Landesregierung Rhld.-Pfalz
 MS beim Komponisten

25. „Romanze und Marsch“

Einzelsätze aus *Suite populaire*
 EJ 1984
 BE Singst., Klv.
 TE Otmar Weiler, Raimund Jordan-Clarin, Volksgut
 VE schmidmusic Calw

26. „Vier ungarische Lieder“ nach den Originalmelodien

EJ 1977 mit den Sätzen: *Janos spielt – Felegy ha’zi-Straße – Unter den Csita’ ri Bergen – Blankenstein – Husar*
 BE Singst., Klv.
 TE Ungarisches Volksgut (Dr. Richard Jakobi)
 UA 1979 o. O. durch Reinhard Leisenheimer, Ten., und Magdalene Schauss-Flake, Klv.
 MS beim Komponisten
 TO LP d-sound mit Reinhard Leisenheimer, Ten., und Burkhard Schaeffer, Klv.

27. „Walzer“³¹

EJ 1968
 BE Singst., Klv.
 MS *kein Manuskript auffindbar. Nur zur Dokumentation erwähnt.* (G. Fischer-Münster)

28. „Warte auf Sonne“³²

aus: *Oratorische Szenen zur Weihnachtsgeschichte*
 EJ 1975
 BE Sopr., Klv.
 TE Emilie-Charlotte Leich
 MS beim Komponisten

29. „Zum Gletscher“

aus: *Zwei sinfonische Lieder*
 EJ 1998
 BE Sopr., Klv.
 TE Brigitte Pulley-Grein
 MS beim Komponisten

31 Anm. d. Komp.: *Ist in ‚Vierhundert Takte Rheinland-Pfalz‘ (Weinfest...) verwendet.* Vgl. 2.1.2.2.15.

32 Auch als Fassung für Sopr. und Orchester vorhanden, vgl. 2.1.1.1.21.

30. „Zwei sinfonische Lieder“

- EJ 1999 mit den Sätzen: *Zum Gletscher – Gespenster-Nebel*
 BE Sopr., Klv.
 TE Brigitte Pulley-Grein
 UA 1999 Mainz durch Elke Kerstin Nordeck, Sopr., Tilman Bork, Klv.
 MS beim Komponisten
 TO CD

31. „Zwei sinfonische Lieder II“

- EJ 1999 mit den Sätzen: *Curon* ³³ – *Wie könnte ich*
 BE Sopr., Klar., Klv.
 TE 1. Raimund Jordan-Clarin und 2. Brigitte Pulley-Grein
 UA 1999 Ingelheim durch Elke Tamaru, Sopr., Norman Weidmann, Klar., und Monica von Saalfeld, Klv.
 MS beim Komponisten
 TO CD Music Appeal

2.1.1.2.2. Werke für mehrere Stimmen mit Tasteninstrument

1. „Anders ist unser Rhythmus“ ³⁴

- EJ 1971
 BE gem. Chor, Klv.
 TE Reinhart Auener
 UA 1971 Mainz durch Chor des Peter-Cornelius-Konservatoriums, Ltg.: Gerhard Nieß
 MS beim Komponisten

2. „Das neue Gesetz“ ³⁵

- EJ 1971
 BE gem. Chor, Klv.
 TE Reinhart Auener
 MS beim Komponisten

3. „Der Gilb“ ³⁶

- EJ 1967
 BE Singst., Klv.
 MS o. Angabe

4. „Die Berggewässer“ ³⁷

- EJ 1982
 BE 5-stg. Män.chor mit T.T.B.B.B., Klv.

³³ Zum Ort *Curon* vgl. Anm. 23, S. 65.

³⁴ Anm. d. Komp.: *Nur zur Dokumentation erwähnt.*

³⁵ Anm. d. Komp.: *Nur zur Dokumentation erwähnt.*

³⁶ Anm. d. Komp.: *Unter der Schulbank während des Unterrichtes verfasst, unvollständig. ‚Gilb‘ nennt die Klasse einen Mathematiklehrer des Gymnasiums. Nur zur Dokumentation erwähnt.*

³⁷ Anm. d. Komp.: *Unvollendet. Es fehlt die Vertonung etwa eines Drittels des Textes. Manuskript wurde im Aug. 2007 gefunden. Kompositionsanlass und Abbruch nicht nachvollziehbar. Projekt: Vollendung.*

TE Hans Leifhelm
MS beim Komponisten

5. „Die polyglotte Katze“

EJ 1996
BE 3-stg. Frauenchor mit S.S.A., Klv.
TE Heinz Erhardt
AUF Auftrag des Peter-Cornelius-Konservatoriums für den Mädchenchor Erfurt.
UA 1996 Erfurt durch den Mädchen-Kammerchor Erfurt, Ltg.: und Klv.: N. Ketel-
hut,
MS beim Komponisten

6. „Frage“³⁸

EJ 1971
BE gem. Chor, Klv.
TE Reinhart Auener
MS beim Komponisten

7. „Jambon de Mayence“

EJ 2007
BE Knabenst., gem. Chor, Klv. (zusätzl. Instrumente ad lib.)
AUF 2007 Peter-Cornelius-Konservatorium und Dr. Gerhard Scholz³⁹
MS beim Komponisten

8. „Klassenlied“⁴⁰

EJ 1964
BE Singst. (chorisch), Klv.
TE Klassengemeinschaft
AUF Stefan-George-Gymnasium Bingen anl. einer Schauspielaufführung der Klasse
Va, Dr. Gottfried Kliesch
UA 1965 Bingen durch Klasse V a, G. Fischer (-Münster), Klv., Ltg.: Theo Fischer
MS beim Komponisten

9. „Speckröllchen mit gemischtem Gemüse“

EJ 1997
BE Sopr., Alt und Klv.
TE Südtiroler Rezept
AUF 150 Jahre Deutscher Tonkünstlerverband
UA 1997 Höhr-Grenzhausen durch Simone Carole Levy, Sopr., Birgit Gibson, Alt
und Michael Geyer, Klv.
VE DTKV

38 Anm. d. Komp.: *War geplant für mehrsätzliche Suite. Manuskript unvollständig. Nur zur Dokumentation erwähnt.*

39 Anm. d. Komp.: *Anlässlich der Wiederentdeckung des französischen Mainzer-Schinken-Liedes (Hil-
trud Gill-Heine) und der gelungenen Neu-Herstellung des Schinkens nach alter Rezeptur (Boucherie
Walz).*

40 Anm. d. Komp.: *Nur zur Dokumentation erwähnt.*

2.1.1.3. Vokalstimmen ohne instrumentale Begleitung

1. „Algunder Eingesang“⁴¹

EJ 2006
BE Singst.solo
MS beim Komponisten

2. „Eine Nacht in Verona“⁴²

EJ 1968
BE Singst.solo
MS beim Komponisten

2.1.1.4. Chor a cappella

1. „Abwärts, Sänger“⁴³

EJ 1999
BE 4-stg. Män.chor
MS beim Komponisten

2. „Dormito fidemus“

EJ 2007
BE 7-stg. Chor mit S.S.A.A.T.T.B.
AUF Ensemble vocale Mainz
UA 2007 zur Neueröffnung des Landesmuseums Mainz durch Ensemble vocale Mainz, Ltg.: Wolfgang Sieber
TE *lateinischer Text ist absurd* (G. Fischer-Münster)
VE Hayo-Musikverlag, Großrosseln

3. „Drei Schnalser Dreigesäng“⁴⁴

EJ 2003 mit den Sätzen: *Schneidiger Bursch – I bin im Schnols dahoam – Amol isch gwesn*
BE 3 Singst.
MS beim Komponisten

4. „Ein Reim auf Reisen“

EJ 2008
BE 7-stg. Chor mit S.S.A.A.T.T.B.
TE Brigitte Pulley-Grein
AUF Ensemble vocale Mainz, Ltg.: Wolfgang Sieber
VE Hayo-Musikverlag, Großrosseln

41 Anm. d. Komp.: *Bewußt gewähltes Genre* ‚Alpine Volksmusik‘. *Aus Laune komponiert in Vellau/ Südtirol.*

42 Vgl. auch Kammermusik für Bläser, 2.1.2.4.21.

43 Anm. d. Komp.: *Bösartige Persiflage auf das Männerchor-Genre. Bewusste, teils unsingbare Tieflage. Der Text ist dümmlich. Nur zum Spaß verfasst.*

44 Anm. d. Komp.: *Bewußt gewähltes Genre* ‚Alpiner Dreigesang‘.

5. „Fünf Ultner Dreigsäng“⁴⁵

- EJ 2000 mit den Sätzen: *Wenn i vom Kirchl komm – In unserer Stubn – Hol' mir an Schnapsl – Jetz bin i miad-Jodler*
 BE 3 Singst. oder 3 Instr.
 UA 2000 Mainz durch Klarinetten trio
 MS beim Komponisten

6. „Fünf Vellauer Dreigsäng“

- EJ 2003 mit den Sätzen: *Schaug ins Tal – Beim Oberlechner – Wein her un Paarlen – Mei Fensterl isch auf – Hoila du Vellau*
 BE 3 Singst. od. 3 Intr.
 MS beim Komponisten

7. „Geschütteltes“

- EJ 1972
 BE gem. Chor
 TE Eugen Roth
 MS beim Komponisten

8. „Gestern – heute – morgen“

- EJ 1972
 BE gem. Chor
 TE Reinhart Auener
 MS beim Komponisten

9. „Singt fröhlich“

- kleiner Kanon
 EJ 2001
 BE 3 Singst.
 TE Brigitte Pulley-Grein
 AUF der Dichterin
 UA 2002 Österreich
 MS beim Komponisten

2.1.2. Instrumentalmusik

1. Sinfonische Besetzung
2. Sinfonisches Blasorchester
3. Soloinstrumente und Orchester
4. Kammermusik für Bläser
5. Kammermusik für Streicher
6. Kammermusik mit Tasteninstrument

⁴⁵ Anm. d. Komp.: *Bewußt gewähltes Genre ‚Alpine Dreigesänge‘, aus Laune komponiert.*

7. Kammermusik in gemischten Besetzungen
8. Solowerke für ein Instrument
 1. Klavier
 2. Orgel
 3. Gitarre
 4. Klarinette

2.1.2.1. Sinfonische Besetzung

1. „Ach bitt´rer Winter“⁴⁶

- nach dem gleichnamigen Volkslied
- EJ 1969
- BE Sinfonieorchester mit 1.1.2.1.-2.1.1.o.-Pk.-Str.
- MS beim Komponisten

2. „Daliphonie“

- EJ 1990 mit den Sätzen: *Die Beständigkeit der Erinnerung – Der Geist von Vermeer van Delft, der auch als Tisch benutzt werden kann*
- BE Sinfonieorchester mit 4.2.3.3.-1.1.1.o.-Hrf., Schlginst., Str.
- AUF Maria-Ward-Gymnasium Mainz
- UA 1990 durch das Sinfonieorchester des o. a. Gymnasiums, Ltg.: Klaus Pudelek
- MS beim Komponisten

3. „Der launische Gnom“

- EJ 1970
- BE Fl., Ob., Klar., Hrn., Str.
- MS beim Komponisten

4. „Der Ochsenturm“

- EJ 1971
- BE Sinfonieorchester mit Fl., Ob., Klar., Str.
- UA 1971 Oberwesel durch Orchester des Staatstheaters Wiesbaden, Ltg.: Walter Thomann
- TO LP 1979
- MS beim Komponisten

5. „Die Vesper“

- Bearbeitung nach Ludwig van Beethoven
- EJ 1970
- BE Sinfonisches Orchester
- MS beim Komponisten

6. „Ein Schultag“

- EJ 1971
- BE Kammerorchester ohne weitere Besetzungsangaben
- AUF Schulorchester des Stefan-George-Gymnasiums Bingen
- MS beim Komponisten

46 Anm. d. Komp.: *Frühwerk*. Nur zur Dokumentation erwähnt.

7. „Elegie einer Landschaft“⁴⁷

EJ 1969
 BE Kammerorchester ohne weitere Besetzungsangaben
 AUF Stefan-George-Gymnasium Bingen
 MS beim Komponisten

8. „Erster Schnee“

Untertitel von *Nordische Impression*

EJ 1969
 BE Kammerorchester mit Fl., Ob., 2 Klar., Hrn., Str.; mehrere Instrumentationsfassungen
 UA 1969 Bingen, Urfassung durch das Orchester des Stefan-George-Gymnasiums, Ltg.: Theo Fischer; 1970 Endfassung durch Orchester des Staatstheaters Wiesbaden, Ltg.: Theo Fischer
 MS beim Komponisten

9. „Exil“

EJ 1968
 BE Sinfonisches Orchester mit 2.1.2.1.-2.2.2.2., Str.
 MS beim Komponisten⁴⁸

10. „Fantasie 1971“

Orchesterfassung des gleichnamigen Werkes für Klar. und Klv.

EJ 1971
 BE Kammerorchester mit Fl., Ob., Klar., Str.
 UA 1972 Oberwesel durch Orchester des Staatstheaters Wiesbaden, Ltg.: Walter W. Thomann
 MS beim Komponisten

11. „Fantasiestücke“⁴⁹

EJ 1977
 BE Tárogató, Glocken, Tamtam, Fl., Ob., 2 Klar., Fg., 2 Hrn., Str.
 UA Uraufführung der Orchesterfassung 1979 Pirmasens durch G. Fischer-Münster, Tárogató und Rundfunkorchester der SWR, Ltg.: Richard Rauth
 TO Produktion des SWR, LP
 MS beim Komponisten

12. „Gebet“

nach Ferdinand Hiller für Sopran und Klavier

EJ 1975
 BE instrumentiert für Kammerorchester mit Fl., Ob., Klar., Str.
 UA 1975 Heidesheim, Orchester des Staatstheaters Wiesbaden, Ltg.: Theo Fischer, Hee-Suk Kim, Sopran
 MS beim Komponisten

47 Anm. d. Komp.: *Nur zur Dokumentation aufgelistet.*

48 Anm. d. Komp.: *Frühwerk, nur zur Dokumentation aufgelistet.*

49 Auch mit Sopr.-Sax. oder Klar. und Klavierbegleitung spielbar; weitere Fassung anstelle des Klaviers auch mit zwei Harfen.

13. „Nordische Impression“

- Untertitel *Erster Schnee*
- EJ 1969
- BE mehrere Instrumentationsfassungen
Kammerorchester mit Fl., Ob., 2 Klar., Hr., Str.
- UA 1969 Erstfassung Orchester des Stefan-George-Gymnasiums Bingen, Lt.: Th. Fischer
1970 Endfassung Orchester des Staatstheaters Wiesbaden, Lt.: Th. Fischer
- MS beim Komponisten

14. „Odyssee-Suite“

- EJ 2006 mit den Sätzen: *Introduktion – Sieben Jahre Kalypso – Bezwungung des Polyphem – Unterwelt – Sirenen – Rückkehr*
- BE Sinfonieorchester mit 2 Fl., Klar, Fg., Hr., Trp., Pos., Str. (auch div.)
- TE Es können Sprechtexte über die Odyssee eingefügt werden.
- AUF Auftrag des Mainzer Mediziner-Orchester, Dr. Joh. Zipfel
- UA 2008, Mainzer Mediziner-Orchester, Lt.: Wolfgang R. Wagner
- TO CD von MIDI, CD Konzertmitschnitt
- MS beim Komponisten (Druck)

15. „Phantastische Gedankenreise und vitale Rückkehr“

- EJ 1996
- BE Fl., Fg., Git, Kl., vierhdg., Str.
- AUF Auftrag des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz
- UA 1996 Engers/Rhein Preisträgerensemble des Peter-Cornelius-Konservatorium Mainz
- MS beim Komponisten (Druck)

16. „Prélude“

- EJ 1980
- BE Sinfonieorchester mit Fl., Ob., 2 Klar., Hr., Str.
- UA 1980 Pirmasens durch Orchester des Pfalztheater Kaiserslautern, Lt.: R. Rauth
- AUF Richard Rauth
- MS Manuskripte-Archiv des DTVK München

17. „Quartetto estivo“

- Orchesterfassung des gleichnamigen Holzbläserquartetts
- EJ 2003
- BE 2 Fl., Ob., 2 Klar., Str.
- AUF Orchester der VHS Bremen-Reinbek
- UA 2004 Bremen-Reinbek, Orchester s. o., Lt.: Annemarie Clostermann
- VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

18. „Scherzo“

- Orchesterfassung des *Scherzo in der Art eines Karamelbonbons* für 3 Soli und Kl.
- EJ 1973
- BE Sinfonieorchester mit Fl., Ob., Klar., Str.

UA 1975 Pirmasens durch Rundfunkorchester des SWR, Ltg.: Richard Rauth
MS beim Komponisten

19. „Sechs Guldenbach-Skizzen“

EJ 1972
BE Fl., Ob., 2 Klar., 2 Hrn., Trp., Str.
AUF anl. Eröffnungskonzert zur Einweihung der „Naheweinstr.“
UA 1972 Langenlonsheim durch Orchester des Staatstheaters Wiesbaden, Ltg.:
Theo Fischer
MS beim Komponisten

20. „Sinfonie Nr. 1 – Drei unsichtbare Selbstportraits“

EJ 1986 mit den Sätzen: *Comosso ed inebriato – Molto depresso – Arrogante con brio*
BE großes Sinfonisches Orchester
AUF Kultusministerium Rheinland-Pfalz
UA 2002 Mainz durch Sinfonieorchester des Peter-Cornelius-Konservatoriums
Mainz, Ltg.: GMD Gernot Sahler
MS beim Komponisten
TO CD

21. „Sinfonie Nr. 5“⁵⁰

EJ 2005
BE Sinfonieorchester mit 2.2.2.2.-4.3.0.1., Hrf., Schlginstr., Str. und balkanesisches
Instrumentalensemble
AUF Anregung von Mikail Aslan, seine kurdische Originalmusik mit der europ. Sti-
listik zu verbinden.
UA 2005 Mainz durch Mikail-Aslan-Ensemble, Sinfonieorchester des Peter-Corne-
lius-Konservatoriums Mainz, Ltg.: GMD Gernot Sahler
MS beim Komponisten
TO CD Kalan Muzik Istanbul, versch. Sender in der Türkei

22. „Sinfonische Bilder über Mainz“

EJ 1984 mit den ineinander übergehenden Sätzen: *Centrum – Dom – Altstadt –
Kurfürstliches Schloss – Rosengarten – Fastnachtsbrunnen*
BE Sinfonieorchester mit 2. (1. auch Picc.) 2.2.2.-4.3.3.1., Hrf., Schlginstr., Str.
AUF Landesregierung Rhld.-Pfalz anl. „Jahr der Musik“
UA 1984 Lahnstein durch Landesjugend-Sinfonieorchester Rhld.-Pfalz, Ltg.:
Helmut Sonne
TO SWR-Mitschnitt, MC, CD, SWR-Fernsehen (Ausschnitt), Sendung Universi-
tätsrundfunk Kolumbien
MS beim Komponisten und Landesjugendorchester

23. „Sinfonische Dichtung“

EJ 1969 mit den Sätzen: *Finstermünz bei Dunkelheit – Feste auf Finstermünz – Re-
schensee beim Morgengrauen*

⁵⁰ Anm. d. Komp.: *Die Sinfonie ist sozusagen um das Original (Ensemble) drumherum komponiert. Grundidee Völkerverständigung.*

in Vorbereitung: „Reschensee – Mals – Stilsferjoch/Sulden – Der kleine Angelusgletscher Sulden“

- BE Sinfonieorchester mit Picc. 1.1 (auch Engl.hrn) 2.1.-4.2.3.1., Schlginstr., Str.
MS beim Komponisten; Frühwerk, unvollendet

24. „Soll ich dich mit einem Sommertag vergleichen“⁵¹

Sinfonische Fantasie über das *Sonett 18* von W. Shakespeare für Sprecher und Orchester

- EJ 1983
BE Sinfonisches Orchester mit 1 (auch Picc.) o.2. (2. auch Bassklar.) 2.-2.0.3.1., Schlgz., Hrf., Str. (div.) Sprecher
AUF University of Victoria/Kalifornien
UA 1997 Höhr-Grenzhausen durch Michael Geyer, Klv.
VE Tonger-/Rabe-Verlag, Köln
Im Shakespeare Music Catalogue

25. Sonatine für Kammerorchester

- EJ 1973 mit den Sätzen: *Allegro con moto – Arietta – Scherzo*
BE Fl. (auch Picc.), Ob., Klar., Str.
UA 1973 Mainz durch Orchester des Peter-Cornelius-Konservatoriums, Ltg.: G. Fischer-Münster
MS beim Komponisten

26. „Spitzwegiade“

- EJ 1981 mit den Sätzen: *Prolog – Der Mönch und das Mädchen in der Tür – Badende Nympe – Jäger und Dirndl im Gebirge – Geiger auf der Lauer – Der Hexenmeister*
BE Sinfonisches Orchester mit 2.2.2.2.-2.3.3.1., Schlginstr., Str.
AUF Sinfonieorchester des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz
UA nicht aufgeführt
MS beim Komponisten

27. „Wanderung“

- EJ 1968
BE Orchester mit Fl., Ob., 2 Klar., 2 Hrn., Pk., Str.
MS *Manuskript vernichtet. Nur zur Dokumentation erwähnt.* (G. Fischer-Münster)

⁵¹ Auch in einer Fassung für Klv. und Sprecher vorhanden. Vgl. 2.1.2.8.1.37.

2.1.2.2. Sinfonisches Blasorchester⁵²

1. „Briger Capriccio“⁵³

- EJ 1991
 BE großes Sinfonisches Blasorchester
 AUF Stadt Brig/Schweiz.
 UA 1992 Brig durch Sinfonisches Jugendblasorchester, Ltg.: Hans-Rudolf Walliser
 MS beim Komponisten
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

2. „Expectation“

- EJ 1999
 BE großes Sinfonisches Blasorchester
 Minimalbesetzung mit 3 Klar., 3 Sax., 3 Trp., 2 Pos., Tb., Pk. möglich.
 AUF Hochstein-Verlag anl. Jahreswechsel 1999 zu 2000 (Werk von Loosmann übernommen.)
 UA 1999 Mainz Sinf. Blasorchester des Peter-Cornelius-Konservatoriums, Ltg.: G. Fischer-Münster
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

3. „Festival Music“⁵⁴

- Erster Satz aus *Turm-Fantasien*
 EJ 1993
 BE großes Sinfonisches Blasorchester
 MS beim Komponisten

4. „Intermezzo Trionfale“

- EJ 1983
 BE großes Sinfonisches Blasorchester
 AUF Radio DRS Zürich

52 Sinfonisches Blasorchester: Die Besetzung kann, genau wie die Sitzordnung, von Orchester zu Orchester erheblich variieren.

Da der Terminus nicht eindeutig ist wie z. B. „Sinfonieorchester in klassischer Besetzung“ mit 2.2.2.2.-4.2(3).3.(1).-Pk.-Str., gebe ich nachfolgend die heute übliche Instrumentalbesetzung eines Sinfonischen Blasorchesters:

Holzbläser:

Flöten (mit Piccolo, selten auch Altflöte), Oboen (mit Englischhorn), Fagotti (mit Kontrafagott), Klarinetten (mit Es-, B-, Alt-, Bassklarinete, gelegentlich auch Kontraalt- und Kontrabassklarinete), Saxophone (Alt-, Tenor- und Baritonsaxophon, manchmal auch Sopransaxophon, selten auch Basssaxophon)

Blechbläser:

Trompeten (mit Flügelhorn/Kornett) Hörner, Euphonien (in traditionellen Blasorchestern ohne sinfonische Besetzung oft Tenorhorn und Bariton), Posaunen (Bassposaune, Tenorposaune), Tuben

Schlag- und Tasteninstrumente:

Schlagwerk, Percussion, Klavier, Harfe

Streicher:

vor allem Celli, Kontrabässe

53 Vgl. auch als Urfassung *Capriccio* für Klavier zu vier Händen, 2.1.2.8.1.7., aus dem Jahre 1984.

54 Anm. d. Komp.: 1. Satz aus ‚Turm-Fantasien‘; auch als Solitär aufführbar. Vgl. 2.1.1.1.18.

UA 1983 Sendung Radio DRS durch Rundfunkblasorchester, Ltg.: Albert Häberling
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

5. „Intrade“

EJ 1987
 BE Sinfonisches Blasorchester
 AUF Gemeinde Münster-Sarmsheim anl. Kreismusiktag 1987
 UA 1987 Münster-Sarmsheim, Ltg.: Achim Stillert
 VE Bohne-Verlag, Konstanz, vormals Schulz-Verlag, Karlsruhe

6. „Jubiläumssohrwurm“

EJ 1997
 BE großes Sinfonisches Blasorchester
 AUF Gemeinde Münster-Sarmsheim anl. Jubiläumsfeier 1997
 UA 1997 Münster-Sarmsheim, Ltg.: Achim Stillert
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim
 TO CD beim Verlag

7. „Landaviana“

EJ 1995
 BE Sinfonisches Blasorchester mit Picc., 2.1.3. Bassklar. 2.-4.3.3.1. Ten.hrn.-Schlginstr.
 AUF Stadtorchester Landau
 UA 1996 Landau durch Stadtorchester Landau, Ltg.: Bernd Gaudera
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim
 TO SWR-Produktion mit den o. a. Ausführenden

8. „Mystisches Ritual und Hexenrondo“

EJ 1988
 BE großes Sinfonisches Blasorchester
 AUF KKM Bingen-Dromersheim (Willi Schünemann)
 UA o. J. Mainz durch Sinf. Blasorchester des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz, Ltg.: G. Fischer-Münster
 VE Bohne-Verlag, Konstanz, vormals Schulz-Verlag, Karlsruhe

9. „Personata“

EJ 1997 mit den Sätzen: *Prolog – Hildegard von Bingen – Johannes Gutenberg – Schinderhannes – Stefan George – persona futura*
 BE großes Sinfonisches Blasorchester
 AUF Landesregierung Rhld.-Pfalz durch Hans-Albert Schwarz anl. „50 Jahre Rhld.-Pfalz“
 UA 1997 Festakt des Landes in Pirmasens durch Landesjugendblasorchester, Ltg.: G. Fischer-Münster
 MS beim Komponisten
 TO SWR-Fernsehen (Ausschnitte)

10. „Romanze“Einzelsatz aus *Turm-Fantasien*

EJ 1993

BE Sinfonisches Blasorchester

MS beim Komponisten

11. „Sinfonie Nr. 4 – Im Anfang war das Wort“⁵⁵EJ 1993 mit den Sätzen: *Rubato – Grave – Scherzo serioso – Finale quasi principio*

BE großes Sinfonisches Blasorchester, Str. ad lib., Spr.

AUF Landesregierung Rhld.-Pfalz für das Europäische Jugendorchester (Hans-Albert Schwarz) anl. „Musikfest Europa“

UA UA Jugendorchester Rheinland-Pfalz

offizielle UA Luxembourg 1993, Europäisches Jugendorchester Luxembourg/Trier, Ltg.: G. Fischer-Münster.

Weitere herausgehobene Aufführungen in USA, Japan, Kanada, Holland, Litauen mit entsprechend angepassten Übersetzungen der Texte.

VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

TO Rundfunksendungen in Österreich, Italien.

CD-Produktion WASBE-Weltkongress Schladming (Österreich) 1997 durch Orchester Kaiserstuhl-Tuniberg, Ltg.: Frieder Stoll

55 Anmerkung zur 4. Sinfonie *Im Anfang war das Wort*, zit. nach Homepage G. Fischer-Münster www.fischer-muenster.de, 14.2.2013: *In seiner 4. Sinfonie verwirklicht Fischer-Münster seine Vorstellung und Definition von „logos“. Dabei bedient er sich sowohl klassischer Formen (z. B. der Sonatenhauptsatzform) als auch moderner Stilmittel (z. B. Einsatz von 12 Halbtönen). Er benutzt sie aber nie zusammenhanglos und kombiniert die klassischen und modernen Mittel zu einer gelungenen Synthese. In jedem der vier Sätze wird der Text mit eingebunden. Eine Metamorphose des Prologs vom Johannes Evangelium:*

1. Satz:

„Im Anfang war das Wort.

Im Anfang war n u r ein Wort.

Und es ist immer noch Anfang.

[...]

Uns Menschen ist die Bemühung auferlegt, das Wort als immer neuen Anfang zum Erhalten des Seins zu fühlen, denn wir sind T e i l des Wortes.

[...]

Der Mensch hat den Trieb, das „Wort“ zu erkennen, „denn wir sind Teil des Wortes“.

Die Aufgabe des Menschen liegt also darin, dies zu erkennen.“

3. Satz:

„Ein Farbiger ging am Strand entlang. Eine Möwe dachte:

„Aha ein Afrikaner!“. Danach folgte ein Weißer.

Die Möwe dachte: „Aha ein Europäer!“

Es kam noch ein Chinese, den die Möwe ebenfalls erkannte.

Alle hinterließen sie ihre Fußspuren im Sand.

Und dann sagte der Sand: „Aha, drei M e n s c h e n!“

Im vierten Satz ruft Fischer-Münster noch einmal ganz deutlich zur *Menschlichkeit* auf:

„Du mußt das Wort weitergeben –
du führst es mit dir.

Bei dir trägt es sogar einen Namen! :

Es heißt: Menschlichkeit.“

12. „Sinfonie Nr. 2 – Bodensee-Bilder (Kleine Sinfonie)“

- EJ 1988 mit den Sätzen: *Allegro moderato – Romanze – Allegro*
 BE großes Sinfonisches Blasorchester
 AUF Sinfonisches Stadtorchester Radolfzell
 UA 1988 Radolfzell/Bodensee durch o. a. Orchester, Ltg.: Heinrich Braun
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim (in Vorbereitung)
 TO SWR-Mitschnitt, MC (3. Satz)

13. „Sinfonie Nr. 3 – Psychodrom“

- EJ 1991 mit den Sätzen: *Alpha – Beta – Gamma*
 BE großes Sinfonisches Blasorchester, Str. ad lib.
 AUF Landesjugend-Blasorchester Rheinland-Pfalz
 UA 1991 Nieder-Olm durch Landesjugendblasorchester, Ltg.: G. Fischer-Münster
 Besondere Aufführung: 1992 Völkerverständigungskonzert LJBO gemeinsam
 mit dem Orchester „Borders Regional“ Schottland, Ltg.: G. Fischer-Münster
 MS beim Komponisten

14. „Und Sisyphos hat es doch geschafft“⁵⁶

- EJ 1990
 BE großes Sinfonisches Blasorchester
 AUF BDB Freiburg
 UA 1990 Villingen durch das Sinfonische Orchester der Stadt Villingen/Schwarzwald, Ltg.: Rupert Binder
 VE Bohne-Verlag, Konstanz, vormals Schulz-Verlag, Freiburg-Tiengen
 TO SWR-Mitschnitt der UA, Studio Freiburg

15. „400 Takte Rheinland-Pfalz“ – „Kaleidoskop“

- EJ 1992 mit den Sätzen: *Prolog – Burgen und Sagen – Weinfest und Weinseligkeit
 Landschaftsimpression – Unternehmungsgeist – Von der Lebensfreude*
 BE großes Sinfonisches Blasorchester
 AUF Landesregierung Rhld.-Pfalz (Hans-Albert Schwarz)
 UA Betzdorf 1992, Landesjugendblasorchester Rhld.-Pfalz, Ltg.: G. Fischer-Münster
 MS beim Komponisten
 TO Tonträger beim Komponisten

2.1.2.3. Soloinstrumente und Orchester

1. „Concertino“

- EJ 1999
 BE Blechbläserquintett und Sinf. Blasorchester
 AUF Splendid Brass, Ltg.: Egbert Lewark
 UA 2000 Mannheim durch o. a. Ensemble
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

⁵⁶ Werkbesprechung in *Clarino*, Fachzeitschrift für Blasmusik, Buchloe, Okt. 1990.

2. „Concertino giocoso“⁵⁷

- EJ 1993
 BE Klarinettenorchester mit – jeweils mehrfach besetzten – Es-Klar., 3 B-Klar.,
 Alt-Klar., 2 Bass-Klar., 2 Kontrabass-Klar., Kl.v.solo
 AUF Berliner Klarinettenorchester
 MS beim Komponisten

3. „Concertino ironico“⁵⁸

- EJ 1985
 BE Sinfonisches Orchester, Hrf., Schlagz., Kl.v.solo
 AUF Peter Schmalfluss
 MS beim Komponisten

4. „Fantasiestücke“⁵⁹

- EJ 1977
 BE Fl., ob., 2 Klar., Fg., 2 Hrn., Hrf., Tamtam, Glocken, Str., Tárogató solo
 MS beim Komponisten
 TO beim Komponisten

5. „Hiding Music“⁶⁰

- EJ 2008
 BE Streichorchester (Vl. I, II, Va., Vc., Kb.; jeweils geteilt) auch als Klavierfassung
 vorhanden
 MS beim Komponisten als Druck
 TO MIDI CD-Produktion

6. „Phantastische Gedankenreise und vitale Rückkehr“

- EJ 1996
 BE Fl., Fg., Git., Kl.v. vierhdg., Str.
 AUF Peter-Cornelius-Konservatorium Mainz
 UA 1996 Engers/Rhein durch Preisträgerensemble des o. a. Konservatoriums
 MS beim Komponisten

7. „Sieben bissige Variationen über das 1. Thema vom 2. Satz aus Dvorak's Sinfonie Nr. 9“⁶¹

- EJ 1989
 BE Sinfonisches Orchester mit 3 Fl., 2 Ob., 3 Klar., 2 Fg., 2 Hrn., Trp., Pos., Hrf.,
 Schlaginst., Str., Fl.solo
 AUF Sinfonieorchester des Maria-Ward-Gymnasiums Mainz
 UA 1994 Mainz durch o. a. Ensemble, Ltg.: Klaus Pudelek
 MS beim Komponisten
 VE Archiv des Deutschen Tonkünstlerverbandes (DTKV)

57 Anm. d. Komp.: *Teilweise aus ‚Concerto ironico‘ übernommene Sätze.*

58 Vgl. auch *Concerto giocoso* für Kl.v. solo und Klarinettenorchester in derselben Rubrik 2.1.2.3.2.

59 Anm. d. Komp.: *Solopartie kann auch von Sopr.-Sax od. Klar. gespielt werden.*

60 Anm. d. Komp.: *Die Komposition ist ein musikalisches Rätsel. Sie versteckt mit komplizierter Metrik und angereicherter Harmonik ein berühmtes Thema eines ebenso berühmten Komponisten. MIDI CD vorhanden (ohne oder mit der „Melodie“).*

61 Orchesterfassung der 1984 entstandenen Originalfassung für Fl. und Kl.v.; vgl. 2.1.2.6.39.

2.1.2.4. Kammermusik für Bläser

1. „Acht holzgeschnittzte Veränderungen über eine Thema aus Graphit“

EJ 1987
 BE Holzbläserensemble, 2 Fl., 2 Ob., 2 Klar., 2 Fg.
 UA 1987 Mainz, Bläserensemble des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz, Ltg.:
 G. Fischer-Münster
 MS Manuskript beim Komponisten

2. „Allegretto“ nach W. A. Mozart

EJ 2005
 BE Fl., Ob., Klar., Fg.
 UA 2006 Mainz, Bläserensemble des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz
 MS Manuskript beim Komponisten

3. „Allegretto“

EJ 2003
 BE Fl., Ob., 2 Klar., Fg.
 UA 2003 Mainz
 AUF Bläserensemble des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz
 MS Manuskript beim Komponisten

4. „Andantino“

EJ 2000
 BE 3 Klar.
 UA 2000 Mainz
 MS beim Komponisten⁶²

5. „Anklänge“

EJ 2007 mit den Sätzen: *Introduktion – Barocco – Classico – Romantico – Bluescio*
 BE 2 Trp., Hrn., Tb. – Blechbläserquartett für variable Besetzung
 AUF Loosmann-Verlag, Ettenheim
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

6. „Auch Musik hat manchmal ...“ – „Drei Unpässlichkeiten für drei Klarinetten in gleicher Stimmung“⁶³

EJ 2008, Drei Einzelsätze: ...*Schluckauf... Kopfweh... Muskelkater*
 BE 3 Klar.
 UA 2008 Klarinettentrio des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim
 TO CD 2008, Sendung Universitätsrundfunk Kolumbien

7. „Ballettmusik 1.2.3.4.“

EJ 2001 in vier titellosen Sätzen
 BE Holzbläserensemble mit 2 Fl., 2 Ob., 2 Klar., Fg., Kontrafg., 2 Hrn.
 AUF Bläserensemble des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz

⁶² Anm. d. Komp.: *Sehr leichtes Schülerstückchen für den Unterricht.*

⁶³ Anm. d. Komp.: *Leichte Vortragsstücke. Auf Anregung von Jimmy Nussbaumer, Tagesschausprecher des Senders RAI Bozen.*

- UA 2001 Mainz mit Choreographie von Jana Guzmán-Fuentez und Carla-Maria Balster und dem Bläserensemble des Konservatoriums, Ltg.: G. Fischer-Münster
 MS beim Komponisten

8. „Barocco“

Einzelsatz aus *Anklänge*

- EJ 2006
 BE 2 Trp., Hrn., Tb. (Besetzung variabel)
 MS Loosmann-Verlag, Ettenheim

9. „Bluescio“

Einzelsatz aus *Anklänge*

- EJ 2006
 BE 2 Trp., Hrn., Tb. – Blechbläserquartett für variable Besetzung
 AUF Loosmann-Verlag, Ettenheim
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

10. „Blue woods“⁶⁴

- EJ 1985
 BE 4 Fl., 3 Klar., 2 Fg.
 UA 1986 Mainz durch das Bläserensemble des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz, Ltg.: G. Fischer-Münster
 MS beim Komponisten

11. „Brass-Appeal“

- EJ 1993
 BE 3 Trp., 2 Hr., 3 Pos., Basspos., Tb.
 AUF Int. Jugendorchestertreffen Breisach 1994; Pflichtstück im Deutschen Orchesterwettbewerb 2000
 UA 1994 Breisach durch Blechbläserensemble des VJBO Kaiserstuhl/Tunningen, Ltg.: Frieder Stoll
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim
 TO SWR (SDR)-Produktion mit Ensemble Udo Lüdeking, Österr. Rundfunk

12. „Burggräfler Intermezzi“⁶⁵

- EJ 2008 mit den Sätzen *Rubato (Burggräfler Landgruß) – Largo (Burggräfler Abend) – Allegro (Burggräfler Blues)*
 BE 4 Alphörner in gleicher Stimmung, vorzugsweise in F
 UA 8.8.2008, Hochzeit der Tochter Astrid
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

⁶⁴ Vgl. auch „Blue strings“, 2.1.2.5.1.

⁶⁵ Anm. d. Komp.: *Aus Laune, zum Spaß innerhalb weniger Minuten geschrieben. Das ‚Burggrafenamt‘ ist ein Bezirk Südtirols, Hauptort Dorf Tirol über Meran.*

13. „Choral I“⁶⁶

EJ 1964
BE Blasorchester
MS o. Angabe

14. „Choral II“⁶⁷

EJ 1968
BE 3 Klar.
MS o. Angabe

15. „Classico“

Einzelstanz aus *Anklänge*
EJ 2006
BE 2 Trp., Hrn. Tb. (Besetzung variabel)
AUF Loosmann-Verlag, *Unterstufenliteratur* (G. Fischer-Münster)
VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

16. „Drei Charakterstücke“

EJ 1986 mit den Sätzen: *Überwiegend heiter – Stark bewölkt – Ohrwürmchen*
BE Holzbläserensemble mit Fl., Ob., 2 Klar., Fg., Hrn.
UA 1986 Mainz durch das Bläserensemble des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz, Ltg.: G. Fischer-Münster
MS beim Komponisten

17. „Drei Geschichtchen“⁶⁸

EJ 1985 mit den Sätzen *Kurios – Subtil – Kriminell*
BE 3 Klar. gleicher Stimmung
UA 1986 Mainz durch Valentin Holch, Andreas Vogel und G. Fischer-Münster, Klar.
MS beim Komponisten

18. „Drei Karikaturen über eine Querflöte“⁶⁹

EJ 1975 mit den Sätzen: *Die Grazile – Die Resignierende – Die Übermütige*
BE Holzbläserensemble mit 2 Fl., 2 Ob., 2 Klar., 2. Fg. (2. auch Kontrafg.), 2 Hrn.
AUF Mainzer Bläserensemble, Ltg.: Klaus Schöll
UA 1975
MS beim Komponisten

19. „Drei Na-Touren“

EJ 2010
BE Blechbläserquintett
AUF Auftrag für „Kultursommer Rheinland-Pfalz 2011, Quintett Splendid Brass, Ltg.: E. Lewark

66 Anm. d. Komp.: *Instrumentation der Urfassung 2 Klar. Vom Großvater Theodor Fischer mit dessen Orchester geprobt. Nur zur Dokumentation erwähnt.*

67 Anm. d. Komp.: *Nur zur Dokumentation erwähnt.*

68 Das Stück basiert auf den *Chromatischen Szenen* a. d. J. 1970, ebenfalls für 3 Klar.

69 Ensemblefassung von *Sonatine comique*. Soloflöte hier im Ensemble integriert., vgl. 2.1.2.6.43.

UA 2011 Neuwied durch o. a. Ensemble
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

20. „Drei prosaische Inventionen“

EJ 1996 mit den Sätzen: *Sprunghafte Schilderung – Wortloses Selbstgespräch – Penetrante Schwärmerei*
 BE Bläserquintett mit Fl., Ob., Klar., Fg., Hrn.
 AUF Bläserensemble des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz
 UA 1996 Mainz durch das o. a. Ensemble, Ltg.: G. Fischer-Münster
 MS beim Komponisten

21. „Eine Nacht in Verona“⁷⁰

EJ 1968
 BE Version 1: 3 Klar.; Version 2: 6 Klar., Bassklar.
 MS beim Komponisten

22. „Elegie und Kapriole (Vorfriede)“

EJ 1970
 BE 4 Hrn.
 AUF Hornquartett Hochspeyer
 UA 1970 Hochspeyer; UA der revidierten Ausgabe 1973 durch das Hornquartett des Hess. Rundfunks.
 MS beim Komponisten

23. „Ensemblestückchen“

EJ 2008
 BE 2 Fl., Hrn., Fg.; Besetzung variabel, Hrn. ad. lib.
 MS beim Komponisten

24. „Exkursion“

EJ 1999
 BE Blockflötenquartett in allen Stimmungen
 AUF „Jugend musiziert“
 UA 1999 Mainz durch Blockflötenquartett des Peter-Cornelius-Konservatoriums, Mainz, Ltg.: Renate Hübner-Hinderling
 MS beim Komponisten

25. „Hochdramatische Verherrlichung des Karnevalstuschs“

EJ 1987
 BE Blechbläserquintett
 AUF Stadt Mainz
 UA 1993 Mainz
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

⁷⁰ Anm. d. Komp.: *Komponiert in Italien nach einem Aufenthalt in Verona. Ursprünglich als Gesangsstück geschrieben, vgl. 2.1.1.3.2. Eine Fassung für zwei Violinen und Vcl. wurde für ‚Zwei leichte Stücke‘ verwendet, vgl. 2.1.2.5.4. Nur zur Dokumentation erwähnt.*

26. „Hochdramatische Verherrlichung des Karnevalstuschs“

EJ 1990
 BE 3 Klar. (B), Altklar., Bassklar.
 AUF Quintett „Nebenluft“ aus Kochel
 UA 1990 Kochel durch Quintett „Nebenluft“
 MS beim Komponisten

27. „Inhaltslose Spontanplauderei“⁷¹

EJ 2006
 BE Holzbläserquartett mit Fl., Ob., Klar., Fg.
 MS beim Komponisten

28. „Introduktion“⁷²

EJ 2007 Einzelsatz aus *Anklänge*
 BE 2 Trp., Hrn., Tb. (Besetzung variabel)
 AUF Loosmann-Verlag
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

29. „Klarinettenwalzer“

EJ 1968
 BE 2 Klar.
 MS beim Komponisten⁷³

30. „Kleine Drehorgelmusik“

EJ 2009
 BE 4 Klar. obligat, Zusatzinstr. ad. lib., Klv.
 AUF Klarinettenklassen des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz
 MS beim Komponisten

31. „Kurze Momente“⁷⁴

EJ 1981
 BE Blechbläserquintett mit 2 Trp., Hrn., Pos., Tb.
 UA 1987 Bingen durch das Mainzer Blechbläserquintett
 VE Thomi-Berg Musikverlag, Planegg b. München

32. „Larghetto amoroso“

EJ 2003
 BE Fl., Ob., 2 Klar., Fg.
 UA 2003 Mainz durch das Bläserensemble des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz, Ltg.: G. Fischer-Münster
 MS beim Komponisten

⁷¹ Anm. d. Komp.: *Bewußtes Rag-Genre*.

⁷² Anm. d. Komp.: *Unterstufen-Literatur*.

⁷³ Anm. d. Komp.: *Nur zur Dokumentation erwähnt*.

⁷⁴ Auch als Klavierfassung vorhanden, vgl. 2.1.2.8.1.24.

33. „Menuett II aus ‚Die Kegelduette‘“⁷⁵

EJ 2008
 BE Fl., Ob., Klar., Fg.
 MS beim Komponisten

34. „Miniatur für vier Klarinetten“⁷⁶

EJ 2006
 BE 4 Klar. gleicher Stimmung
 AUF Nicole Haag
 MS beim Komponisten

35. „Morgen Serenade“

EJ 1988 mit den Sätzen *Miniatur – Nordisc – Romantic – Finale*
 BE Bläserensemble mit 2 Fl., Ob., 2 Klar., 2 Fg., Hrn.
 UA 1988 Mainz durch Bläserensemble des Peter-Cornelius-Konservatoriums
 Mainz, Ltg.: G. Fischer-Münster
 MS beim Komponisten
 TO ZDF-Filmaufzeichnung mit o. a. Besetzung.

36. „Motiv Etüde I – III“

EJ 2005
 BE Holzbläserquartett
 UA 2005
 MS beim Komponisten

37. „Musique de table (Tafelmusik)“

EJ 1983 mit den Sätzen: *Apéretif (Prélude) – Hors d'oeuvre (Scherzando) – Châteaubriand (Aria) – Dessert (Toccata)*
 BE Klarinettenquartett (1983) oder als Saxophonquartett (2004)
 AUF Belgisches Klarinettenquartett Marcel Hanssens
 UA 1983 Brüssel durch Belgisches Klarinettenquartett
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim
 TO HR-Produktion durch Quartett des RSO Frankfurt

38. „Ockenheimer Alphorngruß“

EJ 2008
 BE Alphornquartett
 AUF „Ockenheimer Alphornbläser“
 MS beim Komponisten

39. „Passeggiata“

EJ 1981
 BE 6 Klar., Bassklar. ad. lib.
 AUF für die Klarinettenklassen des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz
 UA 1982 Mainz, kurfürstliches Schloss durch die o. a. Ausführenden

75 Anm. d. Komp.: *Modifizierte Instrumentation nach Wolfgang Amadeus Mozarts Original für zwei Klarinetten. Oboenstimme auch mit Flöte spielbar. Geschrieben für das Bläserensemble des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz.*

76 Anm. d. Komp.: *Pädagogisch angelegtes Unterstufen-Stück.*

VE Loosmann-Verlag Ettenheim; Literaturliste „Jugend musiziert“
 TO MC mit Klarinettenorchester Berlin, Ltg.: Fritjoff Krull, SFR, Radio Berlin

40. „PCK – Fanfare“⁷⁷

EJ 1984
 BE Blechbläserensemble
 AUF anlässlich der Einweihung des „Hauses der Musik“ der Stadt Mainz
 UA 1984 Mainz
 MS beim Komponisten

41. „Penta-Suite“

EJ 2008 mit den Sätzen: *Fünfertakt – Pentatonik – Fünfte Stufe – Fünftaktiges Thema – Der fünfte Satz*
 BE Blechbläserquintett
 AUF Egbert Lewark
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

42. „Per intonazione“

Didaktisches Stück
 EJ 2000
 BE Holzbläserensemble mit 2 Fl., 2 Ob., 2 Klar., 2 Hrn.
 MS beim Komponisten

43. „Pezzi piccoli“

EJ 1982 mit den Sätzen: *Saltimbanco – Siciliana – Toccata*
 BE 2 Klar.
 VE schmidmusic Calw – vormals Clavis-Verlag Remshalden, im Lehrplan des VDM

44. „Plaudereien auf der Parkbank“

EJ 1987 mit den Sätzen: *Über's Wetter – Vom Müßiggang – Traurige Geschichte – Das neueste Gerücht*
 BE 3 Klar.
 UA o. J., Österreich
 AUF Thomi-Berg Musikverlag
 VE Thomi-Berg Musikverlag, Planegg b. München

45. „Quartetto estivo“

EJ 1997 mit den Sätzen: *Allegro quasi buon giorno – Moderato senza sole – Andante con ombrello – Finale soleggiato come giocare*
 BE Holzbläserquartett mit Fl., Ob., Klar., Fg.
 AUF Loosmann-Verlag, Ettenheim
 UA 1998
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

77 Anm. d. Komp.: *Entnommen aus „Lobe den Tag“-Vorspiel.*

46. „Quartro à abiti su misura“Ensemblefassung von *Vier maßgeschneiderte Kleidungs-Stücke*EJ 1999 mit den Sätzen: *Abito estivo – Abito de sera – Abito per tutto – Abito da spiongia*

BE Bläserensemble mit Fl., Ob., Klar., 2 Fg., Hrn.

UA 2000 Mainz

VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

47. „Reed-Gang“EJ 1992 mit den Sätzen: *Short Tour – Secret Consideration – Just for fun*

BE Klarinettenorchester mit 2 Klar. (Es), 3 Klar. (B), 2 Altklar. (Es), 2 Bassklar. (B), 2 Kontrabassklar. (B), alle mehrfach besetzt

AUF Klarinettenorchester Berlin

UA 1993 Philharmonie Berlin durch o. a. Ensemble, Ltg.: Fritjoff Krull

MS beim Komponisten

TO Mitschnitte mehrerer Berliner Sender, CD...so zum Beispiel und beim Komponisten

48. „Romantico“⁷⁸Einzelsatz aus *Anklänge*

EJ 2006

BE 2 Trp., Hrn., Tb. (Besetzung variabel)

AUF Loosmann-Verlag, Ettenheim

VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

49. „Rondino“

EJ 1995

BE Ob., Klar., Bassklar. od. Fg.

AUF für „Jugend musiziert“

MS beim Komponisten

50. „Santa Lucia“nach einem Volkslied aus Italien⁷⁹

EJ 1968

BE 3 oder 2 Klar.

MS beim Komponisten

51. „Scherzando“

EJ 2003

BE Fl., Ob., Klar., Fg.

UA 2004 Mainz

MS beim Komponisten

52. „Scherzo in der Art eines Karamelbonbons“

EJ 1973

BE Fl., OB., Klar., Klv.

MS beim Komponisten

⁷⁸ Anm. d. Komp.: *Unterstufenliteratur*.⁷⁹ Anm. d. Komp.: *In Silandro (I) geschrieben. Nur zur Dokumentation erwähnt.*

53. „Serenade“

- EJ 1973 mit den Sätzen: *Menuett – Romanze – Marsch*
 BE 4 Klar.
 AUF Halter-Verlag
 UA 1973 Bingen/Rhein
 VE Halter-Verlag, Karlsruhe, im Lehrplan des VDM
 TO CD mit Berliner Klarinettenensemble, Ltg.: Fritjoff Krull, SFB, Radio Berlin

54. „Stamitz-Introduktion“

- EJ 2007
 BE Fl., Klar., Hrn.
 MS beim Komponisten; G. Fischer-Münster: *Im Stil von irgendeinem Stamitz.*

55. „Un poco Haydn“

- EJ 2005
 BE Fl., Ob., Klar., Fg.
 UA o. J. Mainz durch das Bläserensemble des Peter-Cornelius-Konservatoriums
 MS beim Komponisten

56. „Vier maßgeschneiderte Kleidungs-Stücke“

- EJ 1998 mit den Sätzen: *Höfisch elegant – leger – seriös – sportlich*
 BE 3 Klar.
 AUF Loosmann-Verlag, Ettenheim
 UA 1998
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

57. „Vier Turmmusiken“⁸⁰

- EJ 2004 mit den Sätzen: *Würdevolle Einstimmung – Zeit des Glanzes – Festklänge – Widmung (Reihenfolge der Sätze beliebig)*
 BE Blechbläserquintett
 AUF Loosmann-Verlag, Ettenheim, speziell für die Rituale des Gengenbacher Weihnachtskalenders.
 UA 2004 Gengenbach/Schwarzwald durch Bläser der Kreismusikschule, Ltg.: Josef Loosmann
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

⁸⁰ Zu diesem Werk findet sich unter www.loosmann-musikverlag.de, 1.3.2012 folgender launiger Kommentar, der ein beispielhaftes Schlaglicht auf den humorvollen Umgang des Komponisten mit seiner Musik und seiner Arbeitsweise wirft. Selbstverständlich hat eine solche Anmerkung auch werbetechnische Gründe und soll Kunden neugierig machen und zum Kauf der Noten animieren.

Telefonanruf vom Verleger Josef Loosmann: ‚Hallo, Herr Fischer-Münster, in drei Tagen soll ein Blechbläserquintett von einem Turm aus in eine große Menschenmenge spielen. Können Sie mir was schreiben? Es muss nur schnell gehen, da morgen schon geprobt wird‘ [...] Und so komponierte ich die vorliegenden Sätze in den Rechner und mailte sie ihm. Die berühmten Gengenbacher Adventskalender-Wochenenden waren der ursprüngliche Anlass. Dennoch sind die vier Stücke so konzipiert, dass sie zu jeder Zeit eingesetzt werden können, wo immer es Türme oder Balkone gibt – selbstverständlich auch drinnen. Ich wünsche allen Bläsern, die dann draußen meine Turmmusiken zu unterschiedlichen Jahres- und Tageszeiten spielen werden 1. warme Finger, 2. keinen Regen, 3. kein direktes Sonnenlicht, 4. dennoch gute Beleuchtung. (Gerhard Fischer-Münster)

58. „Wenn zwei sich streiten“⁸¹

- EJ 1995
 BE 2 Trp. (B), Hrn. in F, Pos, Tb.
 AUF „Splendid Brass“
 UA 1995 Mozartgesellschaft Mannheim durch „Splendid Brass“, Ltg.: Egbert Le-
 wark
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

59. „Wir fangen die Forelle“⁸²

- EJ 1968
 BE 3 oder 2 Klar.
 MS beim Komponisten

60. „Wut über Mozarts Kegelduette“⁸³

- EJ 1972
 BE 2 Klar.
 MS beim Komponisten

61. „Zwei Wettervorhersagen“⁸⁴

- EJ 1986 mit den Sätzen: *Stark bewölkt – Überwiegend heiter*
 BE 3 Klar.
 AUF schmidmusic, Calw; vormals Clavis-Verlag, Remshalden
 UA 1986
 VE schmidmusic, Calw, im Lehrplan des VDM

2.1.2.5. Kammermusik für Streicher1. „Blue strings“

- EJ 1993
 BE neun Vc.
 AUF Celloklassen Hecker, Kaiser, Schaeffer des Peter-Cornelius-Konservatoriums
 Mainz
 UA 1993 Mainz durch die o. a. Cellisten
 MS beim Komponisten, Anmerkung: *Spezialfassung von 'Blue Woods' für Bläser*

2. „Kleiner poetischer Gruß“⁸⁵

- EJ 2008
 BE 2 Vl.
 MS beim Komponisten

3. „Petite Ballet“

- EJ 1985 mit den Sätzen: *Pas impair – Pas monotone – Pas drôle*
 BE Vl., Vc.

⁸¹ Auch in einer weiteren instrumentierten Fassung vorhanden, vgl. 2.1.2.7.34.

⁸² Anm. d. Komp.: *Geschrieben während eines Aufenthaltes in Silandro (I). Nur zur Dokumentation erwähnt.*

⁸³ Anm. d. Komp.: ‚Karikatur‘ über gleichnamige Mozart-Duette. Noten werden gesucht.

⁸⁴ Anm. d. Komp.: *Leichte Vortragsstücke.*

⁸⁵ Anm. d. Komp.: *Albumblatt für Brigitte Pulley-Grein. Sehr leicht.*

AUF Violinistin Helga Wändel
 UA 1999 Frankreich durch Helga Wändel, Vl., und Christoph v. Erffa, Vc.
 MS beim Komponisten

4. „Zwei leichte Stücke“ oder „Eine Nacht in Verona“

EJ 1968
 BE 2 Vl., Vc.
 MS beim Komponisten

5. „Zwei leichte Stücke“

EJ 1970 mit den Sätzen: *Pathétique – Burlesque*
 BE 2 Vl., Vc.
 AUF Streichtrio des Stefan-George-Gymnasiums Bingen
 UA 1970 Bingen durch Hans-Peter Rösler, Vl., Pater Anselm Zeller (Abt des Klosters St. Georgenberg-Fiecht, Österreich), Vl. und Norbert Franz, Vc.
 MS beim Komponisten

2.1.2.6. Kammermusik mit Tasteninstrument

1. „Arietta“⁸⁶

EJ 1973
 BE Klar. (A), Klv.
 MS beim Komponisten

2. „Arioso“⁸⁷

EJ 1972
 BE Trp. (D), Org.
 UA 1973 durch Peter Send, Trp., und Werner Schröder, Org.
 MS beim Komponisten

3. „A votre santé, Avantgarde!“⁸⁸

EJ 1991
 BE Klar., Vc., Klv.

⁸⁶ Anm. d. Komp.: *Klavierfassung des 2. Satzes aus ‚Sonatine für Kammerorchester‘.*

⁸⁷ Anm. d. Komp.: *Einzelsatz aus ‚Oratorische Szenen zur Weihnachtsgeschichte‘.*

⁸⁸ Zu *A votre santé, Avantgarde!* vgl. Vorwort dieses Trios für Klarinette, Cello und Klavier. Es beschreibt sehr pointiert und plastisch die Musikauffassung von Fischer-Münster:

Was mich immer wieder bei einigen Avantgardisten stört, ist die Frechheit, scheinbar wahllose Klangkleckse hintereinander zu packen, fern jeder Ästhetik – und sie so in die Ohren der Zuhörer zu pressen. Vor diesen Schreibern habe ich keine Achtung, da sie allem die Zunge herausstrecken, was je die Musikgeschichte sich mühsam erworben hat. Anders die Avantgardisten, welche klug genug sind, eine Synthese mit herkömmlichen Klang – oder besser: Mit der „Lehre von der Harmonie“ – zu erreichen suchen, denn die Avantgardistische Musik soll kein Bruch zur traditionellen Musik sein, sondern deren Fortführung. Daher schrieb ich meine Fantasie „A votre santé, Avantgarde!“ so, daß sie zur Mitte hin in ein zweifelhaftes Herumgeplärre zerfällt, jedoch zum Schluß hin wieder in Ordnung gebracht wird. Der Mittelteil unterstreicht auch ironisch, was der ausführende Musiker denkt, indem schauspielerische Momente einbezogen werden. Also: Zum Wohle – auf die intelligente Avantgarde!

Die Anweisungen zur Schauspielerei lauten: *Das Instrument putzen – Tasten sauberwischen – Alle schütteln verächtlich den Kopf – Deutlich dem Cellisten den Vogel zeigen.*

- AUF Auftrag des „Zürcher Klarinettentrios“
 UA 1992 Reutlingen durch Elisabeth Ganter, Klar., Hans-Jörg Korward, Vc., und Peter Schmalfuss, Klv.
 MS Manuskript beim Komponisten
4. „Ballade für 4 Alphörner und Orgel“
 EJ 2001
 BE 4 Alphörner, fakultativ auch mit anderen Bläsern, Org.
 UA 2001 Stadtkirche Laubach durch die Hornisten des Hess. Rundfunks, Westdeutschen Rundfunks und Süddeutschen Rundfunks, Anja Martiné, Org., Ltg.: Hans-Reiner Schmidt
 AUF Internationale Orgelwoche Laubach/Hessen
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim
5. „Boa constrictor“
 rein instrumentale Fassung von *Schlangenlied*
 EJ 1978
 BE Sopr.-Sax., Klarinettenensemble, Klv.
 UA 1978 Mainz durch Philipp Zehm, Sax., Klarinettenklasse und Klv. G. Fischer-Münster
 MS beim Komponisten⁸⁹
6. „Bordun“
 Einzelsatz der *Sonatine für Violine und Klavier*
 EJ 2007
 BE Vl., Klv.
 MS beim Komponisten
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim
7. „Bourrée“
 EJ 2009
 BE Trp., Pos., Klv. oder Org.
 AUF Loosmann-Verlag, Ettenheim
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim
8. „Cantabile“
 EJ 1970
 BE Klar., Klv.
 UA 1973 Venarey – les – Launes (F), durch G. Fischer-Münster, Klar. und Theo Fischer, Klv.
 MS beim Komponisten
9. „Canzone in modo romantico“
 Einzelsatz der *Sonatine für Violine und Klavier*
 EJ 2007
 BE Vl., Klv.
 MS beim Komponisten

89 Anm. d. Komp.: *Manuskript muss gesucht werden. Nur zur Dokumentation erwähnt.*

10. „Cellodram“⁹⁰

EJ 1994
 BE Vc., Klv.
 UA 1994 Mainz durch G. Fischer-Münster, Vc., und Ernst Röhrig, Klv.
 MS beim Komponisten

11. „Chansonette“

EJ 2009
 BE Trp., Pos., Klv. oder Org.
 AUF Loosmann-Verlag, Ettenheim
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

12. „Die Wut über den verlorenen Datensatz“

EJ 2008
 BE Vc., Klv.
 AUF Dr. Johannes Zipfel
 UA 2011 Eltville durch Johannes Zipfel, Vc., und Maria Sofianska, Klv.
 MS beim Komponisten

13. „Divertimento“

EJ 1973 mit den Sätzen: *Cantabile – Cadenza – Marcia*
 BE Klar., Klv.
 UA 1973 Bürstadt durch G. Fischer-Münster, Klar. und Th. Fischer, Klv.
 MS beim Komponisten

14. „Drei Klassenarbeiten“⁹¹

EJ 1991 mit den Sätzen: *Aufsatz – Nacherzählung – Diktat*
 BE 2 Blf., Klv.
 AUF für „Jugend musiziert“, Berlin
 UA 1992 Berlin durch Ensemble Fritjoff Krull
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

15. „Fantasie 1971“

EJ 1971
 BE Klar., Klv. – auch als Fassung für Kammerorchester und Klar. vorhanden
 UA 1971 durch G. Fischer-Münster, Klar., und Theo Fischer, Klv.
 MS beim Komponisten

16. „Fantasie für Violine und Klavier“

EJ 1972
 BE Vl., Klv.
 MS ⁹²

⁹⁰ Anm. d. Komp.: *Die Cello-Stimme beider Sätze basiert auf nur einem Ton. Später als reine Klavierstücke ‚Dispositionen‘ umgearbeitet.* Vgl. 2.1.2.8.1.9.

⁹¹ Anm. d. Komp.: *komponiert für ‚Jugend musiziert‘.*

⁹² Anm. d. Komp.: *Manuskript muß gesucht werden. Nur zur Dokumentation erwähnt.*

17. „Fantasiestück“ – neuer Titel: „Fantasiestück in Schubert-Dur (revidiert)“

- EJ 1974; rev. Fassung 1997
 BE Klar., Klv.
 AUF Auftrag für ein Schubert-Konzert in Höheinöd
 UA 1974 Pirmasens-Höheinöd durch G. Fischer-Münster, Klar., und Th. Fischer, Klv.⁹³
 MS beim Komponisten

18. „Fantasiestücke“⁹⁴

- EJ 1977 mit den Sätzen: *Was tun? – Unfassbarkeit und Vergeistigung – Der Weg nach Pusztamagryaród*
 BE Tároगतó, Klv.
 UA 1988 Ochtrup durch G. Fischer-Münster, Tároगतó, und Ernst Röhrig, Klv.
 MS beim Komponisten

19. „Holidays“

- EJ 1978 mit den Sätzen: *Magic View – Playin' Games – A Rainy Day – Swimming Pool*
 BE Hrn., Klv.
 UA 1994 Mainz durch Marc Schmiedhäuser, Hrn., und G. Fischer-Münster, Klv.
 VE Loosman-Verlag, Ettenheim

20. „Impromptu“

- EJ 1983
 BE Trp. (D), Org.
 AUF SFB Berlin
 UA 1983 Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche Berlin, Peter Send, Trp., Peter Schwarz, Org.
 MS beim Komponisten
 TO Produktion des SFB, SWR, MC und CD

21. „Kleine Musik für Kinder“

- EJ 1986 mit den Sätzen: *Schmeichelkätzchen und Ohrwürmchen*
 BE Klar., Klv.
 AUF Clavis-Verlag
 UA 1987 Mainz durch Franz Bill, Klar., und Jörg Haase, Klv.
 VE schmidmusic Calw; im Lehrplan des VDM

22. „Lea – Andantino“⁹⁵

- EJ 2008
 BE 2 Klar., Klv.
 MS beim Komponisten

93 Anm. d.Komp.: *Im Stile Schuberts geschrieben und als ‚Fantasiestück‘ von Franz Schubert uraufgeführt. Kuriose Geschichte darüber im Vorwort.*

94 Auch in einer Fassung für Sopr.-Sax oder Klar. spielbar. Weitere Fassungen für Solo und Orchester sowie für Solo und 2 Hrf. vorhanden.

95 Anm. d. Komp.: *Leichte Unterstufen-Literatur. Geschrieben, da zwei Unterstufen-Klarinetten-Schülerinnen mit Vornamen ‚Lea‘ zu einem Vorspiel antreten sollten.*

23. „Lilli und Lukas“⁹⁶

EJ 2009
BE Vl., Klar., Klv.
UA Mainz 2009

24. „Meditation zu Psalm 104“

EJ 2002
BE Sopr, Org.
TE Ps. 104 (gekürzt)
UA 2002 Pauluskirche Bad Kreuznach durch Elke Tamaru, Sopr., und Beate Rux-Voss, Org.
AUF Psalmenfestwoche Bad Kreuznach
VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

25. „Mobile“

Einzelsatz der *Sonatine für Violine und Klavier*
EJ 2007
BE Vl., Klv.
VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

26. „Molto Tranquillo“

EJ 2004
BE 3 Trp. (B), Org.
AUF Loosmann-Verlag, Ettenheim
VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

27. „Neun Variationen über ‚Es tanzt ein BiBaButzemann‘“

EJ 1976
BE Bläserquintett mit Fl., Ob., Klar., Fg., Hrn. und Klv.
UA 1994 Mainz durch Quintett des Peter-Cornelius-Konservatoriums, Ltg.: Stefan Albrecht und G. Fischer-Münster, Klv.
VE Loosmann-Verlag, Ettenheim
TO SWR-Produktion mit Kammersolisten der Staatsphilharmonie Rhld.-Pfalz und Rumiko Matsuda, Klv.. CD „...so zum Beispiel.“

28. „Ostinato glorioso“

EJ 2003
BE 3 Trp. (B), Org.
AUF Loosmann-Verlag, Ettenheim
UA 2003
VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

29. „Pastorale“

EJ 2001
BE Fl. (Ob.), 2 Klar.(2 Hrn.), 2 Fg., Klv.
UA 2001, o. O.
MS beim Komponisten

⁹⁶ Anm. d. Komp.: *Literatur für die Unterstufe*

30. „Petite Suite Franco – Allemande“

EJ 1999
 BE Klar., Vc., Klv.
 AUF Trio Warkus anl. deutsch-französischem Freundschaftskonzert
 UA 1999 Frankreich durch Trio Michael Warkus
 MS beim Komponisten

30. „Primavista – Blues“

EJ 2006
 BE 6 Klar., Klv., erweiterbar durch 2 Fl., 2 Fg.
 AUF Bläserensemble des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz
 UA 2006 Mainz durch o. a. Ensemble
 MS beim Komponisten

31. „Promenadengespräch“

EJ 1980
 BE Fl., Klar., Klv.
 AUF Konservatorium Osnabrück
 UA 1980 Melle durch Hildrun Schnattinger
 VE DTKV München

32. „Résumé“⁹⁷

EJ 1983
 BE Vl., Klv. od. Org.
 AUF Werner Schröder, Delmenhorst
 UA 1984 Mainz durch Helga Wändel, Vl., und Hans-Georg Schwerdtner
 MS beim Komponisten

33. „Saltarello“

EJ 1969
 BE Vl., Klv.
 MS⁹⁸

34. „Scherzo in der Art eines Karamelbonbons“

EJ 1973
 BE Fl., OB., Klar., Klv.
 UA 1973, o. O.
 MS beim Komponisten

35. „Schizophonie“⁹⁹

EJ 1979
 BE Klar., Klv.
 UA 1982 Mainz Kurfürstliches Schloss durch G. Fischer-Münster, Klar. und Klv.
 VE DTKV

⁹⁷ Zur Schreibweise vgl. Anm. 171, Werk 2.1.5.1.9. Anm. d. Komp.: *Die Klavierstimme ist entsprechend klavieristisch modifiziert.*

⁹⁸ Anm. d. Komp.: *Muß gesucht werden. Nur zur Dokumentation erwähnt.*

⁹⁹ Anm. d. Komp.: *von einem Spieler ausführbar; beide Parts virtuos; Instrumente im Wechsel sowie simultan, Kuriosum.*

36. „Schizophonie Nr. 2“

EJ 1995
 BE Fl., Klv.
 AUF Alice Levi-Jannicaud
 UA 1998 Birkenfeld durch Alice Levi-Jannicaud
 MS beim Komponisten

37. „Semplice ?“

EJ 2001
 BE Fl., Klv.
 AUF für Komponistenportrait
 UA 2002 Mainz durch Desirée Hall, Fl. Und G. Fischer-Münster, Klv.
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

38. „Siciliana“

EJ 2003
 BE 3 Trp. (B), Org. od. Klv.
 AUF Loosmann-Verlag, Ettenheim
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

39. „Sieben bissige Variationen über das 1. Thema vom 2. Satz aus Dvorak's Sinfonie Nr. 9“

EJ 1989
 BE Fl., Klv.
 AUF Maria-Ward-Gymnasium Mainz
 UA 1984 Mainz durch Isabel Böhmelmann, Fl., und Gabriele Stenger-Stein, Klv.
 MS beim Komponisten
 VE Archiv des DTKV

40. „Sieben Zwerge“¹⁰⁰

EJ 1990 mit den Sätzen: *Der Vergnügte – Der Traumtänzer – Der Unternehmungslustige – Der Nachdenkliche – Der kleinste aller Zwerge – Der Melancolische – Der Schelmische*
 BE Klar., Klv.
 AUF schmidmusic, Calw
 UA 1990
 VE schmidmusic, Calw

41. „Sonate ‚Drei Philosophen‘“

EJ 1975 mit den Sätzen: *Philosophie eines Filous – Philosophie eines Weisen – Philosophie eines Phantasten*
 BE Klar., Klv.
 UA o. J. durch G. Fischer-Münster, Klar. und Ernst Röhrig, Klv.
 VE DTKV
 TO SWR-Produktion (1. Satz) mit G. Fischer-Münster, Klar., Wolfgang Scham-schula, Klv.

100 Fassung für 3 Git. durch Heinz Gerber bei schmidmusic, Calw.

42. „Sonata morbosa“

- EJ 1979 mit den Sätzen: *Andantino parodontoso – Molto narcotico – Hysterissimo*
 BE Vc., Klv.
 AUF für Rundfunkproduktion
 UA 1981 Noirmoutier (F) durch Hans-Rolf Hauck, Vc., und Monika v. Saalfeld, Klv.
 VE DTKV, im Lehrplan des VDM
 MS beim Komponisten
 TO SWR-Produktion mit o. a. Musikern

43. „Sonatine comique“¹⁰¹

- EJ 1973 mit den Sätzen: *Die Grazile – Die Resignierende – Die Übermütige*
 BE Fl., Klv.
 UA 1974 Mainz durch Angelika Brantzen, Fl., und G. Fischer-Münster, Klv.
 MS beim Komponisten

44. „Sonatine für Violine und Klavier“¹⁰²

- EJ 2007 mit den Sätzen: *Bordun – Canzone in modo romantico – Mobile*
 BE Vl., Klv.
 UA 2008 Mainz
 MVE Loosmann-Verlag, Ettenheim,

45. „Süd-Freak-Idyll“

- EJ 1987 mit den Sätzen: *Schattentraum – Entfesseltes Erleben*
 BE Trp. (D), Schlz., Org.
 AUF Sender Freies Berlin (SFB)
 UA 1988 Berlin durch Peter Send, Trp., Thomas Lutz, Schlginstr., Peter Schwarz, Org.
 MS beim Komponisten
 TO SFB-Produktion, MC

46. „Suite moderne“

- EJ 1974 mit den Sätzen: *Ländler – Rumba – Tango – Charleston*
 BE 3 Klar., Klv.
 UA 1975 Bingen
 MS beim Komponisten¹⁰³

47. „Tachykardie“¹⁰⁴

- EJ 2001
 BE Vc., Klv.
 UA 2004 Mainz, durch Johannes Zipfel, Vc., und G. Fischer-Münster, Klv.
 AUF Dr. Johannes Zipfel, Kardiologe
 MS beim Komponisten

¹⁰¹ Als Drei Karikaturen über eine Querflöte für Bläserensemble vorhanden, vgl. 2.1.2.4.18.

¹⁰² Anm. d. Komp.: *Die Violinstimme ist bewußt im Unterstufen- bis Mittelstufen-Schwierigkeitsgrad gehalten, durch die höheren Anforderungen im Klavierpart wird der Höreindruck zu einem eindrucksvollen Gesamtklangbild. Das Stück ist der Schriftstellerin Brigitte Pulley-Grein gewidmet.*

¹⁰³ Anm. d. Komp.: *Manuskript schlecht lesbar. Nur zur Dokumentation erwähnt.*

¹⁰⁴ Im Jahre 2004 auch als Fassung für Klv. vierhdg. vorgelegt. Vgl. 2.1.2.8.1.41.

48. „Von fremden Menschen und Ländern“

- EJ 2009
 BE Fl., Klar., Hrn., Klv.
 UA 6.3. 2009 Mainz durch das Bläserensemble des Peter-Cornelius-Konservatoriums
 MS beim Komponisten

49. „Wortloses Selbstgespräch“¹⁰⁵

- EJ 1996
 BE Klar., Klv.
 MS beim Komponisten

50. „Zwei Aquarelle“

- EJ 1974 mit den Sätzen: *Traum – Wirklichkeit*
 BE Vl., Klv.
 UA 1974 Mainz durch Klaus Röhrig, Vl., und G. Fischer-Münster, Klv.
 VE DTKV
 TO SWR-Produktion mit Doris Speemann, Vl., und Daniela Ballek, Klv.

51. „Zwei Minuten Träumen“¹⁰⁶

- EJ 1997
 BE 2 Klar., Klv.
 UA 1997 durch Susanne Eckert, Klar., Katharina Gabriel, Klar. und G. Fischer-Münster, Klv.
 MS beim Komponisten

2.1.2.7. Kammermusik in gemischten Besetzungen

1. „Amore di brace“¹⁰⁷

- EJ 1999
 BE Singst., Klv., Kb.
 MS beim Komponisten
 TO CD rjc 99

2. „Aus der Not eine Tugend“

- EJ 2003
 BE Sopr., Fl., 4 Blfl., Hrn., Pos., Hrf., Klv. vierhdg.
 UA 2003 Schloss Weikersheim durch Preisträgerensemble
 MS beim Komponisten

3. „Berceuse“

- EJ 1992
 BE 2 Klar., Hrf.

¹⁰⁵ Anm. d. Komp.: *Entnommen aus* ‚Drei prosaische Inventionen‘ für Bläserquintett. Vgl. 2.1.2.4.20.

¹⁰⁶ Auch in einer Fassung für Fl., Hrn. und Klv. vorhanden.

¹⁰⁷ Anm. d. Komp.: *Der Text ist scheinbar in italienischer Sprache, klingt aber wie Rhein Hessisch (Italienisch als ‚Lautumschrift‘). Der Sänger muss das Timbre von Adriano Celentano übernehmen. Musik im italienischen Schlager-Genre. Zum Spaß verfasst.*

UA 1992 Peter-Cornelius-Konservatorium Mainz
 AUF Auftrag der Klarinettenklasse des Peter-Cornelius-Konservatoriums
 MS beim Komponisten

4. „Betrachtung“

EJ 2011
 BE Vl., 2 Trp., Tb.
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim
 AUF für den Verlag

5. „Capriccio tirolese“

EJ 1990
 BE Fl., Vl., Git.
 UA 1990 Westerburg durch Trio Höh
 AUF Volker Höh, Gitarrist
 MS beim Komponisten

6. „Cassazione per cinque strumenti“¹⁰⁸

EJ 1982 mit den Einzelsätzen *Toccata giocosa – Canzonetta amorosa – Marcia burlesca*
 BE Fl., Klar., Vl., Kb., Klv.
 AUF Deutsch-Französische Völkergesellschaft 1982
 UA 1982 Pirmasens durch Mitgl. des Pfalztheaterorchesters Kaiserslautern
 MS beim Komponisten

7. „Chat“

Alliteration zur Populärmusik
 EJ 2001
 BE 3 Trp., Kb., Klv.
 AUF Heinz Schlenger
 MS beim Komponisten

8. „Combinazione“

EJ 1994
 BE Trp., Schlginstr.
 AUF Duo Lewark – Olbert
 UA 1994 Grünstadt
 MS beim Komponisten

9. „Curon“¹⁰⁹

Einzelsatz aus: *Zwei sinfonische Lieder*
 EJ 1999
 BE Sopr., Klar., Klv.
 TE Raimund Jordan-Clarin
 MS beim Komponisten

108 Die Sätze 1 und 3 wurden im *Concerto für Blechbläserquintett und Orchester* übernommen.

109 Zum Ort *Curon* vgl. Anmerkung 23.

10. „Dalberger Hofmusik“

- EJ 1983 mit den Sätzen: *Marcia – Intermezzo straniero – Allegro moguntoso*
 BE Cemb. od. Klv., Schlginstr.
 AUF Stadt Mainz zur Einweihung des „Hauses der Musik“ (Dalberger Hof) als neue Unterkunft des Peter-Cornelius-Konservatoriums
 UA 1984 Festakt Mainz durch Ingeborg Müller-Sachse, Cemb., und Ernst Röhrig, Schlginstr.
 MS beim Komponisten
 TO SWR-Produktion

11. „Der Snob von Ascona“

- EJ 1981
 BE 4 Schlgz.
 AUF Auftrag für das Schlagzeugensemble des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz, großes Instrumentarium
 UA 1981 durch Schlagzeugensemble s. o., Ltg.: Ernst Röhrig
 VE DTKV München
 TO TV-Kabelfernsehen Ludwigshafen; Sendung Radio DRS (Schweiz) und Deutsche Welle Köln (weltweit)

12. „Dialog“

- EJ 1974
 BE Vl., Klar., Klv.
 UA 1974 durch G. Fischer-Münster, Klar., Theo Fischer, Vl., Ernst Röhrig, Klv.
 MS beim Komponisten

13. „Die Sonnenblume“

- Untertitel zu *Il giasole*
 EJ 2006
 BE Klar., Hrf.
 AUF „Jugend musiziert“
 MS beim Komponisten

14. „Erste Stimmung“

- EJ 1971
 BE Okarina-Quartett
 MS *Wird gesucht. Nur zur Dokumentation erwähnt.* (G. Fischer-Münster)

15. „Es muß nicht immer Klavier sein“

- Musikalischer Spaß mit improvisatorischen Teilen
 EJ 1986
 BE Klar., Tárogató, 4 Pk.
 UA 1986 Mainz durch G. Fischer-Münster, Klar./Tárogató, und Ernst Röhrig, Klv.
 MS beim Komponisten

16. „Fahrt zur Post“¹¹⁰

EJ 1968
 BE Klar., Ten.hrn.
 MS beim Komponisten

17. „Fantasiestücke“¹¹¹

EJ 1977 mit den Sätzen: *Was tun? – Unfassbarkeit und Vergeistigung – Der Weg nach – Puszta Magyaród*
 BE Tárógató, 2 Hrf.
 AUF Harfenfassung für Endre Homoki, Bremen
 UA 1980 Bremen
 MS beim Komponisten

18. „Fossilien“

EJ 1981
 BE Bassklar., Sopr.Sax., Marimbaphon, Vibr.
 AUF Duo Contemporain
 UA 1981 Amsterdam durch das Duo Contemporain
 VE DTKV München, Literaturliste „Jugend musiziert“

19. „Gemini“

Originalfassung
 EJ 1991 mit den Sätzen: *Castor und Pollux*
 BE Hrn., Bassklar.
 AUF Duo „Greis/Roos“
 UA 1991 Nierstein durch Gerd Greis, Bassklar., und Annette Roos, Hrn.
 MS beim Komponisten

20. „Gemini“

modifizierte Fassung I
 EJ 1991
 BE Hrn., Fg.
 MS beim Komponisten

21. „Gemini“

modifizierte Fassung II
 EJ 1991
 BE Klar., Fg. oder Bassklar.
 MS beim Komponisten

22. „Gletscher“

Originalfassung
 EJ 1984
 BE Fl., Vibr.
 AUF Flötenklasse von Helmut Jann des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz

110 Anm. d. Komp.: *Improvisatorisches ‚Melodram‘ über einen selbst erlebten Sturz mit dem Fahrrad. Nur zur Dokumentation erwähnt.*

111 Auch in einer Fassung für Sopr.-Sax oder Klar. spielbar. Weitere Fassungen für Solo und Orchester vorhanden.

UA 1985 Mainz durch Isabel Böhmelmann, Fl., und Thomas Nies, Vibr.
MS beim Komponisten

23. „Gletscher“

EJ 1984
BE Klar., Vibr.
UA 1984 Mannheim durch G. Fischer-Münster, Klar., und Ernst Röhrig, Vibr.
MS beim Komponisten

24. „Humoreske“

EJ 1971
BE Ocarina (F)¹¹², Klv.
UA 1971 Mainz durch G. Fischer-Münster, Ocarina, und Ernst Röhrig, Klv.
MS beim Komponisten

25. „Il girasole“

EJ 2006
BE Klar., (Haken-) Hrf.
AUF Jugend musiziert
UA 2006 Mainz durch Dorothea Herrmann und Katharina Wilhelm
MS beim Komponisten

26. „Kleines Duo im romantischen Stil“

EJ 2008
BE Klar., Vc.
AUF *Für eine Schülerin und deren Mutter auf Anfrage* (G. Fischer-Münster)
MS beim Komponisten

27. „Le triomphe brillant de la clarinette“¹¹³

EJ 1976
BE Klarinettenensemble, Klv.
MS beim Komponisten

28. „Paraharmonische Fantasie“

EJ 2003
BE Vl., Sax. (Alt o. Ten.), Klv.
AUF Wolfgang Schamschula für „Jugend musiziert“
UA 2004 Mainz durch Linda Röhrig, Vl., Frank Riedel, Alt-Sax., Miljana Basara, Klv.
MS beim Komponisten

29. „Phantastische Gedankenreise und vitale Rückkehr“

EJ 1996
BE Fl., Fg., Git., 2 Vl., Vla., Vc., Klv.vierhdg.
AUF Peter-Cornelius-Konservatorium Mainz

¹¹² Die Okarina (aus ital. *ocarina*, wörtlich „kleine Gans“), instrumentenkundlich Gefäßflöte, auch Kugelflöte, ist ein kleines einteiliges Blasinstrument mit einer runden Form. Zitiert nach und weitere Erläuterungen unter [wikipedia.org/wiki/Okarina](https://de.wikipedia.org/wiki/Okarina), 21.2.2013.

¹¹³ Anm. d. Komp.: *Schlecht geschriebenes Manuskript. Nur zur Dokumentation genannt.*

- UA 1996 Engers/Rhein durch Preisträgerensemble des o. a. Konservatoriums
MS beim Komponisten
30. „Schauspielmusik zu ‚Das Tierhäuschen‘“¹¹⁴
EJ 2006 mit den Sätzen: *Ouvertüre – Großes Nachdenken – Zum guten Schluß*
BE Fl., Hrn., Vl., 2 Vc., Klav. vierhdg., Schlginstr.
AUF Auftrag f. d. Naturhistorische Museum, Goethe-Schule und Peter-Cornelius
Konservatorium Mainz
TE Theateraufführung der gleichnamigen Erzählung von Samuil Marschal
UA 2006 Mainz durch Preisträgerensemble des Peter-Cornelius-Konservatoriums
Mainz, Ltg.: Ernst Röhrig
MS beim Komponisten
31. „Schicksals – Tango“¹¹⁵
EJ 2007
BE Akkord., Klav., Str.
MS beim Komponisten
TO MIDI vorhanden
32. „Septett“
EJ 1971
BE Fl., Klar., Fg., Trp., 2 Vl., Vc.
AUF ehemalige Studienkollegen des Komponisten am Peter-Cornelius-Konservato-
rium Mainz
UA 1971 Mainz im internen Konzert durch Studenten des Peter-Cornelius-Konser-
vatoriums
MS beim Komponisten
33. „Wen die Fagötter lieben“
EJ 1996
BE 2 Fg., Vl., Vla., Vc.
AUF Francaix-Ensemble Pirna
UA 1997
MS beim Komponisten
34. „Wenn zwei sich streiten“¹¹⁶
EJ 2001
BE Fl., 2 Klar., Vl., Schlginstr., Klav. vierhdg.
AUF Peter-Cornelius-Konservatorium Mainz
UA 2001 Mainz durch Preisträgerensemble des o. a. Konservatoriums, Ltg.: Markus
Widmaier
VE beim Komponisten

114 Auch in einer Fassung f. Klav. vierhdg. vorhanden, vgl. 2.1.2.8.1.35.

115 Anm. d. Komp.: *Aus purer Laune geschrieben*. ‚Gerhard van Bethoven: Schicksalstango (nach dem Hauptthema der 5. Sinfonie von Ludwig Fischer-Münster)‘.

116 Instrumentation des gleichnamigen Blechbläserquintettes, vgl. 2.1.2.4.58.

35. „Zwei sinfonische Lieder II“

- EJ 1999 mit den Sätzen: *Curon*¹¹⁷ – *Wie könnte ich*
 BE Sopr., Klar., Klv.
 TE 1. Raimund Jordan-Clarin und 2. Brigitte Pulley-Grein
 UA 1999 Ingelheim durch Elke Tamaru, Sopr., Norman Weidmann, Klar. und Monica von Saalfeld, Klv.
 MS beim Komponisten
 TO CD Music Appeal

36. „Zwei Skizzen im romantischen Stil“¹¹⁸

- EJ 1968
 BE 2 Klar., Trp., Vc., Klv.
 UA Schulorchester Stefan-George-Gymnasium Bingen, Ltg.: Theo Fischer
 MS beim Komponisten

2.1.2.8. Solowerke für ein Instrument

2.1.2.8.1. Klavier

1. „Albumblatt 1976“

- EJ 1976
 BE Klv.
 MS beim Komponisten. *Miniaturstückchen. Nur zur Dokumentation erwähnt.*
 (G. Fischer-Münster)

2. „Albumblatt für Beate“

- EJ 1994
 BE Klv.
 MS beim Komponisten

3. „Albumblatt für Carla“

- EJ 1988
 BE Klv.
 MS beim Komponisten¹¹⁹

4. „Albumblatt für Katharina“

- EJ 1988
 BE Klv.
 VE schmidmusic Calw. Als Einzelsatz der *Neun Nostalgien*

¹¹⁷ Zum Ort *Curon* vgl. Anmerkung 23.

¹¹⁸ Anm. d. Komp.: *Ein Satz wurde ‚Nordische Impression‘. Nur zur Dokumentation erwähnt.* Vgl. 2.1.2.1.13.

¹¹⁹ Die beiden *Albumblätter für Beate und Carla* tragen den Zusatz des Komponisten: *Manuskript muss gesucht werden. Nur zur Dokumentation erwähnt.*

5. „Alltag“

- EJ 1973
 BE Klv.
 MS beim Komponisten¹²⁰

6. „Ansichtskarten aus dem Urlaub“

- EJ 1980 mit den Sätzen: *Herrliche Gegend – Nach vierzehn Tagen Regen – Wenn man nicht weiß, was man schreiben soll – Mit aufdringlicher Prahlerei*
 BE Klv.
 UA 1986 München
 VE Sonderdruck des Deutschen Tonkünstler Verbandes München (DTKV)

7. „Capriccio“ für Klavier zu vier Händen

- EJ 1984
 BE Klv. zu vier Händen, auch f. 6 Klv. zu 120 Fingern und Klv. vierhdg. und zusätzl. Instrumente.
 AUF für die Klavierklasse Gudrun Stammler, Peter-Cornelius-Konservatorium Mainz;
 Fassung für großes sinf. Blasorch. unter dem Titel *Briger Capriccio*; hier: Auftrag der Stadt Brig/Schweiz.¹²¹
 UA 1984 Peter-Cornelius-Konservatorium Mainz
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

8. „Das Tetrachordische Komma“ mit Untertitel „Fux, du hast die Ganz...“¹²²

- EJ 2008
 BE Klv.
 MS beim Komponisten

9. „Dispositionen“

- EJ 1996 mit den Sätzen: *Zweifel – Sanftmut – Zorn*¹²³
 BE Klv.
 UA 2004 Mainz durch Claudia Meinardus-Brehm
 MS beim Komponisten

10. „Ein fauler Witz“

- EJ 1969
 BE Klv.
 MS beim Komponisten¹²⁴

120 Anm. d. Komp.: *Noten werden gesucht*

121 Vgl. auch Werke für sinf. Blasorchester, 2.1.2.2.1.

122 Erläuterung des Komponisten: *Kein Klavierwerk, sondern mittels Klavier spielbare Demonstration des von Fischer-Münster benannten Ganztonleiter-/Durtonleiter-Phänomens ‚Tetrachordisches Komma‘. Im Anhang das Volkslied ‚Fuchs, du hast die Gans gestohlen‘ in harmonisch verändertem Modus. Mit kurzem Erklärungstext. Zur Verdeutlichung der Absicht des Komponisten vgl. Anhang II. Ausgewähltes, erläuterndes Notenmaterial von Gerhard Fischer-Münster, S. 452 f. dieser Arbeit.*

123 Anm. d. Komp.: 1. und 2. Satz übernommen von ‚Cellodram‘.

124 Anm. d. Komp.: *Musikalischer Spass aus der Schulzeit (rechte Hand Cis-Dur, linke Hand C-Dur).*

11. „Elegie“¹²⁵

EJ 1971
BE Klv.
MS beim Komponisten

12. „Erinnerung“

EJ 1970
BE Klv.; Klavierfassung von *Elegie und Kapriole*
MS beim Komponisten

13. „Fragment“¹²⁶

EJ 1962
BE Klv.
MS beim Komponisten

14. „Fuge“

EJ 1973
BE Klv.
MS beim Komponisten; *Produkt des Theorieunterrichtes im Studium* (G. Fischer-Münster)

15. „Fughetta“

EJ 1963 ?¹²⁷
BE Klv.
MS beim Komponisten

16. „Für Annika“ – Albumblatt zur Taufe von Annika Biroth

EJ 2007
BE Klv.
MS beim Komponisten

17. „Geldschein-Sonate“

EJ 1987
BE Klv.
UA 1987 Peter-Cornelius-Konservatorium Mainz, G. Fischer-Münster, Klv.

¹²⁵ Klavierfassung der ‚Elegie‘ für Hornquartett (‚Elegie und Kapriole‘); nur zur Dokumentation erwähnt. Vgl. 2.1.1.2.4.22.

¹²⁶ Anm. d. Komp.: Der Anfang eines schätzungsweise 1962 komponierten (aber nicht notierten) Stückes, das der Komponist am 24.4.2009 aus dem Gedächtnis bis zum 9. Takt rekonstruierte (*Notengrafik). Die Rekonstruktion wird weiter erstellt. Nur zur Dokumentation erwähnt.

¹²⁷ Entstehungsjahr muss wahrscheinlich 1973 lauten; vgl. *Fuge* und den zugehörigen Kommentar des Komponisten: *Produkt des Theorieunterrichtes im Studium*.

Aus Anlass des Komponistentreffens mit Gottfried von Einem¹²⁸, Hanns-Christoph Schuster¹²⁹, Johannes Korth¹³⁰ und Studierenden der Kompositions-klasse Gerhard Fischer-Münster

VE Schmid-Verlag, Calw., im Lehrplan des VdM

TO beim Komponisten und SWR-Produktion mit Gerhard Wöllstein, Klv.

18. „Häppchen Bernstein for lu“¹³¹

EJ 2006

BE Klv.

MS beim Komponisten

TO MIDI-Aufnahme

19. „Harmonisierung der Ganztonleiter“¹³²

EJ 2008

BE Klv. od. sonstige Tasteninstrumente

MS beim Komponisten

20. „Kammerton A“¹³³

EJ 2006, neue und ergänzte Fassung 2007

BE Klv., Metronom – A

MS beim Komponisten

21. „Kapriole“¹³⁴

EJ 1971

BE Klv.

MS beim Komponisten

22. „Komm in den totesagten park und schau“¹³⁵

EJ 2006

BE Klv., Sprecher/in

TE Stefan George

128 Gottfried von Einem (1918–1996), österreichischer „Componist“ (nach eigener Bezeichnung). Er wurde im August 2002 postum im Yad Vashem als „Gerechter unter den Völkern“ ausgezeichnet. Umfangreiches Schaffen mit Opern, Konzerten, Balletten und verschieden besetzter Kammermusik; siehe Werkverzeichnis: http://www.einem.org/de/komp_wv.html, 12.2.2013.

129 Hanns-Christoph Schuster (1937–2010), Komponist und Organist.

130 Johannes Korth, Gründer und Schulleiter der Musikschulen Mainz-Gonsenheim und Mainz-Budenheim; <http://www.klangwiese.de/index.html>, 12.2.2013.

131 Anm. d. Komp.: *Musikalischer Spass über ‚Happy birthday to you‘ für den Organisten Werner Schröder*. [Kirchenmusiker der kath. St. Georgs-Gemeinde Marl], www.st-georg-marl.de/gospel-chor.html, 12.2.2013. Auch als MIDI-Orchesteraufnahme vorhanden.

132 Anm. d. Komp.: *Lediglich auf- und abwärts harmonisierte Ganztonleiter-Stufen*. Vgl. Anhang II, S. 391 ff. dieser Arbeit.

133 Vgl. 2.1.3.18.

134 Klavierfassung der ‚Kapriole‘ für Hornquartett (Elegie und Kapriole); nur zur Dokumentation erwähnt. Vgl. 2.1.2.4.22.

135 Anmerkung: *Der Komponist nennt das Werk „Loquison“; diesen Begriff erfand er für Kompositionen, die Textrezitationen lediglich mit sparsamen Akkordunterlegungen [vorsehen]. Hier handelt es sich um Stefan George, dessen Sprachklang beim Rezitieren gefordert wird.*

- UA 2006 Mainz mit Kornelia Pielmeier, Sprecherin, Staatstheater Wiesbaden und G. Fischer-Münster, Klv.
MS beim Komponisten

23. „Kosmoludien“

- EJ 2006 mit den Sätzen: *Big Bang – Cosmic debris – Pulsar Vela*
BE Klv.
UA 2006 Bad Kreuznach durch G. Fischer-Münster, Klv.
AUF Sternwarte Bad Kreuznach
MS beim Komponisten

24. „Kurze Momente“¹³⁶

- EJ 1981
BE Klv.
MS beim Komponisten

25. „Leichte Studie“

- EJ 1971
BE Klv.
MS beim Komponisten

26. „Meditation über ein Thema von Aram Chatschaturjan“

- EJ 1. Fassung 1970 – 2. revidierte Fassung 2004 mit geringen Veränderungen
BE Klv.
UA Urfassung 1970 Mainz durch G. Fischer-Münster; 2. rev. Fassung 2004 Mainz durch Nelly Chatschaturjan (Verwandte von Aram Chatschaturjan)
MS beim Komponisten
VE Sikorksi Hamburg (Original Chatschaturjan)

27. „Metamorphose über die Deutsche Nationalhymne“

- EJ 2005
BE Klv.
UA 2005 Bonn durch Uwe Zeutzheim
AUF Auswärtiges Amt Bonn/Berlin
MS beim Komponisten
TO CD der MIDI-Aufnahme

28. „Neun Nostalgien“

- EJ 1973 mit den Sätzen: *Prologo – Toccata – Elegia – Scherzando amoroso – Intermezzo – Arietta – Furioso – Notturmo – Finale*
BE Klv.
UA 1992 Mainz durch G. Fischer-Münster
VE Schmid-Verlag bzw. schmidmusic, Calw

¹³⁶ Klavierfassung des Originals für Blechbläserquintett, vgl. 2.1.2.4.31.
Satzbezeichnungen: *Gezähnte Illusionen im Briefmarkenalbum – Das Träumen mit einem Sommer – Scheinbarer Sieg über die Neugier.*

29. „Pausenzeichen“

EJ 1960
 BE Klv.
 MS beim Komponisten¹³⁷

30. „Phrygisches Nachbild“

EJ 2008
 BE Klv.
 MS beim Komponisten

31. „Prélude anatolique“

Untertitel: *Ben Giderim Batumada*; Einzelsatz aus *Préludes caractéristiques*
 EJ 2007
 BE Klv.; Fantasie nach einem Thema von Arzu Gök (Kompositionsstudentin von G. Fischer-Münster „Ben Giderim Batumada“)
 VE Intermezzo International, Berlin
 TO CD – MIDI

32. „Préludes caractéristiques“

EJ 2007 mit den Sätzen: *Prélude hongrois – Prélude chinois – Prélude français*
 BE Klv.
 VE Intermezzo International, Berlin

33. „Ruhende Energie“¹³⁸

EJ 2007
 BE Klv., Tamtam ad. lib.
 AUF 2007 Auftrag für die Sternwarte Bad Kreuznach durch Dr. Frank Gottschald;
 Hintergrund: Albert Einstein, Formel $E = mc^2$
 UA 9. März 2007 Bad Kreuznach durch G. Fischer-Münster
 MS beim Komponisten

34. „Schablonenmarsch“¹³⁹

EJ 1973
 BE 2 Klv.
 UA 1975 mit G. Fischer-Münster und Werner Schröder
 MS beim Komponisten

35. „Schauspielmusik zu ‚Das Tierhäuschen‘“¹⁴⁰

EJ 2006 mit den Sätzen: *Ouverture – Großes Nachdenken – Zum guten Schluß*
 BE Klv. zu vier Hdn.
 AUF Auftrag f. d. Naturhistorische Museum, Goethe-Schule und Peter-Cornelius-Konservatorium Mainz
 TE Theateraufführung der gleichnamigen Erzählung von Samuil Marschal

¹³⁷ Anm. d. Komp.: ‚Fünfsekündiges ‚Pausenzeichen‘ im Sinne einer Senderkennung. Wahrscheinlich 1960. Nachträgliche Notierung vorhanden. Nur zur Dokumentation.

¹³⁸ $E = mc^2$, „Energie ist gleich Masse mal Lichtgeschwindigkeit zum Quadrat.“

¹³⁹ Anm. d. Komp.: *Als Persiflage auf das Genre ‚Marsch‘ gedacht.*

¹⁴⁰ Bearbeitung auch für Kammerensemble, vgl. 2.1.2.7.30.

- UA 2006 Mainz durch Preisträgerensemble des Peter-Cornelius-Konservatoriums
Mainz, Ltg.: Ernst Röhrig
MS beim Komponisten

36. „Se(h)not(en) für Blattspieler“¹⁴¹

- EJ 1976
BE Klv.
MS beim Komponisten

37. „Soll ich dich mit einem Sommertag vergleichen“¹⁴²

- Fantasie nach dem *Sonett 18* von William Shakespeare
EJ 1983
BE Klv., Sprecher/in
UA 1997 Höhr-Grenzhausen durch Michael Geyer
AUF University of Victoria/Kalifornien
VE Tonger-/Rabe-Verlag
Shakespeare Music Catalogue

38. „Sonate“¹⁴³

- EJ 1978
BE Klv.
MS beim Komponisten

39. „Sonatine“

- EJ 1973 mit den Sätzen : *Allegro assai – Larghetto – Allegro*
BE Klv.
VE Manuskripte-Archiv des Deutschen Tonkünstler Verbandes München (DTKV)
TO SWR-Produktion mit Gerhard Nieß, Klv.

40. „Spielereien“

- EJ 1984
BE Klv.
UA 1988 Bad Kreuznach, Preisträgerkonzert „Jugend musiziert“ durch Thomas Merken
AUF Schmid-Verlag Calw
TO Schmid-Verlag bzw. schmidmusic Calw

41. „Tachykardie“

- EJ 2004
BE Klv.vierhdg.
UA 2004 Mainz, hier in der Originalfassung für Vc. und Klv.
AUF Dr. Johannes Zipfel, Kardiologe Mainz
MS beim Komponisten

¹⁴¹ Anm. d. Komp.: *Musikalischer ‚Lesespaß‘. Durch enharmonisch komplizierte Notierung für Blattspieler eine Katastrophe. Nur zur Dokumentation erwähnt.*

¹⁴² Anm. d. Komp.: *Auch als Orchesterfassung vorhanden. Vgl. 2.1.2.1.24.*

¹⁴³ Anm. d. Komp.: *Satire, es gibt nur die Coda des letzten Satzes; andere Sätze sind bewußt nicht komponiert (ein entsprechendes Vorwort erklärt).*

42. „Tachykardie“¹⁴⁴

EJ 2004
 BE Klv. zu vier Hdn.
 MS beim Komponisten

43. „Tastenputz-Etüde“¹⁴⁵

EJ 1965
 BE Klv., Staubtuch
 MS beim Komponisten

44. „The music“

Loquision¹⁴⁶ nach dem gleichnamigen Text v. John Gracen Brown
 EJ 2008
 BE Klv., Sprecher ad lib.
 MS beim Komponisten
 TO CD synthetic performance

45. „The Silence“

Loquision nach dem gleichnamigen Text v. John Gracen Brown
 EJ 2008
 BE Klv., Sprecher ad lib.
 MS beim Komponisten
 TO CD synthetic performance

46. „Über allem steht ein Licht“

Fantasie nach dem Thema der *Oratorischen Szenen* v. Th. Fischer
 EJ 1969
 BE Klv.
 UA 1969 Bingen durch G. Fischer-Münster
 MS beim Komponisten

47. „Von Stille zu Stille“

Meditation über das gleichnamige Gedicht von Herbert Rößler¹⁴⁷
 EJ 1979
 BE Klv.
 UA o. J. durch G. Fischer-Münster
 MS beim Komponisten

48. „Weihnachtliche Vorfreude“

EJ 1986
 BE Klv.
 UA 1986
 AUF Clavis-Verlag
 VE schmidmusic Calw, vormals Clavis-Verlag

144 *Nachträglich verfasste vierhändige Fassung nach der Originalfassung für Vc. und Klv., vgl. 2.1.2.6.47.*

145 Anm. d. Komp.: *Ein musikalischer Spaß. Rechte Hand wischt auf den Tasten Staub, linke begleitet.*

146 Vgl. zu *Loquione* Anm. 135, *komm in den totesagten park* in dieser Werkgruppe.

147 Herbert Rößler (1911–1997), Kunsterzieher, Maler und Lyriker in der Region Bingen.

49. „Winter Storm“

- Loquision nach dem gleichnamigen Text v. John Gracen Brown
 EJ 2008
 BE Klv., Sprecher ad lib.
 MS beim Komponisten
 TO CD synthetic performance

2.1.2.8.2. Orgel

1. „Adoration“ (Meditation)

- Einzelsatz aus Oratorische Szenen zur Weihnachtsgeschichte
 EJ 1975
 BE Org., auch mit anderen Instrumenten
 UA 1975 Trier durch Werner Schröder, Org.
 MS beim Komponisten
 TO Produktion von SWR und SR, Theo Brandmüller, Org.

2. „Campana“

- EJ 1981
 BE Org.¹⁴⁸; Thema ist auf die Glockenstimmung der u. a. Kirche aufgebaut mit den Tönen B – c – es – f – as (Quartenschichtung/-verschränkung)
 AUF Pfarrkirche St. Marien Delmenhorst
 UA 1982 St. Marien-Kirche Delmenhorst durch Werner Schröder
 VE Manuskripte-Archiv des Deutschen Tonkünstler Verbandes München (DTKV)

3. „De Humanitate“

- EJ 1972 mit den Sätzen: *Per indulgentiam – Per pacificationem – Per auxilium*
 BE Org.
 UA 1972 Bad Salzlig durch Werner Schröder
 MS beim Komponisten

4. „Drei Interludien“

- EJ 2014 mit den Sätzen: *Grandioso – Andante – Allegro*
 BE Org.
 UA 30. 8. 2014, Schlosskirche Interlaken durch Helmut Freitag
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim
 TO CD als Beilage dieser Arbeit

5. „Pendelnde Harmonie“¹⁴⁹

- EJ 2008
 BE Org.,
 UA 13.6.2008 Mainz, Konzertsaal des Peter-Cornelius-Konservatoriums, Improvisation von G. Fischer-Münster,

148 Anm. d. Komp.: *Das Thema bedient sich der Töne der Glocken, nicht improvisiert, sondern komponiert.*

149 Anm. d. Komp.: *Pendelnde Harmonie ist eine Orgel Improvisation, die ich selbst 2008 einspielte. Es gibt keine Noten.* Diese Aufnahme liegt dem Verfasser als MP 3 vor.

MS beim Komponisten
TO CD *Divertimento* mit dieser Improvisation

2.1.2.8.3. Gitarre

1. „Introduzione e Tarantella“

EJ 1986
BE Git.
AUF Heinz Gerber
UA 1987 Lahnstein durch Thomas Kaisers
VE Tonger-Verlag Köln, im Lehrplan des VDM

2.1.2.8.4. Klarinette

1. „Giocososo“

EJ 1982
BE Klar.
AUF war für Schulwerk *Kreativ üben* vorgesehen.¹⁵⁰
MS beim Komponisten

2. „Klage und Vision“

EJ 1993
BE Klar.
AUF Marcus Willem
UA 1993 Landau durch Marcus Willem
MS beim Komponisten

3. „Tranquillo“

EJ 1982
BE Klar.
AUF war für das Schulwerk *Kreativ üben* vorgesehen.¹⁵¹
MS beim Komponisten

2.1.3. Gemischte Besetzungen, Einbeziehung anderer künstlerischer Elemente

1. „Albumblatt für Schambes“

EJ 2007
BE Synthetisches Orchester
AUF Anl. 85. Geburtstag von Dr. Johann Baptist Rösler, Bürgerbeauftragter a. D. der Stadt Bingen
MS beim Komponisten

¹⁵⁰ G. Fischer-Münster: Wurde zurückgezogen; nur zur Dokumentation erwähnt.

¹⁵¹ Vgl. 2.1.3.20 *Kreativ üben*.

2. „Allegro“ (Texte)

Untertitel: *Literarische Extras aus meinem Leben*

- EJ 2007
 BE Texte. Kurzgeschichten über Leben und meine Begegnungen
 MS beim Komponisten/Verfasser

3. „Alto Adige I und II“¹⁵²

- EJ 1998
 BE Orchester MIDI File
 UA 2004 Mainz mittels Synthetic performance und Choreographie (Ballett)
 MS beim Komponisten
 TO CD (von MIDI)

4. „Arpeggien“

- EJ 1993
 BE Spieldose (diatonisch), aus Metall
 MS beim Komponisten als Lochstreifen
 TO CD

5. „Bells in swing“

- EJ 2012
 BE Sopr., Klar., 3 Kirchenglocken (oder tiefe Röhrenglocken), Schlginstr., Pk.
 AUF Egbert Lewark anl. Eröffnung des Kultursommers Rheinland-Pfalz
 UA 2012 Frankenthal durch Sarah Lewark, Sopr., Dieter Bußjäger, Klar., Frank Olbert, Schlginstr. u. Pk., historische Frankenthaler Kirchenglocken (a – b – c)
 MS beim Komponisten

6. „Betrachtung“

- EJ 2011
 BE Vl., 2 Trp., Tb.
 AUF Loosmann-Verlag, Ettenheim
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

7. „Canto divino“¹⁵³

- EJ 2009
 BE Zither und synthetisches Orchester
 MS beim Komponisten

¹⁵² Anm. d. Komp.: *Ein Werk, das der Komponist direkt in den PC schrieb.*

¹⁵³ Anm. d. Komp.: *Es handelt sich um eine ‚Umdeutung‘ des Liedes ‚Es ist beim Weine wie im Leben‘ von Theo Fischer in ein Wienerisches Lied. ‚Canto divino‘ ist ein doppelsinniges Wortspiel mit ‚canto di vino‘. „Das Stück ist lediglich als elektronische Audio-CD vorhanden.*

8. „Dodeka Akkord“¹⁵⁴

EJ 2010
BE 12 Einzelstimmen
MS Manuskript, Druckgrafik
beim Komponisten



9. „Du heller Stern in der Nacht“ Weihnachtslied

EJ 2001
BE Singst. und variable Begleitung
TE Hans-Peter Rösler
UA 2001 Münster-Sarmsheim durch Hans-Peter Rösler, Gesang und Git., und Raimund Jordan-Clarin, Gesang u. Kb. (Privatveranstaltung)
MS beim Komponisten

10. „Fettarmeposse über Stillenacht“

EJ 2005
BE MIDI
AUF Musikalischer Spaß auf Anregung des Organisten Werner Schröder
MS beim Komponisten
TO MIDI

11. „Finstermünz – Impression“¹⁵⁵

EJ 2006
BE Orchester, *zunächst noch MIDI* (G. Fischer-Münster)
UA 2008 Universitätsrundfunk Kolumbien
MS beim Komponisten

12. „Gschtrecktboarischer“¹⁵⁶

EJ 2012
BE 2 Ocarinas (od. Fl.), Hrf., Akkord., Kb.
MS beim Komponisten

13. „Herbstwind“

EJ 1993
BE Spieldose (diatonisch), aus Metall
MS beim Komponisten als Lochstreifen
TO CD

14. „Improvisation I“

EJ 1992
BE Spieldose (diatonisch, Zungen)
MS beim Komponisten
TO CD

154 Anm. d. Komp.: *Es handelt sich nur um einen Akkord, welcher alle 12 Halbtonschritte verwendet, aber dennoch „logisch“ klingt und eine V – I Auflösung ermöglicht.*

155 Anm. d. Komp.: *Finstermünz am Reschenpass. Alte Kleinsiedlung und Feste in der Schlucht.*

156 Anm. d. Komp.: *Persiflage auf alpine Volksmusik.*

15. „Intermezzo piccolo“

EJ 1983
BE Spieldose (diatonisch, Zungen)
MS beim Komponisten als Lochstreifen
TO CD

16. „Just for Fun I“

EJ 2001
BE MIDI
AUF *Ohne Auftrag. Just for fun in den P.C. getippt.* (G. Fischer-Münster)
MS beim Komponisten
TO Audio-CD und MIDI beim Komponisten.

17. „Just for Fun II“¹⁵⁷

EJ 2005
BE MIDI file; Klang: Klv., menschlich unspielbar
AUF Heinz-Josef Bell für simultane Aufführung im Internet
UA 2011 Mainz; UA der Aufführung mit Lochstreifen (Wolfgang Heisig) am 8.7.2011 in Stelzen.
MS beim Komponisten
TO CD und MIDI beim Komponisten

18. „Kammerton A“¹⁵⁸

EJ 2006
BE alle Orchesterinstrumente und Volksmusikinstr. außer Blf.; 2007 erweitert durch Klv.
UA 2006 Neufassung Mainz
MS beim Komponisten

19. „Konservatorium“

EJ 1992
BE Spieldose (diatonisch, Zungen)
UA 1992 Mainz durch G. Fischer-Münster, Spieldose
MS beim Komponisten als Lochstreifen¹⁵⁹

20. „Kreativ üben“

Reines Unterrichtswerk (Begleitmaterial, keine Schule) für Klarinette
EJ 1982
VE schmidmusic Calw; im Lehrplan des VDM

¹⁵⁷ Anm. d. Komp.: *Kurioser Auftrag von dem Erfinder Heinz-Josef Bell, für simultane Aufführung per Internet, übertragen vom PC an ein speziell von ihm modifiziertes mechanisches Klavier, das in der Lage ist, das Stück ohne Spieler (ähnlich Walze) zu realisieren. Die „menschliche Unspielbarkeit“ war Bedingung. Tonträger: Audio CD und MIDI beim Komponisten Uraufführung 10. Juni 2011 Mainz. Wolfgang Heisig stellte 2011 einen Lochstreifen für Walzenklavier her; uraufgeführt 8. 7. 2011 in Stelzen (Festival).*

¹⁵⁸ Anm. d. Komp.: *1 Minute Dauerton, 440 Hertz. Transpositionen (Oktavierungen) für genannte Instrumentation möglich. Frühwerk. Überarbeitet 2006. Vgl. 2.1.2.8.1.20., Fassung 2007.*

¹⁵⁹ Anm. d. Komp.: *Lochstreifen muss gesucht werden.*

21. „Melos“

EJ 1983
BE Spieldose (diatonisch, Zungen)
MS beim Komponisten als Lochstreifen
TO in Vorbereitung

22. „Minimal Music“¹⁶⁰

EJ 2009
BE keine (!)
UA Am 6. Januar (Heilige drei Könige) 2009. (G. Fischer-Münster)
MS beim Komponisten
MS beim Komponisten

23. „Schulfächer – Sprechballade“

EJ 1969
BE Sprecher
TE div. Schulfächer
MS beim Komponisten. Während der Schulunterrichte ‚unter der Bank‘ verfasst.
(G. Fischer-Münster)

24. „Sognetto“

Impression üb. die offizielle Hymne der Landesgartenschau 2008 in Bingen von
Theo Fischer
EJ 2008
BE Orchester (MIDI)
MS beim Komponisten

25. „Sonatine für ein Soloinstrument und Klavier“¹⁶¹

EJ 1996 mit den Sätzen: *Imitazione – Contemplazione – Scherzo pur troppo molto breve*
BE variabel
AUF Loosmann-Verlag, Ettenheim
UA 1996 Mainz durch Volker Bender, Trp., und G. Fischer-Münster, Klv.
VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

26. „Tiroler Volkslied“

EJ 1968
TE G. Fischer-Münster, nur zur Dokumentation erwähnt.

27. „Wie könnte ich“

Einzelsatz aus *Zwei sinfonische Lieder*
EJ 1999
BE Sopr., Klar., Klv.
TE Brigitte Pulley-Grein
MS beim Komponisten

¹⁶⁰ Anm. d. Komp.: Das Werk hat kein Ende. Es besteht aus einer Pause mit einer Fermate (*fermata senza fine*).

¹⁶¹ Anm. d. Komp.: Das Original ist für Trp. Einrichtungen für weitere Soli, z. B. Ob., Sax., Flghrn., Tenhrn., Pos., weitere abrufbar.

28. „Wir – Sie“

EJ 1971
 BE Singst. und Combo mit Klar., Sax., 2 Trp., Git., Schlgz., KB., Org.
 TE Werner Schröder
 AUF St. Ägidius Bad Salzig
 UA 1971 Bad Salzig durch Werner Schröder
 MS ohne Angaben

2.1.4. Bearbeitungen

1. „Ach bitt'rer Winter“

EJ 1969
 BE Kinderst. u. Klav., Melodie original, Klavierstr. komponiert
 UA 1969
 MS Manuskript beim Komponisten

2. „Allegretto“

nach W. A. Mozart
 EJ 2005
 BE Fl., Ob., Klar., Fg.
 UA 2006 Mainz, Bläserensemble des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz
 MS Manuskript beim Komponisten

3. „Am Weihnachtsbaum die Lichter brennen“

EJ 1973
 BE Singst. und Orchester mit Fl., Ob., 2 Klar., Str.
 UA 1973, Chor der Seitz-Werke Bad Kreuznach, Orchester, Ltg.: Theo Fischer
 AUF Seitz-Werke Bad Kreuznach
 MS beim Komponisten

4. „An die Musik“

nach Franz Schubert
 EJ 1969
 BE Bariton, Hr., Str.
 AUF Stadt Bingen-Bingerbrück
 UA 1969 Bingen, Paul Ritter, Bar., Orchester des Stadttheaters Mainz, Ltg.: Theo Fischer
 MS Manuskript beim Komponisten

5. „Berliner Pflaster“

nach Emil Hortig
 EJ 1980
 BE Bläserensemble mit Fl., 2 Klar., 2 Trp., 2 Flhrn., 2 Tenhrn., Barit., 3 Pos.
 UA keine Angaben
 AUF Emil Hortig
 MS Emil Hortig, Sudetendeutsches Archiv

6. „Blumen – Serenade“

nach Emil Hortig

EJ 1977

BE Fl., 2 Klar., Str.; Instrumentation nach dem Original

UA keine Angaben

AUF Emil Hortig

MS Emil Hortig, Sudetendeutsches Archiv

7. „Blühende Reben“

EJ 1979

BE Chorsatz v. Theo Fischer, Orchester mit Fl., Ob., 2 Klar., Fg., 2 Hrn., Str. Hrf., Schlz.

UA Potton (England), Ltg.: Theo Fischer o. J.

AUF SWR

TO LP d-sound

8. „Deine Küsse und der Wein“¹⁶²

EJ 1972

BE Singst., Klav.; Originalmelodie, Klavierst. komponiert,

UA 1972

MS beim Komponisten

TE Kuchenmeister (?)

9. „Delilah“

EJ 1969

BE Str.quartett

TE Les Reed¹⁶³

MS beim Komponisten

10. „Der Dichter spricht“nach Robert Schumann¹⁶⁴

EJ 2009

BE Fl., Klar., Hrn., Klav.

UA 6.3.2009 Mainz durch Bläserensemble des Peter-Cornelius-Konservatoriums

MS beim Komponisten

11. „Der Ochsenkarren“

Volksgut aus Südafrika

EJ 1974

BE Chorsatz von Theo Fischer, Orchester mit 2 Fl., Ob., 2 Klar., Schlz., Str.

AUF Theo Fischer

MS Manuskript beim Komponisten

TO LP-Produktion für Volkschor Pirmasens mit Rundfunkorchester des SWR, Ltg.: R. Rauth

162 Anm. d. Komponisten: *Nur zur Dokumentation genannt. Manuskript schlecht lesbar.*

163 Leslie David Reed (geb. 1935 in Woking, England) ist ein englischer Songschreiber, Musiker, Arrangeur und Orchesterleiter.

164 Anm. d. Komp.: *Instrumentation nach Robert Schumanns ‚Kinderszenen‘. Klavier original, Trio additiv.*

12. „Die Kegelduette“

- nach W. A. Mozart
 EJ 1989
 BE Bläserensemble m. 2 Fl., 2 Ob., 2 Klar., 2 Fg., Hrn.; nach dem Original erweitert (harmonisiert)
 UA 1989 Mainz, Bläserensemble des Peter-Cornelius-Konservatoriums, Ltg.: G. Fischer-Münster
 AUF Johannes-Gutenberg-Museum Mainz
 MS beim Komponisten

13. „Die Vesper“

- nach Ludwig v. Beethoven
 EJ 1970
 BE Sinfonieorchester, Thema original, Orchester komponiert
 UA 1970 Bingen, Orchester des Staatstheaters Mainz, Ltg.: Theo Fischer
 AUF Theo Fischer
 MS beim Komponisten

14. „Drei-Lilien-Marsch“

- nach Emil Hortig
 EJ 1972
 BE Orchester ohne weitere Angaben; Instrumentation nach dem Original f. Klv.
 UA keine Angaben
 AUF Emil Hortig
 MS Emil Hortig, Sudetendeutsches Archiv

15. „Ein dunkle Wolk“

- EJ 1971
 BE Kammerensemble ohne nähere Angaben
 UA ohne Angaben
 MS beim Komponisten

16. „Faszination“

- nach Emil Hortig
 EJ 1976
 BE Kammerorchester mit Fl., 2 Klar., Str. (ohne Viola), Instrumentation nach dem Original f. Klv.
 UA keine Angaben
 AUF Emil Hortig
 MS Emil Hortig, Sudetendeutsches Archiv

17. „Forschen nach Gott“

- EJ 1974
 BE Orchester mit Fl., Ob., Klar., 2 Hrn., Str. nach dem originalen Chorsatz
 TE Conradin Kreutzer¹⁶⁵
 UA 1974

¹⁶⁵ Conradin Kreutzer (1780–1849), dt. Musiker, Dirigent und Komponist der Frühromantik und des Biedermeier. Sein bekanntestes Werk ist *Das Nachtlager in Granada*.

AUF keine Angaben
MS beim Komponisten

18. „Fremde in der Nacht“ („strangers in the night“)
nach Bert Kaempfert

EJ 1969
BE Str.quartett
MS beim Komponisten¹⁶⁶

19. „Gebet“
nach Ferdinand Hiller

EJ 1975
BE instrumentiert für Sopran, Kammerorchester mit Fl., Ob., Klar., Str.
UA 1975 Heidesheim, Orchester der Staatstheaters Wiesbaden, Ltg.: Th. Fischer
Hee-Suk Kim, Sopran
MS Manuskript beim Komponisten

20. „Good night ladies“
Volkslied aus England

EJ 1974
BE Volkslied a. England; Chorsatz v. Theo Fischer; instrumentiert für 2 Fl., Ob., 2 Klar., Str., Schlagz.
UA 1974 Pirmasens, Volkschor Pirmasens, Rundfunkorchester des SWF, Ltg.: R. Rauth
TO LP d-sound
MS Manuskript beim Komponisten

21. „Heut soll das große Flachsernten sein“
Volkslied aus Schweden

EJ 1980
BE gem. 4-stg. Chor
UA 1980
AUF bejaht aber ohne detaillierte Angabe
MS beim Komponisten

22. „Ich bin das ganze Jahr vergnügt“
Volkslied aus Rumänien

EJ 1974
BE Volkslied a. Rumänien; Chorsatz v. Theo Fischer; instrumentiert für 2 Fl., Ob., 2 Klar., Str., Schlagz.
UA 1975 Pirmasens, Volkschor Pirmasens, Rundfunkorchester des SWF, Ltg.: R. Rauth
TO LP d-sound
MS Manuskript beim Komponisten

¹⁶⁶ Anm. d. Komp.: *Manuskript schlecht lesbar. Nur zur Dokumentation erwähnt.*

23. „Im Weinberg reifen die Trauben“

- EJ 1979
 BE Chorsatz v. Theo Fischer; gem.Ch., gr. Orchester
 AUF Auftrag des SWR
 TOLP durch SWR, SWR-Fernsehen; Produktion mit Seitz-Chor Bad Kreuznach, Rundfunkorchester des SWR, Ltg.: Theo Fischer

24. „Litanei“

- nach Franz Schubert
 EJ 1972
 BE Singst., Kammerorch. mit Fl., Ob., Klar., Str.; Instrumentation nach dem originalen Klavierstück.
 UA Marlies Tamaru, Sopr., Orchester des Staatstheaters Wiesbaden; Ltg.: Walter W. Thomann
 MS beim Komponisten

25. „Nun danket mit fröhlichen Liedern“

- nach Theo Fischer
 EJ 1981
 BE Blechbläserquintett; Chorsatz original mit den Liedern: *Erntefreude – Lobet alle das Korn – Wer voll Vertrauen die Welt besieht – Erntekrone*
 UA Mühlheim/Main, Chor Pappert, Bläser des Hess. Rundfunks, Ltg.: Walter Pappert
 AUF Auftrag für HR-Produktion
 MS Manuskript beim Komponisten
 TO HR-Produktion mit der Besetzg. der UA.
 SWR; MGVB Bingen-Kempton, Ltg.: Werner Reitz

26. „Nun danket mit fröhlichen Liedern“

- EJ 2005
 BE Reduktion und Modifikation der Urfassung als Hornquartett
 UA 2005, MGVB Bingen-Kempton, Ltg.: Werner Reitz
 MS beim Komponisten

27. „O du fröhliche“

- EJ 1970
 BE Singst. und Kammerorch. mit 2 Klar., Str.; Mel. instrumentiert
 UA 1970 Bad Kreuznach, Ltg.: Theo Fischer
 MS beim Komponisten

28. „Pastores venid“

- Volkslied aus Spanien
 EJ 1973
 BE Singst., 3 Fl. (A, T, B), Mandol., Klav.
 UA 1973, Ensemble aus Spanien
 AUF für das spanische Kulturamt Bonn
 MS beim Komponisten

29. „Pink panther“

nach Henry Mancini

EJ 1989

BE Bläserensemble mit 2 Fl., 2 Ob., 2 Klar., 2 Fg., Hrn.; Instrumentation nach Klaviervorlage

UA 1990 Bläserensemble des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz,
Ltg.: G. Fischer-Münster

MS Manuskript beim Komponisten

30. „Sascha“

Volksgut aus Russland

EJ 1974

BE Orchester mit 2 Fl., Ob., 2 Klar., Str., Schlagz.. Mit einem originalen Chorsatz von Theo Fischer

UA 1974 Volksschor Pirmasens und Rundfunkorchester des SWR, Ltg.: Richard Rauth

AUF Theo Fischer

MS beim Komponisten

TO LP-Produktion

31. „Sei mir gegrüßt“

nach Franz Schubert

EJ 1975

BE Ten. und Orchester mit Fl., Ob., 2 Klar., Fg., 2 Hrn., Str.

UA 1975 Pirmasens mit Helmut Tromm, Ten., Rundfunkorchester des SWR, Ltg.: Richard Rauth

MS beim Komponisten

32. „So treiben wir den Winter aus“

EJ 1969

BE Kammerensemble, Besetzung nicht genannt

MS ¹⁶⁷33. „Süßer die Glocken nie klingen“

EJ 1971

BE Singst. und Kammerorchester mit Fl., Ob., 2 Klar., Str.

UA 1971 Bad Kreuznach, Ltg.: Theo Fischer

MS beim Komponisten

34. „Three Oldies“

EJ 1988

BE Bläserensemble mit doppelten Holzbl., Hrn. nach den Originalsätzen
Strangers in the night von Bert Kaempfert
Yesterday von John Lennon
I got rhythm von George Gershwin

¹⁶⁷ Anm. d. Komp.: Manuskript muß gesucht werden. Nur zur Dokumentation erwähnt.

- UA 1989 Türkisches Konsulat und Staatstheater Mainz. Bläserensemble des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz, Ltg.: G. Fischer-Münster
 MS beim Komponisten

35. „Trinklied“

- nach Franz Schubert
 EJ 1975
 BE Bar, Chor und Orchester mit Fl., Ob., Klar., Hrn., Str.
 UA 1975 Pirmasens, Rundfunkorchester des SWR, Ltg.: Richard Rauth
 MS beim Komponisten

36. „Tu auf, tu auf, du schönes Blut“

- nach dem Choral von Friedrich von Spee
 EJ 1969
 BE Singst. und Str.
 MS ¹⁶⁸

37. „Unter den Csitaribergen“

- Volksgut aus Ungarn
 EJ 1980
 BE gem. 4-stg. Chor
 MS beim Komponisten

38. „Verliebt sein ist wunderbar“

- nach Chorsatz von Theo Fischer
 EJ 1969
 BE Chor und Orch. mit Fl., Ob., 2 Klar., 2 Hrn., Pk., Str.
 Chorsatz original, Orchesterbearbeitung komponiert
 UA 1969 Bingen; Gem. Chor Bingen und Orchester des Staatstheaters Wiesbaden,
 Ltg.: Theo Fischer
 MS beim Komponisten

39. „Vivace“

- EJ 1968
 BE 2 Klar.; Fischer-Münster: *Stück aus der Klarinettenschule von Robert Kietzer.*
Nur zur Dokumentation erwähnt.

40. „Von fremden Menschen und Ländern“

- nach Robert Schumann
 EJ 2009
 BE Fl., Klar., Hrn., Klv.
 UA 6.3. 2009 Mainz durch das Bläserensemble des Peter-Cornelius-Konservatoriums, Ltg.: G. Fischer-Münster
 MS beim Komponisten

168 Anm. d. Komp.: *Manuskript muß gesucht werden. Nur zur Dokumentation erwähnt.*

41. „Vorspiel zu Hänsel und Gretel“

nach Engelbert Humperdinck

EJ 2000

BE Bläserensemble; Reduktion der originalen Orchesterfassung des 1. Teiles
*Abendsegen*UA 2000, Bläserensemble des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz, Ltg.: G.
Fischer-Münster

MS beim Komponisten

42. „White christmas“

nach Irving Berlin

EJ 1971

BE Ten., gem. Chor und Orchester mit je 2 Holzbl., 4 Hrn., 3 Trp., 3 Pos., Tb., Hrf.,
Schlgz., Str.UA 1973 Bad Kreuznach mit Reinhard Bartel, Ten., Chor der Seitz-Werke Bad
Kreuznach und Rundfunkorchester des SWR, Ltg.: Theo Fischer

AUF Auftrag für Live-Mitschnitt

TO LP discotone

MS beim Komponisten

43. „Wohl ist die Welt so groß und weit“

nach Chorsatz von Theo Fischer

EJ 1969

BE gem. Chor und Orchester mit Fl., 2 Ob., Klar., Fg., 2 Hrn., Trp., Pos., Pk., Str.
Chorsatz original, Orchester komponiertUA 1970 Bingen-Bingerbrück, Gem. Chor Bingerbrück, Orchester des Staatsthea-
ters Mainz, Ltg.: Theo Fischer

MS beim Komponisten

44. „Wunderbar“

nach Cole Porter

EJ 1974

BE Sopr., Orchester mit Fl., Ob., 2 Klar., Fg., 2 Hrn., Trp., 2 Pos., Schlgz., Str.¹⁶⁹

UA 1974 Bad Neuenahr mit Kurorchester

AUF Auftrag für Bad Neuenahr, Helmut Rost für die Sopranistin Trudel Strasser-
Rost.MS G. Fischer-Münster: *Müssen gesucht werden. Nur zur Dokumentation erwähnt.*45. „Zum Tanze da geht ein Mädel“

Volkslied aus Schweden

EJ 1980

BE Singst., Klv.

UA 1973 Mainz, Kinderchor des Peter-Cornelius-Konservatoriums, Ltg.: Henriette
Christ, vormals „Hedi“ Zimmermann

AUF durch Hedi Zimmermann

MS beim Komponisten

169 Anm. d. Komp.: Vermutlich und zum Material: *Manuskripte müssen gesucht werden. Nur zur Dokumentation erwähnt*

46. „Zum Tanze da geht ein Mädel“

Volkslied aus Schweden
 EJ 1973
 BE gem. Chor
 UA ?
 MS 170

47. „Zur guten Nacht“

nach Franz Schubert
 EJ 1975
 BE gem. Chor und Orchester mit Fl., Ob., Klar., Hrn., Str.. Instrumentation der originalen Klavierfassung
 UA 1975
 MS beim Komponisten

2.1.5. Kirchenmusik – Musik für den kirchlichen Raum

1. Musik mit Beteiligung der Orgel, vgl. auch 2.1.2.6.
2. Werke für Orgel solo, vgl. auch 2.1.2.8.2.
3. Vokalwerke mit geistlicher Textgrundlage, vgl. auch 2.1.1.
 1. gemischt besetzt
 2. solistisch besetzt

2.1.5.1. Musik mit Beteiligung der Orgel, vgl. auch 2.1.2.6.

1. „Arioso“

EJ 1972
 BE Trp. (D), Org.
 MS beim Komponisten

2. „Ballade für 4 Alphörner und Orgel“

EJ 2002
 BE 4 Alphörner, Org.
 UA 2002, Stadtkirche Laubach
 AUF Hornisten des RSO Frankfurt
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

3. „Bourrée“

EJ 2009
 BE Trp., Pos., Org. od. Kl.
 AUF Loosmann-Verlag, Ettenheim
 UA 2009 Offenburg
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

170 Anm. d. Komp.: *Muss gesucht werden, nur zur Dokumentation erwähnt.*

4. „Chansonette“

EJ 2009
 BE Trp., Pos., Org. od. Kl.
 AUF Loosmann-Verlag, Ettenheim
 UA 2009 Offenburg
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

5. „Impromptu“

EJ 1983
 BE Trp. (D), Org.
 AUF SFB Berlin
 UA 1983 Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche Berlin, Peter Send, Trp., Peter Schwarz,
 Org.
 MS beim Komponisten
 TO Produktion des SFB, SWR, MC und CD

6. „Meditation zu Psalm 104“

EJ 2002
 BE Sopr., Org.
 TE Ps. 104 (gekürzt)
 AUF Psalmenfestwoche Bad Kreuznach
 UA 2002 Pauluskirche Bad Kreuznach durch Elke Tamaru, Sopr., und Beate Rux-
 Voss, Org.
 MS beim Komponisten

7. „Molto Tranquillo“

EJ 2004
 BE 3 Trp. (B), Org.
 AUF Loosmann-Verlag, Ettenheim
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

8. „Ostinato glorioso“

EJ 2003
 BE 3 Trp. (B), Org.
 AUF Loosmann-Verlag, Ettenheim
 UA 2003
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

9. „Résumé“¹⁷¹

EJ 1983
 BE Vl., Org. oder Kl.
 AUF Werner Schröder, Delmenhorst
 UA 1984 Mainz durch Helga Wändel, Vl., und Hans-Georg Schwerdtner
 MS beim Komponisten

171 Die o. a. Schreibweise des Titels stammt vom Komponisten., vgl. Werk 2.1.2.6.32

10. „Siciliana“

EJ 2003
 BE 3 Trp. (B), Org. od. Klv.
 AUF Loosmann-Verlag, Ettenheim
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

11. „Süd-Freak-Idyll“

EJ 1987 mit den Sätzen: *Schattentraum – Entfesseltes Erleben*
 BE Trp. (D), Schlgz., Org.
 AUF Sender Freies Berlin (SFB)
 UA 1988 Berlin durch Peter Send, Trp., Thomas Lutz, Schlginstr., Peter Schwarz,
 Org.
 MS beim Komponisten
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim
 TO SFB-Produktion, MC

2.1.5.2. Werke für Orgel solo, vgl. auch 2.1.2.8.2.

1. „Adoration“ (Meditation)

Einzelsatz aus *Oratorische Szenen zur Weihnachtsgeschichte*
 EJ 1975
 BE Orgel solo (auch mit anderen Instrumenten)
 UA 1975 Trier durch Werner Schröder, Org.
 MS beim Komponisten
 TO Produktion von SWR und SR mit Theo Brandmüller, Org.

2. „Campana“¹⁷²

EJ 1981
 BE Orgel solo
 AUF Pfarrkirche St. Marien Delmenhorst
 UA 1981 Delmenhorst, Werner Schröder
 VE Manuskripte-Archiv des Deutschen Tonkünstler Verbandes München (DTKV)

3. „De Humanitate“

EJ 1972
 BE Orgel solo
 MS beim Komponisten

4. „Drei Interludien“

EJ 2014 mit den Sätzen: *Grandioso – Andante – Allegro*
 BE Org.
 UA 30.8.2014, Schlosskirche Interlaken durch Helmut Freitag
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim
 TO CD als Beilage dieser Arbeit

¹⁷² Anm. d. Komp.: *Thema basiert auf der Glockenstimmung der Kirche.*

5. „Pendelnde Harmonie“¹⁷³

- EJ 2008
 BE Org., auch mit anderen Instrumenten
 UA 13.6.2008 Mainz, Konzertsaal des Peter-Cornelius-Konservatoriums, Improvisation von G. Fischer-Münster
 MS nicht notiert – Improvisation
 TO CD dieser Improvisation

2.1.5.3. Vokalwerke mit geistlicher Textgrundlage, vgl. auch 2.1.1.**2.1.5.3.1. gemischt besetzt**1. „Der Herr ist König“

- EJ 1976
 BE Sopr.solo, gem. Chor od. Frauench. und Orchester
 TE Ps. 99 und Sanctus der hlg. Messe
 UA 1977 Langenlonsheim, Roswitha Haub, gem. Chor Langenlonsheim, Orchester des Staatstheaters Wiesbaden, Ltg.: Theo Fischer
 TO Tonträger beim Komponisten
 VE Tonger-Verlag, Köln

2. „Ewig schimmert der Glanz des Seins“

- EJ 1980
 BE Sopran, gem. Chor, Orchester und auch ohne Bläser aufführbar
 TE Raimund Jordan-Clarín
 UA 1980 Langenlonsheim
 Roswitha Haub, Sopr., gem. Ch. Langenlonsheim, Orchester des Staatstheaters Wiesbaden, Ltg.: Theo Fischer
 MS beim Komponisten

3. „Gottes Verheißung nach der Sintflut“

- EJ 1984
 BE gem. Chor od. Män.ch., Blechbläserensemble, Tamtam, Org.
 TE AT, Gen. 8/9
 AUF Pfarrkirche St. Stephan Mainz und die darin befindlichen Fenster von M. Chagall
 UA ?
 VE schmidmusic bzw. Schmid-Verlag, Calw

4. „Madonna del Sasso“

- EJ 1976
 BE Singst., Sinfonisches Orchester
 TE der Text befindet sich an einer Gebetsbank in der gleichnamigen Klosterkirche bei Locarno/Schweiz
 VE Intermezzo International, Berlin
 TO beim Komponisten

¹⁷³ Anm. d. Komp.: *Pendelnde Harmonie* ist eine Orgel Improvisation, die ich selbst 2008 einspielte. Es gibt keine Noten. Diese Aufnahme liegt dem Verfasser als MP 3 vor.

5. „Oratorische Szenen zur Weihnachtsgeschichte“

- EJ 1974
 BE Sopr.solo, Ten.solo, Kammerensemble, Org.
 TE Emilie Charlotte Leich, Reinhart Auener, Raimund Jordan-Clarin, NT nach Lukas
 AUF Rhein-Nahe-Tournee
 UA 1974 Bad Salzbig
 Trudel Strasser-Rost, Sopr., Reinhard Leisenheimer, Ten., Kammerensemble des Peter-Cornelius-Konservatoriums Mainz, Werner Schröder, Org., Ltg.: G. Fischer-Münster
 MS beim Komponisten
 TO beim Komponisten

6. „Radolfzeller Messe“ – Fassung II

- EJ 1978 mit den Sätzen: *Zum Kyrie – Zum Gloria – Zum Sanctus – Zum Benedictus – Zum Agnus Dei*
 BE 3 Soli, gem. Chor und Sinfonieorchester mit 1. (auch Picc.) 1.2.1.-2.2.2.1., Hrf., Schlaginst., Str.
 TE Otmar Weiler und Raimund Jordan-Clarin
 UA 1978 Heidesheim/Rhein durch
 Roswitha Haub, Sopr., Reinhard Leisenheimer, Ten., Horst Fiehl, Bass, gem. Chor Heidesheim, Orchester des Staatstheaters Wiesbaden, Ltg.: Theo Fischer
 In dieser Fassung II zahlreich aufgeführt, auch u. a. in Budapest/Ungarn
 MS beim Komponisten
 TO Tonträger beim Komponisten

7. „Wandlung“

- EJ 1968
 BE Ten., Bass, Hrn., Str., Org.
 MS *Nicht auffindbar. Nur zur Dokumentation erwähnt.* (G. Fischer-Münster)

2.1.5.3.2. solistisch besetzt

1. „Gebet“

- nach Ferdinand Hiller für Sopran und Klavier
 EJ 1975
 BE instrumentiert für Kammerorchester mit Fl., Ob., Klar., Str.
 UA 1975 Heidesheim, Orchester des Staatstheaters Wiesbaden, Ltg.: Theo Fischer, Hee-Suk Kim, Sopran
 MS Manuskript beim Komponisten

2. „Meditation zu Psalm 104“

- EJ 2002
 BE Sopr, Org.
 TE Ps. 104 (gekürzt)
 AUF Psalmenfestwoche Bad Kreuznach

- UA 2002 Pauluskirche Bad Kreuznach durch Elke Tamaru, Sopr., und Beate Rux-Voss, Org.
 VE Loosmann-Verlag, Ettenheim

2.1.6. Analyse solistischer Orgelwerke

2.1.6.1. *Adoration (Meditation)* – Einzelsatz aus *Oratorische Szenen zur Weihnachtsgeschichte*¹⁷⁴

Aus seinem großbesetzten und vielfach aufgeführten Werk *Oratorische Szenen zur Weihnachtsgeschichte* hat Gerhard Fischer-Münster im Jahre 1975 eine Meditation für Orgel solo entnommen und im April 1981 revidiert. Der liturgisch-weihnachtlichen Einbindung im o. a. Kontext gemäß trägt das kleine Stück den Titel *Adoration* (Anbetung/Verehrung).

Fischer-Münster vereint mehrere musikalische Gestaltungsansätze auf kleinstem Raum miteinander, verbunden durch eine sehr klare Formgebung, deutliche Zäsuren, die dem Hörer den Zugang zu dem stellenweise heftig aufbrausenden Werk erleichtern.

Teil 1, überschrieben mit *rubato*¹⁷⁵, startet mit einem Orgelpunkt auf H im *tutti* der Orgel.¹⁷⁶

Aus großer Höhe steigen hierzu Dreiklänge der Folge E – C – A herab, die in einem liegenden E-Dur (über H) zur Ruhe kommen. Ein Farben- und Dynamikwechsel zu einer schwebenden einzelnen Flöte 8' bringt über dem E des Manuals ein in den Händen gegenläufiges chromatisches Schwellen, das man durchaus als Kadenz in E-Dur deuten kann.¹⁷⁷

Offensichtlich will der Komponist aber zu Beginn des Stückes mit Klangmöglichkeiten

¹⁷⁴ Vgl. Werkverzeichnis Fischer-Münster 2.1.2.8.2.1. und 2.1.5.2.1.

Das großdimensionierte Chor-Orchesterwerk findet sich unter 2.1.1.1.1.13. und 2.1.5.3.1.5.

¹⁷⁵ M.M. Viertel = 68.

¹⁷⁶ Fischer-Münster ist nach eigenem Bekunden kein Organist. Dies zeigt sich in Angaben bzw. Anforderungen seiner Stücke an das Instrument, die in der Praxis des Spielenden unrealistisch sind. So gibt es m.W. kein h³ im Manual und auch kein Kontra-H im Pedal.

¹⁷⁷ T. 5, 6: E – TG⁷ – S⁶ – D⁹, 5⁺ – T.

und Ebenen – eher intuitiv – spielen, ohne an harmonische Abfolgen zu denken, die sich in „traditioneller“ Weise analytisch deuten lassen.

Die Takte 1–6 werden ab T. 7 wörtlich wiederholt, allerdings öffnet die *ff*-Quinte E – H des Pedals und der knappe Tuttischlag mit geschichteten Quarten das Tor zu Teil 2.

Teil 2. Nachdem der eröffnende Teil unter dem Aspekt freier klanglicher Felder stand und mit der Bezeichnung *rubato* versehen war, beginnt Teil 2 mit sehr „geordneten“ rhythmischen Gestalten und der Vorgabe *non rubato* (Viertel=108). Eine natürliche a-Moll-Tonleiter über zwei Oktaven öffnet den Weg zu sehr straffen, im *staccato* und *ff* zu spielenden Quartakkorden beider Hände. Diese werden begleitet von sequenzartigen Quartgängen im Pedal, die die schweren Zeiten der Takte markieren, während die Hände

The image shows three systems of handwritten musical notation. The first system is a piano introduction with chords and a bass line. The second system features a 'solo g' Schalmey' with a melodic line and a bass line. The third system is marked 'Rubato (♩ = 69)' and shows a more complex rhythmic pattern with 'accell...' and 'rit...' markings.

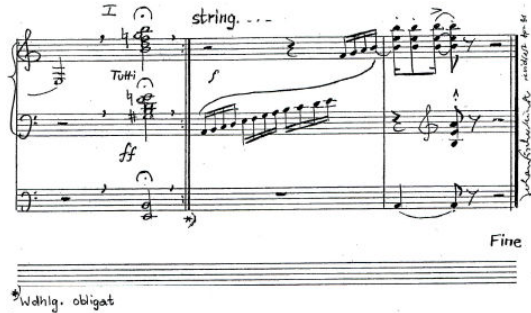
off-beat-Akzente setzen. Schon im achten Takt dieses Teiles (S. 3) verharret das Pedal auf Dis und diminuierendem H-Dur⁹. Es schließen vier *portato*-Halbe, wiederum in Quartschichtung, an. Hier allerdings in den Dissonanzen milder, da die linke Hand in gebrochenem G-Dur schreitet und somit einen harmonischen Rahmen vorgibt. Die Akkorde erinnern in der Oberstimme und ihrer herausgehobenen Präsentation (*portato*, lediglich Gedackt 8', *pp* nach vorherigem *ff*) ein wenig an das „B-A-C-H-Motiv“, ob gewollt oder unbeabsichtigt. Der fünfte Akkord der Folge (dis¹ – eis¹ – gis¹ – cis², dann plus Pedal fis⁰ und H) steht isoliert und markiert eine weitere Zäsur, s. o., die die Teile der Komposition voneinander abheben. Klanglich handelt es sich um einen polyharmonischen Akkord aus H-Dur und Cis-Dur-Sextakkord. Eine frei meditierende und *rubato* vorgetragene Stimme mit kleiner motivischer Entwicklung, allerdings ohne Bezug zum vorher Gehörten, pendelt von e² zum e⁰ herab.¹⁷⁸

Mit Absicht wählt Fischer-Münster für dieses einstimmige Singen das Instrument der Hirten, die Schalmey, um die weihnachtliche Szene der Anbetung des Christus durch die Hirten zu versinnbildlichen.

¹⁷⁸ Einen motivischen (gewollten?) Bezug könnte man allenfalls in der Folge e – f / des – c erkennen, zwei Sekundmotive, die an eine teilweise Umkehrung des „B-A-C-H-Motivs“ denken lassen.

Ein mächtiges E-Dur (mit None und Septime) beendet die Idylle und leitet die Wiederholung des rhythmisch aktiven Teiles 2 bzw. die Schlussstonleiter über a-Moll und die griffigen Schlussakkorde (Quartklänge über A) ein.

Fischer-Münster schafft mit dem Orgel-Intermezzo ein Klanggemälde unterschiedlichster Facetten. Weihnachtliche Anbetung bedeutet für ihn zum einen schlichtes Verbeugen und vorsichtiges Herangehen der Hirten, dann aber auch mächtiges Brausen und Aufreißen des Himmels angesichts der Tragweite und der Vision für die Christenheit, die sich in der Geburt Jesu offenbart. In den ersten Takten, die Orgelpunkt im Pedal in tiefster Tiefe und helles Herabschreiten aus höchster Höhe der Manuale vereinen, verbinden sich für den Komponisten „Himmel und Erde“ im Weihnachtsgeschehen.¹⁷⁹



2.1.6.2. *Campana*

Mit *Campana* liegt die umfangreichste Komposition für Orgel solo aus der Hand von Fischer-Münster vor. Das äußerlich einsatzige Werk, mit *Fantasie* überschrieben, umfasst 16 handgeschriebene Notenseiten und trägt am Ende folgende persönliche Erläuterung des Komponisten¹⁸⁰:

Die Thematik ist aus der Stimmung der Glocken von ‚St. Marien‘ in Delmenhorst entwickelt (b – c – es – f – as). 1981 feiert die Orgel dieser Kirche ihren 20. Geburtstag; aus diesem Anlaß – angeregt von dem Organisten Werner Schröder – wurde diese Komposition (1981 im Mai) von mir verfaßt.

Die Anmerkung fließt folgerichtig in den Titel des Stückes ein, dessen Substantiv aus dem Lateinischen resp. Italienischen und Katalanischen stammt.¹⁸¹

179 Nach dem klanglichen Eindruck des Stückes, vor allem des akkordischen Materials, stellen sich Assoziationen an den 1944 entstandenen Klavierzyklus *Vingt regards sur l'enfant – Jésus* von Olivier Messiaen (1908–1992) ein. Auf dieses vermeintliche Vorbild angesprochen, antwortet Fischer-Münster in einer Mail vom 25.6.2016 an den Verfasser: [...] *meine frühstücke* „de humanitate“ sowie „adoration“ *schrieb ich anfang der 1970er, die „vingt regards...“ aber hörte ich zum ersten mal schätzungsweise in den 90ern. mein erster messiaen-höreindruck in meiner studienzeit war derart negativ, dass ich zu den „vingt regards“ brauchte, um mich von diesem eindruck zu lösen. vielleicht hatte ich messiaen vordeilig in die kagelcagenono ecke verdrängt. inzwischen schätze ich messiaen wegen seiner natürlichkeit, mit klangkontrasten unzugehen. soweit dazu. [...]*.

180 Handgeschriebene Ergänzung des Komponisten, 21.5.1981, am Ende des Stückes nach der dem Verf. vorliegenden Notenkopie.

181 Plural „Glocken“ lautet *campanae*, *les campanes* bzw. *le campane* (lat.-katal.-ital.)

Die konzertant sehr wirkungsvoll einzusetzende *Fantasie* lässt folgende Teile erkennen:

Teil 1: *Larghetto* (Viertel = 60), $\frac{3}{4}$ -Takt, T. 1–53.

Die Binnenstruktur dieses eröffnenden Teiles weist mehrere Abschnitte auf und zwar

T. 1–19: sukzessive Entwicklung und Aufschichtung eines Mixturklangs as – es – b – f – c über rhythmisiertem Orgelpunkt B, endend mit einer Fermate über dem Glockenmixturklang in T. 19. In der Entfaltung der linken Hand spielt der Quartgang die beherrschende Rolle.

T. 20–36: Entwicklung eines Themenkopfes, im Dialog und mit motivischen Erweiterungen vorgetragen von Oberstimme und Pedal. Harmonische Begleitflächen der linken Hand im Raum Es-Dur, C-Dur und E-Dur. Dieser Themenkopf wird in T. 139 ff. – dann in gleichmäßigen Achteln und im $\frac{5}{8}$ -Takt – noch einmal aufgegriffen werden.

Larghetto ($\text{♩} = 60$)

T. 37–46: Aufschichtung des aus den Glockentönen gebildeten Mixturklanges in gegenläufiger Bewegung beider Hände über Orgelpunkt B. Kulmination im *tutti*, T. 42–46 und der markanten Präsentation aller Glocken im Pedal.

T. 47–53: Spreizung des Mixturklanges in ein Es-Dur-Gefüge mit Sekundreibungen d – es und ges – g und rezitativische Fortspinnung der Oberstimme mithilfe von agogisch frei abwärts fließenden Quartgängen. Der Ruhepunkt wird in der Quinte b – es/B – Es (T. 52–53) gefunden, die die Brücke zu Teil 2, *allegro*, beginnend mit T. 54, bildet.

Teil 2: *Allegro* (punkt. Viertel = 120), $\frac{5}{8}$ -Takt und $\frac{7}{8}$ -Takt, T. 54–177.

Der umfangreiche Mittelteil weist eine differenzierte, auch für den Hörer gut nachzuvollziehende, Feingliederung auf:

2.1., T. 54–66, Vorstellung des Glockenthemas im Charakter eines *Scherzo* über sich aufbauendem Clusterklang der linken Hand.

2.2., T. 67–99, das *Scherzo* wird im *leggiere* und *staccato* durch alle Stimmen in jeweils achttaktigen Gruppen fortgeführt und dynamisch, gleichsam in Terrassen, gesteigert. Der Weg führt vom zweimanualigen, sehr „duftigen“ Klang mit 8' und 4' (linke Hand) sowie 4' und 2' in der rechten Hand über das *forte* des zweiten Manuals (T. 84 ff.), das das stark einsetzende Pedalthema begleitet, bis zum *tutti* ab T.

92. Über den massiven Orgelquinten *Es – B* schmettert das Glockenthema im vollen Bläuersatz, pendelnd zwischen *Es-Dur*, *as-Moll* und *As-Dur*, in der rechten Hand. Die Linke steuert, weiterhin im $\frac{5}{8}$ -Takt, „aufputzende“ Akzente aus dem harmonischen Material der rechten Hand oder auch des kompletten Glockenklanges (*b – c – es – f – as* in T. 93) bei.

2.3., T. 100–112, Seitensatz in völlig veränderter Charakteristik. Fischer-Münster behält den ungeraden Fünftakt bei, wechselt aber in eine stark kontrastierende, sehr dezente $8'$ -Farbe. Lyrisch-spielerische Tonleiterfiguren über repetitierten Dreiklangsachteln mit chromatischer Binnenbewegung wechseln mit schroff eingeworfenen *tutti*-Takten (T. 104, 107, 110), die die Sekundbewegung des Glockenthemas im Pedal immer wieder gleichsam in Erinnerung bringen.

2.4., T. 113–13: Wechsel zum $\frac{7}{8}$ -Takt und zu voluminösen Akkordrückungen in *D-*, *E-*, *F-*, *Fis-*, *G-Dur* der parallel geführten Hände, die an die Motorik und den Stil von Prokofieff oder Strawinsky erinnern. Die linke Hand beharrt in leeren Quinten stets auf mediantisch verwandtem Material zu den Durtonarten der rechten Hand, kombiniert z. B. Quinte *D – A* mit *H-Dur*, Quinte *G – D* mit *E-Dur* usw. In der klanglichen Tenorlage, solistisch präsentiert von Trompete $8'$ des Pedals, erklingt ein neues, über acht Takte gestrecktes *a-Moll*-Thema in einer Geste, die an einen *Choral* erinnert. Bestandteile sind die Töne *a – c – e – g – d*, was nichts anderes ist als eine Transposition der Glockentöne *f – as – c – es – b* oder jeweils ein Molldreiklang mit Quarte und Septime. Nach einer aufsteigenden zweitaktigen Pedaltonleiter im harmonischen *a-Moll* (T. 125, 126) wird der $\frac{7}{8}$ -Komplex wieder-

holt.¹⁸² Die Takte 135–138 wiederholen die Schlusswendung des Taktes 133 in weiteren drei Takten, festigen somit die Klanglichkeit auf A und mit einer wiederum zweitaktigen Pedalüberleitung, diesmal mit chromatischen Elementen und nach unten gerichtet, mündet Fischer-Münster ab T. 139 wieder in die Charakteristik seines Seitensatzes, der aus T. 100 ff. bekannt ist.



2.5., T. 139–164: Wiederaufnahme der Seitensatzbegleitung mit Dreiklängen in Achtelbewegung und in a-Moll-Tonalität. Die Mittelstimme im Innern bewegt sich wiederum chromatisch. Das viertaktige *legato*-Thema in gleichmäßigen Achteln erinnert an T. 22 ff., dort im $\frac{3}{4}$ -Takt und rhythmisch punktiert. Verbindendes und auch dem Hörer sich unmittelbar erschließendes Motiv ist die (kleine und große) Sekunde, die alle Themengestalten miteinander verknüpft. Jeweils nach vier Takten wirft Fischer-Münster einen *forte-tutti*-Takt mit Themenkopf im Pedal ein und erinnert an die Gestaltung der Takte 104, 107, 110.

In T. 149 wird die Bewegung nochmals auf einen Takt komprimiert, in T. 151 taucht eine *leggero*-Tonleiter auf, die sich ebenfalls wenig später (T. 153, 155) zum *glissando* verdichtet.

Die brillante Steigerung, nun wieder im *tutti*, bringt dann in T. 156–160 das Sekundmotiv in Akkorden rechts, eine chromatisch absteigende Linie im Pedal unter Beibehaltung der rhythmischen Akzente links.

Die *unisono*-Überleitung der Takte 161–164 löst die aufgestaute Spannung und besteht aus den abwärts gerichteten Bauelementen der kleinen Sekunde und der kleinen Terz, die auch das Glockenthema des *Scherzo*-Teiles bildeten.

2.6. Die Takte 165–177 bilden die elegante Schlüssel- und Verbindungsstelle zwischen *Scherzo*- und *Choral*-Thema. In stark reduzierter Registrierung, die ein gutes strukturelles Hören aller Stimmen erlaubt, auf zwei Manualen und solistisch hervorgehobenem Pedal, kombiniert Fischer-Münster beide Charaktere, die ihm das „Glockenmaterial“ in thematischen Gestalten offeriert hat. Die linke Hand behält die off-beat – Akzente bei bzw. die Rollen wechseln in T. 174, wenn die Linke das *Scherzo*-Thema in Altlage spielt und die rechte Hand vierstimmige Akkorde in Es-, As-Dur-Tonalität „einwirft“.

182 Die Takte 121 ff. und 133 ff. sind nicht identisch. In der ersten Stelle herrscht ein Gewebe in Durtonarten mit mediantisch verwandten Quinten vor, in der zweiten ist die Harmonik eindeutig nach D-Dur, e-Moll und f-Moll zu deuten.

Teil 3 knüpft mit Generalpause (T. 178), anschließend *tutti* und einer aufsteigenden B-Dur-Tonleiter an Teil 2 an.

Die aufsteigenden Tonleitern in Sechszehnteln sind – neben den o. a. Kongruenzen der Intervallik – stets das Verbindungsglied der einzelnen Teile in diesem Werk. Im Pedal haben Achtel diese Funktion (in T. 125, 126 und T. 137, 138) übernommen. Im Schlussteil greift Fischer-Münster nochmals die Takte 92–98 wörtlich auf, die dort am Ende der terrassenartigen Aufschichtung, unmittelbar vor dem Seitensatz, standen und dem Hörer sehr präsent sind.

Takt 187 mündet in einen sechsstimmigen Clusterklang (b – ces – des – d – ges – as), aus dem sich as^2 und b^0 in rechter und linker Hand lösen und den Rahmen bilden für die hinzutretenden weiteren Glockentöne. Das Pedal zeigt nochmals in großer

marcato-Deutlichkeit das prägende Thema. Fischer-Münster zieht somit die Verbindung zum Beginn seines Stückes, wo er ebenfalls die Töne der Glocken sich sukzessive efinden ließ. Zu Beginn bauten sich die Töne im *mezzoforte* und eher zaghaft tastend auf. Nun am Ende, nach unterschiedlicher Beleuchtung, verschiedenen Charakteren, in Kombinationsformen und unterschiedlichster Dynamik, zeigt sich das Thema in triumphaler Gestalt und mächtigem Klang.

Coda, T. 204–209, als Schlusskadenz über Pedalquinte *Es – B*, *breit*, $\frac{6}{8}$ –Takt, T. 204–209.

In der Oberstimme der abschließenden Klangballungen steckt die Anfangssekundfolge des Glockenthemas *b – c – b* und die Harmonik kombiniert in T. 205 *f*-Moll/*g*-Moll, in T. 206 *Ges*-Dur/*As*-Dur, in T. 207 einen nach $E^{7<}_{5>}$ klingenden Spreizklang und endet in T. 209 in einem Zehntonklang, bestehend aus *D*-Dur, *C*-Dur über der grundierenden Quinte *Es-B*.

Der Komponist entwickelt aus den fünf Glockentönen ein überaus wirkungsvolles Orgelwerk, das sowohl klangliche Vielfalt wie technische Brillanz fordert und aufblühen lässt. Durch eine sehr klare Gliederung in klangsinnliche Teile und motorisch geprägtes Figurenwerk und die Schaffung von deutlichen Verbindungsbrücken zwischen beiden zerfällt das Stück trotz seiner Länge nicht, sondern wirkt wie ein Ganzes aus einem Guss. Elegante Schlüsselstelle sind die Takte 165 bis 177, wenn Fischer-Münster die beiden Themen miteinander verknüpft.

2.1.6.3. *De Humanitate...*

De humanitate – „Von der Menschlichkeit“ – ist eine dreisätzige Komposition (*Fantasie*) für Orgel überschrieben, die der jugendliche Komponist Gerhard Fischer-Münster im August 1972, als Neunzehnjähriger, verfasst hat.

Die drei Teile tragen die Titel: ...*per indulgentiam* („...durch die Nachsichtigkeit“) ...*per pacificationem* („...durch die Friedfertigkeit“) ...*per auxilium* („...durch die Hilfsbereitschaft“).

per indulgentiam

Das zweiundzwanzigtaktige Stück weist keine Tempo- und Dynamikangaben auf. Auch die Registerangaben sind, wie der Komponist anmerkt, unvollständig. Insbesondere für die Interpreten wäre auch wünschenswert, wenn Fischer-Münster eventuelle Manualverteilungen benannt hätte.

So darf man aus Gründen der Praktikabilität ein Spiel auf mindestens zwei Manualen annehmen mit der rechten Hand auf einem groß besetzten Hauptwerk¹⁸³ und der linken auf einem begleitenden Nebenmanual. Die Pedalstimme setzt das Nebenmanual klanglich fort und füllt dessen Akkorde in der Tiefe auf.

Das Stück beginnt mit einer einstimmigen Flötenmelodie (klingend eine Oktave höher als notiert aufgrund der Angabe Fl. 4'). Diese changiert zwischen Gis-Dur und gis-Moll, *staccato* und *legato*. Sie nimmt die Funktion eines viertaktigen Mottos ein, denn der muntere



Flötenklang und die Anlage des Themas, welches den Geist von Smetanas „Moldau“ zu atmen scheint, bleibt im weiteren Verlauf bestimmend. Auch in den beiden folgenden Sätzen erklingt die Linie, gleichsam als Leitmotiv bzw. verbindendes Element.

Die Linie wird ab T. 5 zu einem Sechstakter (4 Takte in gis-Moll und 2 Takte in cis-Moll) ausgebaut, in die Äquallage (Fl. 8') herabgeführt und in der Art einer *Ciaccona* noch zweimal angefügt.¹⁸⁴

¹⁸³ Die Vermutung nach einem großbesetzten Hauptwerk wird gespeist von den Angaben Fl. 16-Fuß und Zunge 16-Fuß, Registern, die aufgrund ihrer Größe und klanglichen Tiefe der „Unterfütterung“ durch den restlichen Klangapparat der Orgel bedürfen. Vgl. S. 135, Anm. 176: Fischer-Münster ist kein originärer Organist. Auch in diesem Stück geht der geforderte Ambitus der rechten Hand an vielen Stellen der T. 17 ff. über das orgelbautypische g^3 (vielfach auch nur f^3) hinaus.

¹⁸⁴ Der tiefe klangliche Zuwachs in T. 13 mit Fl. 16' kommt m. E. zwei Takte zu spät. Der sonstigen Anlage Fischer-Münsters (*Ciaccona* oder Ausschnitt einer *Passacaglia*) entsprechend, müsste die

Die Gliederung des kurzen Stückes stellt sich demnach folgendermaßen dar:

T. 1–4 Mottofindung des Flötenthemas in Dur und Moll.

T. 5–10 Oktaverweiterung nach unten, versehen mit Begleitakkorden durch linke Hand und sehr sparsamen Pedaltupfern.

T. 11–16 wiederum Oktaverweiterung nach unten, versehen mit nun dichter werdendem Pedal und ähnlicher Akkordik der linken Hand.

T. 17–22 wiederum klanglicher Zuwachs der rechten Hand durch Zunge 16' und sehr virtuosens Umspielungsfiguren, unter Einbezug von *glissandi* der Ganztonleiter. Begleitung durch breite Akkorde von linker Hand und Pedal, funktional analog zu T. 5–10 angelegt und in Cis-Dur endend.

per pacificationem

Der Mittelsatz der dreiteiligen Komposition, ebenfalls im August 1972 entstanden, zeigt einen klaren Aufbau in Einleitung (T. 1–4) mit den Kennzeichen: schreitender *Passacaglie*-Bass im Pedal und sanft mit Sekundreibungen angereicherte Begleitakkorde, die eine klangliche Grundierung schaffen. Metrum im $\frac{3}{4}$ -Takt.

Kantilenteil (T. 5–17) mit Achtermelodie, die sich aus motivischer Arbeit und dem Wechselnotenmotiv $a^1 - h^1 - a^1 - d^2 - e^2 - d^2$ entwickelt.

Veränderung schon mit Beginn der Variation in T. 11 eintreten. Analog vgl. T. 17, S. 2 mit Zuwachs durch Zg. 16'.



Im Verlauf der Entwicklung, die ab T. 11 mit einer aufsteigenden, den Taktschwerpunkt verschiebenden Achtelkette vorstellt, erklingt in T. 15–17 die aus Teil 1 (*per indulgentiam*) bekannte Melodie in doppelten Notenwerten.



1. Satz, T. 1–4



2. Satz, T. 15–17

Hieran schließt sich der Entwicklungsteil (T. 18–29) an, nun im $\frac{4}{4}$ -Takt und mit *poco animato* überschrieben. Die Akkorde der linken Hand werden aufgefüllt und entwickeln zusammen mit den Fundamenttönen des Pedals eine *Sixte-ajoutée*-Klangfläche. Die Oberstimme greift die Fortspinnungs- und Sequenztechnik der T. 5–14 auf, spielt zwischen Dur und Moll (vgl. T. 20 und 22, was aus Satz 1 vom Anfang noch im Ohr ist) und greift in T. 26–29 wieder auf die nahezu identische Wiederholung der T. 11–14 (Takte im $\frac{3}{4}$ -Takt) zurück, um Struktur zu bilden. Der Schlussteil (T. 30–40) zeigt eine verebbende Melodie, die auf a^1 repetierend verweilt, nochmals Motive abspaltet (T. 33–35, $\frac{3}{4}$ -Takt) und dann verzögert in Des-Dur, kommend über Es-Dur und As-Dur, zur Ruhe kommt.¹⁸⁵

Fischer-Münster verzichtet in diesem zweiten Satz nahezu vollständig auf dynamische Hinweise, auch die Frage des Tempos bleibt offen, lässt sich aber mit Viertel = 60–72 vorstellen. Lediglich zu Beginn des Schlussteiles (T. 30) finden wir die Angabe *leggero* für die repetierenden Achtel auf a^1 und die Angabe *tutti* für die letzten Akkorde, einer Angabe, die m. E. einigermaßen deplatziert wegen ihrer plötzlichen klanglichen Aufdringlichkeit wirken muss.

Über einem weich klingenden Klanggerüst mit schreitendem Bass schafft Fischer-Münster eine sanft sich entfaltende, schlichte Kantilene, die bewusst den motivischen Rückgriff auf den ersten Satz macht und somit die beiden Sätze motivisch aneinander

¹⁸⁵ In T. 33 hat sich ein Schreibfehler eingeschlichen. Es muss $\frac{3}{4}$ -Takt lauten. In T. 21 hat Fischer-Münster wieder über den üblichen Manualumfang einer Orgel mit a^3 hinausgegriffen.

bindet. Um nicht in allzu gewohnte und vorhersehbare Hörmuster abzugleiten, wechselt er das Metrum mehrmals und lässt Sequenzen abbrechen.

per auxilium

Auch der dritte Satz verwendet die Flötenmelodie des ersten Teiles, die man als verbindendes Motto bezeichnen darf, nun im Mittelteil:



3. Satz, T. 19–26

Sie erscheint, wie an den anderen Stellen der weiteren Sätze auch, wieder in der Originallage, beginnend auf *gis*¹ und wird – wie in den anderen Sätzen – nie transponiert. Außer der kleinen Sequenzierung im zweiten Satz, T. 11–14 und T. 22–24, die lediglich die erste Aufwärtsbewegung *gis* – *ais* – *h* aufgreift, verzichtet Fischer-Münster auf tonale Entfaltungsmöglichkeiten seines Mottos.

Hier im dritten Satz, vgl. Notenausschnitt oben, begleitet die linke Hand mit einem aufgelockerten *Gis*-Klang, der sich zunächst mit mehreren Vorhalten (*Fis*-Dur Quartsextakkord, T. 19), dann *ais*¹ und *e*¹ (T. 20), schließlich *cis*¹ (T. 22) und *d*¹ (T. 24) nach *Cis* mündet (T. 25). Das Flöthema selbst erscheint in T. 19, 20 rhythmisch verändert, ab T. 21 auch wieder in der Originalgestalt. Die Pedalstimme spielt kadenzial geprägte Tupfer im harmonischen Raum *Gis* – *Cis*, *A* – *E*, die geradtaktige Akzente setzen und die darüber laufenden ungeraden Metren irritieren. In T. 26 übernimmt sie allerdings den $\frac{2}{8}$ -Schlusstakt des Originalthemas (Satz 1, T. 10, resp. T. 16, *ais* – *h* – *cis*) und steigert diesen im *unisono* über drei Oktaven zur zä sierenden Fermate.¹⁸⁶ Den beschriebenen Mittelteil schließen eine 18-taktige Einleitung im $\frac{5}{8}$ -Takt und eine abschließende Coda mit 15 Takten (T. 26–41) im geraden $\frac{4}{8}$ -Takt ein. Beide umgebenden Teile stehen unter dem Klangeindruck von Clustern bzw. polyharmonischen Schichtungen, die im *tutti* der Orgel vorgetragen werden. Den Beginn markieren heftige Schläge im $\frac{5}{8}$ -Takt, die Zehntoncluster (auch zu deuten als Schichtung *gis*-Moll/*g*-Moll plus *C*-Dur/*Cis*-Dur) über der Basis *Cis* des Pedals bringen. Dieses *Cis*

¹⁸⁶ In der Oberstimme ist hierbei das Vorzeichen zu *ais*² vergessen worden.

wird dominantisch aufgefasst und entwickelt ab T. 3 ein kleines Fis-Dur-Motiv, aus dem Fischer-Münster in den T. 4–8 chromatische Abwärtsgänge extrahiert. Ab T. 8 wiederholt sich der Ablauf: Cluster über Cis, die nach Fis einmünden und ein Pedalso-lo mit anderer chromatischer Reihung bringen. Das Ziel in T. 12 ist wiederum Des (~Cis). Ab T. 13 beruhigt sich die rhythmische Aufgeregtheit zugunsten von Vierteln über dem Basston Dis, weiterhin im $\frac{5}{8}$ -Takt, mit Pausen durchsetzt, um dann in T. 18 in einem gespreizten E-Klang zur Ruhe zu kommen. Hieran schließt sich der o. a. Mittelteil mit den T. 19–26 an.

Ab. T. 27 lässt Fischer-Münster massive Klangwolken ($\frac{4}{8}$ -Takt) in Ganztonclustern erklingen, wenn er über den gleichzeitig zu spielenden Pedaltönen F – G – A schreibt: *Vom in der Mitte der Tastatur gelegenen Zentralton über 4 Takte Addition der schwarzen Tasten nach OBEN und UNTEN (beide Ellenbogen)*“ und in T. 31: *Plötzliches Gleiten mit den Ellenbogen von den schwarzen auf die weißen Tasten; dort 4 Zeiten halten.*

Die Schlusstakte 32–41 bringen wieder die polyharmonischen Strukturen des Beginnes, nun allerdings im geraden Vierertakt, in gleichmäßiger rhythmischer Bewegung und klanglich auf C basierend. Das Pedal wird stets zweistimmig eingesetzt. Ein plötzlich aufhellender F-Klang ohne Terz in T. 37–39 wirkt wie eine Befreiung aus der sehr massiven dissonanten Umklammerung. Unter diesem F-Klang schreiten leere Quinten des Pedals nach unten und das Stück endet in einem alterierten Cis-Klang, der sowohl den Beginn dieses Stückes als auch die Schlüsse der beiden ersten Sätze aufnimmt, im zweiten Satz als enharmonische Verwechslung zu Des-Dur, und somit das Werk klanglich zusammenfasst.¹⁸⁷

Auch in diesem dreiteiligen Werk mag sich dem Hörer der Eindruck einer klanglichen Verwandtschaft mit z. B. den *Vingt regards sur l'enfant-Jésus* für Klavier (1944) von Olivier Messiaen aufdrängen. Die Assoziation verneint Fischer-Münster allerdings, wenn er auf Nachfrage noch weiter antwortet:¹⁸⁸

[...] vielleicht hatte ich messiaen voreilig in die kagelcagenono ecke verdrängt. Inzwischen schätze ich messiaen wegen seiner natürlichkeit, mit klangkontrasten unzugehen. [...] nebenbei bemerkt: meine (ich nenne es mal) empathie zur französischen musik hat vermutlich eine übergeordnete rolle gespielt, um die erwähnten anklänge zu erzeugen.

Bedauerlicherweise hat der Komponist keinerlei Angaben zum Tempo gemacht, und die Angabe *tutti* zu Beginn und dann nochmals beim Ganztoncluster in T. 27 ff. ist befremdlich, denn dann müssten zwischenzeitlich andere Farben zum Einsatz gekommen sein, die Fischer-Münster allerdings nicht benennt und dem Interpreten eigenen Freiraum zur Differenzierung lässt.

2.1.6.4. *Drei Interludien*

Das dreisätzige Werk wurde dem Verfasser per Mail am 20.8.2014 gesandt. Entstanden ist es nach Angaben des Komponisten einige Wochen früher, wurde nun für die He-

187 Im drittletzten Takt 39 sollte m. E. der Ton des rechten Fußes G lauten, um den jetzt notierten Tritonus *His-Fis* zu vermeiden, der in dem Gefüge der leeren Quinten unmotiviert und deplatziert wirkt.

188 Vgl. Mail an den Verfasser vom 25.6.2016, S. 137, Anm. 179.

rausgabe beim Verlag vorbereitet und ist in der Orgelfassung die Vorstufe einer späteren Instrumentation für Orchester.¹⁸⁹ Die Satzbezeichnungen lauten: *Grandioso* – *Andante* – *Allegro*.

Das einleitende **Grandioso** dauert 2'36'' und soll nach Fischer-Münster *gewaltig klingen*.

Ein Bauelement des Introitus mit seinen 38 Takten ist eine Pedallinie, die sich von B, gleichzeitig als Basis von B-Dur, nach Des zieht und in Des-Dur auch ihren Abschluss findet.

Ein weiteres Charakteristikum sind machtvolle vierstimmige Akkorde der rechten Hand und auftaktige Viertelbewegungen der Linken. Ihre Bewegung scheint jeweils auf der ersten Zählzeit jedes Taktes in einer Viertelpause „Luft zu holen“, um auf den nächsten Takt hinzuführen.

Die Akkordsetzungen und die Linienführung der Pedalstimme wirken hierbei zufällig und nach bloßem Klangreiz aneinander gereiht. Eine harmonische Strukturierung lässt zu Beginn und in T. 10 B-Dur, in T. 22 und T. 26 fis-Moll und ab T. 29 Des-Dur erscheinen. Mit diesem Takt und der Entspanntheit des Des-Dur lässt Fischer-Münster auch die Dynamik diminuieren, entschärft die vormals z. T. sehr dissonanten Akkorde deutlich, und in der linken Hand, ab T. 35 auch rechts, entwickelt sich von *aso* aus ein sanftes Quint- und Quartmotiv mit angehängter Sekunde. Die kleine motivische Struktur wird auch in den beiden folgenden Interludien punktuell oder als ausgeprägtes „Thema“ auftauchen.

Auf die Nachfrage des Verfassers zum Bauplan des *Grandioso* schreibt der Komponist in seiner Mail vom 27.8.2014:

[...] also, was steckt hinter dem so brummigen 1. Satz? er ist ein „gradus ad finem“, der nach dem hören nur einen gesamteindruck hinterlässt. melodik gibt es keine. ich setzte beim komponieren akkord an akkord ausschließlich nach eigenem empfinden. ich entschied bei dem orgelpunkt cis angekommen, dass die kette nun lang genug sei – und es ward Des. lediglich das ostinate viertelpause-viertel-viertel-viertel in der linken hand ist ein motiv, aber ohne zwanghafte intervallverarbeitung in der weiterverarbeitung.[...] vorherrschend ist die wucht der kompromisslos ganzen fortissimo-noten.[...]

189 Mail vom 27.8.2014 an den Verfasser: *die registrierungsangaben sind eher aus der vorausgedachten orchestrierung entstanden und vorläufig. es würde mir sehr helfen, wenn SIE die angaben verfeinern und einzeichnen [...] darf ich Sie darum bitten? [...] über eine Aufnahme in Ihrer Interpretation werde ich mich sehr freuen. das sei dann auch die uraufführung, die genannt werden wird. [...]. Die Drei Interludien wurden als Tracks 2–4 auf beiliegendem Tonträger aufgenommen. Die hier gewählten Registerfarben weichen von den Vorgaben Fischer-Münsters, getreu seinem o. a. Wunsch an den Verfasser, ab. Die Interpretation und Realisierung kann – abhängig von Raum und Instrument – sicher vielfältig sein. Die vorliegende ist nur eine mögliche praktische Les- und Spielart. Die Tempi in Nr. 1 und Nr. 3 wurden etwas ruhiger als die angezeigte Metronomisierung gewählt.*



Im *Andante* ist eine Hommage an einen von Fischer-Münster geschätzten Gymnasiallehrer eingearbeitet.¹⁹⁰

In der Art der *Soggetto-cavato*-Technik, wie wir es von Meistern der Renaissance oder des Barock kennen, entwickelt Fischer-Münster aus dem Namen des Lehrers ein kleines lyrisches Thema, dessen Bausteine fallende Halbtonschritte zu Beginn und Ende, die Tonwiederholung und die Tritonusspannung a – es darstellen.

Das dreiteilige Stück mit 33 Takten und ebenfalls einer Länge von ca. 2 ½ Minuten zeigt eine Fundierung auf G bzw. G-Dur. In seiner optisch und akustisch einfach zu erfassenden Form mutet es an wie ein Improptu oder eine kleine Charakterzene.



Teil A umfasst die T. 1–9 und basiert auf dem repetierten Orgelpunkt des G im Pedal, begleitet von synkopierten, sanft swingenden Akkorden der linken Hand, die sich im Kadenzgefüge von G-Dur einordnen lassen. Die o. a. Melodie bzw. das Eintaktmotiv des Eigennamens des Pädagogen wird dreimal wiederholt und hierbei von Quarten (T. 3–5) und einer chromatischen Mittelstimme (T. 5–9) kommentiert.

Teil B (T. 10–22) ist ein improvisatorischer Mittelteil. In ihm wechselt die Taktart mehrfach, das Tempo wird dezent beschleunigt, die Dynamik, Stimmenzahl und Fak-

¹⁹⁰ Der Komponist im Vorwort: *Das Thema des 2. Satzes ist aus dem Namen B-A-A-D(=T)-(E)S-C-H aufgebaut. Der Physikdozent Hans Baatsch beeindruckte den Komponisten in seiner Gymnasialzeit mit einer bemerkenswerten Demonstrationsanordnung zur Berechnung der Lichtgeschwindigkeit. Fischer durfte hierzu den Drehspiegel auf die Frequenz 440 Hz stimmen, [...].*

tur des Satzes folgen freien Assoziationen. In der Sechstaktgruppe von T. 10–15 wechseln je zwei $\frac{7}{8}$ -Takte mit zwei $\frac{3}{4}$ -Takten ab. Die dortige Melodie zeigt eine Bogenform von oben nach unten mit „bedeutungsvollem“ Sextsprung (c^2 nach a^2), um dann im $\frac{3}{4}$ -Takt ein Umspielen des h-Moll-Dreiklanges mit Quintsprung von fis^2 nach h^1 und aufsteigenden Durchgang zum d^2 zu kommen. Die synkopierte Begleitung der linken Hand bleibt erhalten, die Harmonik zeigt einen Bezug zu h-Moll, ist aber deutlich freier und dissonanter als in Teil A. Dasselbe gilt für die Pedalstimme, die den Orgelpunkt verlassen hat. Die Takte 16–20 verweisen auf das *Grandioso*. Große Akkorde rechts mit freier Basslinie im Pedal lassen der Mittelstimme wieder Raum für eine Schreitbewegung in Achteln, beginnend mit einer „luftholenden“, auftaktigen Pause auf erster Zählzeit. Dieselbe Faktur – dort im $\frac{4}{4}$ -Takt notiert – finden wir im *ersten Interludium*. Diese verbindende Reminiszenz mündet in T. 21 in einen e-Moll-Quartsextakkord mit hinzugefügter Sexte Cis im Pedal, der wie eine Einladung zu einer Solo-Kadenz wirkt. Und in der Tat lässt Fischer-Münster eine Achtelkette folgen, in die er – mit einem Augenzwinkern des Schalks – zweimal eine Zwölftonkette einwebt und diese auch noch beziffert.¹⁹¹ Die Achtel schrauben sich, sehr penibel mit Artikulationsbögen versehen, in die Höhe, um in T. 23 mit deutlichem und zweifachen *tenuto* zur (enharmonisch verwechselten) großen Sexte $cis^2 - b^2$ zu kommen.

Dieser emphatische Ausruf knüpft einerseits an die Melodie des $\frac{7}{8}$ -Taktes (T. 11 und T. 15) an und öffnet andererseits die Wiederaufnahme des Teiles A mit dem „Lehrermotiv“ in T. 24.

Die Takte 24 ff. stellen einen leicht modifizierten Teil A' dar. Das „Lehrermotiv“ erscheint nur zweimal, rhythmisch minimal in T. 26 verändert und auch in der Quartenkommentierung umgedreht. In T. 3–5 des Teiles A war das *sogetto* in der Mittelstimme verborgen, nun in T. 25–27 liegt es in der Oberstimme der rechten Hand. Die abschließenden Takte 27 ff. runden den „moment musical“ ab mit Rückgriffen auf die Chromatik der Mittelstimme (vgl. T. 6 ff.), Beibehaltung der federnden Synkopen und melodischen Anklängen an das *Grandioso* und die ausgreifende „Zwölftonkadenz“ des Mittelteiles, deren Sexte sich zur bedeutungsvollen großen Septime $d^0 - cis^1$ (linke Hand des T. 32) ausweitet und das Stück in G-Dur sehr ruhig ausklingen lässt.

191 Vielleicht ist die offenkundige „Konstruktion“ der Zwölftonkette ein Verweis auf die penible, physikalisch korrekte Versuchsanordnung des Lehrers Baatsch, den Fischer-Münster posthum ehren will?

Zum **Allegro** schreibt Fischer-Münster auf der Titelseite: *Im 3. Satz wiegen sich heitere, spannungsvolle und verspielte Momente.* Nach dem Hören und Spielen des Stückes bestätigt sich diese Ankündigung. Wie erreicht dies der Komponist?

Der Kern des Stückes besteht aus einem viertaktigen *marcato*-Thema (T. 1-4), das sich in munterem Tempo, mit der kecken Registrierangabe nach Zungenstimmen, aus der Altlage in den Vordergrund schiebt und hierbei von kurzen Akkordakzenten im Rahmen C-/G-Dur begleitet wird.

Auch diese Akkorde wirken durch ihre *staccato*-Knappheit und ebenfalls vorgeschlagenen Zungenregistern keck und frech. Die Themen-gestalt ist schon im *Grandioso* in T. 35 f. vorgestellt worden: Aufsprung zur Oktave und anschließen-der Sekundgang abwärts.

Auch im *Andante* ist der Aufgang mit abwärtsführender Sekunde in den Schlusstakten (T. 30-33) bereits assoziativ angekündigt worden.¹⁹²

Weitere „freche“ Elemente sind die Taktwechsel und das drehorgelartige Repetieren der Achtelwechselnoten in T. 2 und 3, einmal mit e^1 und einmal mit es^1 , was in Verbindung mit dem deutlich betonten (übermäßigen) fis^1 wie das Thema eines gewitzten Filmhelden, etwa nach der Gestalt eines „Harry Potter“ oder „Till Eulenspiegel“ wirkt und Abenteuer und weitere spannende Entwicklung verspricht. Die viertaktige, sehr klare Struktur mit den Taktwechseln setzt sich bis T. 16 fort, lediglich die Zieltöne wechseln zwischen g^0 , g^1 und c^1 (in T. 8 zusammen mit dem grell wirkenden Fis-Dur der rechten Hand).

Ab T. 17 bis T. 26 wird die „Titelmusik“ durch verschiedene Tonarten (T. 17 B-Dur, T. 20 D-Dur, T. 22 und T. 25 cis-Moll), beleuchtet, in exponierten Lagen gezeigt und im Taktschema verkürzt und gerafft, weil der vormalige $\frac{3}{4}$ -Takt nun fehlt. Die rhythmisch-motorischen *staccato*-Akkorde wechseln zur linken Hand und auch das Pedal löst sich von seinen vormalig klaren Akzenten. Es scheint, als nehme der „Held“ seinen Weg mit Energie auf und der imaginäre Zuschauer sähe schon Abenteuer voraus.

Die von Fischer-Münster angekündigten *spannungsvollen Momente* treten im dritten Abschnitt des ca. zweiminütigen Stückes von T. 27-35 sehr deutlich zutage:

$\text{♩} = 138$ **Allegro**

II 8' 4' Trp. Fl.

staccato sempre

I 8' Hr. Klar.

f marc.

16' 8' 4' Pos. Subb.

¹⁹² Hierzu Fischer-Münster, Mail vom 27.8.2014: [...] *ab Takt 29 [im Grandioso] werden die linke Hand-viertel sanfter gemacht und in das thema des 3. Satzes gedeutet – als würde man sagen „bis dahin erst mal, später näheres“.*

In allen Stimmen, verbunden mit chromatischen Rückungen, wird eine überbordende Kleinterz- und Tritonusstruktur vorgeführt, die nochmals deutlich eine spannende Szene heraufbeschwört. Das kecke Hauptthema wurde gänzlich verlassen, nur die kleine Terz, die im Thema in T. 1⁴ versteckt war, beherrscht jetzt die gesamte Szenerie.¹⁹³

Doch, um im Filmjargon zu bleiben, hält der „Held“ das Geschehen in der Hand, bereinigt die Situation und kehrt gutgelaunt zu seinem Ausgangsweg zurück. Gemeint sind mit dieser belletristischen Beschreibung die Takte 35 ff.

Im Tutti, d. h. dem vollen Klang der Orgel, erklingt das augmentierte Thema in großzügiger, heldenhafter Geste im Pedal und zwar in zwei Tonarten, die man als B-Dur (T. 35–37) und E-Dur (T. 38–40) auffassen kann.¹⁹⁴ Die liegenden Akkorde der Hände sind vorwiegend aus kleinen Terzen (!), einem Nachklang der „überstandenen, spannenden“ Episode (T. 27–34) zusammengesetzt. Mit einem chromatischen *unisono*-Gang aus der Höhe f³ bis zum G, letztem Erinnern an den Tritonus g – cis (T. 43, 44), und einer frech-einstimmigen chromatischen Leiter (T. 45) wird die Szene „weggewischt“ und zum unbeschwert „verspielten“ Thema zurückgekehrt. Der Schlussteil mit

193 Druckfehler nach Auffassung des Verfassers: In T. 28 sollte nach gis¹, in T. 32 nach b¹ korrigiert werden. In T. 34³ könnte im Pedal auch des, analog zu T. 32 stehen. Eine andere Option wäre hier auch der Ton d, weil dann eine motivische Entwicklung des Pedals von T. 32 (des), über T. 34 (d) zum Thema in T. 35 (es) erkennbar wäre.

194 Die Faktur dieser Takte knüpft an die Gestaltung im *Grandioso* an: $\frac{4}{4}$ -Takt, Viertelpause auf „Eins“, dann drei Viertel in gravitatischer Bewegung.

den T. 46–60 entspricht wörtlich den Takten 1–15. Die *Coda*-Takte 61 bis zum Ende des Stückes zeigen über dem liegenden C des Pedals einen langsamen Quintaufstieg von g zum Triotonus des (rechte Hand in Oktaven) und einen C-Dur-Akkord links, der durch langsame chromatische Wendungen zu G⁷ mutiert. Das Stück endet frech und keck, wie es begonnen hat, mit einem letzten Zitat des Themenkopfes und abruptem Schlusspunkt in der nunmehr großen Terz c – e!

Fischer-Münster deutet mit dem Titel *Interludien* und seinen Anmerkungen zum Charakter schon an, was er beabsichtigt: Er schreibt und *be*-schreibt kleine Szenen eines imaginären Filmes oder einer gedachten Person. Alle drei kleinen Piecen sind über z. T. subtile Motivkonstellationen miteinander verbunden, können aber auch für sich stehen. Deutlich ist sein Klangsinn, wenn er die Orgel als Orchester begreift, die vielschichtige Farben, somit Stimmungen und Bilder, beim Hörer wachrufen kann.

Die Palette reicht von hymnisch-grandiosen Gesten über melancholische Stimmungen bis zu übermütig-kecken Eindrücken, alles vorgetragen in großer Knappheit und Prägnanz.

Den drei Stücken wohnt jeweils eine – zunächst verschlüsselte – Struktur inne und über ihre ruhigen Schlussteile sind sie miteinander inhaltlich verbunden.

2.1.7. Werke mit kammermusikalischer Beteiligung der Orgel

In diesem analytischen Teil finden sich Werke des Komponisten, die die Orgel als Kammermusikpartner einbeziehen. Wie einleitend bemerkt, schreibt Fischer-Münster nach eigenen Angaben seine Werke aufgrund von Anfragen bzw. Aufträgen, die ihn erreichen. Die Verwendung der Orgel stellt sich in seinem Werk als Teil eines Orchesterapparates oder als eines kammermusikalischen Begleiters dar. Die aus der Praxis eines – im kirchlichen Dienst stehenden – Organisten kommenden Werke sucht man bei ihm vergebens. Auch die Bindung zum traditionellen christlichen Choral und dessen Ausdeutung bzw. Vorbereitung zum Gemeindelied stellt sich Fischer-Münster aufgrund seines beruflichen Wirkens nicht. Spielmusiken, Tanzsätze, Persiflagen hiervon, thematisch und textlich freie Assoziationen, Improvisationen und konzertante Psalmenausdeutung verwenden die Orgel.

2.1.7.1. *Chansonette und Bourrée* für Trompete, Posaune und Orgel

Unter den Verlagsnummern 603/604/09 des Loosmann-Verlages in Ettenheim hat Fischer-Münster zwei kammermusikalische Werke vorgelegt, die die beliebte Spielkombination von Blechbläsern und Orgel bereichern. In *Chansonette*, einem dreiteilig aufgebauten, kleinen Chanson und der *Bourrée*, jenem flotten gradtaktigen französischen Barocktanz, sind Trompete, Posaune und Orgel besetzt.

Die *Chansonette*¹⁹⁵ ist ein liedhaftes Stück, noch geprägt im traditionell empfundenen B-Dur, wenn auch der solistische Beginn der Orgel, T. 1–3, mit ihrem Aufgang

¹⁹⁵ Die Bedeutung von „Chan-so-net-te“ als eines Liedes mit komischem oder frivolem Inhalt kann man bei dieser Komposition ausschließen. Fischer-Münster meint hier wohl „Liedchen“.

in G-Dur und absteigenden chromatischen Terzen¹⁹⁶, Ausweichungen im Mittelteil, T. 12–27, diese Festlegung zunächst nicht erkennen lassen. Weite Strecken der dreiteiligen Anlage sind dominiert vom rhythmisierten Orgelpunkt auf B und F oder sogar der Bordunquinte, z. B. T. 4–15 und T. 30–39, und auch die Akkordik der linken Hand kann man über weite Strecken dem kadenzialen Rahmen von B-Dur zuordnen. Das Stück steht im 5/4-Takt und schwingt permanent in einer Viertel- und Halbenbewegung, wobei die Teilung des Fünfertaktes stets als 3:2 erscheint. Durch die Rhythmisierung des Dreiers in Viertel und Halbe erhält jeder Takt einen sarabandenartigen Gestus mit Betonung der Zählzeit Zwei. Die o. a. dreiteilige Form mit A – B – A' erschließt sich sehr offensichtlich als

Introduktion, T. 1–3,

Teil A: T. 4–11 (dieser Teil wird zudem noch wiederholt),

Teil B: T. 12–27 (hierin noch eine achttaktige Abspaltung der T. 20–27),

Überleitung = Intro: T. 28, 29 und

Teil A': T. 30–39.

Die Hauptteile, die von allen drei Spielern musiziert werden, sind allesamt – gleichsam klassisch – gestaltete achttaktige Phrasen, nur die Orgel leitet solistisch ein und über und beschließt das Stück. Bemerkenswert in der Behandlung der Orgel ist die detaillierte Registerangabe bzw. die klangliche Vorstellung, die uns der Komponist übermittelt.

Zu Beginn, T. 1–3, lässt er mit Schalmey 8' ein „weiteres“ Blasinstrument erklingen, begleitet von einem vollständigen Flötenchor in 16'-, 8'- und 4'-Lage. Während der akkordischen Grundierung der beiden Blechbläser, beginnend ab T. 4, zieht sich auch die rechte Hand des Orgelspielers auf die Flötenebene zurück. In den beiden Überleitungstakten zu A' (T. 28, 29) und im Schluss singt noch einmal das Lingualregister der Schalmey. Für den Schlusston in B wünscht sich der Komponist noch einen 32' im Pedal, gibt also der ohnehin schon sehr grundtönigen dunklen Klanglichkeit der recht massiven Akkorde noch eine weitere Erweiterung nach unten hinzu.¹⁹⁷ Die beiden Blechbläser führen sich die Zweitaktgruppen der gesanglichen Linien mit je einem Fünfertakt in Vierteln und einem Ruhetakt einander zu, wobei die Initiative immer abwechselt. Beide Partner sind gleichberechtigt. Die Melodieführung der Teile A und A' ist geprägt von einem aufsteigenden Quartsextakkord (meist) mit abschließender Sekundbewegung, in Teil B folgt einer linearen Schreitbewegung in Sekunden ein abschließender Quint-, Quart- oder Sextsprung. Beide Bläser, wie auch die Orgel, wenn sie melodisch hervortritt, bewegen sich im Mittelbereich ihres Ambitus und sind allesamt zu einem kantablen, stets sehr gebundenen Spiel aufgefordert.¹⁹⁸ Fischer-

196 Diese Terzen der T. 2 und 3 tauchen an keiner anderen Stelle des Stückes nochmals auf und erscheinen m. E. dadurch fremd und unbegründet im ansonsten gut organisierten und durchdachten Konzept.

197 Dem Zuhörer teilen sich diese niedrigen Frequenzen unter 100 Hz eines 32' im Pedal eher als sanftes Vibrieren und Zittern der Luft und des Kirchenraumes denn als eindeutig zu erkennende Töne mit. Auch das Gefühl von tiefen, weichen Pauken- bzw. Trommelschlägen stellt sich ein. In vielen Stücken des 19. Jh. wird diese körperlich fühlbare Wirkung bewusst eingesetzt, um die Aura eines „religiösen Schauens“ herzustellen.

198 Spielanweisung: *cantabile, molto legato sempre*.

Münster gibt allerdings der Posaune eine differenzierte und von der Trompete unterschiedliche Artikulation, auch gleicher musikalischer Phrasen, zur Beachtung. Dynamik und Agogik brechen nicht aus einem mittleren Rahmen, bewegen sich zwischen *mezzopiano* und *forte* und schreiten im gleichbleibenden Viertelfluss einher.¹⁹⁹ Wie schon oben ausgeführt, bewegt sich auch die harmonische Grundierung des gesamten Stückes im Bereich des B-Klages. Hier bricht allenfalls wiederum der Teil B (T. 12–27) aus, wenn in den Takten 14 und 18 der Akkord H⁷ mit dem sehr dissonierenden Orgelpunkt B oder F verknüpft wird oder wenn in T. 20–27 die Orgelbewegung des *ostinato* in vollgriffigen C⁷-, e-, A-, G⁷-, c⁷-, g⁷-, Es⁷-, Ges⁷-Akkorden zur Ruhe kommt.²⁰⁰ Diese akkordische Folge entfernt sich weit vom tonalen Zentrum des B, weckt Erwartungen beim Hörer und führt dann umso schlüssiger mit der Orgelschalmey zu Teil A' zurück. Eine Reminiszenz an die akkordischen Härten des B-Teiles erklingt in T. 36, wenn die Orgel den Ces-Dur-Akkord über B spielt und die Bläser *unisono* mit einem abschließenden fis – cis – h (= ges – des – ces) zum Schlusspunkt kommen.

 **Festliche Musik**
Chansonette
für Trompete, Posaune und Orgel

Gerhard Fischer-Münster

♩ = 120
cantabile, molto legato sempre

Trompete in B[♭]

Posaune

cantabile, molto legato sempre
II Schalmey 8'

Orgel

mf
I Fl. 8' + 4'
Fl. 16' + 8'



199 In den T. 29 und 37 schreibt Fischer-Münster *ritardando* bzw. *a tempo*, man möchte sagen „sicherheitshalber“, nochmals extra vor.

200 In T. 27 deute ich das E des Pedals und der linken Hand als enharmonisch verwechselte Septime „Fes“ zum erklingenden Ges-Dur.

Das kleine Chanson ist ein anmutiges „Lied ohne Worte“ oder ein „song“, im positiv verstandenen Sinne „Musik zur Unterhaltung“ und lässt zwei Bläser miteinander einen angenehmen und unaufgeregt Dialog führen. Technische und rhythmische Kapriolen werden von keinem der Mitwirkenden verlangt. Die Orgel ist bis auf wenige Takte auf eine klanglich grundierende Rolle beschränkt und gibt mit ihrer reizvollen ostinaten Akkord- und Bassbewegung den „groove“ dieses Stückes vor. Fischer-Münster geht mit sparsamen Mitteln wirkungsvoll zu Werke. Akkordische Rückungen über einem rhythmisierten Orgelpunkt, melodisches Spiel im ruhigen Wechsel der Partner und der Intervallik, behutsam kontrastierender Mittelteil mit kurzer Unterbrechung des Rhythmus und sehr klare und einfache Formstruktur lassen das Hören des Stückes zur Entspannung werden.

© Nr. 603 / 09 L.M. - G. Fischer-Münster Orgel / BOURRÉE

Die *Bourrée*²⁰¹ ist, wie schon die *Chansonette*, ein Musterbeispiel für gradzahlige Phrasengestaltung. Fischer-Münster bewegt sich in klassischen Dimensionen und Maßen,

²⁰¹ Die höfische *Bourrée* und ihr Grundschrift *pas de bourrée* findet im 17./18. Jh. als *bourrée française* im meist auftaktigen und synkopierten, lebhaften $\frac{2}{2}$ - oder Allabreve-Takt (auch $\frac{1}{4}$ und $\frac{3}{4}$) Eingang in Ballett, Oper und Suite, wo sie häufig zwischen Sarabande und Gigue einge-

wenn er seinen flott hüpfenden Tanzsatz in Vier- und Achttaktern organisiert. Nach zwei Einleitungstakten der hell tönenden Orgel, die in den „beat“ mithilfe leerer Quinten c – g beider Hände einführen, folgt ein achttaktiger Vordersatz A, T. 3–10, dem sich B, gegliedert in drei Viertaktgruppen (b, T. 11–14, b', T. 15–18 [Orgel solo im *piano* und in anderer Klangfarbe] b'', T. 19–22) anschließt. Es folgt – nun im *fortissimo* und Anklängen an barocke Terrassendynamik – in den Takten 23–30 die Wiederholung des Materials aus A, allerdings klanglich durch Zufügung der Quinten, nun im Pedal, und Spreizung des Ambitus der Orgelklänge aufgefächert. Während wir uns in diesem ersten Teil im harmonischen Feld von C-Dur bewegen²⁰², folgt mit C in den Takten 31–38 (durch Wiederholung auf proportional angemessene 16 Takte ausgeweitet) ein lyrisch-kantabler As-Dur-Block, in dem die Posaune die Phrase nach oben entwickelt und die Trompete fortsetzen und zum Abschluss nach unten führen darf. Die Orgel gibt ihr bis dahin gepflegtes Begleitmuster auf und steuert sanfte Klänge, ähnlich einer Hammond-Orgel in einer Jazz-Combo, bei, führt die Begleitakkorde schrittweise über As, b, G und c nach oben und über Ces, B, Es⁷, wieder zu As-Dur. Den Abschluss des schwungvollen kleinen Stückes bildet wieder Teil A, T. 40–47, dem sich eine humorige Coda von vier Takten mit kleinem Dialog der Bläser und kernig-knackigen Mixturklängen der Orgel, die im *off-beat* endet, anschließt. Die Klanglichkeit der Orgel ab T. 40 ist wiederum ausgeweitet, vollgriffig²⁰³ und mit massiven Quinten versehen.

Fischer-Münster macht sich den Schwung und die Beweglichkeit der beiden rasch aufeinanderfolgenden Bourrée-Stimmen zunutze und schreibt mit „Augenzwinkern“, erkennbar in seiner Harmonik, den schnellen dynamischen Wechseln und dem kantablen Einschub des Teiles C, eine ironisch-lustige Persiflage auf den bekannten Suitensatz barocker Prägung. Jean Francaix, den Fischer-Münster als Vorbild nennt²⁰⁴, scheint ihm beim Schreiben über die Schulter geschaut zu haben. Das gradtaktige, metrisch fest gefügte Stück wirkt hell, unbeschwert und kann sehr gut als ein wirkungsvoller Kontrast zu der lyrisch-ausdrucksvollen Chansonette im sanft schwingenden Fünftakt eingesetzt werden. Beide Stücke schlagen die Brücke zwischen traditioneller Trioliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts und swingenden Unterhaltungsklängen unserer Tage. Die Orgel ist demzufolge in beiden Stücken vor allem als Perkussionsinstrument und als harmonische Stütze eingesetzt.

2.1.7.2. *Molto Tranquillo, Ostinato Glorioso und Siciliana* für drei Trompeten und Orgel²⁰⁵

Die im Konzertleben ebenfalls häufig anzutreffende Besetzung mit drei Trompeten und Orgel bedient Fischer-Münster mit drei kleinen, ebenfalls im Loosmann-Verlag veröffentlichten, Werken. Der Komponist gibt bei allen Stücken als alternatives Tasteninstrument das Klavier an, verzichtet demnach auf orgelspezifisches Komponieren

schoben wird. Enge Beziehungen bestehen zu *Rigaudon* und *Gavotte*. Zit. nach [wikipedia.org/wiki/Bourrée](https://de.wikipedia.org/wiki/Bourrée), 6.3.2012.

202 Im Teil B (T. 11–14 und T. 19–22) kombiniert Fischer-Münster sehr reizvoll die Kadenzfloskel C – E – D – G im Pedal und setzt darüber g, A⁷, D⁷ und E, was der ansonsten „barocken“ Klanglichkeit einen skurrilen Anstrich verleiht.

203 Die Angabe *Tutti* muss hierbei relativiert und den Partnern angepasst werden.

204 Zit. aus Interview v. 14.5.2011: *Der frz. Komponist Jean Francaix hat mich durch seine ironisierende Tonsprache beeindruckt.*

205 Schreibweise vom Komponisten übernommen.

wie z. B. eine eigene Pedalstimme oder verschiedene Manual- und Registermischungen. Lediglich dynamische Bezeichnungen und Anweisungen sind dem Spieler an die Hand gegeben.²⁰⁶

Hinter der Bezeichnung *Molto Tranquillo* verbirgt sich ein dreiteiliges Lied in c-Moll, ein „song“ für die erste Trompete mit Begleitung der anderen Partner. Die Phrasen sind, wie schon aus den o. a. Bläserstücken von Fischer-Münster gut abzulesen, sehr regelmäßig in gradzahligen Taktgruppen gebaut und lassen die drei Teile in A (T. 1–8 mit Wiederholung), B (T. 9–18, hierin T. 15–16 als zweitaktiger, akzentuierter Einschub) und A' (T. 19–26 plus dreitaktige Coda) zerfallen. Die Akzentuierung des zweitaktigen Einschubs, T. 15–16, den ich als *break* bezeichnen möchte, vollzieht sich in der völlig veränderten Artikulation der drei – hier im Fanfarengestus geführten – Trompeten und der rhythmischen Verschiebung der Bassstimme.



Unter eine leicht singbare und somit eingängige Trompetenkantilene fügt sich ein harmonisch reizvoller Begleitsatz, in dem sich zweite und dritte Trompete in den akkordischen Orgelpart einfügen.²⁰⁷ Die Dynamik sieht für die Eckteile *mezzoforte*, den Mittelteil B ein *piano* mit *crescendo* zum *forte* („breake“) vor.²⁰⁸ Die harmonische Fortschreitung des Teiles A erinnert an ein Blues-Modell mit

T. 1 und T. 2 c – G⁷/C

T. 3 c – c/A

T. 4 D⁷ – mit Quartvorhalt

T. 5 G⁹/B – F⁹/E_s

T. 6 G⁹/B – A⁷/E

206 Der ausschließlich begleitende, akkordische Orgelpart ist in allen drei Stücken sehr einfach manualiter zu bewerkstelligen und weist keine besonderen rhythmischen oder spieltechnischen Schwierigkeiten auf. Bei Verwendung einer Orgel lässt sich aus den Akkorden leicht und effektiv eine Pedalstimme extrahieren bzw. ergänzen, die den Stücken mehr Gravität und vollklingenden Sound verleiht.

207 Die Durchgänge der Mittelstimmen z. B. der T. 3, 4, 7 bieten keine melodische Eigenständigkeit, sondern überbrücken die Melodiephrasen der ersten Stimme.

208 Dem Autor liegen zu den drei Stücken die vom Komponisten in Dynamik und Agogik bezeichneten und stellenweise korrigierten Druckvorlagen vor.

T. 7 $g^7/D - D^9$

T. 8 $G - G^7$ mit anschließender Wiederholung.

Der Teil B markiert eine klangliche Fläche über Es, resp. der Quinte Es – B, wobei in den T. 9–14 dreistimmige Akkorde nach unten gerückt werden. Der o. a. *break* (T. 15–16) bringt eine Rückung des Basses zum (doppel-) dominantischen D und Sextakkorden in g-Moll und a-Moll (T. 15) und G^7 und $D^9/_7$ in T. 16. Die T. 17 und 18 greifen die T. 7 und 8 des Teiles A auf und leiten über zum A' der Takte 19 ff.

A' ist bis auf die angehängte Coda der T. 27 ff. mit Teil A identisch. Statt der schon gewohnten Wendung über G^7 (vgl. T. 8 und 18) verweilt Fischer-Münster in T. 26 im *forte* auf dem dominantischen G-Dur. Die Wendung erscheint ihm offenbar zu „brav“, weshalb er in T. 27 einen pentatonischen Mixturklang über Es (mit a^1 in 1. Trp.) bzw. der Quartenschichtung $g - c - f - b - es$ zur klanglichen Würzung einschleibt, um dann mit leichtem rhythmischen Nachschwingen der Orgel und im *diminuendo* im „ungefärbten“ G-Dur zu enden.

Der Titel *Ostinato Glorioso* legt mehrere Assoziationen an die zu erwartende Musik nahe: Zum einen sollte der Hörer gleichbleibende, sich wiederholende rhythmische, melodische oder harmonische Abläufe erwarten dürfen und zum zweiten sollte die Musik die Erwartung nach festlichem Jubel, nach hellem, bewegtem Klang und nach glitzernder und prachtvoller Farbgebung erfüllen.

Alle gedanklichen Antizipationen erfüllt Fischer-Münster. Mit einem von der Orgel vorgetragenen, daktylischen *Pavanen* – Rhythmus durchzieht er das gesamte Stück mit seinen 35 Takten. Ruhepunkte bieten lediglich die T. 20–23 und die Schlusstakte 30–35. Das Kennzeichen eines ostinaten Rhythmus ist somit eindrücklich gegeben und auch der „gloriose“ Charakter ist mehrfach verwirklicht: Fischer-Münster lässt die drei Trompeten, ohnehin schon die Instrumente des Jubels und der Verherrlichung von Majestät, in fanfarenartigen Dreiklangsfiguren und im Gestus eines Marsches musizieren. Die leicht fassliche Phraseneinteilung ist viertaktig, jeweils unterteilt in zweitaktige Zweistimmigkeit und wörtlicher Wiederholung plus dritte Stimme. Nach einer Klangfläche in Es-Dur/Des-Dur, T. 1–10, folgt eine mediantische Rückung nach C-Dur/B-Dur, T. 11–14, und eine weitere Rückung nach A-Dur (a-Moll)/G-Dur (G verm.), T. 15–19. Die Takte 15–23 stellen den Mittelteil B dar. Die Trompeten verlassen hier den raschen Sechszehntelrhythmus zugunsten einer ruhigen, aber *marcato*²⁰⁹ vorgetragenen Quartfigur, um dann ab T. 20 im *crescendo* und einer Intensivierung des rhythmischen Impulses, an dem hier alle drei Trompeten beteiligt werden, und über Viertelakkorden der Orgel in c-Moll (C-Dur), g-Moll, dann mediantisch hochgerückt nach es-Moll, B-Dur wieder zur *fortissimo*-Reprise des Teiles A (Es-Dur) in T. 24 zu gelangen. Die Takte 30 ff. bringen die schon aus dem o. a. Stück *Molto Tranquillo* bekannte akkordische Beruhigung der Orgel, korrespondiert von den in Viertel-Aug-

²⁰⁹ Angabe *sempre marcato* im Korrekturabzug aus der Hand des Komponisten. Auch die anderen Korrekturen, Streichungen und Erläuterungen stammen von Fischer-Münster. Erstaunlicherweise fehlt eine Metronomisierung dieses Stückes.

mentation spielenden Trompeten, und das Hervorheben eines schrillen Quartklanges über E – H im Bass.²¹⁰

Fischer-Münster möchte in Verbindung mit der leichten Fasslichkeit und wohl geordneten Eingängigkeit seiner Themen, Kombinationen, Rhythmen, Strukturen auch aufrütteln, vielleicht erschrecken und zumindest punktuell irritieren. Das gelingt ihm nach dem bisher Analysierten mit Vorliebe am Ende der Stücke, wenn er den Zuhörer im Banne von gleichbleibendem melodisch-rhythmischen Gestus gefangen weiß und er dann nochmals ein klangliches Ausrufezeichen, hier die grellen Mixturakkorde, setzen kann.

Siciliana

Unter der gewählten Bezeichnung des dritten Stückes für drei Trompeten und Orgel, in der Terminologie der Musiklehre synonym auch als *siciliano* zu finden, erwartet der Interpret ein sanft schwingendes „Hirtenidyll“ mit liedhafter, vielleicht auch melancholisch-schmerzlicher Melodik. Auch sollten punktierte daktylische Rhythmen Verwendung finden.

Den pastoralen Melodiegestus fängt Fischer-Münster mit gesanglichen Viertaktphrasen der Trompeten ein, z. B. T. 3–6, und „färbt“ sie sogleich in trüb-nebligem Moll-Anstrich mit Antwort der weiteren Trompete, T. 7–8. Dasselbe Verfahren der unmittelbaren Folge von Dur und Moll, das an Antonin Dvořák und Johannes Brahms erinnert, wendet er auch in den rhythmisch betonten B-Teilen an.²¹¹

Den punktierten Rhythmus eines *Siciliano/Siciliana* mit betonter erster Zählzeit, den man erwartet, gestaltet Fischer-Münster in den B-Teilen dergestalt verfremdend um:



Die Schwere der „Eins“ bleibt, ein bläserisches Fanfarenmotiv tritt an die Stelle des Spiels der Hirtenflöte.

Die 47 Takte des Stückes gliedern sich in vier ähnlich dimensionierte Teile, deren Gestaltungsmerkmale zum einen die unterschiedliche Harmonik und zum anderen die veränderte Satztechnik darstellen. In der Übersicht zeigt sich das Stück folgendermaßen zerlegt:

²¹⁰ Hier in T. 33 der pentatonische Mixturklang E – H – gis⁰ – cis¹ – fis¹ der Orgel, zu dem in den Trompeten die klingenden Dreiklänge des – ges – b (Quartsextakkord Ges-Dur auf Zählzeit 1) und die große Septime fes – es (auf Zählzeit 4 des Taktes) spielen.

²¹¹ Vgl. den Wechsel von Dur nach Moll und wieder Dur in den T. 16 zu T. 20 und wieder T. 21. analog hierzu T. 37 zu T. 40 und 41.

In den **T. 1–15, Teil A**, erklingen ruhig schwingende pastorale Figuren aller drei Trompeten, die nacheinander einsetzen und sich in T. 13 zu einem dreistimmigen Satz finden. Die harmonische Grundierung durch die Orgel beschränkt sich bis T. 12 auf die ganztaktig anschlagende Bordunquinte F – C der linken Hand und zweizeitige Pendelbewegungen der Rechten zwischen F-Dur und C-Dur-Septimklängen.²¹² In T. 13 bis T. 15 wird der B-Dur-Bereich gestreift, markiert durch die Oktave B im Bass und schrittweise nach oben rückender rechter Hand, die sich in T. 15 zum dominantischen Klang B – f⁰ – c¹ – es¹ – as¹ aufschraubt. Die erwartete Wendung nach Es wird versagt.

Fischer-Münster rückt im **Teil B, T. 16–24**, ins terzverwandte G-Dur. Hier wechselt die Satzart der drei Oberstimmen vollständig. Aus den sanft schwingenden *legato*-Linien werden energisch-kompakte, homophon gesetzte *staccato*-Blöcke, einmal in G-Dur (T. 16–19) und ein zweites Mal in g-Moll (T. 20–24).²¹³ Die Orgelbegleitung wird rhythmisch intensiviert durch zweizeitiges Pulsieren der Bassquinte G – d⁰ in jedem Takt und durch Aufnahme des pastoralen Rhythmus in den Akkorden der rechten Hand. Der g-Moll-Teil (T. 20 ff.) lässt die rechte Hand sich wieder beruhigen.

Mithilfe einer chromatischen Wendung²¹⁴ im Bass von G nach Ges (T. 24) gelangt Fischer-Münster in T. 25 zu leicht abgewandelten Reprisen der Teile A als **Teil A' (T. 24–37)** und **B' (T. 38–47)**. Besonders hervorzuheben sind die abschließenden Takte 38 ff., in denen sich die rechte Hand der Orgel mit kleinen pastoralen *dolce*-Motiven hervorwagt, sekundiert von den nunmehr im *piano* spielenden *staccato*-Trompeten, die über F-Dur und C-Dur⁷ langsam in F-Dur verebben und zur Ruhe kommen.²¹⁵

Der Komponist ist in den gewählten Kammermusiken mit Bläsern und Orgel ein Meister des zielsicher treffenden und kleinformatigen Genrebildes. Er konzentriert sich auf prägende Rhythmik und den formcharakteristischen melodischen Gestus der Vorlagen bzw. auf die Idealtypen von Formen und Tänzen. Durch das Spiel mit mehreren kann er Phrasen erweitern und aufteilen, echoartig oder „vermollend“ anhängen und durch den Dreiklangssound der Trompeten auffrischen. Den Bläsern lässt er stets den klanglichen Vortritt, die Orgel fungiert weitgehend als Harmonie – und rhythmischer Impulsgeber. Zudem lässt er die Wahl des Tasteninstrumentes zwischen Klavier und Orgel offen, wobei sich der Orgel durch das Pedal und entsprechend geschickt gewählte Registerfarben meines Erachtens mehr Möglichkeiten des orchestralen „Backgrounds“ eröffnen.

212 Dieser Wechsel zwischen F- und C-Klängen wird in T. 7, 8, 10 unterbrochen, wenn sich f-Moll, g-Moll und d-Moll-Färbungen untermischen. Vgl. die eingangs erwähnten Moll-Trübungen, die den melancholischen Grundzug des Stückes betonen. Ebenfalls Wechselspiel zwischen Dur-Moll-Dur in T. 19–21 und T. 39–41.

213 Meines Erachtens ist das notierte cis¹ (klingend b⁰) der 3. Trompete in T. 20 ein Druckfehler, den Fischer-Münster übersehen hat. Vgl. die analog gearbeiteten nachfolgenden Takte sowie die ähnliche Faktur in den Dur-Takten T. 16 ff.

214 Fischer-Münster bringt in T. 24 zunächst g-Moll und durch die Wendung nach Ges im Bass entsteht ein verkürzter C-Dur-Septakkord mit tiefallerterter Quinte, der schlüssig ins F-Dur des Taktes 25 überleitet.

215 In T. 40 ist die o. a. „Farbtrübung“ nach Moll mithilfe des es¹ der zweiten Trompete und des entsprechenden Akkordes der rechten Hand der Orgel zu vermerken. Vgl. die handschriftliche Korrektur des Komponisten.

2.1.7.3. *Meditation zu Psalm 104* für Sopran und Orgel

Eine mit 115 Takten recht umfangreiche Arbeit legt Fischer-Münster mit seiner *Meditation zu Psalm 104* vor. Die Ausführenden sind Sopranstimme im gemäßigten Ambitus von f¹ bis g² und Orgel, hier mit detaillierten Registerangaben versehen.

Da der Text des Psalmes nicht im Original der Bibel, weder in der Einheitsübersetzung noch in der Luther-Übersetzung, sondern als frei assoziative Nachdichtung²¹⁶ vertont wird, soll eine inhaltliche Kurzfassung des Psalmtextes vorangestellt werden, um die reiche Bilderwelt der Vorlage zu beleuchten.

Der 104. Psalm ist ein Schöpfungpsalm. Er besingt die Schönheit, Vielfalt und Lebendigkeit von Gottes Schöpfung: *Wie zahlreich sind deine Werke, HERR. Du hast sie alle in Weisheit gemacht; die Erde ist voll von deinen Geschöpfen.*

Liebevoll, voller Staunen und Ehrfurcht werden alle Elemente und die Vielfalt der Geschöpfe und ihr Nutzen zum Wohle des Menschen genannt: Wind und Wasser, die Quellen, die Bäche, das Meer, die fruchtbare Erde, das Gras und das Kraut als Nahrung für Tiere und Menschen, die Bäume und die Vögel, die Gämsen und die Löwen, die Fische des Meeres – und der Mensch. Der Psalm erinnert in seiner plastisch-naiven Bildsprache unmittelbar an das Haydn'sche Oratorium *Die Schöpfung* und lässt beim Lesen dessen musikalische Umsetzung innerlich hörbar werden.

Eingerahmt werden die mannigfaltigen Schilderungen durch den Lobruf des Stauenden: *Lobe (oder Segne) den Herrn, meine Seele!*

Ein irritierender letzter Vers 35 trübt in seinem ersten Satz den bis dahin vorherrschenden frohgestimmten Beter und Hörer. Hier heißt es: *Der Sünder müsse ein Ende werden auf Erden, und die Gottlosen nicht mehr sein. Lobe den HERRN, meine Seele! Halleluja!*

Die theologische Interpretation dieses trüben Missklanges am Ende des Textes ist nicht Gegenstand unserer Betrachtung. Auch hat Fischer-Münster diese Textpassage nicht vertont. Dennoch sei auf eine Predigt von Klaus Bäumlin im Berner Münster am 19. Juli 2009 hingewiesen, der die Schöpfung durch Frevler bedroht sieht.²¹⁷

Der Komponist wählt für seine Interpretation und klangliche Umsetzung einzelne der zahlreichen starken Naturbilder (Beschreibung des Himmelszeltes; Schilderung von Sturm und Gewitter, der Urflut und der Vulkane; Frucht der Natur in Gras und Vieh und der Lauf der Gestirne).

Hervorzuheben ist der Wechsel der Zeitebenen in seinem Text von Präsenz zum Perfekt und dann auch zum Imperfekt. Gott als Schöpfer wird einmal als persönliches Gegenüber *Du hast mich mit Licht umhüllt* (T. 26), *Du stelltest die Erde auf ihre Füße* (T. 41, 42), dann in der dritten Person *Er schuf Sonne...* (T. 71 ff.) angesprochen, eine Versetzung, die im Original des Psalmtextes nicht enthalten ist.

216 Fischer-Münster am 12.10.12 in einer Mail an den Verfasser: *Den Text habe ich selbst aus dem AT zusammengestellt.*

217 www.bernermuenster.ch/sites/kg/predigten/95a62_Psalm104., 7.10.2012.

Zit. Bäumlin: *Und auf einmal überkommt einen beim Lesen des Psalms [...] eine tiefe Trauer, und das Halleluja bleibt uns im Hals stecken. Ist nicht all das, was wir da lesen und singen, heute auf eine Weise in Frage gestellt und bedroht, wie es sich der Psalmsänger damals nicht vorstellen konnte! Nicht durch den Frevel einiger Bösewichte, sondern durch das frevelhafte Tun und Unterlassen einer ganzen Menschheit, die sich selber zum unumschränkten Herrscher über die Natur gemacht hat und das Lebensrecht und die Würde ihrer Mitgeschöpfe missachtet [...].*

Die musikalische Gliederung orientiert sich am umrahmenden Lobpreis, hier textlich umgesetzt: *Du, meine Seele, preise den Herrn! Singen will ich dem Herrn! Gewaltig groß bist du, Herr, mein Gott, in Pracht und Hoheit gewandelt!*²¹⁸ und lässt sich somit als dreiteilige Form darstellen.

Teil A, T. 1–24, antiphonale Umrahmung mit Einleitung der Orgel.

Teil B, T. 25–83, Psalmgesang mit Überleitung der Orgel.

Teil A', T. 84–98, antiphonale Umrahmung mit nahezu identischer Reprise der T. 5–24.

Coda, T. 99–115, mit Motiven aus A und B und zusammenfassendem Lobpreis *Dem Herren will ich singen* als Motto.

Die Umsetzung in musikalische Parameter zeigt vor allem einen in Orgel und Sologesang aufsteigenden Bogen, beginnend von f^1 über große und kleine Septime e^2 und es^2 und zum f^2 führend. Hierdurch wird gleich zu Beginn eine festgelegte Tonalität verschleiert, weil der Hörer nicht einordnen kann, ob sich die Musik im F-Raum oder im B-Raum ansiedeln wird. Weitere „irritierende“ Töne stellen in T. 19 f. des^2 und as^1 in der Gesangstimme dar. Das Stück beginnt als **Teil A** einstimmig auf einem mit $Fl.8'$ und *tremolo* bezeichneten Orgelmanual und der Angabe von *cresc.* und *decrecendo*. Fischer-Münster fordert demnach schon zu Beginn eine größer besetzte Orgel mit dynamischem Gestaltungsspielraum, wie z. B. eines Schwellers. Das einstimmige Aufschwingen mündet ab T. 4 in Vorhaltsakkorde, die aus einer herben Spannung (von oben nach unten) $f^2 - h - f - e - c^1$ zu einem sanften *sixte-ajoutée*-Klang $f^2 - c - f - d - c^1$ kommen, rhythmisch in der Betonung des daktylischen Versmaßes des Psalmmotos: **Dú** mei ne **Sée** le, **préi** se den **Hérrn!** Das Pedal pausiert in Teil A bis zum T. 25 und markiert mit seinem dortigen Eintritt den Teil B (Psalmgesang), der einschließlich einer sechstaktigen Überleitung (T. 78–83) sich bis T. 83 ausdehnt. Die Vorhaltakkorde changieren mit Eintritt der Solostimme (T. 7) in den Mittelstimmen, der Rahmen des $f^2 c^1$ -Klanges bleibt als Bindeglied. Die Tonalität bleibt hierdurch weiterhin unklar und schwebend. In den T. 19 und 20, in denen der Sologesang mit des und as sowie hemiolischer Melodiestructur den bisherigen Fluss des daktylischen Dreiers stört, passt sich auch die Orgel diesem neuen Raum mit Klängen $des^2 - b - f - des - ces^1$ und $des^2 - as - f - es - ces^1$ an. In T. 21 und der Anrufung *Gott* über zwei Takte und im nachfolgenden Abstieg *in Pracht und Hoheit gewandelt* werden die melodischen und harmonischen Konturen markanter. Die Taktgebung richtet sich nach dem Textfluss, kommt zu $5/4$ - und $4/4$ -Takten, die Dynamik schwillt in beiden Stimmen bis zum *forte* an und die Akkorde scheinen sich auf eine F-Tonalität ausrichten zu wollen, was dann durch den Beginn des Teiles B in T. 25 auch bestätigt wird.²¹⁹

218 Der Satz *Singen will ich dem Herrn* aus T. 12–16, wird in der Reprise ab T. 82 nicht wiederholt, sondern mit T. 103–115 *Dem Herrn will ich singen. Meinen Gott will ich preisen so lange ich bin. Alleluja!* als Überhöhung an den Schluss des Werkes gestellt.

219 Bedauerlicherweise gibt der Komponist keine detaillierten Register- und Manualangaben. Die *cresc.*-Forderung in T. 21 f. und das nachfolgende *forte* lassen sich nur mit weiteren Stimmen und eventuellem Manualwechsel darstellen. In ähnlicher Unsicherheit bzw. Eigenverantwortung bleibt der Orgelspieler auch im weiteren Verlauf des Stückes. So folgt auf *Gedacht 8'* (T. 34) ein kleines *cresc.* und dann ein *tutti* in T. 40 oder in T. 52 mit Schalmel ein ausgesprochenes Solore-

Fischer-Münster lässt sich von der Aura Gottes als des Prächtigen, Gewaltigen, Hoheitsvollen tragen und gestaltet in dieser Einleitung eine weitgespannte, tonartlich ungebundene Linie, begleitet von geheimnisvoll-schwebenden Akkorden.²²⁰ Die Textzeile *In Pracht und Hoheit gewandet* erstrahlt bei ihm zu erster markanter Klarheit, die sich herunterkommend der Erde, dem Ich, zuwendet und deutlich fassbare harmonische Pfeiler ab T. 25 setzt.

Teil B stellt sich mit seiner melodischen und rhythmischen Gestaltung vollständig in den Dienst des Textes und der in ihm enthaltenen und geschilderten Naturgewalten, Lebewesen und Bilder. Die anfangs gemachte Spielanweisung *rubato* kann sich vor allem im nun Folgenden auswirken. Man könnte sagen, dass Fischer-Münster hier die Haydn'sche *Schöpfung* im Kleinen und in seiner Klangsprache nachzeichnet. Als Verdeutlichung sei hervorgehoben seine Darstellung der „Stürme“ und des „Feuers“, T. 34 ff.: A- und E-Klänge, viele „Kreuze“, synonym zu „Zacken, Blitze“ herrschen vor, die Dynamik steigert sich, die Metrik ist mit Dreierbildung in der Sopranstimme und Zweierbetonung der Orgelstimme sehr widerborstig. Ein überaus deutlicher Wechsel dann in T. 40: As-Dur erklingt im *fortissimo* plus Pedal und frei auf einem es² rezitierender Stimme: *Du stelltest die Erde auf ihre Pfeiler*. Die Gesangsstimme bewegt sich deklamatorisch auch im Folgenden auf den „Reperkussionstönen“ es² – as¹ und ces² (T. 44–52) und wird nur sehr sparsam von liegenden Orgelklängen, ebenfalls im As/Es-Raum und im *piano* abgestützt. Es folgt mit T. 52 und der eröffnenden solistisch zu benutzenden Orgelstimme Schalmey 8' eine Schilderung der Segnungen des Wassers und der Erde. Klangliche Fläche ist hier der Des-Raum. Das unkontrollierbare Sprudeln der Quellen deutet Fischer-Münster sehr anschaulich durch die Polymetrik der T. 52 und 53 an. Viertel-, Achtel- und punktierte Rhythmen überlagern sich über liegendem Des im Pedal, um dann zur Begleitung der Singstimme ab T. 54 wieder in liegende Akkorde einzumünden. Mit Eintritt der Singstimme in T. 54 lässt der Komponist das Pedal in seinem Orgelpunkt auf Des behutsam pulsieren. Die nachfolgenden Bilder *Frucht der Erde* (T. 61–64), *Gras bringst du...*, *Pflanzen zum Nutzen...* (T. 65–71), *Er schuf Sonne und Mond...* (T. 71–75) sind ähnlich dem Vorherigen sehr rezitativisch gestaltet, um der Textverständlichkeit zu dienen. Die Begleitung bleibt akkordisch und bewegt sich ganztaktig und auch klanglich sehr ruhig. Einen markanten Einschnitt zeigt T. 71, wenn ein ungetrübter G-Dur-Takt die Schaffung von Sonne und Mond eröffnet. Beide Stimmen greifen, angelehnt an das Fließen der beschriebenen Zeit, wieder den Dreiertakt des Anfanges auf, die Stimme verlässt die rezitativische Wiederholung eines oder weniger Töne, erinnert mit dem Oktavrahmen g¹ – g² an den Melodiebogen des Beginnes und auch die Orgelstimme nimmt mit der Schalmey 8' (T. 75 ff., dann T. 82, 83) und Flöte (T. 78–81) Farben und Klänge vorheriger „Bilderszenen“ wieder auf. Mit diesen Reminiszenzen an Vorheriges wird Teil B geschlossen und der strukturelle Bogen zum Anfang und damit zu **Teil A'** (T. 84 ff.) geschlossen.²²¹

gister, was aber von T. 54 bis T. 75 aufgrund der Faktur der Akkordstimmen m. E. unbedingt pausieren müsste, bevor es dann in T. 82 richtigerweise wieder eingesetzt wird.

220 Vgl. auch die Angabe *celestes* in T. 4 der Orgelstimme.

221 In T. 71 dürfte die Angabe *tutti* ein Druckfehler sein. Ebenso die Pedaltöne des linken Fußes der T. 71 und 72, da diese auf einer üblichen Pedalklavatur nicht vorhanden sind. Vgl. auch T. 61.

Bis einschließlich T. 98 entsprechen sich die Teile A und A' in der Substanz. A' ist kompakter gefasst, die Passage *Singen will ich dem Herrn* (T. 12–16) entfällt zunächst und wird in der Coda, dort in T. 103 ff., wieder aufgegriffen. Die klangliche Unterfütterung der Orgel lässt Fischer-Münster bei *Pracht und Hoheit* (T. 97, 98) nun ins *tutti* münden. In der Einleitung der hymnischen **Coda**, T. 99 ff., erklingt nochmals das anmutig-bewegte Wellenspiel der Quellen aus T. 52, 53 und T. 78–81 mit den polymetrischen Strukturen, die an Brahms'sche Klavierintermezzi erinnern. Das Pedal markiert schon den Grundton F als Orgelpunkt und die harmonische Gestaltung der beiden Manualstimmen zielt ebenfalls auf den Raum F und C mit Verfremdungen durch es, ges, des und b. Im Tempo mit Viertel = 60 nun recht breit, in der Dynamik sehr kräftig und in der Akkordschichtung dicht, singt die Sopranistin den hymnisch abschließenden Lobpreis des Psalms *Dem Herrn will ich singen. Meinen Gott will ich preisen so lange ich bin. Alleluja!*. Der anfangs umschriebene Raum der Oktave f¹ – f² wird nochmals mehrfach und steigernd ausgelotet (Wechsel d² – des²), das dorische es² und die Überhöhung des Grundtones durch g² markieren ein strahlendes Alleluja am Ende mit scharfer großer Septime im Orgelklang, die schon in der Anfangskantilene aufblitzte.

Fischer-Münster schreibt mit dieser Meditation zum Lob- und Schöpfungspsaln 104 eine „Schöpfung“ im Kleinen. In dreiteiliger Form mit abschließender überhöhen-der Coda, ähnlich der liturgischen Doxologie des *Ehre sei dem Vater*, beschreibt er die Wunder der Schöpfung und der sich hierin zeigenden Gewaltigkeit Gottes. Er entwickelt klanglich einfache, aber prägnante Strukturen, gibt der Stimme, die sich in einem angenehmen Ambitus bewegt, bei großer Fülle des Textes genügend Raum zur Verständlichkeit und behandelt die Orgel als Kommentator und Vorbereiter der Bilder sowie als klangliche Stütze. Er erliegt nicht der Gefahr und widersteht der Versuchung, jedes Detail lautmalerisch umsetzen zu wollen, sondern beschränkt sich auf wenige, dafür effektiv gesetzte Punkte, wie das Spiel der Quellen und das überraschende G-Dur (T. 71) als Auftrittssignal der Sonne. Sehr geschickt fasst er den dreiteiligen Rahmen nach rezitativisch gestaltetem Mittelteil zusammen und kommt mit einer klanglich reizvollen Coda zu einem hymnischen Ende. Durch die Verfremdung der F-Dur-Welt mit gezielten Dissonanzen und das Wiederaufgreifen der charakteristischen großen Septime vom Anfang, vermeidet er klangliche Plattheiten und kommt zu einem überzeugenden und individuellen Schluss.

2.1.7.4. *Résumé* für Violine und Orgel (oder Klavier)²²²

Aus dem Jahr 1983 (beendet am 10. November) stammt das für die nicht alltägliche Kombination Violine und Orgel geschriebene Werk *Résumé*.

Die Wahl der französisch-schweizerischen Schreibweise des Titels lässt der Komponist Fischer-Münster unbegründet. Die Bedeutung des Wortes gibt der Duden in zweierlei Ebenen an: 1. *als knappe Inhaltsangabe, kurze Zusammenfassung* und 2. *als das Wesentliche, als eigentlicher Inhalt, als wichtiges Ergebnis von etwas Anzusehendes; als Schlussfolgerung*.²²³

²²² Dieser Arbeit liegt die originale Orgelfassung zugrunde.

²²³ www.duden.de, 18.3.2014.

Der Titel lenkt das Ohr des Hörers und die Erwartungshaltung demnach auf eine Art „Rückgriff“, eine *schlussfolgernde* Zusammenfassung eigenen Schaffens oder auf das Zusammenführen anderer Einflüsse, Stilmittel und Kompositionsweisen.

Das Werk ist mit 145 Takten umfangreich und fünfteilig aufgebaut:

Teil 1: *Recitativo, rubato, senza misura*, T. 1–13,

Teil 2: *Allegro*, $\frac{5}{8}$ -Takt, punktierte Viertel = 92, T. 14 –81 mit anschließender dreitaktiger Überleitung (T. 82–84) im $\frac{6}{8}$ -Takt zu

Teil 3: ohne Charakterangabe, Achtel = 184, T. 85–101,

Teil 4: *Allegro*, $\frac{5}{8}$ -Takt, T. 102–130 mit eingeschobenem *Recitativo con sordino* in T. 120,

Teil 5: *Recitativo come prima*, T. 131–145.

Die Anordnung der musikalischen Gestaltungsmittel zeigt somit eine Symmetrie mit einer Mittelachse in Teil 3, einem etwas ruhigeren Mittelteil als die umgebenden metrisch ungeraden Teile 2 und 4. Den Rahmen des Werkes bildet in den Teilen 1 und 5 ein rezitativisches Herabschweben der Violine von h^2 zu h^1 , wobei alle Töne der chromatischen Leiter hierbei angesteuert werden. Einzig der Ton *gis* bleibt dem Hörer in diesem freien Phantasieren vorenthalten, um dann aber in T. 10 (analog zu T. 138) besonders prominent, nämlich als *gis*³ und im *ff*, präsentiert zu werden. Auch die Harmonisierung der Orgel hebt diesen Zielpunkt hervor und scheint eine Entwicklung zu offenbaren, nämlich von cis-Moll (T. 10) zu Cis-Dur (T. 138).

Zu den Bauteilen im Einzelnen:

In **Teil 1**, einem *Recitativo rubato*, dominiert das Spiel der kleinen Sekunde und der kleinen Terz. Es mutet dies wie eine improvisatorische Fantasie im Material der „Zigeunerharmonik“ an. Zu finden sind die meist abwärts gerichteten Intervalle, auch enharmonisch verwechselt, sowohl in der Oberstimme der liegenden Orgelakkorde als auch in der rezitativisch sich entwickelnden Violinstimme. Die Beharrlichkeit, mit der Fischer-Münster vor allem sein Anfangsmotiv *h – ais (~ b) – g – fis* (auch transponiert in T. 5 und T. 10) entwickelt und dann die Orgelstimme in T. 11 (Sextakkorde der rechten Hand) präsentieren lässt, lenkt den Zuhörer auch auf die prägnante Intervallkonstellation des „B-A-C-H“-Motivs. Hier wird mit einer musikalischen Erwartungshaltung gespielt, vielleicht im Sinne einer „Zusammenfassung, Quintessenz“, eines „Resümees“? Ganz am Ende des Stückes wird diese Erinnerung nochmals wach gerufen werden (T. 144).

- 1780 -

Recitativo, rubato, senza misura
♩ = 96

Viol. *mf* I (ca. Sec.)

Orgel *mf* 71.8' 1/4"

Ped.

rit... (rit.)

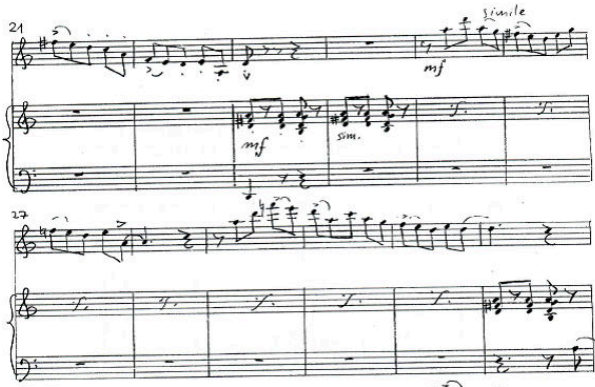
flüg. ohne Vibr. mit Vib.

T. 1-5

T. 11

Harmonisch wird die Einleitung vom liegenden E in der Orgel dominiert, was man als „Grundtonart“ – bestätigt durch den Schlussklang E-Dur – annehmen darf. Die Akkorde weisen nicht nur in ihrem Fortschreiten, sondern auch in ihrem „Inneren“ eine Sekundreibung auf, wenn Fischer-Münster z. B. $\text{fis}^0 - \text{f}^1$ (T. 7), $\text{g}^0 - \text{ges}^1$ (T. 8) und $\text{gis}^0 - \text{g}^1$ (T. 9) im Klang der rechten Hand kombiniert. Eine deutliche Aufhellung vollzieht sich, wie oben erwähnt, beim strahlend angesteuerten gis^3 der Violine im *ff* und dem unterlegten, nunmehr „ungetrübten“ cis-Moll der Orgel (T. 10). Nur in den Schlusstakten (T. 10–13) dieser Einleitung glänzt die Violine in Oktaven. Sonst bleibt sie einstimmig rezitierend, indem sie aber die gesamte klangliche Bandbreite des In-

strumentes von der leeren G-Saite bis zum *Flagoletton* e^3 auslotet. Der liegende Klang in T. 12, der die Basis für eine abwärtsführende Überleitungsfigur der Orgel bietet, ist ein Cluster aus allen Tönen der chromatischen Tonleiter, außer *fis* – *g* – *a* – *h*. Die einstimmige, crescendoierende Überleitung in T. 13 stellt sich Fischer-Münster im *accelerando* und mit klangstarken Trompetenregistern in 8' - und 16' -Lage vor. Auch sie ist geprägt von Fortschreitungen im Sekundabstand, auch als Komplementärintervall, und die letzten vier Töne lauten „*h* – *c* – *b* – *a*“.



T. 21–32

In **Teil 2**, beginnend ab T. 14, hellt sich die Musik deutlich auf zugunsten eines tänzerisch-beschwingten Überschwanges, der an volkstümlich-leichtfüßige Themen von D. Schostakowitsch, S. Prokofieff oder D. Kabalewsky erinnert. Die Orgel agiert in diesem ungeraden Takt als ordnendes Rhythmusinstrument mit einer deutlichen tonalen Markierung in D-Dur. Die Violine „tastet“ sich in das Thema hinein, entwickelt sich motivisch von einem Zweitakter (T. 15, 16) zu einem Viertakter (T. 19–22), um dann das vollständige achttaktige Thema ab T. 25 zu präsentieren. Folkloristisch und auf slawische Einflüsse hinweisend ist das Changieren zwischen Moll und Dur, hier mithilfe von *fis* und *f*, immer begleitet vom D-Dur der Orgel.

Die Registrierungsangaben bleiben bis zu T. 42 unklar. Fischer-Münster hatte in dem Überleitungstakt 13 einen sehr stark dominierenden Trompetenklang des ersten Manuals gefordert und im Weiteren lediglich *mezzoforte* vorgeschrieben. Um die leichtfüßig tanzende Violine nicht zu übertönen, muss der Klang der Orgel ab T. 14, vor allem aber ab T. 23, in der Aufführung angepasst und reduziert werden.

Zu einem kontrastierenden „zweiten“ Thema, einer Charakteränderung, einem Wechsel der Begleitung, der Spielweise beider Instrumente und einer Klangreduzierung kommt Fischer-Münster in T. 42 ff. Die Orgel wechselt hier zu Flötenspiel auf das zweite Manual und zu pendelnden Sexten im *legato*. Der perkussive Gestus des „ersten“ Themas ist beiseitegelegt. Die harmonische Basis kann man mit *fis*-Moll festhalten.²²⁴ Die Violine entfaltet ein volltaktiges und in zwei Vierergruppen gegliedertes

²²⁴ Harmonische „Farbkleckse“ in der *fis*-Moll-Fläche sind As-Dur in T. 46, C-Dur und G-Dur in T. 49.

Thema, das entspannte Ruhe und Gesanglichkeit ausstrahlt. Die Wiederholung dieses Themas ab T. 52 wird grundiert vom liegenden cis in Pedal und linker Hand, quasi in dominantischer Funktion. Fischer-Münster bringt das zweite Thema dieses Teiles nicht vollständig, sondern leitet von T. 58 bis T. 62 zum tänzerisch-rhythmischen Anfangsthema über. Die Dynamik ist ab T. 62 wieder zu *forte* angehoben, Register sind hinzugenommen, die Spielweise der Orgelakkorde erinnert noch stärker an den Klaviersatz von S. Prokofieff, vor allem später ab T. 72. Die Harmonik in T. 62–71 ist zwar immer noch dominiert vom D-Dur der T. 14–40, wird aber im Absteigen deutlich reicher. Die Violine wiederholt das Tanzthema originalgetreu, nunmehr ebenfalls im *forte*. Einem Ausbruch gleich mutet T. 72 im *fff* an. Die Orgel zitiert im *tutti* die Anfangsmotive der Violine aus T. 64 (~T. 19) und T. 68 (~T. 29) in Oktaven und „eingeflickten“ Sekunden nun in Des-/~Cis-Klanglichkeit. Die linke Hand zeigt in den nachschlagenden, quasi „off-Beat-Akzenten“ in der Akkordstruktur ebenfalls wieder die Sekundreibung benachbarter Töne, wie schon in der rezitativischen Einleitung beschrieben (T. 6–9).



T. 72–74

Das perkussiv hämmernde Element greift mit T. 75 auf beide Instrumente über, die sich mit rabiat anmutenden polytonalen Akkorden oder leeren Saiten (T. 80) „angiften“. Zur Ruhe kommt die aggressive Stimmung im Ton e der Orgel in T. 82 und einer aufsteigenden, versöhnlichen und verlangsamenden Tonleiterfigur, die zum ruhigen Mittelteil 3 mit erneutem Register- und Manualwechsel, überleitet.

Teil 3 (T. 85–101) wechselt in eine „heil anmutende“ E-Dur-Welt, die nach den Ausbrüchen der T. 72 ff. skurril-naiv und fremd klingt. Fischer-Münster lässt klangliche Welten aufeinanderprallen, malt plakativ im „schwarz-weiß“. Der Eindruck drängt sich auf, dass er Material und Stilmerkmale zusammenträgt und miteinander in Kontrast treten lässt und auf der Suche nach einem Weg, einem „Resümee“, ist. Im Detail gliedern sich die Takte 85–101 in das zweimalige viertaktige Violinthema (T. 86–93 mit einem Vorbereitungstakt der Orgel T. 85), einem dreitaktigen polytonalen Pastoraleinschub (T. 94–96) und der Wiederholung des E-Dur-Themas mit abschließender Überleitungstonleiter zu Teil 4 (T. 97–101). Das Violinthema ist klassisch liedhaft, ähnlich einem Kinder- oder Wiegenlied, und spielt zwischen Tonika E und Dominante H mit starker Betonung des Leittones dis.

Die gebrochene Begleitung der Orgel unterstützt die sehr einfache Struktur, vor allem mit den „soften“ Akkorden in T. 88, 89: E-Dur, gis-Moll, E⁷ 5>, H⁷ 5<.



T. 88, 89

Nach einer – um einen halben Takt „gerafften“ (T. 93) – Wiederholung des liedhaften Themas (T. 90–93), die in der Orgelbegleitung die identische Harmonik in akkordisch variiert Weise bringt, mündet Fischer-Münster crescendoend in T. 94 in Art eines Trugschlusses, dem Höhepunkt dieses Mittelteiles (*etwas langsamer*), ein. Die Violine greift im *forte* die Wechselnotenfigur des Themas aus T. 88 (ais – gis – ais) auf, verarbeitet diese in f-Moll, dann in E-Dur und die Orgel begleitet in wiegenden Akkorden (F, ges, F, E, Es) über sanft pulsierenden, gleichbleibenden As-Dur-Quinten der linken Hand. Der Komponist verknüpft die entspannt weiterlaufende, jedoch enharmonisch verwechselte Violinkantilene mit der polyharmonischen Schichtung, die in deutlichem Kontrast zu der umgebenden E-Dur/H-Dur-Fläche steht. Warum tut er das?

Zuviel naiver „Wohlklang“ erscheint ihm offensichtlich suspekt, muss gebrochen werden. Der Zuhörer wird kurz vorher mit Härte (T. 72 ff.), dann mit wiegenden Kinderliedkantilen konfrontiert und in der Mitte des ruhigeren dritten Teiles mit einer Verzahnung (T. 94–96) von beidem irritiert.

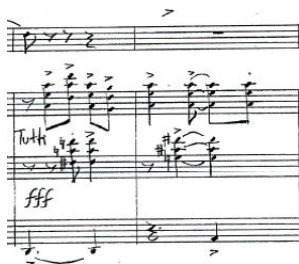


T. 94–96

Fischer-Münster erinnert an Stilvorlagen, zitiert – plakativ ausgedrückt – „sanfte Unterhaltungsmusik“, ruft Assoziationen zu folkloristischem Kolorit wach und bricht

diese im nächsten Moment wieder schlaglichtartig zugunsten einer polyharmonischen Setzweise. Der Hörer wird gleichsam im Schnellgang durch einzelne musikgeschichtliche Stationen oder Genres geschleust.

Teil 4 kehrt wieder zum $\frac{5}{8}$ -Takt zurück und entspricht in den Takten 102–111 weitgehend den Takten 23 bis 40.²²⁵ Dieser Teil erscheint wie eine stark komprimierte Reprise, denn alle thematischen Gedanken des entsprechenden Teils 2 werden in knapper Form wieder aufgegriffen. So erklingt das tänzerische, zwischen Dur und Moll changierende Thema sofort vollständig und in der identischen Tonart (T. 104–111). Ohne weitere „Vermittlung“ fährt die Orgel in *fff*-Akkordik ab T. 112 drein (~ T. 72 ff.), nun einen halben Ton nach oben versetzt, ebenfalls in einer D-Klanglichkeit. Die „off-beat-Akkorde“ der linken Hand weisen in ihrer Binnenstruktur wiederum die Sekundreibung benachbarter Töne auf. Deren Akkorde klingen in diesem Kontext wie „unsaubere“ Oktaven. Die Akkorde der rechten Hand hingegen sind reine leere Quinten und klären das Klangbild deutlich auf. Thematisch nehmen sie den Tanzschwung der Violine auf, unterstützt von den „Paukenbässen“ (D – A) im Pedal.



T. 112–113

In T. 119 schließt sich ein eintaktiges freies Rezitativ der Violine an. Zunächst greift diese den Bewegungsimpuls der *fff*-Orgel auf, weist allerdings mit der aufsteigenden kleinen Terz schon auf den ehemals zweiten, liedhaften Gedanken aus T. 44 hin bzw. auch auf die beginnende thematische Entwicklung in T. 15. Absteigende Achtelgruppen kennen wir aus dem dritten Teil, der „Kinderlied-Episode in E“ (T. 96 bzw. T. 100). Auch mischen sich in dieses kurze rezitativische Innehalten verstärkt kleine Sekunden, die an den Beginn des Stückes erinnern aber auch bereits den Schlussteil ab T. 131 vorbereiten. T. 121 leitet mit einer Tonleiter (a-Moll natürlich) zum liedhaften Seitenthema über, nunmehr von fis nach d transponiert. Die wiegenden Sexten der rechten Orgelhand bleiben wie in T. 42 ff. erhalten und streifen taktweise die Tonarten B, E, d, Cis, C und H.²²⁶ Dies entfaltet sich über dem Orgelpunkt A in der linken Hand und dem Pedal. Der Orgelpunkt ist dominantisch, bezogen auf d-Moll, und subdomi-

225 Fischer-Münster hebt die Dynamik nunmehr zum *forte* an, verzichtet auf die kleinen kadenzialen Akzente (d⁰ – A) der linken Hand und ergänzt die repetierenden D-Dur-Akkorde der rechten mit einem h⁰. In T. 104 vermutet der Verfasser eine „verrutschte“ Akzidentie (ais statt fis) und in T. 106 ein vergessenes fis.

226 In T. 128 ist das Vorzeichen undeutlich geschrieben. Es müsste aufgrund der Systematik *fis* (= H-Dur) lauten.

nantisch wegen des nachfolgenden getrillerten h^2 der Violine und dem Schlussteil in E.

Der abschließende **fünfte Teil** des Stückes ab T. 131 wirkt wie eine wörtliche Erinnerung, ein Resümee, an Teil 1. Die Tonfolge der Violine ist zwischen den T. 131–134 identisch mit T. 2–5. Die Orgelstimme begleitet ebenfalls mit Ausnahme des T. 134 identisch. Zur Registrierung gibt Fischer-Münster den Hinweis *come prima*, so dass man von einer Flötenmischung in $8'$ - und $16'$ -Lage ausgehen darf. Der Zusatz *Tremulante* (T. 129, 130) verleiht dem Orgelklang ein sphärisches Schweben. Ab T. 134 hellen sich die vormals durch die implementierten Sekundreibungen gespannten Akkorde auf. Die rechte Hand der Orgel lässt nun ausschließlich Dur-Harmonien erklingen, zunächst über dem Liegeton E, um in T. 138 nach Cis-Dur zu münden. Der analog angesteuerte Spitzenton gis^3 der Violine war in der Einleitung (T. 10) mit cis-Moll unterlegt worden. An alle vormaligen Themen bzw. charakteristischen Motive wird nun nochmals erinnert. T. 139 bringt in der rechten Oberstimme der Orgel einen *legato*-Rückgriff auf das tänzerische Thema aus Teil 2. T. 140 lässt die Violine das „E-Dur-Wiegenlied“, nun in B-Dur, erklingen und T. 141 erinnert in der Geigenstimme an den ruhigen Seitengedanken des zweiten Teils (erstmal T. 44 ff.), nunmehr in g-Moll. Das Stück scheint in T. 142 schon in ungetrübtem E-Dur zu enden, doch Fischer-Münster hängt noch eine *coda* an: Unter liegendem h^2 der Violine (T. 144) bekräftigt die im *tutti* spielende Orgel die erreichte Tonalität E-Dur und zitiert in den rechten Oktaven $h - b - g - fis$ wörtlich den Violinbeginn *à la zingarese* und erinnert ebenfalls nochmals an das verfremdete „B-A-C-H“-Zitat des Taktes 11, mit den auch für Fischer-Münster prägenden Intervallen der kleinen Terz und kleinen Sekunde. Beide Stimmen diminuierten nun deutlich in E-Dur und verdämmern in T. 145 im *pp*.

Wie versteht Fischer-Münster den namensgebenden Begriff „Resümee“? Was will er „zusammenfassen“ oder „als das [für ihn] Wesentliche“ herausstellen?

Die Bausteine zur Aufschlüsselung sind: 1. Eine klare Formgebung in fünf deutlich erkennbaren Teilen, die an *Rondo*, *Hauptsatzform* und *dreiteiliger Liedform* orientiert ist und auf klassische Vorbilder verweist. Unter Berücksichtigung der rezitativen Einleitung lassen sich auch Verbindungen zur barocken *sonata da camera* erkennen. Hierauf deutet auch die optionale Verwendung verschiedener „Clavier“-Instrumente hin.

2. Eine geradaktige Themengestaltung, die sich motivisch aus kleinen elementaren Bausteinen, hier der Intervallik, entwickelt und zu kontrastierenden (= klassischen) Charakteren kommt. 3. Eine Klangsprache, die polyharmonische Kombinationen, die Metrik und Motorik des frühen 20. Jahrhunderts aufgreift. 4. Eine deutliche Erinnerung an die charakteristische und von vielen Komponisten tradierte und bearbeitete Tonfolge des „B-A-C-H“-Signets. Ebenso und gleichzeitig eine Reminiszenz an slawisch-folkloristische Idiome, insbesondere in der Spielart und Themenexposition der Violine.

2.1.8. Analyse der *Radolfzeller Messe* für Chor und Orchester

Zwei Zitate sollen der Annäherung an das Werk dienen:

1. [...] *den chor hörte ich bei einer ostermesse in 72 (glaube, es war eine mozart oder haydn-m.), da gab es dann connections mit dem dirigenten. Der chor sang sehr gut. ich hörte aber heraus, dass ich harmonische sonderheiten nur werde sparsam einsetzen können – die habe ich dann vorsichtig im orchester untergebracht.[...]*²²⁷

2. In dem Programmheft zur Uraufführung (1978) des großbesetzten Werkes ist zu lesen:

*Gerhard Fischer-Münster schrieb die „Radolfzeller Messe“ im Jahr 1977, inspiriert von den Glocken des Radolfzeller Münsters (Bodensee). Und zwar übernahm er das Motiv des Stundengeläutes, einem in charakteristischer Weise nacheinander angeschlagenen Molldreiklang.[...] Die Musik ist getragen von tiefem Ernst, ohne aber auf Farbigkeit zu verzichten. [...] Die Texte (Othmar Weiler und Raimund Jordan-Clarin) bauen auf die liturgischen Messteile auf, übertragen sie jedoch auf das Menschliche Sein – die Fehlbarkeit beleuchtend –; es sind Aufrufe, Bekenntnisse und philosophische Gedanken.*²²⁸

Fischer-Münster komponierte demnach das Werk 1977 mit Blick auf eine Aufführung in Radolfzell und instrumentierte es 1978. Zur geplanten Uraufführung kam es nicht, weil der damalige Chorleiter sich mit den fehlenden bzw. sehr frei interpretierten liturgischen Texten nicht anfreunden konnte bzw. aufgrund der Textwahl auch Widerstände gegen die Aufführung vonseiten seiner vorgesetzten Theologen ahnte,²²⁹ eine befürchtete bzw. erahnte Zensur durch kirchliche Leitung, die für die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts nicht unüblich war. Aus diesem Grunde zog der Komponist die Noten und die Widmung zurück, ergänzte den Untertitel *Deutsche Messe* und setzte zu jedem Messteil den Zusatz *zum Kyrie, zum Gloria etc.*, wodurch eine frei interpretierende und ergänzende Textauswahl zu den tradierten Messteilen intendiert war. Die Uraufführung erklang 1978 in Heidesheim am Rhein mit Chor, Soli (S, T, B) und Sinfonieorchester unter der Leitung des Vaters Theo Fischer.

²²⁷ Aus einer Mail des Komponisten an den Verfasser vom 6. Mai 2013. Später korrigierte Fischer-Münster seine Erinnerung an die erste Begegnung mit dem Radolfzeller Chor in das Jahr 1977. Vgl. Schreiben vom 9.5.2013 mit gleichzeitiger Sendung der CD-Aufnahme der Uraufführung in Heidenheim (1978) und einer Kopie der handgeschriebenen Partitur des Werkes, die dieser Analyse als Grundlage dient.

²²⁸ Programmheft zum Festkonzert mit Uraufführung 1978 in Heidenheim am Rhein unter Schirmherrschaft der rheinland-pfälzischen Kultusministerin Dr. Hanna-Renate Laurien. Zu den beiden Dichtern merkt Fischer-Münster an: OTMAR [Weiler] *war schulkamerad im gymnasium, später Germanistikstud, heute gymnasialdirektor in peine. mir gefielen damals seine sprachlichen eigenheiten, die ein wenig an stefan geoges wortimpressionen erinnern. RAIMUND *1947 in südtirol, autodidaktischer literat und komponist, hat bei mir private studien absolviert. lebt wechselhaft in vielen regionen.* Vgl. Mail Fischer-Münsters (original wiedergegeben) vom 19.8.2014 an den Verfasser

²²⁹ Vgl. Werkverzeichnis 2.1.1.1.14., S. 62, Anm. 17.

1. Zum *Kyrie*

Das „Herr, erbarme dich“ des liturgischen *Kyrie* greift Raimund Jordan-Clarín in freier Weise auf und erweitert den Bitttruf um ein Versprechen der Menschen, wenn er schreibt:

HERR, wir treten vor Dich hin und bitten Dich,
vergib uns unsere Schuld!

Unser Sinnen soll in Zukunft nur gerichtet sein
auf Menschlichkeit.

Wir werden Nachsicht üben, friedfertig sein
und hilfsbereit.

Und doch versündigen wir uns stets
aufs Neue – der Mensch ist schwach.

HERR, VERGIB!²³⁰

Fischer-Münster wählt für den Eröffnungssatz seiner Messe ein ruhiges Tempo (*Largo*, Halbe = 50). Der o. a. prägnante es-Moll-Dreiklang des Stundenschlages der Münsteruhr mit b – es – ges über dem Orgelpunkt Es beherrscht die „brucknerisch“ anmutenden Eingangstakte bis zum Eintritt des Chores in T. 15.²³¹ Den Orchesterapparat, der sinfonisch besetzt ist, stellt er in klanglichen kompakten Blöcken, aufgeteilt in Holzbläser, Blech und Streicher mit dem Dreiklangsmotiv in es-Moll vor.²³² Einzig den Trompeten bleibt es in T. 9, 10 vorbehalten, die eher düstere Anfangsstimmung durch den Quartsextakkord in Ges-Dur aufzuhellen.²³³ Oboe und Flöte rücken in T. 11–14 mit einem bewegten Viertelmotiv den klanglichen Apparat nach f-Moll und bereiten die Ebene für den Choreinsatz in T. 15 (F-Dur). In einem schlichten homophonen Chorsatz, *colla parte* begleitet von den Streichern, eröffnet der Chor mit der Bitte um Vergebung und dem Versprechen nach Menschlichkeit. Die Harmonik pendelt zwischen Dur und Moll, die Stimmführung der Mittelstimmen ist, um dieses Pendeln zwischen den Tongeschlechtern zu bewerkstelligen, chromatisch angelegt und bringt auch einzelne „harte“ Sekundreibungen, T. 16, 18, 20, in den Satz. Die Oberstimme bewegt sich choralartig im Rahmen der Oktave f¹ zu f² und ist ebenmäßig in Vorder- und Nachsatz gegliedert, der dann mit den Textzeilen 3 und 4 wörtlich wiederholt wird. Als überbrückende Bindung zwischen den Zeilenpaaren 1,2 und 3,4 des Chores

²³⁰ Originale Darstellung des Textes nach der Programmbeilage der Uraufführung.

²³¹ Das gesamte Geläut des Münsters *Unsere liebe Frau* in Radolfzell, gegossen 1953, besteht aus den sieben Glocken: b⁰ – des⁰ – es¹ – f¹ – ges¹ – as¹ – b¹, was mit b-Moll, es-Moll, Des-Dur und Ges-Dur je zwei Moll- und Durdreiklänge und deren Zusammenklang ergeben kann. Gleichermaßen bietet sich der Quartenklang b – es – as an.

²³² In der Besetzung mit 1. (auch Picc.) 1.2.1.-2.2.1., Hrf., Schlginst., Str. fällt die Verwendung von Glockensp., Gong und Tamtam, der Einbezug der Harfe (als Orgelersatz?) und die Verdopplung der Klarinetten bei ansonsten solistischen Holzbläsern auf.

²³³ T. 8 bringt die von Fischer-Münster in seiner o. a. Mail (Zitat 1, S. 194) erwähnte *harmonische Sonderheit* mit einem prägnanten und erschreckenden Mixturklang, der die Schichtung der pentatonischen Leiter ces – des – es – ges – a – h (= ces) darstellt.

greifen die Bläser, geteilt in klangliche Blöcke, das „bittende“ Viertelmotiv (T. 20) des Chores auf, wiederum nach Moll wendend.

Der „Choral“ wird fortgesetzt in T. 25 bis T. 32 (*Wir werden Nachsicht üben...*) in einer weiteren achttaktigen Phrase, von As-Dur nach Ges-Dur gehend. Begleitet wird der Chor vom Streichorchester, nun allerdings verstärkt durch das solistische Fagott, das mit Kleinterzmotiven, gewonnen aus dem Glockenklang, den Chortenor hervortreten lässt.²³⁴

Der eingerückte Text *Und doch versündigen wir uns stets...*, der die „Verderbtheit“ und Schuldhaftigkeit der Menschheit resignativ beschreibt, ist den Soli Sopran und Bass vorbehalten. Die Sopranstimme durchmisst den Oktavraum f^2 zu f^1 in schlichter Deklamatorik über grundierendem Paukenwirbel. Die Skala ist – wiewohl aus F-Dur begonnen (T. 34) – durch das es^2 mixolydisch geprägt, um den Leitton zu vermeiden. Im *Diminuendo*, ein Bild für das Versiegen der Stimme, versinnbildlichend als Zeichen großer Schuld, setzt im *sehr breit* (T. 40,41) das nahezu volle Orchester ein. Im *pp* wird die Ganztonwechselwendung der Sopranstimme (T. 35, 36) aufgenommen und mit Mixturakkorden (D^1/F^7 nach C^1/B^7 und wieder D^1/F^7) im dynamischen Schwellen kommentiert. In den erreichten Klang, der vor allem aus der Spannung zwischen *fis* und *f* lebt, setzt der Solist, T. 41 ff., mit *Der Mensch ist schwach* als dem Tiefpunkt negativer Erkenntnis und auf unbeweglich gleichem Ton f^0 ein. Die abschließende Bitte *Herr, vergib*, die der Chor als Sinnbild für die gesamte Menschheit formuliert, geschieht im *unisono* mit dem Glockenmotiv des b-Moll-Dreiklanges, der den Kreis zum Beginn des Satzes schließt. Als gleichsam aufhellende, weiterweisende Brücke zum *Gloria* setzt das Orchester den *verklingenden* Schlusspunkt mit einem B^9_7 -Klang.

2. Zum Gloria

EHRE DIR, GOTT IN DER HÖH,
Preis und Dank gebühre Dir!
Friede kehre bei uns ein, auf der Erde Harmonie.
EHRE DIR, GOTT IN DER HÖH,
Danke Gott, lobe Gott, preise Gott!
Denn Er hat geschaffen uns,
alles Leben auf der Welt,
gab uns Liebe, die Natur
und die Freude uns als Lohn.

²³⁴ Die Harmonik der Takte 25–32 ist eigentlich ein Rücken in Oktaven: As – b – as – Ges.

GOTTES GRÖSSE BEGREIFEN WIR NICHT;

Sie i s t Natur,

Sie i s t Liebe,

Raum und Zeit.

Sind wir davon bewegt, ehren wir GOTT.

Der rhythmisch prägnant einherschreitende *Gloria*-Satz im $\frac{3}{4}$ -Takt hat keine Tempo- oder Metronomvorgabe des Komponisten. Doch der in T. 4 einsetzende *unisono*-Chor skandiert in Art einer marschartigen Fanfare den Text *Ehre Dir, Gott in der Höh*, so dass sich das angemessene Tempo (Viertel ~ 88) durch die Rezitation des Textes von selbst erschließt. Der Satz mit seinen 77 Takten ist sehr klar aufgebaut und es lassen sich folgende gliedernde Teile erkennen:

A: T. 1–38, *Ehre Dir*, mit der jeweils viertaktigen Binnengliederung

a1: T. 1–4, instrumentale Einleitung der Blechbläser

a2: T. 4–8, *Ehre Dir*, Vordersatz des Chores im *unisono*, tiefes Blech, Pauke

a3: T. 8–12/13, *Friede kehre*, mehrstimmige Fortspinnung, Oberstimmen des Chores markieren ganztaktigen „Glockendreiklang“, hier in a-Moll, gesamtes Orchester ohne Harfe und Schlagwerk; Streicher mit starken synkopierten Akzenten, das „Glockenmotiv“ in d-Moll und a-Moll aufgreifend.

a4: T. 12/13–17, *Ehre Dir...*, *Danke Gott, lobe Gott, preise Gott*, Repetitionen und Insistieren des gleichen Motivs, G-Dur⁷ mit zugefügter Sexte e.

a5: T. 17–21, Wiederholung von a2 mit Harfe, Hörnern, Posaunen, ohne Schlagwerk.

a6: T. 21–30, Wiederholung der Teile a3 und a4, Orchestergruppen gewechselt. Streichen nun *colla parte* mit Chor, Blech setzt synkopierte Akzente, Piccolo fehlt.

a7: T. 30–38, *Denn er hat geschaffen uns*, Chor in neuer Tonalität, jeweils viertaktig C⁹₇ und D⁹₇; Oberstimme des Chores markiert den aufsteigenden Molldreiklang als Assoziation an das „Glockenmotiv“. Streicher akkordisch stützend, Blech mit versetzten Synkopenakzenten. Zusätzliches aufblitzendes, aufsteigendes Sechszehntelmotiv (g-Moll und a-Moll), das in Quartschichtungen mündet. Gesamte Dynamik des Orchesters stets von *piano* nach *forte* gleichsam aufstöhnend, „gebärend“; an das Bild der schaffenden *Natur* erinnernd.

Instrumentale Überleitung T. 38–42, Blech und Piccoloflöte

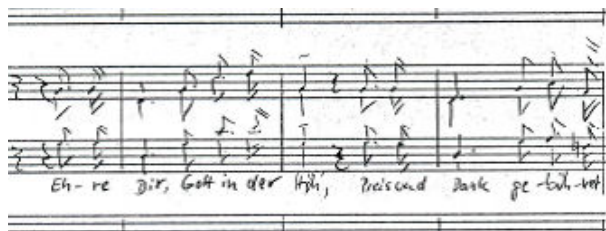
B: T. 43–56, *Gottes Größe begreifen wir nicht*; Wechsel zum $\frac{4}{4}$ -Takt, Einsatz der Solisten, Bass *alla recitativo*, Streicher und Harfe bzw. rein vokal.

A': T. 56–73 (= T. 1–17, entspricht a2 – a4), *Ehre Dir*, Hinzufügen der großen Trommel ab T. 65, verkürzte Reprise.

Coda: T. 73–77 mit dem neuem zusätzlichen Text *Ruhm und Preis*

Die Prägnanz des Hauptthemas in Bläsern und Chor, das – obwohl im 3er-Takt – marschähnlich schreitet, gründet sich auf den punktierten Rhythmus in zweierlei Gestalt: Zum einen als Achtelpunktierung mit Sechszehntel als jeweiliger Auftakt zum nächs-

ten Takt und zum anderen als breite Binnenpunktierung mit punktierter Viertel mit Achtel als breite „Zwei“. Ein weiteres Charakteristikum ist die eröffnende Quartfolge $g^1 - d^1 - g^1 - c^2$ und die „Kadenzfloskel“ $g^1 - c^2 - d^2 - g^1$, mit der der Chor das Gloria (*Ehre Dir, Gott in der Höh*) im Vordersatz intoniert.

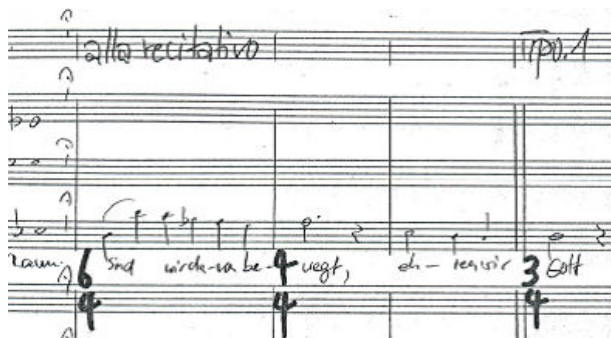


Im fortspinnenden Nachsatz (a3, ab T. 8) entwickelt sich unter identischem Rhythmus eine chorische Dreistimmigkeit, wobei Sopran und Tenor in Oktaven verlaufen, der Bass sich in Terzen an den Tenor anhängt und die Altstimme mit liegender, zum Terzenklang dissonierender Stimme „Salz“ in den gefälligen Wohlklang streut. Eine Deutung könnte gewagt werden: Der besungene *Friede* möge einkehren, er ist noch nicht Realität. Das Glockenmotiv des Molldreiklages beherrscht jeweils ganztaktig Chor und Streicher, s. o.

In a7, T. 30 ff., *Denn er hat geschaffen uns*, wird der Chorsatz deutlich dissonanter und vierstimmig. Beherrschende Klänge sind im Chorsatz Durdreiklänge mit kleiner Septime und großer None auf C bzw. D, flankiert von dem „blitzenden“ Sechszehntelmotiv in Harfe bzw. Flöte, Klarinette und Fagott, die jeweils mit lang gehaltenen Quartklängen (T. 32, 34, 36) „aufstöhnen“. Dominantische Spannung und zwingende Führung in das Zwischenspiel der Bläser (T. 38–42) baut Fischer-Münster im *ff-tenuto*-Klang in T. 38 auf, der ein D-Dur⁹ mit hinzugefügter Sexte h entfaltet.

The image shows a handwritten musical score for measures 34 through 40 of the Radolfzeller Messe. The top system contains staves for Violins I and II, Viola, and Cello/Double Bass. The bottom system contains staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices, and a Horn (H) part. Measures 34-37 are primarily instrumental, featuring complex textures with various dynamics like *f*, *p*, and *ff*. Measures 38-40 introduce a choral section with lyrics in German: "Welt, schau tie-fer, und die tie-fer uns als". The choral parts are written for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The instrumental parts continue, with a prominent horn solo in measure 40. The score is handwritten and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Der kurze Teil B ist dem zweistimmigen Chor (T. 43–46) und den drei Solisten (T. 47–55) und der schildernden Ahnung von göttlicher Allmacht vorbehalten. Große Ruhe kehrt mit liegenden Streichern auf dem Ton g im *pp* ein. Die tiefen Chorstimmen schreiten den c-Moll-Klang nach unten ab, die hohen Stimmen verweilen ebenfalls auf g. Gottes unbegreifliche Größe soll durch fühlbares Stillstehen, erstarrtes Staunen symbolisiert werden. Die Solisten intonieren (*Sie ist Natur, Sie ist Liebe*), nach den Sextakkorden Es-Dur (T. 48) und C-Dur (T. 50) gehend, mediantische Sphären, die auch klanglich „staunend“ machen und beim Hörer „wohliges Schauern“ hervorrufen sollen. Dissonanzen fehlen völlig. Die Anlehnung an den o. a. Anton Bruckner ist wieder greifbar. Mit *Zeit und Raum* (T. 51, 52) gemahnt das Glockenmotiv, hier in c-Moll, an Gottes Allmacht über zeitliche und räumliche Abläufe und Dimensionen. Die vorgesehene Fermate in T. 52 ermöglicht ein Innehalten, Nachdenken, Bewusstmachen des Gehörten, bevor der solistische und unbegleitete Bass, gleichsam predigend, auffordert: *Sind wir davon bewegt, ehren wir Gott*. Und – wie zur Bestätigung – setzt Bewegung ein, wenn der Teil A' mit seinem „Marsch der Gläubigen“, den Bläsern und der Reprise ab T. 56 anschließt.



Die viertaktige **Coda** (T. 73 ff.) schließt mit einem vom Komponisten hinzugefügten *Ruhm und Preis*²³⁵ und den polyharmonischen Schichtungen C/B sowie C/A -Dur.

3. Zum Credo

Das ausführliche Glaubensbekenntnis, das Raimund Jordan-Clarin formuliert, nennt nicht *Gott*, *Sohn* oder *Heiligen Geist* mit Namen, sondern ist ein Bekenntnis zur greifbaren Natur, zur schenkenden und empfangenden Liebe. Gott ist die ewige Macht, die alles Sichtbare und Unsichtbare werden ließ. Der umfangreiche Satz mit 114 Takten und der Dauer von ca. 7'20'' ist den drei Solisten und dem Orchester vorbehalten und dreiteilig als A-B-A-Form aufgebaut. Der Chor schweigt. Die naturalistische Schilderung der umgebenden Welt erinnert – nicht zuletzt auch durch die Dreizahl der Solisten – an die großen Rezitative des Oratoriums *Die Schöpfung* von Joseph Haydn. Insbesondere im Mittelteil **B**, T. 63–93, malt auch Fischer-Münster in sinnfälligen Orchesterfarben die Naturphänomene *Fluß*, *Wald*, *Schlucht*, *Ebene*, *Gipfel*, *All* und ergänzt mit eigenen Worten das Spektrum noch durch die *Wüste* als Sinnbild für *Unerbittlichkeit* (T. 80, 81).

Teil A (T. 1–T. 62) lässt die Solisten nacheinander ihr *credo* („ich glaube“) formulieren.

Die Spannungskurve zeigt steigend in T. 1–20, Bass solo, in T. 21–43, Sopran und Tenor, in T. 43–49 als Terzett und fällt mit jeweils solistischem Sopran und Bass in T. 50–62 wieder ab.

Der Bass schwingt sich in markanter Quartengeste, bekannt aus dem Thema des *Gloria*, empor (T. 6–8; fis – h – e), spannt einen weiten Bogen, der aus der Tiefe kommend (T. 14) sich zur *Liebe* (T. 18) aufschwingt. Das solistische Fagott nimmt die ausdrucksstarke Gesangslinie vorweg, die Harfe ebnet den Weg zu einer Klanglichkeit in Fis. Die begleitenden, liegenden Streicher liefern eine klanglich-harmonische Unterfütterung, die ebenfalls von fis-/h-/e – Harmonien gespeist ist. Die Akkorde erscheinen selten „ungefärbt“, wie in T. 7 h-Moll und T. 17 C-Dur, sondern weisen meist zugefügte Sexten, Septimen oder Nonen auf, die an Schichtungen eines Glockenklanges erinnern. In der ruhigen Binnenbewegung der Stimmen sind vielfach Dreiklangsbrechungen und Gänge in kleinen Terzen zu erkennen, auch ein Indiz für die versteckten

²³⁵ Vgl. Mail an den Verfasser vom 18. Aug. 2014.

harmonischen Sonderheiten, die Fischer-Münster (Zitat 1, s. o.) erwähnt. Die Blechbläser treten in T. 14 zu Harfe und Streichern hinzu und geben der Aura des Universums Farbe. Im Abschlussakkord, T. 19, 20, der die Unfassbarkeit und Nicht-Greifbarkeit der Liebe symbolisiert, Mixturklang Fis-Dur mit Quarte a – e, schwirren die Holzbläser mit schneidenden Tritonusklängen, jeweils gegenläufig in Flöte/Oboe und den beiden Klarinetten, hinein und ergänzen den liegenden Klang der Streicher und des Bleches um die Quartan gis – dis (as – es) und h – e.

Fischer-Münster symbolisiert die Weite der Schöpfung mit all ihren Ausprägungen als „nicht-greifbaren“ Clusterklang aus Fis – ais – gis – dis – h – e – a (T. 20), der sich – enharmonisch verwechselt – dann jedoch auf die Glockenstimmung des Münsters bezieht. Wir finden die Kombination von E-Dur und dis-Moll und die Quartenschichtung h – e – a. Die zweite Credo-Strophe (*Ich glaube, wenn mein Blick zu den Sternen schweift...*) gestalten Duett (T. 34 bis T. 42), Terzett (T. 43 bis T. 49), dann wieder Sopran (T. 51 bis T. 56) und Bass (T. 56 bis T. 62) solistisch. Voraus geht eine ausführliche instrumentale Hinführung (T. 21 bis T. 34), die gekennzeichnet ist von Dur-Quartsextakkorden in Harfe und Streichern, jeweils mit zugefügter großer Septime im Bass (T. 24 ff.). Sowohl die Akkorde wie auch die hiervon separierte Basslinie schreiten in kleinen Terzen aufwärts, brechen den verminderten Septakkord in Anlehnung an das Glockenmotiv, um in T. 30 in „lichtes“ D-Dur, leicht in Vierteln pulsierend, zu münden. Die oberen Streicher wenden sich „subdominantisch“ (T. 31) nach G-Dur, wobei Klarinette und Fagott auf den Glockentönen *d* und *a* beharren. Der Prozess wird in T. 32–34 in oktavversetzter Lage nach unten wiederholt, um in Gradzahligkeit, was für den Komponisten immer wieder einen ordnenden Gestaltungspunkt darstellt, den Einsatz der Solisten in klarem D-Dur vorzubereiten.

Fischer-Münster lässt sich in dem instrumentalen kurzen Prolog leiten vom Bild der schimmernden Sterne und der Ahnung des flirrenden Universums. Die beiden Solisten starten und enden im Rahmen von D-Dur, sind meist isorhythmisch geführt, mit kleinen kanonischen Führungen in T. 39 und T. 41. Der Weg der Modulation, auch des Begleitapparates, hingegen ist erstaunlich. Der Komponist rückt von D-Dur (T. 35), Es-Dur (T. 37), E-Dur (T. 39) über h-Moll (T. 40), G-Dur (T. 41), A-Dur mit klangvollen charakteristischen Dissonanzen (T. 42) wieder nach D-Dur (T. 43).

Der hinzutretende Bass erweitert mit T. 43 ff. (*Ich glaube, wenn ich als Mensch etwas schaffen kann*) das Glaubensbekenntnis zum Terzett. Der rhythmisch-metrische Verlauf bleibt unverändert schwingend im langsamen Wechsel zwischen $2\frac{1}{2}$ - und $3\frac{1}{2}$ -Takt, der harmonische ist einfacher als im Duett und wendet sich von D-Dur nach a-Moll-Quartsextakkord, kommend von h-Moll und e-Moll. Oboe (T. 48 f.), 1. Horn und 1. Posaune (T. 50) übernehmen die fallende Quarte der Sopranstimme des

The image shows a handwritten musical score for a Terzett. The top system contains three vocal staves (Soprano, Alto, Bass) with German lyrics. The lyrics are: "ste - he und das Tal, den Fluß wo die Wälder se - he. Ich ste - he und das Tal, den Fluß se - he. Ich". The bottom system shows piano accompaniment for strings and woodwinds. The score is marked with measures 40, 41, 42, 43, and 44. A rehearsal mark [23] is present at the bottom right.

Terzetts und leiten zum „Abgesang“ der Solisten Sopran und Bass über, deren Thematik die Liebe ist, die *aus allem Sichtbaren eine Botschaft werden läßt*. Das vormalige Pulsieren der Streicherstimmen findet sich nun im Blechbläasersatz (T. 51 bis T. 57). Der Sopran singt in einer C – G – D-Ebene über Orgelpunkt C in Tuba bzw. Kontrabass und der Bass rückt wiederum in eine Cis – E – D – Cis – Gis-Ebene.

Teil B (T. 63–T. 93) ist als ausführliche rezitativische Szene dem Tenor vorbehalten. In kurzen, meist ein- bis dreitaktigen „spotlights“, wird auf Naturerscheinungen bzw. Formen des umgebenden Raumes vorweggegriffen. Fischer-Münster weckt jeweils vor Eintritt des Textes leicht fassliche Assoziationen beim Hörer, wenn er den *Fluß* als gegenläufige Sekundbewegungen, die sich metrisch, gleichsam in Strudeln, verschieben (T. 64, 65), beschreibt. Der *Wald* wird durch rhythmische Signale in Es- und B-Tonalität und klarem, langem G-Dur als Symbol für *Schutz* und Geborgenheit vorgestellt (T. 67–69). Die Bedrohung der engen *Schlucht* zeigt sich in rhythmischer Gleichförmigkeit im dichten Sekundabstand zwischen Klarinette, Fagott, Horn und Posaune über liegendem Quartklang G – C (T. 70–72). Die T. 74 bis 76 malen mit den Holzbläsern ein idyllisches Bild der *Ebene* (Klarinette mit Kleinterzmotiv, T. 75) und enden auf dem *einsamen* Ton a° der Bratsche, worüber der Sänger psalmodierend ebenfalls das a° umkreist. Der Klarheit und Weitsicht verheißende *Gipfel* findet sich im – von keiner Dissonanz getrüben – G-Dur des gesamten Orchesters und Glockenspielschlag mit großem dynamischen Schwellen zum *ff* und zurück (T. 78). Das von Fischer-Münster selbst in den Text eingefügte Bild der *unerbittlichen Wüste* nehmen chromatisch gegenläufige Blechbläser im *ff* und *staccato* – etwa zu deuten als stechende Sandkörner und gleißende Hitze – in T. 80 vorweg. Der Solist bleibt mit seinem Rezitativ *unerbittlich* auf dem Ton b° stehen (T. 81). Der Clusterklang in T. 82 (b – es – f – as – ces – des) im abschwellenden *mf* erinnert an die „vagierenden“ T. 24–29 (Str. und Harfe), die dort das *Sternenmeer* und hier das *endlose und unfassbare All* symboli-

sieren. Außerdem sind im dortigen „Klangklumpen“ fünf der sieben Glockentöne des Geläutes enthalten.

Ein zehntaktiges instrumentales Nachspiel des gesamten Orchesters (T. 84–93) beschließt Teil B. Der dichte *legato*-Klang bringt im *ff* nochmals motivisches Material der vorhergehenden rezitativischen Einschübe und kumuliert dieses über einer Basis es. Linienführung der Tonleitern in Streichern und Holz (*Fluß*-Zitat), Punktierungen im Blech (*Wald*), chromatischer Gang der Klarinetten und Trompeten (*Wüste*) treffen aufeinander, um Vielgestaltigkeit und Komplexität der Schöpfung, die als beständig „im Fluss, in Bewegung“ gesehen wird, zu versinnbildlichen. Teil B endet mit einer, wieder an die T. 31–38 des *Gloria* angelehnten Dreiklangsbrechung aufwärts in As-Dur, die sich nach Fis – a – c – b – e – as öffnet.

Die verkürzte Reprise des **Teiles A** schließt ab T. 94 mit Fagott-Solo an, wiederum beginnend mit dem Ton fis^o und dem aufsteigenden Quartgang. Der Ton fis hat – sowohl als Einzelton wie auch als harmonischer Fundamentton – eine hervorgehobene Bedeutung in diesem Satz.²³⁶ Die Takte 94–111 sind nahezu mit den T. 1–20 identisch, nur treten in T. 105 Klarinetten und Fagott früher hinzu und die Tenor- und Altposaune verstärken den Bass (*das Universum*). Nach dem auf Fis basierten Mixturklang Fis – ais – gis – dis – h – e – a (vgl. obige Deutung zu T. 20) fügt der Komponist in den letzten drei Takten nun noch eine „plagale Kadenz“ an: Quintfall als Glockenklang von fis nach h (Fg., Pos., Hrf.), E-Dur als Quartsextakkord (T. 113) und abschließendes H-Dur, das *bis ins Nichts* verklingen soll.

4. Zum *Sanctus*

Heilig, heilig heilig ist der Herr Zebaoth; alle Lande sind seiner Ehre voll. Hosianna in der Höhe.... So heißt der Text des *Sanctus* in der röm.-kath. Messe und dem lutherischen evangelischen Gottesdienst in der Überlieferung nach Jesaja 6, 3 bzw. Matthäus 21, 9.

Otmar Weiler, der Textdichter des vorliegenden *Sanctus*, das Fischer-Münster inspiriert hat, lenkt die Blickrichtung nicht auf den allmächtigen Herrn des Himmels sondern auf die Menschen, die dessen Schöpfungstaten auf Erden *erkennen, schauen, hören, verstehen und wirken*. Der Tätige ist zum segensreichen Wirken angesprochen und aufgefordert.²³⁷

Fischer-Münster entscheidet sich für einen strophischen Aufbau und ein Schreiten der Musik im Metrum einer *Sarabande* mit deutlichem Verweilen auf der zweiten Zählzeit. Der vierstimmige Chor ist der Träger des Geschehens, das Orchester bewegt sich vorwiegend *colla parte* zu den Chorstimmen, auf Schlagwerk wird verzichtet, die Harfe hat solistische Akzente, betont den Sarabandenrhythmus und schafft eine „himmlische“ Aura (T. 1, 2 und 18 bis 21). Die einzelnen Strophen begleitet das Orchester mit den stets kompletten Gruppen der Holz-, Blechbläser oder Streicher, die

²³⁶ Da Fischer-Münster vielfach mit Verknüpfungen über den musikalischen Bereich hinausgehend arbeitet und mit Tonsymbolen spielt, könnte auch die Vermutung gewagt werden, dass der Ton *fis* auf Fischer-Münster hindeutet.

²³⁷ Vgl. S. 62, Anm. 17. Das Fehlen des liturgischen *Sanctus*-Textes und des Hochgebetes war Ausschlag für die Ablehnung des Werkes durch den Kantor des Münsters.

dritte Strophe (...die über dem Berg vor Auge und Ohr des Menschen waltet) wird klanglich durch die oktavversetzte erste Violine emporgehoben.

Die dreizehntaktige Liedmelodie des Chores lässt sich gliedern in einen Fünftakter, einen Dreitakter und einen fünftaktigen Nachsatz.

*Hei l i g, heilig s e i, wer Augen hat zu se h é n, wer das Licht sch á u t,
das über dem Berg Sein Leuchten dem Wasser verbreitét.
Wer sein Spiegeln auf h e b t und es dem blassen Tau schenkt.*

Harmonisch bewegt sich der volksliedhaft anmutende Gestus im Bereich G-Dur, wiewohl startend in C-Dur. Wichtige harmonische Stationen sind a-Moll (T. 4), d-Moll (T. 5), D-Dur (T. 6), A-Dur (T. 7) und wieder D-Dur (T. 9). Ab T. 9 führt er dann wieder über „traditionelle“ Pfade der Dominante und Doppeldominante, melodisch ausdrucksstark und einprägsam hervorgehoben durch die große Sexte $g^1 - e^2$ (T. 12), zu G-Dur zurück. Fischer-Münster lässt vor allem die Mittelstimmen sehr linear schreiten und kommt auf diese Weise zu spannungsreichen, „malenden“ Klängen, wie z. B. in T. 5, 6 (*wer das Licht schaut*). Die Melodiebildung über homophonem Satz zeigt mehrere kleine Terzen und Quartan (T. 8), was sich aber nicht als Anlehnung an frühere Themenbildungen oder Glockentöne deuten lässt. Die Melodie ist frei erfunden, zeigt aber eine Steigerung im diasthematischen Verlauf, einhergehend mit den größer werdenden *crescendo*-Bögen.

Bedeutsam ist das dreimalige (!), unbegleitete *unisono* des Chores in T. 15–17 (*Heilig, heilig, die schauen*), T. 35–27 (*Heilig, heilig, die versteh'n*) und T. 55–58 (*Heilig, heilig, die wirken*).

Der Ruf schreitet von g^1 mit Sekundschrift nach oben, Quarte nach unten und geht leittonlos nach g zurück. Der gregorianisch anmutende Leitvers des Satzes mit seinem starken Betonen der zweiten Zählzeit strahlt Kraft und Würde aus. Durch die wirkungsvolle Platzierung zwischen den Strophen und am Ende des Satzes, zudem im *unisono*, prägt sich der für Textautor und Komponist wichtige Inhalt des „heilig sind die Anpackenden, heilig sind die Tätigen“ sehr beim Hörer ein.

In den Schlusstakten 55 ff. kombiniert der Komponist dann doch noch zusätzlich das Glockenmotiv, hier g -Moll⁷ (Vla., Vc.), in Sopran und Tenor.

Der *unisono*-Ruf lässt zudem prägnante Passagen der früheren Sätze wach werden, die meist auch auf dem Ton g basiert sind: Kyrie, T. 11 (Oboe), Gloria (T. 4, 5 Quartensignal des Chores: *Ehre Dir, Gott in der Höhe*), T. 43–46 (*Gottes Größe begreifen wir nicht*), Credo Tenor-Solo T. 79 (*Der Gipfel heißt Erfolg*). Der gesamte Satz verzichtet auf strahlende und plakative Akzente in großer Lautstärke und mithilfe von wirkungsvollen Effekten, sondern setzt auf liedhaftes Gestalten im *p* und *mf*, verbunden mit leicht fasslicher Harmonik.

The image shows a handwritten musical score for the Benedictus. It features staves for Soprano and Tenor parts. The lyrics are written below the staves: "Heilig, heilig, die wir-ken." The score includes musical notation with notes, rests, and dynamic markings like *p* and *mf*. There are also handwritten annotations and a large number '3' on the left side of the page.

5. Zum Benedictus

Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis ist neben *Magnificat* (Lobgesang der Maria) und *Nunc dimittis* (Lobgesang des Simeon) eines der drei Cantica des Evangeliums nach Lukas. In der katholischen Messe ist der o. a. Vers des Lobliedes aus dem Lukas-Evangelium Teil des *Sanctus* und gehört zum *ordinarium missae*. Vom *Hosanna* des *Sanctus* (*Heilig, heilig ist der Herr Zebaoth*) wird das *Benedictus* (*Gepriesen sei der, der kommt im Namen des Herren*) eingeschlossen, so dass eine dreiteilige Form entsteht. In unzähligen Beispielen legten Komponisten eine musikalische Ausfüllung dieser liturgischen Form, die vor dem Empfang der Kommunion/Austeilung des Abendmahles den zentralen Platz der Messe innehat, vor. Oftmals zeigt das *Benedictus* hierbei intimen bis mystischen Charakter, ist häufig kammermusikalisch besetzt und wird ebenfalls vielfach von solistischen Vokalstimmen getragen. Festlicher Glanz und Opulenz des Klangapparates sind dann im Kontrast hierzu dem einrahmenden *Hosanna* zugeordnet.

Otmar Weiler sieht in seinem Text den „Gepriesenen“ nicht als Sohn Gottes und verherrlicht diesen, sondern richtet den Finger wieder auf den aktiv werdenden Menschen, der von Gottes Geist (*Walten des Geistes*) beseelt ist und der im Sinne der ewigen Macht tätig werden soll (*Erfülle den Willen der ewigen Macht*). Sein zentraler Satz lautet: *Heilig ist der Mensch im Wirken am Menschen!*

Fischer-Münster legt in seiner Messe einen festlich-strahlenden Satz vor, der seinerseits dreiteilig aufgebaut ist. Das gesamte Orchester (ohne Gong, gr. Trommel und

Glockenspiel), Chor und Solisten sind beteiligt. Schon mit dieser Opulenz stellt er sich gegen eingetübte Hörgewohnheiten und o. a. Erwartungshaltungen.

Der Satz gliedert sich in einen **Teil A** mit 35 Takten, in dem die Chortakte 8–15 wiederholt werden und in einen, den beiden Solisten Sopran und Tenor vorbehaltenen **Teil B** (T. 36–111), der in seiner Binnenstruktur auch eine nahezu identische Wiederholung der Sopranpartie enthält. Teil A wird dann in einem *da capo* wörtlich wiederholt, um die Form zu komplettieren.

Teil A wird mit schmetternden Blechbläsern und Pauken und einem rhythmisch punktierten Marschmotiv eröffnet. Der Hörer wird akustisch auf den Beginn des *Gloria* verwiesen. Harmonisch bewegt sich Fischer-Münster im G-Dur-/D-Dur-Raum und endet in T. 7 mit G-Dur und großer Septime fis (1. Pos.).

Handwritten musical score for "ZUM BENEDICTUS (v.)". The score is written on multiple staves, including parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tp.), Trombone (Tb.), Bassoon (Bsn.), Piano (Pia.), and Strings (Str.). The tempo is marked "Allegretto" and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "f" (forte) and "p" (piano). The title "ZUM BENEDICTUS (v.)" is written at the top right. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests.

Der Chor beginnt im einstimmigen *unisono* mit einer in G-Dur empfundenen hymnischen Melodie, die sich über den Oktavraum erstreckt und von perkussiv eingesetzten *pizzicato*-Streichern begleitet wird.

Als kleines Detail Fischer'scher *Sonderheiten* zeigt sich in der Melodie des Chores der c-Moll-Dreiklang (T. 11), die Anlehnung an den Glockendreiklang. Mit T. 16 weitet sich der Chor zur Vierstimmigkeit, kadenzierend wieder in G-Dur (T. 20) und mit T. 26 erscheint für eine sechstaktige Phrase polyphones Stimmgeflecht, eine singuläre Erscheinung in der Chorbehandlung der gesamten Komposition.

Choraulisou

- 2 J | 1 J - 1 J

(Die) Macht das
der

scher Wille

nuf

pizz. sempre

nuf

Pizz. sempre

nuf

pizz. sempre

nuf

Pizz. sempre

nuf

pizz. sempre

nuf

8

Die Stimmen setzen mit vierstimmigem kanonischem Oktavsprung und einer linearen Abwärtslinie ein. Streicher und Blech begleiten *colla parte* und hierdurch wird der Text an der singulären Stelle nachdrücklich hervorgehoben (*Heilig ist der Mensch im Wirken am Menschen*). Unisono des Chores im Vordersatz und mehrstimmiges Geflecht des Nachsatzes werden immer wieder von der bekannten Eingangsfanfare der Bläser und Pauken unterbrochen bzw. zusammengehalten.

Teil B, beginnend mit T. 36, ist den Solisten Sopran und Tenor vorbehalten. In zartem Klangbild mit liegenden Streichern, arpeggierenden Harfenklängen im B-/F-Dur-Raum, entfaltet zunächst das solistische Horn eine überaus romantisch-lyrische Liedmelodie in F-Dur. Im Rahmen der dominantischen Oberquinte bzw. Unterquart c entfaltet sich das Thema, dessen Bausteine zum einen die Kadenzfloskel f – b – c – f, zum anderen die beiden aufeinanderfolgenden Quartan c – f – b (T. 41) sind. Beides ist dem Zuhörer noch aus dem *Gloria*-Thema des Chores (*Ehre Dir, Gott in der Höh*'), dort allerdings deutlich anders rhythmisiert, und aus dem eröffnenden Bass-Solo des *Credo* (T. 7, 8 und T. 98, 99 *Ich glaube an die ewige Macht*) bekannt. Der Sopran nimmt die Kantilene in T. 45 wörtlich auf und spannt einen zwanzigtaktigen Melodiebogen, der um den Ton b¹ und mit Es-Dur und B-Dur in der Linienführung spielt.²³⁸ Die Klanglichkeit und Füllung der Harmonie steigert sich durch den Eintritt der Holzbläser und des tiefen Blechs. Das solistische Horn trennt bzw. verbindet in T. 65–67 die beiden Sopranstrophen. Die zweite Strophe (*Es sei gelobt die Gabe zu lieben*) beginnt in T. 67 identisch zur ersten Strophe und wendet sich dann – abweichend zu T. 53 – in T. 75 ff. über f-Moll⁴, C-Dur⁷, C-Dur⁹ – zum eindeutigen Quartsextakkord Des-Dur in T. 78 (*Herrn*), das vom gesamten Orchester im *forte* gefestigt und markiert wird. Der Sopran hat nach diesen Beobachtungen in seiner langen Linienführung wichtige „Ecköne“ markiert. Dies sind f¹ (beherrschend in T. 45–53) b¹ (Schlusston der ersten Strophe in T. 64) und des² (Schlusston der gesamten Sopranpartie in T. 78–80). Zusammengefasst ergibt dies die Tonfolge des b-Moll-Dreiklages, eine Hommage an den Stundenschlag der Münsteruhr. Dem Solo-Tenor bleibt es ab T. 81 vorbehalten, die gewonnene Des-Dur-Ebene nach cis und fis enharmonisch umzudeuten und nun intensiv und



238 Einbeziehung von a bzw. as und entsprechende harmonische „Ausflüge“ nach Des-Dur (T. 52, 53), Es-Dur (T. 54, 55) und f-Moll (T. 56, 57). Eine weitere motivische Verknüpfung von thematischen Gedanken über die Sätze hinweg: Die Viertelbewegung in Sekundschritten (T. 51, 61) hatten Chorsopran und Bläser im *Kyrie* (T. 20 und T. 24, 26) bereits deutlich vorgestellt.

gleichsam sequenzierend mit der für Fischer-Münster bedeutsamen Kleinterzwendung zu spielen (*Erfülle den Willen der ewigen Macht...*)

The image shows a handwritten musical score for a choir and orchestra. The top system features vocal parts with the lyrics "Erfülle den Willen der ewigen Macht...". The bottom system shows instrumental parts, including harp, strings, and woodwinds. The score is written in G major and 4/4 time. The bottom system includes measure numbers 81 through 92.

Nach dreimaligem Aufsteigen in Viertelbewegung (cis – e, h – d über cis und h – d über c) im Vordersatz werden die *wahren Ziele* im Nachsatz (T. 88–92) über einen Aufgang in Halben, wieder mit einer charakteristischen Markierung der kleinen Terz es – ges „erklommen“. Der Harfe, den *colla parte*-Streichern und den solistischen Bläsern kommt die Aufgabe des Nachspieles und des Abrundens des Satzes, klanglich nun auf B basierend, zu. Die Hörner intonieren die Kadenzfloskel des Sopranliedes (*Es sei gelobt*) und Flöte und die drei oberen Streicher lassen die Terzbrechungen verebbend in B-Dur ausklingen, bevor das festliche Bläuersignal zum *da capo* des Teiles A anhebt.

6. Zum Agnus Dei

Die Messe wird abgeschlossen mit dem *Agnus Dei*, in dem die gesamte Besetzung musizierend eingebunden wird.

Der liturgische lateinische Messtext lautet:

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Der deutsche Text der Heiligen Messe:

Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt, erbarme dich unser.
Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt, erbarme dich unser.
*Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde der Welt, gib uns deinen Frieden.*²³⁹

Der hier vertonte Text von Otmar Weiler:

Zum Tod geführt
zum Leben gegangen
Das Lamm aus dem Willen des Schöpfers.
Sieh auf das Blut
Sieh auf das Zeichen der Liebe
Wirke in Liebe
Nimm den Menschen an in Dir
In den Nächten des Todes
Vollende den Willen
Schenk den Glauben
Und gib was du bist
im Schauen der liebenden Macht
Schenke durch dich die ewige Liebe
dessen, der wahrhaft liebt.

SEI DAS LAMM IN GOTT

Otmar Weiler legt in seiner Deutung weniger Gewicht auf den Opfertod Christi zur Vergebung der menschlichen Sünden, sondern fordert, wie schon in *Sanctus* und *Benedictus*, den Menschen zur tätigen Liebe auf, die sich dem Nächsten zuwendet.

Das Bild des Lammes wird beschrieben, die Anknüpfung an den Messtext ist somit durchaus gegeben, der Tod wird allerdings transformiert und als „Liebesgabe“ des Schöpfers wahrgenommen. Der so „geliebte“ Mensch soll *wirken, annehmen, vollenden, schenken, geben, schauen* zum Wohle seines Mitmenschen. Christus als *Lamm* hat im Tod die Wandlung vorgelebt (*zum Tod geführt, zum Leben gegangen*). Dieser Transformation und dem Vorbild Christi soll der Mensch nachfolgen, indem er selbst *Lamm in Gott* werde.

Weiler legt seinen eigenen Worten ein zutiefst christliches Zeugnis ab, die dem Inhalt und der theologischen Botschaft des liturgischen Textes keinesfalls zuwidergehen,

239 Der deutsche Text in der Fassung der Messe nach Martin Luther (1528) lautet:
Christe, Du Lamm Gottes, der du trägst die Sünd der Welt, erbarm dich unser.
Christe, Du Lamm Gottes, der du trägst die Sünd der Welt, erbarm dich unser.
Christe, Du Lamm Gottes, der du trägst die Sünd der Welt, gib uns deinen Frieden. Amen.

sondern allenfalls der äußerlichen rituellen und eingeübten sprachlichen Praxis, was sicher zu den o. a. Bedenken von damaligem Kantor und Priester beigetragen hat.

Die Musik Fischer-Münsters knüpft motivisch und klanglich den Bogen zum *Kyrie* und dessen eröffnender es-Moll-Tonalität des Glockenschlages, nun im *Agnus Dei* durch Gongschläge unterstützt. Der Orgelpunkt es bildet bis T. 19 die Basis des düster auf es und b rezitierenden *unisono*-Chores (*Zum Tod geführt, zum Leben gegangen, das Lamm aus dem Willen des Schöpfers.*) In ganztaktigen übergebundenen Tönen intonieren Hörner und Trompeten das es-Moll-Glockenmotiv (b – es – ges) des Stunden-schlages. Der solistische Sopran greift die unbewegliche und triste „Karfreitags“-Stimmung in T. 15–19 auf und öffnet mit ihrem Verweilen auf *Liebe* und der innehalten-den Fermate (T. 19) den Raum für eine klangliche „Aufhellung“.

Die Takte 20 bis zur Generalpause in T. 73 werden im Weiler'schen Sinne zu einer Aufforderung an den Menschen, diese Liebe mit tätigem Handeln zu füllen (*wirken, annehmen, vollenden, schenken, geben, schauen*) von Fischer-Münster stetig klanglich geöffnet und in den Vordergrund geschoben. Zum einen geschieht dies durch zwei harmonische Felder, einer G-Dur-Ebene von T. 20–54 und einer f-Moll/B-Dur-Ebene von T. 61–72, die den es-Moll-Rahmen verlassen,²⁴⁰ zum anderen durch eine – vorwiegend im dreigestrichenen Bereich zw. a², d³ und fis³ (D-Dur Quartsextakkord als „verdurtes“ Glockenmotiv) – sehr exponierte Solo-Violine, die sich in ruhigen Halben über dem chorischen Gesang erhebt.

Die „himmlischen“ Assoziationen, die sich hiermit einstellen, finden Unterstützung in der Harfe, die über liegenden Orgelpunkten Dreiklangsbrechungen beisteuert und den nunmehr vierstimmigen Chorgesang (T. 23 ff.) harmonisch unterstützt. Der Solo-Sopran, begleitet vom Glockenspiel des Orchesters, intoniert h-Moll als Stunden-schlagmotiv (T. 30–35), die Blechbläser treten im *crescendo* des Streichorchesters ab T. 39 hinzu, der komplette Holzbläusersatz folgt in T. 55 ff. Mit *crescendo molto* und dem *forte* in T. 61 und dem Erreichen des reinen B-Dur ohne „dissonante Zusätze“ mündet der gesamte Apparat in eine doppelchörige Klimax zwischen Chor (plus Blech) und den drei Solisten (plus Holz) *dessen, der wahrhaft liebt*. Im harmonischen ganztaktigen Pendeln zwischen f-Moll⁷ und B-Dur, wieder an Bruckner erinnernd, erreicht der Satz und die gesamte Messe ihren Höhepunkt in T. 71, 72 (*wahrhaft liebt*).

240 Die T. 55–60 kann man als „Modulation“ von c-Moll nach B-Dur (T. 61) begreifen, passend zum gleichzeitig erklingenden Text des Chores *Schenke durch dich die ewige Liebe*.

Die folgende Generalpause in T. 73 bietet einen spannungsvollen Raum für mehrere Interpretationsansätze und wird von Fischer-Münster dramaturgisch wirkungsvoll entwickelt:

- Spannungspause vor der Quintessenz des Satzes: *Sei das Lamm in Gott*
- Bedeutung von *wahrer Liebe*
- theologisches Nachsinnen über Gottes Liebesgabe im „Opferlamm“ Jesu (*dessen, der wahrhaft liebt*)
- Resümee (res summa) der gehörten Messe und ihrer musikalischen Gedanken

Die Antwort gibt der Komponist sowohl theologisch wie musikalisch:

Über dem liegenden b-Moll⁹ 7 mit Septime as und None c (wechselnd in Bläsern und Streichern) bzw. der Verschränkung von B-Dur und f-Moll in einem Klang wird ein Glockengeläut im fünfstimmigen Zusammenklang dargestellt, das sich in den Takten 62–72 „aufgeschaukelt“ hat. Vielleicht ist auch der Nachhall im Kirchenraum vom Komponisten einkalkuliert worden.

Über und in diesen Klang hinein wird der gebrochene Moll-Dreiklang gestellt, den den Komponisten inspiriert hat und die musikalische Klammer über alle Sätze hinweg geworden ist. Der Chor, singt in T. 75–78, hier in b-Moll, *Sei das Lamm*, die Harfe folgt in T. 79–82. Die Lage der drei Töne als f², b¹, des² liegt deutlich über dem düsteren Beginn des Satzes mit es¹ (*Zum Tod geführt*). Auch für den ungeübten Hörer ist diese räumliche Entwicklung vom Tiefen zum Hohen, von der Ebene des Todes zur Sphäre der himmlischen, gottgegebenen Liebe unmittelbar nachvollziehbar und erlebbar. Die ultimative und finale Aufforderung *Sei [Du] das Lamm in Gott* wird nur ein einziges Mal an den Hörer gerichtet, dies ganz am Ende des Werkes und eingebettet in das mit symphonischen Farben gemalte Glockengeläut, gleichzeitig einer Chiffre für Ewigkeit und für Gottes Ruf an die Menschen. Dieser Ruf in Gestalt des Stundengeläutes, verbunden mit der eindeutigen Aufforderung zur Nachfolge, bleibt dem Hörer

auch nach dem Verklingen des Werkes und beim zukünftigen Hören des Geläutes im Geiste haften.

2.1.9. Resümee: Stilmerkmale im Werk von Gerhard Fischer-Münster

Aus Fischer-Münsters sehr umfangreichem Werkkatalog sind im Rahmen dieser Arbeit lediglich zwei Teilbereiche herausgegriffen und betrachtet worden. Zum einen die – bei ihm – kleine Gruppe der Orgelwerke, in denen das Instrument sowohl solistisch als auch kammermusikalisch eingesetzt ist, und zum anderen ein umfangreiches Chorwerk, das durch die o. a. kirchlich-atmosphärischen Schwingungen, die seine Erstaufführung begleiteten, sich für eine nähere analytische Betrachtung im Rahmen dieser Arbeit anbot. Das Spektrum der Werke und die Fülle seiner bearbeiteten Themen und angebotenen Besetzungen konnten hier nicht erfasst werden. Das weite Feld der pädagogisch motivierten Musikstücke für Solisten, Kammermusikensembles jedweder Zusammensetzung, der Bearbeitungen oder auch die überaus vielgestaltige Blasorchesterliteratur bleibt hier unbeachtet. Gleichmaßen muss daher der Blick auf die komponierende Persönlichkeit Fischer-Münsters nur ein sehr eingeschränkter bleiben. Diese Einschränkung fordert allerdings womöglich andere Autoren heraus, sich weiteren Facetten des Schaffens zu widmen.

Einige Aspekte der Arbeitsweise des Komponisten sind jedoch offensichtlich zutage getreten:

Fischer-Münster hat ein ausgeprägtes Gespür für Formen und Strukturen, das Schaffen von Zusammenhängen. Er ist in der Lage, prägnante und einprägsame Themen zu schreiben. Hier offenbart er ein überaus weites Spektrum von humoristischen, kecken, verschmitzt lächelnden Einfällen bis hin zu ernst-hymnischen Motiven, die Träger von elementaren Botschaften und Anliegen werden. Sein Formwillen hat die Kraft, auch groß dimensionierte Werke zu ordnen, Verbindungen innerhalb von Sätzen und satzübergreifend anzulegen und für den Hörer erfahrbar zu machen. Gerade auch in der Behandlung des großen oratorischen Apparates kann er sehr gewandt mit den Instrumentalfarben spielen, diese kombinieren und die Beteiligten effektiv und klangvoll präsentieren. Gleichmaßen gelingt ihm in der *Radolfzeller Messe* die Verbindung unterschiedlicher Leistungsebenen. Die Chorpartie überfordert den Laienchor als Adressaten nicht, die solistischen Instrumental- und Vokalpartien erfordern hingegen die professionellen Akteure.

Insbesondere in kleinen Formen ist ein intuitiv-spielerisches Ausprobieren spürbar. Improvisatorische Einfälle brechen immer wieder in das vorgegebene Formkorsett ein. Auch die Suche und das Spiel mit Klängen und Klangkombinationen ist ein beherrschendes Element seiner Arbeitsweise.²⁴¹ Dies zeigt sich auch gerade in den Orgelwerken. Hier gibt er oftmals Registerfarben und -lagen an, die in seiner Vorstellung als ideal scheinen, in der Realität einer Pfeifenorgel dann aber für den „praktischen Gebrauch“ angepasst werden müssen.

241 Fischer-Münster ordnet sich in seinen Klanggebilden keinem System unter, sondern spielt assoziativ, frei und genussvoll mit Tonkombinationen. Eine klangliche „Anlehnung“ an z. B. Messiaen lehnt er für seinen Kompositionsstil ab, wiewohl er sich in späteren Jahren begeistert über dessen Klangstil äußert. Vgl. Mail vom 25.6.2016 an den Verfasser, zit in Anm. 179, S. 137.

Seine Rhythmik ist prägnant und mitreißend, orientiert sich in Vokalwerken eng am Sprachrhythmus, die Metrik ist vielfach überraschend, immer Schemata vermeidend, hierin an Strawinsky erinnernd. In der Harmonik will er nicht schockieren, sondern bewegt sich – mit allen Freiheiten und großen Erweiterungen – im kadenzialen Rahmen. Farb- oder *Klangleckse* ohne innere Notwendigkeit, sondern lediglich um des Schockierens gesetzt, lehnt er ab. Man beachte sein Credo im Vorwort zu *A votre santé, Avantgarde!*:

Was mich immer wieder bei einigen Avantgardisten stört, ist die Frechheit, scheinbar wahllose Klangleckse hintereinander zu packen, fern jeder Ästhetik – und sie so in die Ohren der Zuhörer zu pressen. Vor diesen Schreibern habe ich keine Achtung, da sie allem die Zunge herausstrecken, was je die Musikgeschichte sich mühsam erworben hat.²⁴² Anders die Avantgardisten, welche klug genug sind, eine Synthese mit herkömmlichen Klang – oder besser: Mit der „Lehre von der Harmonie“ – zu erreichen suchen, denn die Avantgardistische Musik soll kein Bruch zur traditionellen Musik sein, sondern deren Fortführung.[...] ²⁴³

Im Gegenteil arbeitet er mit naturgegebenen, musikalischen Phänomen wie Intervallen, Tonleitern oder Pentatonik und kombiniert Töne zu mehrdeutigen polyharmonischen Gebilden. Musikalischen Grundgesetzen spürt er forschend und experimentierend nach, was sich im *tetrachordischen Komma*, dem *Dodeka-Akkord*, *Kammerton* für verschiedene Besetzungen oder der *Harmonisierung der Ganztonleiter* offenbart.

Fischer-Münster will den Zuhörer auch in den nicht programmatischen Werken mit in das Geschehen hineinnehmen und verwendet mit Vorliebe dreiteilige Formen. Dies kann sich auf einen Satz beschränken oder Ausdehnung in einem mehrsätzigen Werk finden.

In einem Eröffnungsteil werden erste Gedanken entfaltet, repetiert, verankert. In einem Mittelteil ist Raum für jedwede Art der Entfaltung, seien es improvisatorische Gebärden, rhythmische und harmonische Varianten, Formen von Stimmverschränkungen oder -tausch und Farbwechsel gegeben. Im Schlussteil kehrt er mit Vorliebe zu dem anfangs Vorgestellten zurück, nimmt den Zuhörer somit wieder mit hinein in „bekanntes Terrain“, kombiniert aber dann gerne das „Alte“ mit dem im Mittelteil „entdeckten“ Neuen. Auch straft er um der leichten Fasslichkeit willen den abschließenden „Repräsentteil“ oder hängt eine beschließende *Coda* an.

Ein Blick in sein Werkverzeichnis offenbart eine besonders intensive Vorliebe für kreativ-phantasievolle Titel, Untertitel und erhellende und/oder erheiternde Kommentare. Hiermit offenbart er auch seine Lust an Sprache und im Umgang mit Sprache. Auch zeigt er in den individuellen Titelgestalten einerseits die Liebe zu seiner Musik und die Liebe zu seiner Hörer- und Schülerschaft, aber andererseits auch einen ökonomischen Sinn für die Verbreitung seiner Werke. Im gut verstandenen Sinne will er „Appetitanreger“ sein und Freude an der Beschäftigung mit seinen Ideen vermitteln.

²⁴² Mit dieser Auffassung trifft er sich mit Paul Hindemith, wenn dieser – scharf verurteilend – sagt: [...] *Das ungegorene Wesen der neuartigen Musik in den ersten Phasen ihres Wirkens ist nicht nur der Tätigkeit jener Auchkomponisten zuzuschreiben, die ausschließlich aus Protest sich in ungezügelter, ungekonnten Wildheiten ergingen und den Krampf- und Wirbelzustand ihres eigenen Geistes auf ihre gottverlassenen Erzeugnisse übertrugen.* [...] zit. nach: Hindemith, Paul, *Neue Musik und Publikum*, (Manuskript, wahrscheinlich aus 1935; Zweck und Ort nicht geklärt), in: Hindemith Paul, *Aufsätze, Vorträge, Reden*, Zürich 1994, S. 118.

²⁴³ Vgl. das Vorwort zum Werk unter 2.1.2.6.3., S. 94, Anm. 88 dieser Arbeit.

In vielen, insbesondere auch groß angelegten Werken mit entsprechender Publikums- und Medienresonanz ist Fischer-Münster vielfach ein Botschafter seiner Menschheitsideale. Musik und ihre Themen werden dort zum Transporteur und Katalysator von moralischen Geboten. *Friedfertigkeit, Toleranz, Menschlichkeit und Ehrfurcht vor der Natur* sind für ihn die Grundmaximen für ein Miteinander der Menschen zur befreienden Gestaltung und Bewältigung des Lebens und letztlich des „Über“-Lebens.

2.2. Fridel Grenz¹

Fridel Grenz kam am 2. Oktober 1929 in Mettlach an der Saar zur Welt, einer Stadt im Dreiländereck an der Mosel. Schon in seiner Jugend pflegte er intensiv das Orgelspiel und war vielfach im angrenzenden Frankreich und in Luxembourg. Sein erster Lehrer in Mettlach, Otto Löschenbach, machte ihn wohl schon früh mit der französischen Orgelschule bekannt und vertraut. *Besonders geprägt in der Familie wurde ich vom [...] geistlichen Onkel Dr. Peter Lakas. Im Fach Improvisation durch Pater Maurus Sabel OSB in Tholey.*² Er empfing anschließend eine grundlegende kirchenmusikalische Ausbildung an der Bischöflichen Kirchenmusikschule Trier durch Domkapellmeister Dr. Johannes Klassen, Domorganist Dr. Paul Schulz und studierte im reiferen Alter von 39 Jahren und – schon hauptberuflich tätig – nochmals Kirchenmusik am Johannes-Gutenberg-Institut (Abt. Kath. Kirchenmusik) in Mainz. Dr. Klassen war – wie damals in der Stellung eines Domkapellmeisters üblich – Priester und Musiker und entsandte den jungen Grenz nach Bad Kreuznach. *Da haben Sie eine dreimanualige Klais-Orgel in St. Nikolaus, da üben Sie dann fleißig und nach drei Jahren sehen wir, wie es Ihnen geht,* erinnerte sich Fridel Grenz im Gespräch am 8.10.2010 an den Entsende-„Befehl“ von Klassen.³

Ab 1954 war Grenz daraufhin Organist und Chorleiter an der Stadtkirche St. Nikolaus in Bad Kreuznach. Von 1959 bis 1961 absolvierte er zusätzlich ein Orgelbaupraktikum bei den Gebr. Oberlinger in Windesheim, was seine tiefen Einblicke in den Orgelbau und die geschickte Verwendung der Register vor allem in seinem improvisatorischen Spiel und stellenweise auch in seinen Kompositionen erkennen lässt.⁴ Ab 1978 arbeitete er in vielerlei Tonaufnahmen als freier Mitarbeiter des Südwestfunks (SWF, heute SWR)⁵ in Mainz. Neben seiner hauptberuflichen kirchenmusikalischen Tätigkeit trat er vielfach als konzertierender Organist auf.⁶ Nicht nur im SWF, sondern auch für andere Anstalten produzierte er Rundfunksendungen und legte vor allem in den Jahren 1971–1981 Aufnahmen bei mehreren Plattenfirmen vor.

1 Inhaltlich basierend auf einem Interview bzw. eines vom Autor erstellten Fragebogens im Privathaus von Fridel Grenz im September 2006. Auch die folgenden Zitate entstammen dem Fragebogen.

2 OSB: *Ordo Sancti Benedicti*.

3 Johannes Klassen (1904–1957). Vgl. zu dessen Biographie einen Beitrag vom 11. Mai 2011: www.gregorbrand.twoday.net, 13.2.2014.

4 Grenz betont auch, dass er der „Hausorganist“ der Firma Oberlinger war, die in den 70er-Jahren der Orgelbauer Deutschlands mit dem größten Mitarbeiterstamm gewesen sei. Im Zuge dieser Tätigkeit hatte er Hausorgeln der Firmeninhaber und Orgeln der Region potentiellen Interessenten und Kunden der Firma vorzustellen.

5 Heute Südwestrundfunk (SWR). Im Gespräch vom 8.10.2010 im Hause Grenz schilderte der Komponist seine etwa fünfjährige Tätigkeit für die Rundfunkanstalt: *Für eine Vielzahl von Sendungen mit Orgelmusik habe ich dem SWF Bänder gesandt bzw. verkauft, die renommierte Tonmeister aus Holland und Zürich zuvor mit mir in verschiedenen Kirchen der Region aufgenommen haben. Es wurden dann sonntags und mittwochs meist halbstündige Sendungen mit diesen Bändern ausgestrahlt und verhalfen mir so zu einer beträchtlichen Bekanntheit in diesem Genre.* (Zit. nach der Erinnerung.)

6 Im Gespräch, 8.10. 2010, erwähnte Grenz Auftritte im Petersdom, auf dem Berg Zion in Jerusalem, in Kairo (!), vielfach in Frankreich und Italien.

Ein unerwartetes Entfalten seines künstlerischen Ausdrucks entstand für ihn in der Improvisation. *Ich habe zunächst vorsichtig in kleinen Kirchen begonnen zu improvisieren, wurde dann aber durch die Resonanz der Zuhörer ermutigt, mich auch in wichtigeren Konzerten zu trauen und an größere Formen zu wagen* (Grenz). Den Anfang der Veröffentlichung seiner Orgelwerke machte ein Verlag in den U.S.A., dessen Verlagsleiter Dr. Otto im Jahre 1989 in Bad Kreuznach zu Gast war, Grenz spielen hörte und diesen dann ermunterte, Werke in seinem amerikanischen Verlag zu veröffentlichen.⁷ Sein Schreiben, das sich beschränkt auf Chor- und Orgelmusik⁸, sei immer auf sein Berufsfeld der Kirchenmusik bezogen gewesen, äußerte Grenz im Gespräch. *Sowohl meine Chor- als auch meine Orgelmusik ist aus der Praxis für die Praxis der katholischen Liturgie entstanden und geschrieben.* In einigen seiner Orgelwerke sieht er allerdings aufgrund der Mehrsätzigkeit neben der möglichen liturgischen Einbindung unbedingt auch die Verwendungsmöglichkeit im Konzert.

Werkverzeichnis

2.2.1. Chorwerke

2.2.1.1. Werke für Chor a cappella (geistliche und weltliche Textgrundlage)

1. „Ave, maris stella“

EJ 2001
BE gem. Chor
VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

2. „Bitte um Schutz und Zuversicht“

EJ 1999
BE 3-stg. gem. Chor
VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

3. „Christus ist auferstanden“

EJ vor 2000⁹
BE gem. Chor
VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

4. „Da pacem“

EJ vor 2000
BE gem. Chor
VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

7 Vgl. Werkverzeichnis 2.2.2.1.3., *Three works for the organ*, 1989, Chantry Music Press, Springfield, Ohio.

8 Im Verlauf des Treffens vom 8.10.2010 mochte Grenz gerne ein *La Montanara* für gemischten Chor gestrichen haben, da es ihm des Erwähnens nicht wert war. Ähnlich kritisch äußerte er sich über die Bearbeitungen für Klavier, die der Verfasser aber dennoch unter 2.2.2.2. aufgeführt hat.

9 Im Gespräch vom 8.10.2010 konnte sich der Komponist nur vage an den Entstehungszeitraum erinnern. Dies gilt auch für die Nr. 2.2.1.1.4 und 2.2.1.1.5.

5. „Der Herr ist mein Licht und mein Heil“

EJ vor 2000
 BE gem. Chor
 VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

6. „Ehre sei Gott“

EJ 1999
 BE gem. Chor oder Män.chor
 VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

7. „Erde, singe“

EJ 1999
 BE 4-stg. gem. Chor
 VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

8. „Freu dich Erd' und Sternenzelt“

EJ 1999
 BE gem. Chor oder Män.chor
 VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

9. „Freuet euch all', der Herr ist da“

EJ 1999
 BE gem. Chor oder Män.chor
 VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

10. „Gib uns Frieden jeden Tag“

EJ 1998
 BE gem. Chor
 VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

11. „Gott liebt diese Welt“

EJ 1998
 BE gem. Chor
 VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

12. „Kommet, ihr Hirten“

EJ 1998
 BE 4-stg. gem. Chor
 VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

13. „Komm, Herr, daß wir dich sehen“

Spiritual
 EJ 2000
 BE 4-stg. gem. Chor
 VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

14. „Laßt uns erfreuen herzlich sehr“

in zwei Besetzungen
 EJ 1999
 BE 3-stg. oder 4-stg. gem. Chor
 VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

15. „La Montanara“

EJ 2000
BE gem. Chor
VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

16. „Lied zum Segen“

EJ 1998
BE 4-stg. gem. Chor
VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

17. „Lob und Dank“ – „Großer Gott, wir loben dich“

EJ 1999
BE 4-stg. gem. Chor
VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

18. „Maria durch ein Dornwald ging“

EJ 1999
BE gem. Chor oder Män.chor
VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

19. „Menschen, die ihr wart verloren“

EJ 2000
BE 4-stg. gem. Chor
VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

20. „Missa brevis“ A – Dur

EJ 1999
BE gem. Chor
VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

21. „Nun freut euch, ihr Christen“

EJ 1999
BE gem. Chor
VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

22. „Tantum ergo“

EJ 1999
BE 4-stg. Mä.chor
VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

23. „Wer unter dem Schutz des Höchsten steht“

EJ 1999
BE 3-stg. gem. Chor
VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

24. „Wir sagen Euch an den lieben Advent“

EJ 1999
BE 4-stg. gem. Chor
VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

25. „Wir sind nur Gast auf Erden“

EJ 1999
 BE 4-stg. Mä.chor
 VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

26. „Wir sind nur Gast auf Erden“

EJ 2000
 BE 4-stg. gem. Chor
 VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

27. „Wohl auf in Gottes schöne Welt“

EJ 1998
 BE gem. Chor
 VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

2.2.1.2. Chorwerke (auch Kinderchor) mit Beteiligung der Orgel oder von Bläsern1. „Halleluja-Rufe“

EJ 2003
 BE Vorsänger, Gemd., gem. Chor, Org.
 VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

2. „Kleine Festmesse in G“

EJ 2001
 BE gem. Chor, Org.
 VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim, zunächst auch Verlag Alwin Schronen, Tholey

3. „Lobe den Herren“

Liedkantate
 EJ 2001
 BE gem. Chor, Gmd., Org.
 VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

4. „Machet die Tore weit“

EJ 2000
 BE gem. Chor, Org. oder Bläser
 VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

5. „Missa festiva“¹⁰

EJ 2003
 BE gem. Chor, Org.
 VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

6. „O du fröhliche“

EJ 1999
 BE 2-stg. Kinderchor, gem. Chor, Org.
 VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

¹⁰ Grenz (8.10.2010): *Dieses Werk liegt mir besonders am Herzen.*

7. „O du fröhliche“

EJ 1999
BE Gmd., gem. Chor, Org.
VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

8. „Tantum ergo“

EJ 1991
BE gem. Chor, Org.
VE Musikverlag Alwin Schronen Tholey

9. „Verse aus Psalm 33“

EJ ?
BE Vorsänger, Gemd., gem. Chor, Org.
VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

10. „Vier festliche Gesänge“ sowie ein Bläservorspiel (Hymne) ¹¹

Hierin: *Herr, unser Gott, wie groß bist du*
Wahrer Gott, wir glauben dir
Wir beten an, dich Heiland, Herr und Gott
Preis und Anbetung
EJ 2001
BE 3-stg. gem. Chor, Org. oder Bläser
VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

2.2.1.3. Werke für Männerchor

1. „Maria durch ein` Dornwald ging“

EJ ?
BE 4-stg. Mä.chor
VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

2. „Tantum ergo“

EJ ?
BE 4-stg. Män.chor
VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

3. „Wir sind nur Gast auf Erden“

EJ ?
BE 4-stg. Män.chor
VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

¹¹ Anmerkung des Komponisten: *Geeignet für verschiedene Anlässe innerhalb des Kirchenjahres u. a. für die Fronleichnamspozzession.*

2.2.2. Instrumentalwerke

2.2.2.1. für Orgel

1. „Freu dich, Erd' und Sternenzelt“

Weihnachtliche Orgelmusik für den gottesdienstlichen Gebrauch in zwei Hef-
ten

EJ 1995

- Hierin: – Choralvorspiel *Freu dich, Erd' und Sternenzelt*
 – Trio *Es ist ein Ros' entsprungen*
 – Choral – Interludium – Postludium *Jauchzet, frohlocket ihr Himmel*
 = *Lobe den Herren, den mächtigen König* (vgl. Werkverzeichnis
 2.2.2.1.3., Nr. 1 und 2.2.2.1.5., Nr. 7)
 – Choralvorspiel *Herbei, o ihr Gläub'gen*
 – Choralvorspiel *Zu Bethlehem geboren*
 – Introduction – Bicinium – Toccata *O Heiland, reiß die Himmel*
auf
 – Choraltrio und festliches Nachspiel *Es kam ein Engel hell und klar*
 – Improvisation *O Sanctissima – O, du fröhliche*
 – Choral – Interludium – Finale *Nun lobet Gott im hohen Thron –*
Das alte Jahr vergangen ist

BE Orgel

VE Musikverlag Alwin Schronen Tholey

2. „Fünf liturgische und konzertante Orgelstücke“

EJ 2003

- Hierin: – Präludium
 – Fantasie *Menschen, die ihr wart verloren*
 – *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*
 – Partita über *Maria, dich lieben*¹²
 – Toccata festiva¹³

BE Org.

VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

3. „Three works für the organ“

EJ 1989

- Hierin: – Chorale, Interlude and Toccata *Lobe den Herren – Praise to the lord*
 – Chorale prelude *O Haupt voll Blut und Wunden – O sacred head,*
now wounded
 – Festive prelude for easter *Christ ist erstanden – Christ is arisen*

BE Org.

VE Chantry Music Press, Inc. Springfield, Ohio

¹² Das Werk wurde in *Kirchenmusik im Bistum Trier* vorgestellt und rezensiert, Ausg. 2 2002, S. 47, Autor: JR = Jörg Rasbach.

¹³ Vgl. persönliche Sendung des Komponisten an den Verfasser im Anhang 4.1., S. 387. Das Werk wurde in *Kirchenmusik im Bistum Trier* vorgestellt und nicht positiv rezensiert, Ausg. 2/2003, S. 52, Autor: JR = Jörg Rasbach, Kantor in Neuwied.

4. „Vier Orgelstücke“

EJ 2004

- Hierin: – *Organo pleno*
 – *Grand choeur*
 – *Intermezzo*
 – *Allegro concertante*

BE Org.

VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

5. „Zwölf Orgelstücke zu den Festtagen im Jahrkreis“

EJ 2001

- Hierin: – Lob und Dank
 Choral – Intermezzo – Finale *Nun lobet Gott im höchsten Thron*
 – Advent
 Nachspiel *O Heiland, reiß die Himmel auf*
 – Weihnachten
 Improvisation *O Sanctissima* – *O, du fröhliche* (vgl. Werkverz. 2.2.2.1.1., Nr. 8)
 – Fastenzeit
 Choralpräludium *O Haupt voll Blut und Wunden* (vgl. Werkverz. 2.2.2.1.3., Nr. 2, hier mit Registrierangaben)
 – Ostern
 Improvisation *Christ ist erstanden*
 – Pfingsten
 Fantasie *Veni creator*
 – Christkönig
 Vorspiel – Zwischenspiel – Toccata *Lobe den Herren* (vgl. Werkverz. 2.2.2.1.1. und 2.2.2.1. mit z. T. deutlichen Veränderungen in Vorspiel und Toccata¹⁴)
 – - Jesus Christus
 Trio *Wie schön leuchtet der Morgenstern*
 Choralvorspiel *Morgenstern der finstern Nacht*
 – Maria
 Wunderschön prächtige
 – Te Deum
 Improvisation *Te Deum laudamus*

¹⁴ Die dreiteilige Bearbeitung über *Lobe den Herren* bzw. *Jauchzet, frohlocket ihr Himmel* liegt in drei Ausgaben, die unter 2.2.2.1.1./3./5. aufgeführt sind, vor. Das *Zwischenspiel* hierin ist überall identisch, das *Vorspiel* ist in der Ausgabe 2.2.2.1.5. nur dreistimmig (c.f. im 4'-Reg.), weist ein dreitaktiges Vorspiel auf und ist harmonisch einfacher gearbeitet als die beiden anderen, hier: identische Ausgaben, die durch parallele Quartan gekennzeichnet sind und sich klanglich somit stark unterscheiden. Die *Toccata*/das *Postludium* ist in den beiden deutschsprachigen Ausgaben 2.2.2.1.1. und 2.2.2.1.5. identisch, die amerikanische Fassung (2.2.2.1.3.) ist um fünf Takte umfangreicher und bringt eine gänzlich andere, permanente und brillantere Spielfigur mit Sechszehntel-Triolen in den Manualstimmen sowie den c.f. im Pedal.

- Zwischenspiel für besondere Anlässe als Anhang
W. A. Mozart *Laudate dominum* aus *Vesperae solennes de confes-*
sore KV 339 für Orgel solo eingerichtet.

BE Orgel
VE Musikverlag Kanzone Bad Sobernheim

2.2.2.2. für Klavier

1. „Abide with me“ (Happy music)

EJ 2009
BE Klv.
MS beim Komponisten

2. „Adagio“ nach Arcangelo Corelli

EJ 2009
BE Klv.¹⁵
MS beim Komponisten

3. Veränderungen über „Zu Bethlehem geboren“

EJ 2008
BE Klv. oder Org.
MS beim Komponisten

2.2.3. Analyse aller Orgelwerke der Sammlung *Freu dich, Erd und Sternenzelt*¹⁶

Vorbemerkung zur Untersuchung von choralgebundenen Orgelwerken

Die drei nachfolgend vorgestellten Komponisten haben vielfach choralbezogene Orgelstücke geschrieben, im Gegensatz zu G. Fischer-Münster, bei dem diese Auseinandersetzung bzw. die berufsbezogene, praktische Verpflichtung hierzu fehlt. Die Bearbeitung eines Chorals macht die Betrachtung der Phänomene von Text und Melodie erforderlich, um Interpretationsansätze gewinnen und die Arbeitsweise der Komponisten analytisch beleuchten zu können.

Hymnologische Forschung leistet Beiträge zu Textdichtern und Melodisten und untersucht Gesangbücher der Kirchen verschiedener Epochen und Regionen. Hierin ist sie eine Teildisziplin im Fächerkanon der praktischen Theologie, so dass im Rahmen dieser Arbeit ihre Aspekte zu Sprache und Historie der Kirchenlieder nur am Rande gestreift werden.

¹⁵ Der Komponist gibt den Hinweis *leicht gesetzt*.

¹⁶ In den Analysen wird auf einzelne Zählzeiten innerhalb eines Taktes eingegangen. Dies wird wie folgt gekennzeichnet: Die Bezeichnung T. 11⁴ bezieht sich auf die vierte Zählzeit des Taktes 11 usw. Handschriftliche (blaue) Eintragungen in den eingefügten (gescannten) Notenbeispielen sind zur Verdeutlichung der ausführlichen Analysen gedacht und stammen alle vom Verfasser dieser Arbeit. Die Reihenfolge der hier vorgenommenen Analysen folgt der Reihenfolge der Werke in den gedruckten Notenausgaben.

Sofern für das musikalische Werk unserer Autoren von Bedeutung, wird auf Metrik, Akzentbildungen, Versfüße und Strophenformen eingegangen. Orientierung bieten hierbei die *Werkzeuge melodischer Analyse*, wie sie Andreas Marti vorlegt.¹⁷ Ich untersuche die von ihm angeführten Parameter *Formale Analyse, Ambitus, Steilheit, Spitzentöne, Zeilenschlussgefälle, Tonverwendung, Wendepunkte, Zeilenschluss- und Anfangstöne, Intervallverwendung, Rhythmische Muster, Melodiebausteine als Entsprechung und Kontrast, Typusbezug, Immanente Harmonik, Textbezug, Affekt, Charakter*, da, wo sich einzelne oder mehrere dieser Parameter in der Melodieanlage des Chorals für die zu untersuchende Orgelkomposition als prägend zeigen.

2.2.3.1. Choral – Interludium – Postludium *Jauchzet, frohlocket ihr Himmel/bzw. Lobe den Herren, den mächtigen König* EG 317¹⁸ – GL 258

Jürgen Henkys beschäftigt sich in seiner Analyse des Chorals *Lobe den Herren, den mächtigen König* mit zwei überlieferten Melodiefassungen, der Druckvorlage, einer ausführlichen Darstellung der Biographie Joachim Neanders und kommt zu einer eingehenden Betrachtung des lobenden Menschen.¹⁹

Das gesamte Lied ist eine Aufforderung an die gläubige Seele, ihren Gott zu loben. Überscriben von Neander²⁰ mit *Der Lobende* nimmt die Dichtung Bezug auf den ersten Teil des Ps. 103, dessen Beginn lautet:

*Lobe den Herrn, meine Seele,
und was in mir ist seinen heiligen Namen!
Lobe den Herrn, meine Seele,
und vergiß nicht, was er dir Gutes getan hat:*

17 Marti, Andreas, *Aspekte einer hymnologischen Melodieanalyse*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, [JLH], 2001, S. 147–173.

18 Als EG 316 in ökumenischer Fassung von 1973. Grenz führt das Werk als eine Bearbeitung über *Jauchzet, frohlocket ihr Himmel* ein. Nach Rücksprache vom 13.9.2010 mit dem Komponisten war dessen Intention bei der Komposition ebenfalls der Choral *Lobe den Herren*. Da das Stück jedoch in einer Weihnachtssammlung (Grenz, Friedel, *Freu dich, Erd und Sternenzelt – Weihnachtliche Orgelmusik für den gottesdienstlichen Gebrauch*, 2 Hefte, Verlag Alwin Schonen, vgl. Werkverzeichnis Grenz, 2.2.2.1.1.) veröffentlicht wurde, entschied sich der Verlag für den weihnachtlichen Text von Gerhard Teerstegen *Jauchzet ihr Himmel, frohlocket ihr Engel* (1731). Das dreisätzige Werk findet sich zusätzlich unter dem Titel: *Chorale, Interlude and Toccata Lobe den Herren – Praise the lord* in einer Ausgabe von Chantry Music Press, Inc. Springfield/Ohio aus dem Jahre 1989. Vgl. auch Werkverzeichnis Grenz, 2.2.2.1.3.

19 Henkys, Jürgen, *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren*, in: Becker, Hansjakob u. a. (Hrsg.): *Geistliches Wunderhorn – Große deutsche Kirchenlieder*, S. 310–319.

20 Joachim Neander (1650–1680), Pfarrer, Liederdichter und -komponist, tätig in Düsseldorf und Bremen. Seine bekanntesten Lieder sind die sog. Königslieder *Lobe den Herren, den mächtigen König* und *Wunderbarer König, Herrscher von uns allen*. Ein Tal der Düssel zwischen den Städten Mettmann und Erkrath, in dem 1856 Skelette des *homo sapiens* gefunden wurden, war zuvor nach Joachim Neander als *Neandertal* benannt worden. Neander war auch Rektor der Lateinschule der reformierten Gemeinde in Düsseldorf. Seine *Bundes-Lieder und Dank-Psalmen* von 1680, zu denen er selbst solistische Melodien schrieb, waren Grundlage für die pietistischen Gesangbücher in der reformierten und lutherischen Kirche, vgl. EG, Ausgabe für die Pfalz 1994, Liederkunde S. 255, 256.

der dir alle deine Sünde vergibt
 und heilet alle deine Gebrechen,
 der dein Leben vom Verderben erlöst,
 der dich krönet mit Gnade und Barmherzigkeit,
 der deinen Mund fröhlich macht,
 und du wieder jung wirst wie ein Adler [...].²¹

Im Liedtext wird der Psalmtext zu einem fünfstrophigen Reimwerk.

*Neander kommt aus einer Tradition, nach der im Gottesdienst nur Psalmbereimungen, d. h. metrisch-strophische Paraphrasen jeweils vollständiger Psalmen, gesungen werden durften. [...] Aber irgendwann war auch in der reformierten Kirche die Öffnung für geistliche Lieder fällig, die etwas anderes sein wollten als in gereimte Strophen umgeformte biblische Psalmen. Joachim Neanders „Lobe den Herren“ stellt einen Übergangstyp dar.*²²

Nicht der detailliert nachgedichtete Psalm ist Inhalt des Liedes, sondern dessen bestimmendes Grundthema, das Motto, die Botschaft. Das erlaubt dem Dichter freies Assoziieren und Dichten und die Voranstellung einer Überschrift, die den Inhalt bereits wie ein Banner und seinen Träger zeigt, hier *Der Lobende*.

Für die Melodie greift Neander auf das 20 Jahre zuvor erschienene Lied *Hastu denn, Jeus, dein Angesicht gänzlich verborgen* von Ahasverus Fritsch.²³ Neander behält das dort verwendete Strophenmuster mit den daktylischen Versfüßen und den unterschiedlichen Verslängen [14+13+4+7+8 Silben] unverändert bei. Die ursprünglich wohl weltliche Melodie für diese metrische Gestaltung war im 17. Jahrhundert in mehreren Versionen bekannt. Neander hatte – in Abweichung zur heute gesungenen Version – eine echoartige Wiederholung der beiden Schlusstakte (*Musicam hören*) vorgesehen.²⁴

Der vierteilige Melodieverlauf mit seinen Phrasenschlüssen ließe sich in schlichter Weise z. B. wie folgt harmonisieren:

Phrase 1 (mit Wiederholung) Tonika (T) F-Dur,

Phrase 2 Subdominante (S) B-Dur oder auch d-Moll (Tp),

Phrase 3 Dominante (D) C-Dur oder Doppeldominante G-Dur bzw. g-Moll als Sp und

Phrase 4 wieder als Rückwendung zur T.

Der Melodieverlauf ist zunächst geprägt von einem charakteristischen Anspringen der Quinte, einem Öffnen des Tonraumes und einem nachfolgenden linearen Absteigen auf der F-Dur-Tonleiter. Durch den volltaktigen Beginn und die Tonwiederholung des Anfangs erfährt das Lied eine stark tänzerische Akzentuierung, analog zur „schweren Eins“ des Versmaßes. Das Loben wird zur bestimmenden Geste. Phrase 2 beharrt auf

²¹ Nach EG 758.

²² Henkys, *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren*, S. 311 f.

²³ Ahasverus Fritsch (1629–1701), deutscher Jurist und Kirchenlieddichter der Barockzeit.

²⁴ Henkys, Jürgen, vgl. Anm. 22. Im heute gesungenen Text heißen die beiden Schlussverse der 1. Strophe *Psalter und Harfe, wacht auf, lasset den Lobgesang hören!* Neander singt statt *Lobgesang: lasset die Musicam hören*. Auch in Str. 2, Vers 4 ist eine textl. Differenz festzustellen.

den Tonwiederholungen und öffnet sich zum langen Spitzenton der großen Sexte d². Die beiden abschließenden Phrasen umschreiben den gesamten F-Dur-Raum von oben und unten kommend; Phrase 3 mit Wiederaufnahme der rhythmischen Punktierung des Beginnes.

Der beschwingte Gestus des Dreiertaktes bestimmt die musikalische Formulierung dieses Dankpsalmes. *Dreigliedrige Versfüße im geistlichen Lied waren damals sehr selten, sie verletzten die für diese Gattung geltenden Regeln der Poetik und galten als unangemessen.*²⁵

Heute kann man festhalten: Der Verwendung einer im 17. Jahrhundert „modisch geprägten“ Setzweise, die Anlehnung an Sprachfluss und tänzerische Bewegung, die Regelverletzung durch unerlaubtes Versmaß, sicherten dem Lied eine ungebrochene und nahezu weltumspannende Popularität und Bekanntheit.²⁶

Grenz legt in seiner Bearbeitung für Orgel eine dreiteilige Version mit *Choral-Interludium-Postludium* vor. *Choral* und *Postludium* sind auf drei Systemen notiert, das *Interludium* verzichtet auf das Pedal. Dynamische und agogische Angaben als Interpretationshilfe fehlen bis auf wenige Angaben im 3. Teil. Dafür gibt Grenz Anhaltspunkte für mögliche Registrierungen. So soll der c.f. im *Choral* in Tenorlage, dargestellt von einem Lingualregister erklingen, kommentiert von einer zweiten zwei- bzw. dreistimmigen Manualstimme im oberen System und einer grundierenden Pedalstimme mit 16'- und 8'-Registern. Die Angaben können sicher als Anhaltspunkte verstanden werden, die auf Instrument und Raum abgestimmt werden müssen. Das *Interludium* weist eine kammermusikalische Registermischung mit 8' und 2' auf. Die Aussparung der 4'-Lage wird hierdurch klanglich luftig und durchsichtig, was mit der bestimmenden quirligen Triolenbewegung korrespondiert. Im abschließenden *Postludium* schreibt Grenz *ff* und *Mixtur*, was man als Interpret sicher mit einem Plenumklang der zu Verfügung stehenden Orgel²⁷ darstellen kann.

Der erste Teil, *Choral*, umfasst 18 Takte und beginnt mit einem einleitenden Takt vor Eintritt des c.f. in T. 2. Die Choralmelodie erklingt unverändert zur Version des Gesangbuches in Tenor, lediglich die Schlussnote²⁸ wird auf drei Takte ausgedehnt. Grenz wählt eine vorwiegend von Quartreihungen geprägte Oberstimme der rechten Hand und eine traditionell geführte und den c.f. harmonisierende Bassstimme. Die Paarung „Tenor – Bass“ harmonisiert den Choral im einfachen kadenzialen Rahmen von F-Dur, bringt in T. 11³ eine kurze Ausweichung zur Zwischendominante D-Dur, um in T. 12 über G-Dur (T. 12¹) als Doppeldominante wieder zu C-Dur-Septakkord (T. 12³–13³) und der Rückführung zur Tonika zu kommen. Hierbei sticht T. 16 hervor, der anstelle des erwarteten Endes in der Tonika F, einen trugschlüssige Wendung in die Mediante Des-Dur aufleuchten lässt, um dann in F-Dur zu kadenzieren. Die weitere Farbigkeit des aparten Klanges verleihen die Quartenzlinien bzw. die teilweise ange deutete Zweistimmigkeit der rechten Hand. Deren Verlauf ist „schulmäßig“ in Gegenbewegung zur Bassstimme gefügt, ohne Rücksicht auf die Harmonik nehmen zu müssen. Das akkordische Band ist durch die Unterstimmen gegeben, die Oberstimmen dürfen auf dieser Basis frei fließen.

25 Henkys, *Lobe den Herren*, den mächtigen König der Ehren, S. 317.

26 *Lobe den Herren* ist mit seiner ersten Strophe im EG in fünf weiteren Sprachen abgedruckt.

27 Etwa vorstellbar: 16'-/8'/4'-Quinte 2 2/3'-/2'-Mixturen und Zungenregister, Manualkoppeln, Pedal hieran angelehnt, u. U. mit 16'-Zungenregister und Pedalkoppeln.

Das *Interludium* beginnt ohne einleitenden Takt und umfasst insgesamt 16 Takte, da auch die Schlussnote nur um einen Takt verlängert ist. Wie o. a. stechen die beweglichen Achteltriolen, meist Umspielungen mit Wechsel- oder Durchgangsnoten in der linken Hand, als charakteristische Spielfigur hervor. In T. 10 und T. 13, 14 greift diese Figuration auch auf den in der Oberstimme liegenden c.f. über und überlässt ab T. 12 der Unterstimme den c.f., beginnend mit c⁰ und Phrase 4 der Chormelodie. Die zugrunde liegende Harmonisierung des Chorals ist reicher als in Teil 1 des Stückes. Reizvoll ist die wechselnde Unterlegung derselben Choraltakte, auch bedingt durch die Lage des c.f. zunächst im Tenor und im Interludium dann im Sopran. Vor allem die Umspielung von Zwischendominanten, z. B. in T. 2², T. 4², T. 8³, die stark chromatisch geprägte Linienführung in Verbindung mit der o. a. durchbrochenen Registrierung geben diesem zweiten Teil etwas dezent Huschendes und eine sehr farbige Wirkung. Womöglich lässt sich Grenz hierbei von den Bildern der Strophe 2 oder 3 leiten, die von *Adelers Fittichen und künstlicher und feiner Bereitung* spricht. Die beherrschende Verwendung von Quartschichten und -rückungen in den beiden ersten Teilen der Komposition bewirkt eine starke Verzahnung im Sinne einer Partita bzw. eines Variationszyklus über den Choral.

Das abschließende *Postludium*, überschrieben mit *allegro*, umfasst 25 Takte, die Wiederholung der Phrase 1 entfällt, ist hier auskomponiert und variiert in T. 7–12 das Material der T. 1–6. Der c.f. ist rhythmisch weitgehend in Viertelbewegung rhythmisch egalisiert, erkennbar an den Viertelnoten der toccatenhaften Spielfiguren der Oberstimme. In T. 10 löst Grenz die Bewegung auf und lässt die Choralnoten nur noch in der rechten Spielfigur aufgelöst erklingen.



T. 18 bringt einen überleitenden Takt, der die Phrasen 3 und 4 miteinander verbindet. Überhaupt sind die T. 15–18 von besonderer Setzweise: alle Stimmen sind chromatisch angelegt, in T. 17 kommt eine erstmals rhythmisch akzentuierte und vollgriffige Synkopenfigur²⁸ mit Pedalbeteiligung zum Einsatz. Die Sechszehntelgruppen treiben in der linken Hand den motorischen Impuls weiter, um in den Raum für den letzten Choraleinsatz in T. 19 überzuleiten. Die Harmonik bringt Septakkorde (T. 15¹, 18³) als verminderte (T. 18²), solche mit großer None (T. 16¹, 16³) oder Sixte ajoutée-Farben (T. 15², 16²). Die Akkorde sind weniger aus dem Erfordernis des Harmonisierens entstanden als aus dem klanglichen Reiz der chromatischen Rückung, getragen von der virtuellen Spielfigur.

²⁸ T. 17 weist m. E. einen Druckfehler auf. Im Alt, T. 17³, muss es sicher h¹, nicht b¹, analog zum G-Dur der linken Hand, lauten.

Ähnlich der Setzweise einer Orgeltoccata eines Dubois, Gigout, Widor oder Boëllmann²⁹ lässt Grenz die Bewegung in Akkordbrechungen fließen. Die Pedalstimme setzt zunächst nur Akzente an den Zeilenenden in T. 5, 6 und 11, 12, T. 13 f., um dann ab T. 15 ff. stets präsent zu sein. Die linke Hand gibt in den T. 1–4 Stützakkorde, die in der Wiederholung der Choralphrase ab T. 7 als Achtel nachgeschlagen werden. Durch diesen *off-beat* wird eine Dynamisierung des Flusses und Vorwärtsdrängens erzeugt. Die Stimmigkeit wird hier auch vollgriffiger und klanglich gespreizter.³⁰ Mit Beginn der Choralzeile (Phrase 2, T. 13 ff.) *kommt zu hauf* verlangt Grenz fast durchgängig vollgriffiges Spiel, verschiebt die Klänge nach Farbigkeit gegeneinander, s. o., fügt den synkopierten T. 17 und das vermeintliche *crescendo* in T. 18 ein. Die Chormelodie endet in T. 22, doch der Komponist lässt, unterstützt vom *crescendo*-Zeichen in T. 22³, eine Coda folgen, die subdominantisch mit B im Pedal, T. 23, beginnt.³¹ Die Manuale öffnen sich im *ritardando* mit ihren auseinanderstrebenden Quartsextakkorden und Dreiklängen zum weitgespannten F-Dur des Schlusses, dem noch ein Sekundvorhalt in der Mittelstimme beigegeben ist.

Nach den klanglichen Reizen, vor allem in den T. 13–18, erscheint die schlichte Wendung D⁷ – T in T. 24 eher schwach. Man hätte dem Komponisten Mut für eine weniger glatte Schlussfermate als die gewählte mit dem „harmlosen“ Sekundvorhalt gewünscht.³²

Fridel Grenz legt eine dreiteilige Variationsfolge des Lobpsalmes, basierend auf der Melodie zu *Lobe den Herren* vor, die aus dem praktischen Spiel des Organisten geboren zu sein scheint. Die Verwendungsmöglichkeiten von *Choral – Interludium – Postludium* sind sowohl ausschnittsweise als Vorbereitung des Gemeindegesanges, als liturgisches Zwischenspiel oder auch in kompletter Dreiteiligkeit im Konzert zu sehen. In grifftechnisch gut zu realisierender Weise schafft er attraktive Spielstücke für jede dieser Möglichkeiten. Er verknüpft den scheinbar improvisatorischen Gestus allerdings mit seinem verbindenden Band der Quartschichtung, die im Postludium dann in z. T. aufgelöster Form erscheinen. Durch die Bearbeitung des Chorals in verschiedenen Stimmen – versehen mit unterschiedlicher Motorik der Kontrapunktstimmen, im Choral mit Achtelbewegung, im Interludium als Triolen, im Postludium als Sechzehntelbrechungen und rhythmisierten Akkorden – und durch die Beschleunigung des Bewegungsimpulses wird die Kohärenz der Stücke geschaffen. Dabei gestaltet er klanglich differenziert, wenn er im *Interludium* Stimmen und Register ausdünn, um dann der finalen Toccata virtuos und strahlend laut zu enden. Es gelingt ihm eine ausdrucksvolle freudig-musikalische Interpretation des Lobpsalmes bzw. des Weihnachtsgeschehens.

29 Théodore Dubois (1837–1924), Eugène Gigout (1844–1925), Charles Marie Widor (1844–1937), Léon Boëllmann (1862–1897) sind belg.-frz. Orgelvirtuosen und Komponisten des 19./20. Jh., die vor allem durch ihre Toccaten für Orgel bekannt sind. Ihre Spielfiguren dienen vielen Improvisatoren als Anregung und „Spielmuster“.

30 Vgl. T. 3, 4 mit 9, 10.

31 Dem Interpreten ist überlassen, ob er das *Crescendo* mit Bewegung des Schwellers oder als Registercrescendo mithilfe einer Walze ausführt, sofern vorhanden. Auch bei kleinen Instrumenten könnten dessen ungeachtet in T. 23 Register hinzutreten.

32 Vorschlag des Verfassers: Den Vorhalt nicht auflösen, sondern g² und d² noch im Schlussakkord belassen.

2.2.3.2. Choralvorspiel *Freu dich, Erd und Sternenzelt* EG 47 – GL 813

Das Weihnachtslied *Freu dich, Erd und Sternenzelt* findet sich in beiden christlichen Gesangbüchern Deutschlands. Allerdings ist die Strophenzahl verschieden und auch inhaltliche Differenzen lassen sich feststellen, die aber für die Betrachtung des hier vorliegenden Choralvorspiels ohne Bedeutung sind.³³ Die jeweils ersten beiden Verse jeder Strophe schließen mit einem weihnachtlichen *Halleluja*, der dritte und letzte Vers jeder Strophe dient als Refrain, dessen letzter Satz *heute uns geboren* als verstärkendes Echo wiederholt wird. Das EG schlägt einen Wechselgesang zweier Gemeindegruppen I+II vor, die sich im erwähnten Echo zusammenfinden.³⁴ Die Notation im EG im $\frac{2}{4}$ -Takt legt ein flottes Tempo für den Gemeindegesang nahe, während im schweizerischen Gesangbuch *alla breve* und eine Notation in Vierteln vorgezeichnet ist, was eher einer ruhigeren Auffassung dieses Liedes Vorschub leistet.³⁵ Der Melodieverlauf ist mit schrittweisem Auf- und Absteigen sehr „kindgerecht“ im Fünftonraum gehalten unter zweimaligem Betonen der sechsten Stufe d², die besonders schön im abschließenden *heute uns geboren* strahlt.³⁶

Grenz legt sein Choralvorspiel dreiteilig an. Leider verzichtet er auf eine verbale Tempoangabe oder auf Metronomangaben. Teil A, T. 1–10, wird wörtlich in den Takten 26–35 wiederholt, Teil B in der Mitte, T. 11–25, soll repetiert werden. Aufgrund seiner Registrierangabe setzt er ein zweimanualiges Spiel als Trio voraus, was von der Satztechnik nicht unbedingt zwingend erscheint, da keinerlei Stimmkreuzungen auftreten und die umspielte Liedmelodie durch die unterschiedlichen Rhythmen von linker und rechter Hand ohnehin plastisch hervortritt. Die Pedalstimme ist sehr spärlich und mit kadenzialen Floskeln bedacht. Die Stimme der rechten Hand zeigt ein unablässiges Pulsieren in Sechszehntelbewegung, zum einen in tonleiterartigen Figuren und zum anderen in gebrochenen Dreiklängen und figurativen Umspielungen der zugrunde liegenden Harmonisation. Die linke Hand zeigt ein weitgehend zweistimmiges, einfach strukturiertes, aufgelockertes Bild in Achtelbewegung. Die gesamte Anlage hat als Grundlage einen schlichten vierstimmigen Satz, dessen Harmonien durch die unablässige und konzertierende Bewegung der Oberstimme gelockert wirken.³⁷ Grenz beginnt nicht mit dem Choral, sondern wie eine orchestrale Eröffnung mit

33 Im EG finden sich unter Nr. 47 fünf Strophen, wobei die fünfte, eine *Gloria*-Strophe, schon aus dem Leitmeritzer Gesangbuch von 1844 stammt [Leitmeritz: Das Bistum Leitmeritz ist eine katholische Diözese in Nordböhmen. Es wurde im Jahre 1655 kanonisch errichtet und als Suffragandiözese dem Erzbistum Prag unterstellt.].

Im GL (813) erscheinen vier Strophen, die ersten beiden sind mit der evang. Fassung identisch, eine *Gloria*-Strophe fehlt. Interessant erscheint mir auch hier wiederum das Gesangbuch der Ev.-ref. Kirche der deutschsprachigen Schweiz: Hier, Nr. 411, finden sich sieben Strophen (1-4 identisch mit dem EG, Strophe 7 angelehnt an die *Gloria*-Version von Str. 5 des EG).

Die Strophen 3 und 4 stammen von Johannes Pröger, Pfarrer (1917–1992), der im rheinhessischen Gauersheim und in Kirchheimbolanden gewirkt hat.

34 Grenz greift diese Echowirkung in den T. 19–22 seiner Bearbeitung auf.

35 M. E. sollte das Tempo sich an einem entspannten beschwingten Singen – ohne Zwischenattem – in viertaktigen Phrasen orientieren.

36 Die Assoziation eines Abzählreimes oder eines rhythmischen Liedes zu einem Hüpfspiel stellt sich m. E. unbedingt ein. Auch diese Beobachtung scheint dem Verfasser ein Indiz für ein nicht zu träges Tempo zu sein.

37 Die Satz- und Spielweise erinnert z. B. an das *Concerto für Orgel* BWV 592, 1. + 3. Satz, von J. S. Bach oder an verschiedene Concerti von Johann Gottfried Walther.

einer Tonleiterfigur in G-Dur, die er anscheinend aus T. 14 gewonnen hat. Teil A, T. 1–10, stimmt in die durchgängige Motorik über dem Orgelpunkt G ein, geht über die Tp, T. 3, Subdominante in T. 4 und 6, die Dominante folgt in T. 8 und besonders reizvoll in T. 9 mit der ausdrucksvollen Achtelfigur der Altstimme über $h^0 - e^1$ zum Schluss in G-Dur. Der Einsatz des nun folgenden Choral in T. 11 ff. ist somit vorbereitet, die Weihnachtsfreude mit ihrem hellen Jubilieren kann anheben. Der Komponist verbirgt die Choralnoten in den Sechszehntelfigurationen, begleitet zwei- oder sogar einstimmig in der linken Hand und setzt das Pedal mit harmonischen Stütztönen, quasi einem Kontrabass, nur an den Zeilenenden kräftigend, ein. Den o. a. Refrain, der auch im Gemeindegesang als Wechselgesang zweier Gruppen dargestellt werden kann, vertont Grenz harmonisch sehr reizvoll in den T. 19–22. Die Takte 19 und 20 pendeln zwischen Tonika und Dominante, T. 21 bringt überraschend mit dem *querständigen* f^0 des Pedals eine Ausweichung nach d-Moll über E-Dur⁷ als Zwischendominante. A-Moll als Sp leuchtet kurz in T. 22 auf, bevor über D-Dur in T. 22⁴ wieder die Tonika und deren authentische Kadenz in den T. 23–25 erreicht wird. Der eigentliche Choralteil B wird wiederholt, die Proportionen zum umrahmenden Teil A, der ab T. 26 wieder aufgegriffen wird, sind somit ausgeglichen.

Als Resümee zeigt sich: Grenz versteht es, aus dem freudig emporsteigenden, leicht fasslichen „Kinderlied“ einen schwungvollen *concerto*-Satz barocker Prägung zu formen. Textliche Keimzellen oder Anknüpfungspunkte der überschwänglichen, nicht endenden Figurationen sind die Vokabeln *Freude* und das jublierende *Halleluja* der Engel bzw. der Weihnachtsgemeinde. Sie werden durch eine Sechszehntel-Spielfigur ausgedrückt, die ohne harmonische „Irritationen“, mit Ausnahme der erwähnten T. 21, 22 und der Altwendung, T. 9 bzw. 34, auskommt, begleitet von orchestralen Stimmen im Achtelfluss, die im Hintergrund bleiben. Das Stück animiert zum Einstimmen der Gemeinde in den Gesang, was die Gattungsbezeichnung *Choralvorspiel*, die der Komponist dem Titel voranstellt, in idealer Weise rechtfertigt.

2.2.3.3. Trio *Es ist ein Ros' entsprungen* EG 30 – GL 132 bzw. 133

Dem sehr bekannten Lied, zu dem der Chorsänger und – seit Einführung des EG 1994 – auch der Gottesdienstbesucher wohl nahezu automatisch den nahezu zwingend erforderlichen vierstimmigen Kantionalsatz von Michael Praetorius hörend hinzufügt,³⁸ wohnt ein Rätsel inne, das uns von einer Rose erzählt, entsprossen aus einer Wurzel. Diese Rose bringt uns, wie es die alttestamentarischen Propheten schon berichten, eine *Blume* und zwar zur *halben Nacht*, um Mitternacht, in der Zeit der Sonnenwende der Winterzeit. Die Rose ist die *reine* Gottesmutter Maria, die auf Gottes Beschluss die Blume *Christus* gebracht hat zur Seligwerdung der Menschheit. *Von einer Ausnahme abgesehen, hat „Es ist ein Ros entsprungen“ in der frühen Überlieferung stets zahlreiche*

38 Im EG findet sich unter Nr. 30 der vierstimmige Satz von M. Praetorius a. d. J. 1609 und auf der nachfolgenden Seite auch die Chormelodie. Auch das schweizerische reformierte Gesangbuch gibt die „klassische“ vierstimmige Version unter Nr. 399. NB: Der Satz von Praetorius ist in den Ohren der Chorsänger/innen so verinnerlicht, dass vielfach festzustellen ist, dass die Sopranstimmen die Achtel der Stimmkreuzung bei [...] *Blümlein bracht* (Vers 5) bereits mitsingen!

Strophen,³⁹ allerdings gilt es als sicher, dass die Urfassung des Liedes von 1588 (Trier) und Speyer (1599) zweistrophig war.

Die Ausnahme, die sich heute ihren Platz im Bewusstsein der Menschen verschafft hat, ist neben dem Praetorius-Chorsatz auch die dritte Strophe *Das Blümlein, so kleine* [...], die von dem oberfränkischen Pfarrer Friedrich Layriz zu den beiden Ur-Strophen ergänzt wurde.⁴⁰ *Aber das Lied hat im Grunde nur zwei Strophen: Eine, die das Rätsel stellt, und eine, die es löst. Alles Weitere stört.*⁴¹

Zur Melodiegestaltung: Sie folgt der seit dem Mittelalter gebräuchlichen kanzonenförmigen Strophe: Aufgesang mit zwei identisch gebauten Stollen und Abgesang (Verse 5–7). Die Form der Melodie, die auf der Quinte, dem Rezitationston des Psalmisierens, nachempfunden ist, zeigt sich sehr einfach und klar: Sie besteht nur aus zwei Melodieelementen, dem zweiteiligen A (Verse 1,2; 3,4; 6,7) und dem einteiligen B (5). Die Anlage zeigt das Übergewicht von A durch die Wiederholungen: A – A – B – A. Die rhythmische Form der Abwärtsbewegung in den Versen 2, 4, 7, die quasi schon

39 Becker, Hansjakob, *Es ist ein Ros' entsprungen*, in: Becker, Hansjakob u. a. (Hrsg.): *Geistliches Wunderhorn – Große deutsche Kirchenlieder*, S. 135 ff.

Becker geht ausführlich auf die frühen Überlieferungen des Liedes, die biblischen und liturgischen Wurzeln sowie die „oekumenischen Konflikte“ [Fettdruck durch den Verfasser, um die kath.- prot. Diskrepanzen anzuzeigen] ein.

Liedtext:

(kath., Köln 1599)

1. Es ist ein Ros entsprungen
aus einer Wurzel zart,
wie uns die Alten sungen,
von Jesse kam die Art
und hat ein Blümlein bracht
mitten im kalten Winter,
wohl zu der halben Nacht.

2. Das Röslein, das ich meine,
davon Jesaia sagt,
ist Maria die reine,
die uns das Blümlein bracht.
Aus Gottes ewgem Rat
hat sie ein Kind geboren
und **blieb ein reine Magd.**

(Layriz, 1844)

3. Das Blümlein so kleine,
das duftet uns so süß,
mit seinem hellen Scheine
vertreibt' s die Finsternis:
Wahr' Mensch und wahrer Gott,
hilft uns aus allem Leide,
rettet von Sünd und Tod.

(prot., Praetorius 1609)

2. Das Röslein, das ich meine,
davon Jesaia sagt,
hat uns gebracht alleine
Marie die reine Magd.
Aus Gottes ewgem Rat
hat sie ein Kind geboren,
welches uns selig macht.

40 Die vierte Strophe *O Jesu, bis zum Scheiden* [...], ebenfalls von Layriz, wird nach meiner Beobachtung nicht oder sehr selten gesungen; im evgl.ref. Gesangbuch der Schweiz und im Gotteslob (GL) findet sie sich nicht.

41 Kurzke, Hermann: *Ein verborgener Prinz*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ) vom 23.12.1995 (Frankfurter Anthologie), zit. nach: Becker, Hansjakob u.a. (Hrsg.): *Geistliches Wunderhorn – Große deutsche Kirchenlieder*, S. 144.

eine kontrapunktische Aussetzung mit Vorhaltsbildungen erzwingt, wie sie dann Praetorius auch komponiert, schützt die einfache Liedmelodie vor der Gefahr des Banalen.⁴² *Der Mittelteil [Vers 5= B], der auch die Mitte der Textaussage ist, besteht nur aus einer Zeile... und steigt geheimnisvoll in die Tiefe bis zur Unterquarte.*⁴³ Durch das umschließend Verbindende des Teiles A, die Einfachheit des Tonhöhenverlaufes, die Ausweitung des Tonraumes in B und den Wechsel zwischen schlichter und synkopierter Rhythmik erlangt die Liedmelodie eine große Anmut, leichte Fasslichkeit und gleichzeitig die Innigkeit, die dem Erzählbild des zart gesponnenen Rätsels angemessen ist.

Fridel Grenz greift die Zartheit der Melodie gekonnt auf und schafft es, sich von den Harmonien des innerlich stets gegenwärtigen Satzes von Praetorius zu entfernen, ohne das klangliche Band zum Vorbild gänzlich zu zerschneiden. Wie gelingt ihm dies?

Seine Bearbeitungsform ist die eines Trios. Für die rechte Hand schreibt er eine schlichte Registrierung mit 8'- und 4'-Stimme vor. Für den praktischen Gebrauch wäre es durchaus angebracht, hätte er noch den Zusatz *Flöten* oder *Gedackt* gemacht. Das Pedal darf mit 16', 8'-Stimmen begleiten, während der c.f. im Tenor, der warm klingenden Mittellage, mit der solistischen Zungenstimme, *Oboe* 8', erklingt. Leider fehlt eine Tempoangabe, die ich mit Viertel = 54–60 M.M. ansetzen möchte. Die melodieführende Mittelstimme bringt den Choral unkoloriert, presst ihn aber in ein „⁴/₄-Korsett“. Hier hätte man sich sicher für eine Notation ohne Metrum, *senza misura*, entscheiden können, mit dem Zusatz *im ruhigen Fluss der Chormelodie, frei erzählend, umspielend*. Auch die (fehlenden) Zäsuren an Versenden, hier T. 4 bzw. T. 11, würden dem Spieler das Atmen der linken Hand erleichtern bzw. nahelegen.

Die rechte Hand nimmt den o. a. zarten Gestus des Liedes mit auf- und absteigenden Sechszehntelumspielungen auf, phrasiert durch Bindebögen in Zweier- bzw. Vierergruppen.⁴⁴ Die Pedalstimme ordnet sich dem harmonischen Verlauf mit Stütztönen unter, die wenigen Achtelbewegungen dienen dem harmonischen Aktionstempo (T. 4, 10, 11, 15) bzw. der flüssigen Durchgangsbewegung.⁴⁵

Im harmonischen Kontext sind einige Besonderheiten zu entdecken, die sich vom Chorsatz unterscheiden.

So schreibt Praetorius: T – S – T – D – Tp = Vers 1

S – T – D₃ – S₃ – Tp⁶⁻⁵ – D⁴⁻³ – T = Vers 2

42 Besonders schmerzhaft ist das in kommerziellen Bearbeitungen oftmals zu hörende rhythmische „Einebnen“ der Synkopen bzw. der Vorhalte dieser Verse, so dass *Wurzel* (Str.1) auf die erste Zählzeit eines Vierertaktes kommt.

43 Quack, Erhard, in: *Werkbuch zum Gotteslob* I, S. 156, zit. nach: Becker, Hansjakob u. a. (Hrsg.): *Geistliches Wunderhorn – Große deutsche Kirchenlieder*, S. 143.

44 T. 7 mit deutlich bewusstem Auftakt zu T. 8 und 9; dann in der *Coda* der beiden Schlusstakte 14, 15.

45 Die überraschende Belebung im Schlusstakt mit Achteln im Pedal scheint mir nicht recht glücklich zu sein. Der ruhigen Schlussbewegung scheint ein Schreiten von Viertel A über G (Halbe) zum Schlusston F angemessener zu sein.

Grenz⁴⁶: (Takte 2– 6):

$T - (D^7) - S - T - D_3 - d_3 - (D) - Sp - D_7 - T^{5+} - Sp_3 - D_3^V - D^{4+3} - T$.

Von besonderer Farbe sind die Wendungen T. 2⁴ als (D⁷) nach T. 3 zur Subdominante B-Dur und die Wendung in die Medianten D-Dur mit den durchlaufenden Achteln (Pedal) in T. 4 und die nachfolgende Auslösung nach Sp (g-Moll).⁴⁷ Hier ist der Hörer in seiner Erwartungshaltung, die ihm von Praetorius vertraut klingt, angenehm enttäuscht. Ähnlich sanft irritierend ist der verminderte Septakkord in doppeldominantischer Funktion in T. 5³⁺⁴, bevor der umspielte Quartvorhalt, der uns aus dem Chorsatz (*Wur-zel zart*) bekannt ist, auch bei Grenz wiederkehrt.

Auch im kurzen Teil B (Vers 5, T. 7–9) des Chorals führt Grenz ein wenig aus vertrauten Hörgeleisen mit T – D – Dp – Tp – Sp – D – D₅⁷ heraus, um dann in T. 10 wieder in seine identische Vertonung des Teiles A zu münden. Bei Praetorius heißt es in Vers 5 (*und hat ein Blümlein bracht*):

$T - Sp - Dp - T - D^D - D = \text{Vers 5} / \text{und dann - in genialer Abänderung von Vers 1, 2 - :}$

$D - D_3 - T - S - T - D - (D) \text{ in Vers 6}$

$Sp - T_3 - Sp_3 - T_5^{2+1} - D^{4+3} - T \text{ in Vers 7.}$

Die Schlichtheit und Anmut von Chormelodie und nahezu zwingend damit verbundener Chorsatz greift Grenz in seiner Choralbearbeitung mit seinem einfachen dreistimmigen Satz auf. Durch die Lage und Registrierangabe mit Zungenregister im Tenor behält die Melodie ihre Gesanglichkeit und Eindringlichkeit. Die figurative Oberstimme umspielt ein harmonisches Gefüge, das sich bis auf „romantisierende“ Harmonieakzente z. B. in T. 3–5 nicht weit von der Version eines Praetorius entfernt und somit einen guten inneren Zusammenhalt mit dem anzustimmenden Choral schafft.

Mit der schlichten und nahezu wörtlichen Wiederholung der T. 2–6 in den T. 9⁴–14⁴⁸ verschenkt Grenz die Chance auf tiefer gehende Ausdeutung der Verse 6 und 7, in denen vom *kalten Winter* und der *halben Nacht* erzählt wird. Für diese Verse hat Praetorius in seinem Satz wahrhaft eine klassische und wunderbare Lösung gefunden.

⁴⁶ T. 1 ist ein Hineinspielen, eine Hinführung in die Tonika F-Dur und Einführung des metrischen und rhythmischen Pulses; dieser, wie auch T. 7 und die beiden letzten als Coda können für unseren harmonischen Vergleich vernachlässigt werden.

⁴⁷ Doch auch das mediantische D-Dur kennen wir durchaus von Praetorius, wenn es in Vers 6 den *kalten Win-ter* markiert. Der Klang ist dem Hörer vertraut und Grenz spielt schon früher hierauf an.

⁴⁸ In Takt 10 erscheint lediglich die Durchgangsbewegung im Pedal, die die zwischendominantische Funktion des F-Dur mit Septime betont und der Auftakt in T 9⁴ bringt den dominantischen Quartsextakkord von C-Dur, ebenfalls mit Septime b¹.

2.2.3.4. Choralvorspiel *Herbei, o ihr Gläub'gen* EG 45 – GL 143⁴⁹

Das Weihnachtslied geht in beiden textlichen Fassungen auf das in lateinischer Sprache gedichtete *Adeste fideles* zurück, das 1760 erstmals veröffentlicht wurde.⁵⁰



Die deutsche Übersetzung besorgte Friedrich Heinrich Ranke 1823⁵¹:

<i>Adeste, fideles, leti triumphantes;</i>	<i>Herbei, o ihr Gläub'gen, fröhlich triumphieret,</i>
<i>Venite in Bethlehem:</i>	<i>o kommet nach Bethlehem!</i>
<i>Natum videte regem angelorum:</i>	<i>Sehet das Kindlein, uns zum Heil geboren!</i>
<i>Venite adoremus Dominum!</i>	<i>O lasset uns anbeten den König!</i>

Die Liedmelodie vermittelt den Eindruck eines gottesdienstlichen Anthems, eines festlich schreitenden Gesanges, wie es aus der anglikanischen Kirche und von englischen Komponisten des 17. bis 20. Jahrhunderts von Henry Purcell bis zu Edward Elgar bekannt ist. Der Ambitus erstreckt sich zwischen Ober- und Unterquinte um den Grundton g, der Puls ist in Halben schreitend und der Verlauf ist rhythmisch und melodisch sehr einfach und einprägsam. Die Phraseneinteilung zeigt einen achttaktigen Vordersatz mit Halbschluss zur Dominante als Teil A ($a+b = 2+2+4$), den Teil B ($2+2$) mit einem Viertakter, der in der D verharrt und den abschließenden Teil A' ($a'+b' = 2+2+4$) mit Rückführung zur Tonika und melodischer intensiver Schlusswendung, die, zweimal von der subdominantischen vierten Stufe kommend, den Grundton an-

⁴⁹ Hier zu finden unter: *Nun freut euch, ihr Christen*.

⁵⁰ Der Text wurde schon 1743 von John Francis Wade (1711–1786) verfasst. Das EG nennt auch noch Jean Francois Borderies (1764–1832) als Co-Autor. Die Melodie stammt wohl von John Reading (ca. 1645–1692).

Diese Melodie wurde auch portugiesischer Hymnus genannt, weil es oft in der Kapelle der portugiesischen Botschaft in London gesungen wurde. Zit. nach Jannibelli, Emanuele, *Herbei, o du fröhliche, stille Nacht*, in: *MuG* 6/2011, S. 281. Die erste Veröffentlichung in 1760 in den *Evening offices for the church* brachten Text und Melodie, wiewohl Wade den Text schon zuvor in seinen *cantus diversi* veröffentlicht hatte. Die englische Übersetzung fand sich erstmals 1852 in *Murrays Hymnal*.

⁵¹ Friedrich Heinrich Ranke (1798–1876), Pfr. in Nürnberg, Professor in Erlangen und zuletzt Oberkonsistorialrat in München.

strebt.⁵² Im EG ist der Puls in Vierteln zu fühlen, Notation als $\frac{2}{4}$ -Takt. Im Schweizer Gesangbuch und auch in der bei Grenz gewählten Version kann man den liedhaften Schwung in Halben empfinden.

Fridel Grenz wählt die Spielform eines Trios mit zwei klanglich unterschiedlichen Manualen, wobei die melodieführende Tenorstimme mit einem 8'-Lingualregister und die Oberstimme mit einer Grundregistrierung 8' – 4' – 2' dargestellt werden soll. Das Pedal darf sich mit 16' und 8' begnügen. Sein Empfinden des Tempos orientiert sich an den im Lied zu spürenden Halben, was sich an den vereinzelt Legatobögen über den Achtelketten der rechten Hand zeigt. Auch hier verzichtet Grenz wieder auf eine Tempoangabe, als Orientierung könnte man

Halbe = ca. 60 M.M. ansetzen.⁵³

Der Komponist entscheidet sich für eine einfache harmonische Aussetzung des Chorals und figuriert in der bewegten Oberstimme in durchgehenden Achtelnoten das zweistimmige unverzierte Gefüge der Unterstimmen. Grenz sucht in seinen kleinen Formen stets nach einem plastischen Bewegungsmuster, das er dann konsequent durchführt. Die Absplitterung und Verarbeitung von Chormotiven als Bausteine seiner kontrapunktischen Stimmen tritt bei ihm eher in den Hintergrund. Beim vorliegenden Stück hat er die Sprungbewegung der rechten Hand, die sich nahezu regelmäßig und durchgängig mit Tonleiterfigurationen abwechselt, aus dem Beginn der Choralmelodie mit Quart- und Quintsprung nach unten (T. 4 und 5) und dem Aufstieg zu Sexte (T. 6) gewonnen. Auch die Pedalstimme greift den Quintfall in T. 2 keck auf, beschränkt sich im weiteren Verlauf dann auf schlichtes harmonisches Grundieren. Bemerkenswert allerdings die drei Schlusstöne des Pedals, wieder als Quint-Quartsprung ($g^0 - C - G$), wo Grenz auf ein allzu banales Brechen des G-Dur-Dreiklages verzichtet. Harmonische Basis des Vorspieles ist ein dreistimmiger Satz, der an wenigen Stellen das gewohnte „Muster“ durchbricht: Hervorzuheben ist die Zwischendominante E^7 in Quintsextstellung (T. 12), der das d des Chorals als Septime auffasst und in T. 14 zunächst über e-Moll (T. 13) nach A-Dur kadenziiert, um dann in T. 15 das „übliche“ D-Dur als Dominante und den Schluss des Teiles B zu erreichen. Ebenfalls abseits eingetretener Geleise ist das trugschlüssige F-Dur in T. 19³, das gut zu der keck hüpfenden Achtelbewegung und dem bewegten Gestus des Liedes passt. Die chromatisch erreichte Doppeldominante A_3 in T. 20³ blitzt noch kurz im Abgesang auf.

52 Der Auftakt zur abschließenden viertaktigen Phrase wird verschieden überliefert, einmal (z. B. bei Grenz) als d^2 , sonst vielfach mit h^1 , was aber für unsere Betrachtungen ohne Belang ist.

53 Die Anlage dieses ersten Heftes *Weihnachtliche Orgelmusik für den gottesdienstlichen Gebrauch* zeigt den Pädagogen Grenz, wenn er einerseits genaue Registrierhilfen gibt. Für eine noch intensivere Führung des Schülers wünschte man sich andererseits auch durchgängige Artikulationsangaben, Tempovorgaben und Anhaltspunkte für Finger- und Fußsatz.

2.2.3.5. Choralvorspiel *Zu Bethlehem geboren* EG 32 – GL 140⁵⁴

Das Friedrich Spee⁵⁵ zugeschriebene Weihnachtslied *Zu Bethlehem geboren* ist eine Kontrafaktur eines frivolen französischen Chansons des 16. Jahrhunderts. Seit dem Erstdruck 1637 wurde es in viele Kirchengesangbücher aufgenommen und hat ab dem 19. Jahrhundert als 'geistliches Volkslied' auch darüber hinaus Verbreitung gefunden (Tobias Widmaier⁵⁶).

Mit Melodie erschien es 1638 im *Geistlichen Psalter* in Köln, einem weit und lange verbreiteten katholischen Gesangbuch des Frühbarocks. Im 20. Jahrhundert findet sich das Lied in Gebrauchsliederbüchern meist nur noch in einer auf drei Strophen verkürzten Form⁵⁷. *Zu Bethlehem geboren* gehört zu jenen geistlichen Gesängen, die sich in Form der üblichen Kontrafaktur geläufiger weltlicher Lieder bedienten, nicht zuletzt um deren *Pestilenzisch Gifft der weltlichen Liedlein* (Fr. Spee) zu entschärfen. Widmaier führt aus, dass beim vorliegenden Lied die Melodie eines frivolen Chansons aus Frankreich übernommen wurde (*Une petite feste*). Es findet sich sowohl bei Pierre Cerveaus 1599 in Paris, wie in Pierre Bonnets *Airs et vilanelles mises en musique à 4 et 5 parties*, 1600. Auch wurde die Melodie wohl schon vor 1638 auf ein thematisch eng verwandtes kirchliches Weihnachtslied gesungen (*Nun wiegen wir das Kindlein*). Anknüpfungsmerkmal beider Texte ist die in beiden Liedern gebrauchte Floskel *Eia, eia*. Ob Spee den Text von *Nun wiegen wir das Kindlein* gekannt hat, bleibt offen. Im 20. Jahrhundert ist das Lied eines der populärsten Weihnachtslieder geworden.⁵⁸

Die Melodie ist gegliedert in drei viertaktige Phrasen A – B – C. Phrase A bewegt sich mit dominantischem Auftakt im kleinen Ambitus bis zur großen Sexte d² über dem Grundton f¹. Textlich wird das Bild der Krippe zu Bethlehem ausgebreitet. Phrase B steuert die dominantische Region an, startet mit c², schwingt sich zur Sexte auf und endet – stufenweise absteigend – auf der Quinte g¹ des C-Dur. Das „Hochheben“ des Kindleins, das Auswählen zum Eigentum des Herzens ist Inhalt dieser Mitteltakte. Phrase C bringt die wiegende Figur des *Eia, eia* als verbindendes Motiv durch alle

54 Ausführlich zu diesem – vormalig weltlichen französischen – Lied: Gotzen, Joseph, *Zu Bethlehem geboren*, in: *musica sacra* 69 (1949), S. 258–262 und Tobias Widmaier: *Zu Bethlehem geboren* (2008), in: *Populäre und traditionelle Lieder*. Historisch-kritisches Liederlexikon. Vgl. www.liederlexikon.de/lieder/zu_bethlehem_geboren/, 23.9.2010

55 Friedrich Spee lebte von 1591 in Kaiserswerth bei Düsseldorf bis 1635, wo er in Trier starb. Der Jesuit und Lyriker war Professor in Paderborn, Köln und Trier und ist bekannt als mutiger Kämpfer ggf. Hexenprozesse (Schrift: *cautio criminalis*, 1631) Er gilt als der bedeutendste katholische Dichter des deutschen Barock. Bekannt sind von ihm im Bereich der geistlichen Dichtkunst die Lieder *O Heiland, reiß die Himmel auf* und *O Traurigkeit, o Herzeleid*. Sein Hauptwerk ist die geistliche Gedichtsammlung *Trutznachtigall oder geistlich-poetisch Lustwäldlein*, Nachdruck 1649.

56 Widmaier, Tobias, *Zu Bethlehem geboren* (2008). In: *Populäre und traditionelle Lieder*. Historisch-kritisches Liederlexikon. Vgl. www.liederlexikon.de/lieder/zu_bethlehem_geboren/, 23.9.2010.

57 Im GL (1975) und im schweizerischen ref. Gesangbuch sind fünf Strophen enthalten, im EG vier Strophen.

58 Widmaier, Tobias, URL: www.liederlexikon.de/lieder/zu_bethlehem_geboren/, S. 2, 23.9.2010. Er wähnt sei noch, dass Wilhelm von Zuccalmaglio die Melodie des Liedes für sein *Die Blümelein, sie schlafen* (Erstdruck 1840) mit geringen Änderungen übernommen hat, wie es dann auch von Johannes Brahms gesetzt wurde. Vgl. auch Schell, Johanna, *Zu Bethlehem geboren*, in: *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch* (LKEG) H. 1, S. 65–68.

Strophen und schwingt sich in Art eines Glockengeläutes von c^2 zu g^1 und dann von c^2 zum Grundton f^1 herab. Die gesamte Melodie ist sehr leicht fasslich, gut gesänglich und durch die Verschiedenheit der drei Phrasen und deren Motivik ausdrucksstark. Besonders volkstümlich und innig mutet das wiegend schwingende *Eia, eia* an, was bei Zuccamaglio und Brahms dann zu *Schlafe, schlaf, du mein Kindelein* wird.⁵⁹

Allen Textfassungen, die im Deutschen überliefert wurden, ist eine geheimnisvolle, zärtlich-innige und zerbrechliche Atmosphäre eigen; sei es hier das Wiegen- bzw. Schlaflied der Mutter oder dort das geistliche Lied mit Beschreibung des Weihnachtswunders und die Herzensbindung des Christen an das neugeborene Kindlein.

Grenz fängt die wundersame Stimmung ein, indem er eine achttaktige Einleitung voranstellt, die der Liedbearbeitung (T. 9–21), da sie wiederholt werden soll, einen klanglichen bzw. atmosphärischen Rahmen gibt. Über dem liegenden f^0 im Tenor, verstärkt durch das Pulsieren des Pedals, ebenfalls um den Ton f , der Takte 1–4, rückt er Quartsextakkorde in Ganztonschritten, was den F-Dur-Raum nach Ges-Dur und As-Dur erweitert. Noch verstärkt durch die Wahl des schwebenden Registers *vox coelestis* (=himmlische Stimme),⁶⁰ erreicht er ein feines klangliches Schweben, das an die Vorstellung von Engeln erinnern mag. Die Takte 5–9 werden freitonal behandelt, gespreizte Akkorde mit Vorhaltsbildungen, gewonnen aus streng linearer Bewegung (T. 5, 6), münden in den C-Septnonenakkord mit Sextvorhalt (a-g), einem aus dem Jazz entlehnten Klang, und Fermate T. 9 über Vorhalt 2-3 (g-a), bevor das sehr schlichte Trio⁶¹ den Choral ab T. 9⁴ bearbeitet. Eine durchgängig laufende Achtelbewegung der linken Hand in schlichter Registrierung mit 8'- und 4'-Register begleitet den unkolorierten *cantus firmus* in der Singlage der Gemeinde, hervorgehoben durch die solistische Oboenstimme in Äquallage, was man auch als irdische Stimme der Hirten im Kontrast zu den o. a. himmlischen Engeln deuten kann. Die Pedalstimme stützt mit nahezu durchgängiger Bewegung in Vierteln. Ober- und Pedalstimme folgen einander mehrmals imitierend, T. 10, 14, 20, was den Satz leichter und duftiger macht, da das Achtelgeflecht der linken Hand sich dann deutlicher entfalten kann. Harmonisch bewegt sich Grenz nicht in den fast mystischen Klangrückungen der Einleitung, sondern im gewohnten kadenzialen Rahmen. Etwas weiter, mit chromatischer Aufwärtsbewegung im Bass und Zwischendominante, entfernt er sich lediglich in den bedeutsamen *Eia, eia*-Rufen in T. 18, 19.⁶² Man darf vermuten, dass sich der Komponist bei seiner Bearbeitung (rechte Hand singender c.f. in unveränderter Bewegung – linke Hand leichtfüßige, kindliche Achtelbewegung mit kleinen harmonischen „Ausreißern“) die Zwiesprache bzw. das innige Beisammensein von Mutter und Christuskind vorstellt bzw. dieses Bild der hörenden Gemeinde vermitteln will.

Dass das Weihnachtsgeschehen im christlichen Verständnis keine menschlich-normale Geburt darstellt, zeigt der klanglich abgesetzte Rahmen der Takte 1–8, der als

59 Zur Typologie des „Kindlwiegens“ alter deutscher Weihnachtslieder vgl. Wiora, Walter, *The Origins of German Spiritual Folk Song: Comparative Methods in a Historical Study*, in: *Ethnomusicology*, Vol. 8, Nr. 1, Jan. 1964, S. 1–13).

60 *Vox coelestis, voix celeste, Schwebung* oder *unda maris* („Welle des Meeres“) sind unterschiedliche Namen für ein Register mit zwei leicht gegeneinander verstimmt 8'-Pfeifenreihen, so dass sich beim Erklären ein sanftes Schweben des Klanges einstellt.

61 In T. 21 wird die Begleitung der linken Hand noch zweistimmig, was m. E. nicht unbedingt zwingend erforderlich ist.

62 Harmonik: T. 17: $DD_{3-1} - D - D^7 / T. 18: T_3 - (D^7_5) - Sp_3 - (D_3) / T. 19: (D_3^7) - Tp - d_3 - T.$

da capo nochmals angeschlossen wird. Hier wird rhythmisch, agogisch, harmonisch, spieltechnisch und artikulatorisch eine völlig andere Klanglichkeit präsentiert.

Diese letzte Nummer des ersten Heftes der Reihe *Freu dich Erd' und Sternenzelt* zeigt Grenz als einen Komponisten bzw. Improvisator, der es versteht, das rational unergründbare Wunder der weihnachtlichen Geburt mit geschickt eingesetzten, doch sparsamen, klanglichen und spieltechnischen Mitteln für den Gottesdienstbesucher bzw. den Kenner des Chorals plastisch werden zu lassen. Gerade in der deutlichen Kontrastbildung zwischen Einleitungs-/ Schlussteil und *cantus-firmus*-Bearbeitung in der Mitte wird die Diskrepanz zwischen Oben und Unten, Himmel und Erde, Vision des Gottessohnes und Realität der Geburt deutlich.

2.2.3.6. Introduction – Bicinium – Toccata *O Heiland, reiß die Himmel auf* EG 7 – GL 105

Das Lied findet sich zu Beginn der Schrift *Das Allerschönste Kind in der Welt* (1622, Würzburg). Sie enthält neben einer einleitenden Notiz und einem ausführlichen Inhaltsverzeichnis 27 Lieder, die heute dem Jesuiten Friedrich Spee von Langenfeld zugeschrieben werden.⁶³

In der Vorrede werden besonders junge Christen angesprochen:

*Wer Christus sey/lern junger Christ –
Zur Seligkeit es noethig ist
Wer Christus sey/hie fleissig such –
Kurtz alles steht in diesem Buch.*

Das Büchlein dürfte seine Verwendung in Katechismusschulen gefunden haben, die zur damaligen Zeit häufig von Jesuiten geleitet wurden. Schon ein Jahr nach seiner Erstveröffentlichung wurde *O Heiland, reiß die Himmel auf* in verschiedene Auflagen des *Brachelschen Gesangbuchs* (Köln 1623, 1625, 1634) übernommen. Von Köln ausgehend, findet das Lied auch rasch in anderen Gebieten der Rheinischen Provinz des Jesuitenordens Verbreitung.

Ein Glücksfall für die weitere Wirkungsgeschichte ist seine Aufnahme in das „Rheinfelsche Gesangbuch“, Augsburg 1666. Herausgegeben von einem zum Katholizismus konvertierten Landgrafen, enthält es 76 Lieder der evangelischen und 82 Lieder der katholischen Tradition, dazu 20 Psalmlieder auf Genfer Psalmweisen. Hier erscheint „O Heiland, reiß die Himmel auf“ zum ersten Mal mit der bis heute bekannten, ‚kongenialen‘ Melodie.⁶⁴

Die 1666 in ihrer endgültigen Gestalt erscheinende Melodie, deren Verfasser unbekannt ist, besteht aus vier Zeilen mit einem steten Wechsel von Halben und Viertelnoten. Der Text, der sehnsuchtsvolles Warten, Fordern, Bitten (*reiß die Himmel auf.. ein Tau vom Himmel gieß... O Erd, schlag aus... wo bleibst du...*) formuliert und die Bedrängnis des im Elend gefangenen Menschen beschreibt (...*vor Augen steht der ewig Tod, ...führ uns...vom Elend zu dem Vaterland*), ist durchgängig syllabisch vertont. Der Wechsel der Notenwerte entspricht dem Wortakzent und dem jambischen Versmaß,

⁶³ Vgl. Anm. 55.

Zum Lied selbst: Franz, Ansgar, *O Heiland, reiß die Himmel auf*, in: Becker, Hansjakob u. a. (Hrsg.): *Geistliches Wunderhorn – Große deutsche Kirchenlieder*, S. 181–192.

⁶⁴ Franz, *O Heiland, reiß*, S. 183.

wobei dies bewusst am Ende der ersten, zweiten und letzten Zeile gebrochen und synkopiert wird: *Himmél auf – Himmél lauf – Riegél für* (aus Str. 1), was der Melodie eine immense rhythmische Kraft gibt. Die erste Liedzeile des dorischen *cantus firmus* verbleibt im Quintumfang $d^1 - a^1$, wobei der Grundton gleich dreimal angesteuert wird. Die zweite Choralzeile übersteigt mit c^2 diesen Tonumfang und akzentuiert mit den drei Viertelnoten in Folge ($a^1 - a^1 - h^1$) und der Halben c^2 den Imperativ des Textes: *Herab, herab*. Zeile 3 übernimmt diese Anlage und kommt über das viermalige c^2 zum Spitzenton d^2 *Tor und Tür*. Die vierte Zeile bewegt sich unter Beibehaltung des „Viertel-Klopfmotivs“ wieder in Anlehnung an die erste Choralzeile wieder zum Grundton zurück. Die ganze Melodie strebt in stetem stufenweisem Anstieg auf den textlichen und melodischen Höhepunkt der Zeile 3 zu.

Blickt man auf die Textpartikel der einzelnen Strophen dieser dritten Zeile, so lesen wir: *Reiß ab vom Himmel – Ihr Wolken, brecht – O Erd herfür – O komm! Ach komm! – O Sonn geh auf – Ach komm, führ uns*.⁶⁵ Und der musikalische Höhepunkt dieser Zeile mit der Folge zum Spitzenton d^2 vertont die hoffnungsvollen Vokabeln des Textes: *Tor und Tür – regnet aus – Blümle bring – höchsten Saal – deinen Schein – starker Hand*. Doch nicht nur im Zusammengehen von Text und Melodie finden sich eindrucksvolle Momente, auch der Text der sechs Strophen weist eine Reihe von besonderen rhetorischen Mitteln auf. Jede der Strophen umfasst vier paargereimte Verse in jeweils vierhebigen Jamben; konsequent fallen Wortakzent und Tonsilbe des Metrums zusammen, Zeilensprünge werden vermieden. Besonders die ersten drei Strophen sind geprägt durch rhetorische Kunstfiguren wie Alliterationen,⁶⁶ Parallelismen⁶⁷ und Chiasmen.⁶⁸ In den letzten drei Strophen herrscht jeweils eine charakteristische Antithese vor: *höchsten Saal – Jammertal* (Str. 4), *Sonn – Finsternis* (Str. 5), *Elend – Vaterland* (Str. 6). Die Vielzahl von Imperativen, die sich durch den Text ziehen, verbindet sich dann wunderbar mit der Melodiegestaltung mit deren stufenweisen Höherklimmen, den auffordernden Tonwiederholungen und den rhythmischen Synkopenbildungen.

Fridel Grenz spricht in seiner Notenausgabe *Freu dich Erd' und Sternenzelt* im Untertitel zwar von *Orgelmusik für den gottesdienstlichen Gebrauch*, gab aber im Interview vom 8.10.2010 auch an, dass manches seiner Werke durchaus oder gerade für den konzertanten Gebrauch gedacht ist. Dies gilt auch für die dreisätzige Bearbeitung über *O Heiland, reiß die Himmel auf*, die er als Introduction, Bicinium und Toccata vorlegt.

In der *Introduction* erklingt ein rhythmisch straffes Plenumstück⁶⁹, das den Choral in Oktaven in linker Hand und Pedal bringt, während die rechte Hand drei- und vierstimmige Akkorde, meist verminderte Septakkorde, Sext- und Quartsextakkorde,

65 Dem offensichtlichen Mangel des Liedes an Lob und Dank sollte dann offenbar durch die siebte Strophe Abhilfe geschaffen werden, die so gar nicht in die vorherige straffe und unerbittliche Anrufung passen will: 1631 (bei David G. Corner): *Da wollen wir all danken dir, / unserm Erlöser, für und für; / da wollen wir all loben dich / zu aller Zeit und ewiglich*.

66 Str. 1 *Heiland – Himmel; herab – herab; Himmel – Himmel; Tor – Tür*.

67 Str. 1 *Reiß ab – reiß ab*.

68 Überkreuzung; Str. 2: *O Gott! Ein Tau vom Himmel gieß/Im Tau herab, o Heiland fließ – Str. 3: O Erd, schlag aus, schlag aus, o Erd!*

69 Grenz gibt als Dynamik *ff* an, leider verzichtet er im weiteren Verlauf auf weitere Angaben. Auf meine Rückfrage, warum er generell nicht detaillierte Vorgaben zu Dynamik, Artikulation, Klangfarben etc. mache, führt er seine Nachlässigkeit in diesen Fragen ins Feld.

in rhythmischen Achtelpunktierungen in der Art eines schmetternden Blechbläasersatzes hinzufügt. Der *cantus firmus* beginnt jede Zeile zunächst einstimmig, die Punktierungen starten immer mit vermindertem Septakkord, der nicht immer „richtig“ aufgelöst wird.⁷⁰ Dies scheint für die Anlage des Stückes auch unerheblich zu sein, genauso wie auch die sonstigen Akkordrückungen keinen stringenten Bezug untereinander haben, sondern aus Lust an der Bewegung und der Brillanz des straffen Rhythmus erklingen. Grenz hat selbstverständlich ein harmonisches Gerüst in seinem Plan, kadenziiert auch einzelne Zeilen förmlich ab, wie z. B. T. 4 mit der Folge t – D – t – D – t oder T. 8 mit tP – (D^v) – tP – (D^v) – tP.⁷¹ Andernorts scheint aber die Freude an aparten Klangkombinationen, frei vom kadenzialen Rahmen, zu überwiegen, wie z. B. in T. 12 der Ganzton-Rückung von C-Dur, B-Dur, As-Dur und zurück nach C-Dur oder der Schlussgruppe in T. 16 von d-Moll, vermindertem Dreiklang e-g-b⁷², d-Moll, cis-Moll und d-Moll. Wenn wir uns an die Textanalyse mit der Betonung des Imperativen, des dringenden Flehens und Forderns erinnern, scheint diese Intention auch bei Grenz für die Gestaltung seiner Introduction, dieser Einführung in den Choral, und seine inhaltliche Vorstellungswelt prägend gewesen zu sein. Das *Aufreißen*, das *Aus-schlagen*, das *Herausspringen des Heilands*, Bilder der ersten drei Strophen, prägen hier Grenz'schen Klangsinn im rhythmisch straffen Rücken und Verschieben der Akkorde über sehr massiv schreitendem Choral im dorischen Modus.⁷³

Das nachfolgende *Bicinium* verlangt – unausgesprochen – nach einer dynamischen Abstufung zur vorhergehenden Introduction. Ein Manualwechsel⁷⁴ bietet sich hierfür an, um in der Toccata wieder auf dem Hauptwerk abschließen zu können. Die Chormelodie wird unkoloriert und phrasenweise aufgeteilt in Sopran (rechte Hand) und Bass (linke Hand). Eine unaufhörlich fließende Sechszehntelkette umgarnt den Choral in auf- und absteigenden Gruppen. Textliche Grundlage für die musikalische Umsetzung bildet Strophe 2 im *Ausgießen des himmlischen Taus*, später des *Regens*. Grenz changiert zwischen dorischer Skala und d-Moll, indem er zwischen kleiner und großer Sext (d – b; d – h) in seinen Girlanden pendelt.⁷⁵ Grundlage der Textur ist ein zweistimmiger Satz, der sich zwar am Terzen- und Sextenklang orientiert, aber auch vor klanglichen Härten, T. 13² (Tritonus a – es) oder der Quarte a – d in T. 7¹ und den Akzentparallelen in T. 10 nicht zurückschreckt. Für Grenz steht das unablässige Fließen und seine Konstruktionsidee des Choralwechsels von oben nach unten, des Ausregens der Wolken auf die Erde, im Vordergrund. Die Motorik bereitet fast

70 T. 1: Auflösung nach d-Moll-Sextakkord, T. 5: Auflösung nach a-Moll-Sextakkord, T. 9: Auflösung nach C-Dur-Quartsextakkord (!), T. 13: Auflösung in den übermäßigen Dreiklang a-cis-f bzw. als Vorhaltsbildung zu T. 14 mit d-Moll-Quartsextakkord.

71 Wenn man den D^v hier auf F-Dur als tP bezieht, müsste allerdings des² statt cis² notiert sein.

72 Hier könnte es sich auch um einen Druckfehler handeln und ein Es-Dur-Sextakkord gemeint sein.

73 Der dorische Modus mit der großen Sext als charakteristischem Intervall beherrscht den *c.f.* in Introduction und Bicinium, während der Komponist in der *Toccata* nach d-Moll/D-Dur wechselt. Weshalb?

74 Bei einer dreimanualigen Orgel würde man die Sätze Introduction und *Toccata* auf dem Hauptwerk, das Bicinium, da klanglich zweifarbig gedacht, auf Schwellwerk und Rückpositiv spielen können.

75 Z. B.: T. 3 Abstieg in dorisch, T. 4 Aufstieg in d-Moll oder T. 14, 15 Wechsel in den Modi. Vgl. auch den Querstand in T. 5 zwischen b¹ in der Oberstimme und h⁰ im *cantus firmus*. Ein Druckfehler liegt m. E. in T. 1³ vor; hier wäre in der linken Hand die dorische Sexte klanglich reizvoller.

nahtlos dann auch den Eintritt in die abschließende *Toccatina* vor, die die Sechzehntel, nun als von oben gebrochene Akkorde, hierin aufnimmt und weiterfließen lässt. Der Wechsel zu d-Moll wird nun auch durch die Vorzeichen vollzogen. Grenz lässt hier seiner Lust am klanglich reizvollen Rücken von Akkorden freie Bahn, indem er in den Spitzentönen der Oberstimme den Choral versteckt bzw. aufblitzen lässt und das dort gebrochene Material in den Unterstimmen der linken Hand und des Pedals als fest gefügte Akkorde untermauert. Für die Lösung vom engen Kadenzrahmen seien die T. 1 ff. in Buchstabensymbolen dargestellt:

T. 1: B₆ – Es, **T. 2:** A⁷ – D⁷, **T. 3:** B⁷ – E⁷ (as ~ gis) – A⁷, **T. 4:** D⁷ – G⁷ – B⁷, **T. 5:** A⁷ – d – E⁹₇, **T. 6:** a – C⁷ – d⁶₅, **T. 7:** F₅ – C⁹₇, **T. 8:** F usw.

Natürlich ließe sich diese Reihung als hochromantische, quasi „Reger’sche“ Folge von Zwischendominanten auffassen und in Funktionssymbolen darstellen. Grenz hat aber wohl hier, wie auch in der Introduktion, Freude am Glanz des vollen und farbigen Orgelklangs, durchsetzt von *Mixturen* und *Aliquotstimmen*.⁷⁶ Das Aufglänzen der Choralöne in der Oberstimme erinnert an Strophe 5, wo es heißt: *O klare Sonn, du schöner Stern, / dich wollen wir anschauen gern; / o Sonn, geh auf, ohn deinen Schein / in Finsternis wir alle sein*. In T. 16 erreicht er über die Molldominante (T. 15³) D-Dur als verdurte Tonika und fügt eine viertaktige Coda an, die sich in der Oberstimme aufwärts zur Quinte a bewegt. Die Unterstimmen driften chromatisch auseinander mit dem klanglichen Höhepunkt des Taktes 17³ und führen mit dem A-Dur-Septakkord mit tieferer Quinte im Bass zum Schluss in D-Dur, aufgefüllt durch markante Quartsextakorde in Ganztonschritten.

Der Komponist schafft mit seiner Bearbeitung des kraftvollen Adventschorals ein dreisätziges kleines Konzertstück, dass vor allem spielerische Virtuosität, das Toccatenhafte in Laufwerk und Akkorden, in allen drei Sätzen betont und das seinen Reiz darin findet, klangliche Aufbrüche aus einem engen funktionalen Korsett zu gestalten. Damit wird für ihn das adventliche Bild des Aufbruchs, des Neuanfangs, durch die Geburt des Heilandes (*aufreißen, ausschlagen, ausgießen*) zur prägenden Vorgabe.

2.2.3.7. Choral-Trio und festliches Nachspiel *Es kam ein Engel hell und klar (Vom Himmel hoch, da komm ich her)* EG 24 – GL 138⁷⁷

Martin Luthers wohl bekannteste Kirchenliedschöpfung, die gleichwohl die Luther’schen Kernthesen des aus Gnade gerechtfertigten freien und freudig-seligen Christen wie in einem Brennglas zusammenfasst, besticht durch einfachen vierzeiligen Aufbau im zweizeiligen Paarreim. Die Verse sind ebenfalls knapp bemessen, die Wortwahl dieses weihnachtlichen Katechismus „kindgerecht“, Hauptsätze überwiegen. Die Er-

76 In T. 4 liegt m. E. auf Zählzeit 2 ein Druckfehler vor, wo es f¹ statt fis¹, analog zum verm. Dreiklang der linken Hand heißen müsste.

77 Martin Luther schrieb dieses *Kinderlied auff die Weihenachten* wohl 1535 und fügte 1539 eine eigene Melodie hinzu. Das katholische Gotteslob stellt dem Luther-Lied eine Strophe voran von Valentin Triller, 1555:

*Es kam ein Engel hell und klar
von Gott aufs Feld zur Hirtenschar;
der war gar sehr von Herzen froh
und sprach zu ihnen fröhlich so, um in die wörtliche Rede des verkündenden Engels einzuführen.*

zählweise des Liedes gemahnt an ein biblisches Krippenspiel mit vielerlei kurzen Szenen und Bildern, so z. B. Str. 1 „Erzählung des Engels, von oben kommend“; Str. 2 „Geburt des feinen und zarten Kindlein“; Str. 5 „Zeichen der Krippe, der Windeln“; Str. 9 bis 11 „Schöpfer aller Ding auf dürrerem Gras, statt im goldenen Geschmeide mit Samt und Seide“. Dazwischen laden Strophen zur betrachtenden theologischen Reflexion ein, die die immerwährende Freude und verheißene Seligkeit aller (freien) Christenmenschen durch die Menschwerdung Gottes zum Inhalt haben: Str. 3 *Des sollt ihr alle fröhlich sein, dass Gott mit euch ist worden ein...*; Str. 4 *Er bringt euch alle Seligkeit, die Gott der Vater hat bereit', dass ihr mit uns [den Engeln] im Himmelreich sollt leben nun und ewiglich*; Str. 12 *Das hat also gefallen dir, die Wahrheit anzuzeigen mir, wie aller Welt Macht, Ehr und gut vor dir nichts gilt, nichts hilf noch tut*; Str. 14 *Davon ich allzeit fröhlich sei, zu springen, singen immer frei...* (Unterstreichungen vom Verf.).

Der Melodieverlauf folgt in seiner Faktur dem einfachen Reimschema des Textes. Drei der vier Choralzeilen kommen nahezu greifbar von oben auf die „Erde herab“. Lediglich die dritte Zeile beginnt in der Tiefe der Tonleiter, erklimmt aber auch die obere Oktave des Grundtones. Der gesamte Melodieverlauf ist leiter- und dreiklangsgebunden, insbesondere die zweite Zeile mit der abwärtsführenden, signalhaften Figur erinnert an ein Signal des Heroldes, der eine öffentliche Ankündigung zu machen hat. Der *cantus firmus* lässt sich bei Bedarf ohne jede Modulation harmonisieren, ähnlich einem Tanzlied könnte man mit den drei Hauptfunktionen der Grundtonart auskommen. Diese einfache, sehr einprägsame Gestaltung und Harmonisierung kommt dem Luther'schen Ansinnen eines weihnachtlichen Kinderliedes, das sich leicht memorieren und nachsingen lässt, entgegen.

Fridel Grenz legt ein zweisätziges kleines Orgelwerk mit Trio und Nachspiel vor. Dem Nachspiel verleiht er den Zusatz *festlich*, basierend auf der geforderten Dynamik *ff* und den toccatenhaften gebrochenen Spielfiguren in Sechszehntelbewegung, die einen im Bass mächtig erklingenden *cantus firmus* glitzernd umspielen. Das beschwingte und leichtfüßige Trio erinnert an Beispiele des Bach'schen Orgelwerkes, wie sie z. B. in den sechs *Schübler-Chorälen* BWV 645 bis 650 zu finden sind.⁷⁸ Ein solistisches Instrumentalritornell mit einprägsamer melodischer und rhythmischer Faktur eröffnet in den Takten 1–3, um dann ab T. 4 den in der Mittelstimme einsetzenden c.f. mit durchlaufenden Tonleiterskalen zu begleiten. Der Komponist behält diese Arbeitsweise bis zum Ende des Trios bei und versteht es dabei geschickt, die Achtel der Ritornellfigur immer wieder in die Sechszehntel einzuflechten, um einen einheitlichen und kompakten Klangeindruck zu schaffen.⁷⁹ Die Stimme der rechten Hand sieht eine *Aliquot*-Registermischung vor mit einem herb klingenden Quint-

78 Der populäre Name der Sammlung von sechs Choralbearbeitungen für Orgel, die im Druck nach 1747 erschienen ist. Die Anregung und die Benennung dieser Werkgruppe geht auf den Verleger Bachs, Johann Georg Schübler aus Zella zurück, der auch des Meisters *Musikalisches Opfer* BWV 1079 herausgegeben hat. Mit Ausnahme von *Wo soll ich fliehen hin* BWV 646, handelt es sich bei allen Chorälen um Transkriptionen von Kantatenarien, die schon zu Bachs Lebzeiten als besonders eingängig galten. Bekanntestes Werk hieraus ist *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 645 aus Kantate BWV 140.

79 Vgl. z. B. T. 7, 8–13, 14.

klänge.⁸⁰ Die solistische linke Hand lässt den unkolorierten c.f. in Baritonlage mit dem warm tönenden Zungenregister *Oboe 8'* erklingen. Die Pedalstimme begleitet dezent in Achtel- und Viertelbewegung, verzichtet auf motivische Anlehnung an den Choral, treibt den motorischen Puls an und dient ausschließlich der harmonischen Stütze. Harmonisch auffällig zeigen sich die Wendungen der rechten Hand in T. 6³, wo man als Wechsellinie ein h¹ statt b¹ erwartet hätte und in T. 12³, wo das es⁰ im Pedal in Verbindung mit dem nachfolgenden Septakkord (d-c-fis) nach einem eher romantischen Septnonakkord klingt, was im neobarocken Kontext durchaus fremd anmutet. Solche kleinen harmonischen „Irritationen“ fügt Grenz gerne ein, auch im nachfolgenden *Allegro* des Nachspiels können wir sie ausmachen.⁸¹ Auf Registrierhinweise zu Beginn des Nachspiels verzichtet Grenz. Dem *ff* folgend, darf man einen *organo-pleno*-Klang annehmen, mit entsprechenden Zungenstimmen im choralführenden Pedal. Erstaunlicherweise beginnt Grenz jede Choralzeile mit einer Achtelnote als Auftakt, während er im Trio die auf einheitliche Viertelbewegung nivellierte rhythmische Fassung wählt. Der energische Impetus des kleinen Stückes erfährt somit einen zusätzlichen Anschlag. Die unaufhörliche Sechszehntelbewegung der beiden Hände umspielt den harmonisierten c.f.-Bass, so in T. 3, 4 mit D – S – D – Dp – Tp – D⁷ – T, in T. 7, 8 mit T – Dp – D⁷ – T₃ – T₅ – D₇ – Dp, in T. 10, 11 mit (D⁷) – DD⁷ – D – D⁹ – T (D^v) – D und in T. 13, 14 mit D₃ – Tp⁶ – D⁷ – (D⁷) – Sp – D₇ – T. In den Figurationen versteckt sind vielfach Sekundvorhalte bzw. -reibungen oder z. B. hinzugefügte Sexten, die ich nicht in die o. a. vereinfachte Harmoniefolge aufgenommen habe, weil sie aufgrund des Tempos und der harmonischen Struktur keine Änderung des Bauplanes bewirken.⁸² Die abschließende Oktavfolge des T. 17 greift die zweite Choralzeile (*ich bring euch gute neue Mär*) auf und führt sie in reizvoller Harmonisierung⁸³ zum strahlenden C-Dur.

Fridel Grenz greift in seiner Bearbeitung den Luther'schen Kerngedanken eines weihnachtlichen und freudigen Kinderliedes auf, indem er in seinem Trio dem *cantus firmus* der weich klingenden Baritonlage eine leicht fassliche konzertierende Ritornellfigur beigibt, die von einem „Zupfbass“ begleitet wird. In seiner virtuosierten Toccata verlegt er den *cantus firmus* rhythmisch gestrafft in die Bassregion und lässt die Hände mit sehr lockeren Figuren, die an das Singen und Springen der Engel aus Strophe 14 erinnern mögen, harmonisch schlicht, nicht aufgebläht, begleiten. Das kleine Stück kann im Verlauf des Gottesdienstes und als Postludium seinen Platz finden.

2.2.3.8. Improvisation *O Sanctissima (O du fröhliche)* EG 44 – GL 831

Eines der bekanntesten deutschsprachigen Weihnachtslieder stellt das in den frühen Jahren des 19. Jahrhunderts entstandene *O du fröhliche, o du selige gnadenbringende*

⁸⁰ Die Angabe 2²/₃' bezeichnet ein sog. Teiltonregister, das den dritten Teilton der Naturtonreihe, die Quinte des angeschlagenen Grundtones wiedergibt. Beispiel: Bei gedrückter c¹-Taste erklingt dann g².

⁸¹ Im *Allegro*: T. 5, 6 und T. 10, 11 sowie vorletzter T. 17³ als subdominantischer f-Moll-Septakkord mit großer Septime und großer None. In T. 17⁴ dann verminderter Septakkord mit Septime im Bass und hinzugefügter Quarte c, der sich „falsch“ nach C-Dur in Grundstellung auflöst.

⁸² Vgl. T. 15, 16, die als Coda fungieren. Der c.f. ist auf seinem Schlussston angekommen und die beiden Oberstimmen tragen die Bewegung im C-Dur-Raum nach oben, um zum kraftvollen orchestralen Abschluss im *fff* zu kommen.

⁸³ Vgl. Anm. 81.

Weihnachtszeit dar. Johannes Daniel Falk, satirischer Schriftsteller in Weimar⁸⁴ und Heinrich Holzschuher⁸⁵ dichteten 1816 (Str. 1) und 1829 (Str. 2 und 3) das mittlerweile in viele Sprachen übersetzte Weihnachtslied. Als Melodie diente ein Marienlied *O sanctissima, o purissima, dulcis virgo Maria*, das bis heute in Italien gesungen wird und auf die Melodie eines sizilianischen Schiffer- bzw. Marienliedes zurückgeht.⁸⁶ In seiner Urfassung 1816 war das Lied ein von Falk so bezeichnetes *Allerdreifeiertagslied*, in dem die drei Hochfeste der Christenheit besungen werden.

Str. 1–3 *O du fröhliche, o du selige gnadenbringende Weihnachts-, Oster-, Pfingstenzeit!*

1. *Welt ging verloren, Christ ist geboren;*
 2. *Welt lag in Banden, Christ ist erstanden;*
 3. *Christ unser Meister, heiligt die Geister,*
- Str. 1–3 *Freue, freue dich, o Christenheit!*

Die erste Strophe hat sich erhalten, die Strophen 2 und 3 dichtete Heinrich Holzschuher hinzu bzw. um, so dass seit 1829 das heute bekannte Weihnachtslied vorliegt.

Fridel Grenz notiert offenbar eine aus einem gottesdienstlichen Postludium gewonnene *Improvisation* als dreisätziges, später notiertes Orgelstück.⁸⁷ Im eröffnenden *Allegro* versteckt sich die Chormelodie in den Spitzentönen der gelockerten Dreiklangsbrechungen der rechten Hand. Durch die Platzierung als zweites Sechzehntel einer Vierergruppe erhält die Figuration eine schwungvolle, nach vorne strebende Energie. Unterstützt wird dies durch die dreistimmigen Akkorde der linken Hand, die im wörtlich wiederholten T. 2 synkopiert gebracht werden. Dasselbe Verfahren wendet Grenz nochmals in den T. 9 und 10 an, wenn sich die Chormelodie bei *freue, freue dich...* zweimal – fast identisch – von der oberen Oktave des Grundtones nach unten bewegt. Er nutzt demnach ähnliche, sich wiederholende Choralpassagen zur Intensivierung seines Spielmodells. T. 9 zeigt noch eine Veränderung in der Sechzehntelfigur, in dem die Choralspitzentöne hier direkt auf der „Eins“ einer Vierergruppe und nicht – wie sonst – nachschlagend erklingen. Auch lockert der Komponist in diesen beiden Takten das ansonsten stabile Pedal in Achteln auf. Harmonisch bewegt sich die Bearbeitung in einem „gemäßigten“ Satz ohne Besonderheiten, wenn man von der Coda, die in T. 12. einsetzt, absieht. Über dem Orgelpunkt C des Pedals rückt Grenz stufenweise die beiden Hände nach oben, wobei besonders T. 13 mit seiner Folge G⁷ – A – es⁷ – G⁹ heraussticht.⁸⁸

84 Johannes Daniel Falk (1768–1826), gründete im *Lutherhof* in Weimar ein erstes großes Rettungshaus für verwahrloste Kinder und wirkte in hohem Maße als Sozialarbeiter bzw. -diakon.

85 Heinrich Holzschuher (1798–1847), Fürsorger in Gefängnissen und Erziehungsanstalten in Erfurt und der Oberpfalz.

86 Falk fand die Liedmelodie in der Sammlung *Stimmen der Völker in Liedern*, die Johann Gottfried Herder (1744–1803), Bekannter Goethes, herausgegeben hatte.

87 Diese Auffassung des Verfassers rührt daher, dass er den Komponisten in Auszugsmusiken nach der Messe bzw. in Konzertimprovisationen mit ähnlichen Beiträgen erleben durfte.

88 Die Wendung nach es-Moll⁷ entfaltet einen sehr aparten „Farbklecks“ im ansonsten von C-Dur geprägten Umfeld. Durch die Verbindung A-Dur (T. 13²) entwickelt der Klang über b (T. 13³) eine „neapolitanische“ Wirkung, die dann rasch über den vermind. Septakkord (T. 13⁴) wieder nach C-Dur zurückgeführt wird. Den changierenden Klang (es – ges – b – des bzw. dessen Umkehrungen) scheint Grenz zur farblichen Akzentsetzung insbesondere am Ende von Stücken zu lieben: Er verwendet ihn in Satz III nochmals. Vgl. Coda, T. 17³.

Das kleine *Andante* des Satzes II greift das rhythmische Motiv (punktierte Viertel – Achtel – zwei Viertel) der Choralzeile *Welt ging verloren, Christ ist geboren* auf. Durch die Wahl der Dynamik im *p*, dann *mf* und später crescendoierend, sowie den nunmehr akkordisch-homophonen Satz, schafft Grenz eine atmosphärisch-klangliche Ruhe vor dem abschließenden Finale.⁸⁹ Ab T. 11 übernimmt die absteigende Leiter des *Freue, freue dich, o Christenheit*, dann in aufsteigenden Dreiklangsrückungen, intensivierte durch den Triller der Mittelstimme und das o. a. *crescendo* die Überleitung zum *Finale* im Tutti (*fff*) der Orgel.

Der Choral in *Satz III* erklingt durchgängig vollgriffig und in langen Notenwerten in rechter Hand und im Pedal. In der Mittelstimme taucht nunmehr die Figuration des Satzes I auf, die die Akkorde der rechten Hand nochmals in gebrochener Form aufgreift. Auch in diesem *Finale* dient Grenz die weltumspannende frohlockende Verszeile *Freue, freue dich, o Christenheit*, T. 13 ff., dazu, harmonisch weit auszuholen und in die – diesmal ausgedehntere – Coda ab. T. 16 zu münden. Die Takte 13, 14 reihen die Septakkorde über d – e – f – g – as – a – e aneinander. Fast möchte man meinen, der Komponist wollte die verschiedenen Regionen der Christenheit über das Mittel der unvermittelt nebeneinanderstehenden Septakkorde im Weihnachtsjubiläum vereinen. Jedenfalls kulminiert die Spielfreude des Organisten in diesen glanzvollen Akkordbildungen. Mit Vorhaltsbildungen (T. 15) und nicht verweilenden Sechzehnteln läuft der Choral in die in T. 16 einsetzende Coda hinein. Der Orgelpunkt des Pedals auf dem Grundton C bildet die Grundlage für weitere Ganzton- (T. 20) und Halbtonrückungen (T. 21) von Dreiklängen und Septakkorden, um dann im strahlenden C-Dur der vollen Orgel zu enden und die Gemeinde in den Weihnachtsabend zu entlassen.

Die angesprochene Verwendbarkeit auch der vorliegenden Improvisation ist sicher als eine zweifache im Konzert und als Postludium der Messe respektive des Gottesdienstes denkbar.

2.2.3.9. Choral – Interludium – Finale *Nun lobet Gott im hohen Thron – Das alte Jahr vergangen ist* GL 265 – im EG nicht enthalten⁹⁰

Den Schlusspunkt der zweibändigen Sammlung *Freu dich, Erd' und Sternenzelt*, die Fridel Grenz 1995 vorgelegt hat, bildet eine Bearbeitung mit *Choral – Interludium – Finale* über den obigen Choral, der lediglich im Gotteslob der römisch-katholischen Kirche enthalten ist. Die Melodie stammt aus dem Jahre 1542 und ist aus dem Genfer Psalter entnommen, womit doch eine historische oekumenische Brücke geknüpft wäre. Die reformatorische Grundlage lässt sich durch den Textautor Caspar [auch Kaspar] Uhlenberg erklären, der als konvertierter katholischer Theologe, Dichter und

⁸⁹ Als kontrastierende Registrierung dieses Mittelsatzes zwischen den bewegten und lauten Ecksätzen ließe sich eine „romantische“ Grundstimmenmischung mit *Flöten, Gedackten, Schwebung, Gambe*, jeweils in 8'-Lage mit (zunächst) geschlossenem Schweller vorstellen.

⁹⁰ Im EG ist dieser Choral nicht enthalten. *Das alte Jahr vergangen ist* (EG 59) zeigt keinerlei Anlehnung an die hier bearbeitete dorisches Melodie und auch nicht das Osterlied EG 103 *Gelobt sei Gott im höchsten Thron*, das melodische Ähnlichkeiten zeigt. Einzig zu EG 106 *Erschienen ist der herrlich Tag*, einem Osterlied von Nikolaus Herman, 1560, kann man im Melodieverlauf Parallelen feststellen.

Komponist wirkte.⁹¹ Der Inhalt der drei Strophen betont die Trinität Gottes, vor allem in Strophe 3: *Lob sei dem Vater und dem Sohn, dem Heil'gen Geist auf gleichem Thron, im Wesen einen Gott und Herren, den wir in drei Personen ehren*. Strophe 2 betont mit der Nennung von *Erbarmen* und *Gnad* eher lutherisches Denken von der Rechtfertigung des Christen aus Gnade und Strophe 1 schließlich ist eine Aufforderung zum weltumspannenden Lobpreis Gottes.

Die melodische Linie ist vierzeilig in dorischem Modus gestaltet. Zeile 1 steigt über den markanten Quintsprung $d^1 - a^1$ zur Septime c^2 und über die dorische Sexte h^1 zum a^1 herab. Zeile 2 betont nochmals Septime und Sext und Zeile 3 endlich schwingt sich zur oberen Oktave d^2 auf, wiederum mit deutlicher Betonung des charakteristischen h^1 . Erst die abschließende Zeile 4 verlässt den dominantischen Raum über a^1 , der an den Rezitationston des Psalmsängers mahnt, und kehrt zum Grundton zurück. Der gesamte Melodieverlauf ist ein „gehobener“, der den Grundton nur zu Beginn und Ende anstimmt. Damit unterstützt er vor allem aus Strophe 1 die plastischen Bilder des *hohen Thrones* und den *Hochpreis* aller Nationen. Erst am Ende des Liedes, wenn sich die Melodie wieder nach unten orientiert, sind auch die *Völker auf der Erde* angesprochen.⁹²

Grenz legt wiederum eine dreiteilige Form mit *Choral – Interludium – Finale* vor. Für Choral und Interludium gibt er zwar keine Takt-, Tempo- oder Charakterangabe, doch durch die Vorzeichnung der Halben legt er dem Interpreten das Singtempo bzw. das Psalmmodieren der Gemeinde für die Aufführung der ersten beiden Sätze nahe. Im Finale verzichtet er hierauf, die Anlage mit halbierten Werten des Chorals und durchgängiger Sechzehntelbewegung der Mittelstimmen signalisiert aber, dass der metrische Puls aller drei Teilstücke beibehalten werden soll. Nur das Finale ist durch Taktierung in den $2/4$ -Takt eingebunden. Auch mit den dynamischen Angaben bzw. Register- und Klangfarben ist der Autor nicht konsequent. Im Interludium verweist er den *cantus firmus* in die $4'$ -Stimme des Pedals, das damit in die klangliche Mittellage kommt und umspielt mit durchgängigen Triolen im $8' - / 2'$ -Spaltklang⁹³ diesen Tenor. Im Finale weist lediglich ein *ff* auf den gewünschten vollen *organo-pleno*-Klang der Orgel hin. In seiner Satzweise und seiner klanglichen Kühnheit geht Grenz in diesem letzten Werk der Weihnachtssammlung über das bisher von ihm Gehörte hinaus. Im *Choral* zwingt er sich zu einem strengen linearen Fortschreiten der drei Unterstimmen, was durchaus klangliche Härten erzeugt. Der Satz ist konsequent geführt, changiert quasi *querständig* zwischen den chromatischen Stufen h und b bzw. fis und f , gis und g und erinnert an Choralvertonungen von E. Pepping oder J. N. David. Die stringente Führung gibt

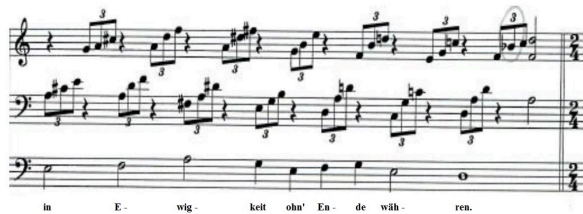
91 Casper Uhlenberg (1549–1617), studierte in Wittenberg Philosophie und Theologie und konvertierte nach dem Umzug nach Köln 1572 zum katholischen Bekenntnis. Er wurde Priester und Gymnasialprofessor in Kaiserswerth und Köln. Sein Liederbuch *Die Psalmen Davids in allerlei deutsche Gesangsreime gebracht* und seine Bibelübersetzung haben große Verbreitung im katholischen Glaubensleben gefunden.

92 Strophe 1: *Nun lobet Gott im hohen Thron, / ihr Menschen aller Nation, / hochpreiset ihn mit Freudenschalle, / ihr Völker auf der Erden alle*.

93 Die Angabe $8'$ bedeutet ein Erklängen der Äquallage, Singlage oder Stimmtonlage, d. h. der Kamerton a^1 hat in der $8'$ -Lage ca. 440 Hz Stimmhöhe. Durch Zuziehen eines $2'$ -Registers wird die nächsthöhere Oktavlage (a^2) ausgespart und zum a^1 erklingt gleichzeitig a^3 , was einen Spaltklang ohne „Mitte“ bewirkt. In diese ausgesparte Lage fügt sich dann im vorliegenden Interludium die Pedalstimme mit hohem *cantus firmus*.

Grenz am Ende – leider – auf, wenn er unter der Schlussnote d^1 zu Quintparallelen greift, die im Kontext des Vorherigen deutlich isoliert stehen.

Das *Interludium* ist ein leichtfüßiges, duftiges Stück, das durch das Spiel mit gebrochenen Drei- bzw. Vierklängen besticht. Unterschwellig ist eine Harmonisation des Chorals angelegt, wobei die Passagen des Chorals über *Erbarmen, seine Gnad* und *unsres Herren* mit F^7 und E^7 den üblichen Rahmen durchbrechen. Besonders reizvoll ist dies deshalb, weil die dorische Sexte h^1 des Chorals an diesen Stellen markant erscheint. Grenz glättet den Schluss wiederum, indem er auf die Herbheit des h^1 in der letzten Triole zugunsten des „weichen“ (=mollis) b^1 verzichtet:



Das abschließende *Finale*, vorzutragen im *ff* und mit vollgriffigen Oktavgriffen rechts und durchgängigen Dreiklangsbrechungen links, bringt den *cantus firmus* in der Oberstimme. Die Zeilenenden unterbrechen jeweils den zweizeitigen Puls und schieben einen $\frac{3}{4}$ -Takt zum „Atmen“ ein. Die gewählten Harmonien sind nicht ungewöhnlich, haben aber nun den herb kirchentonalen, dorischen Raum verlassen. Klanglich in dieser Hinsicht reizvoll sind nun die abschließenden zweieinhalb Takte der Coda, in denen Grenz über den D^v , a-Moll mit Durchgangsbewegung in Pedal, Mittelstimme und Des-Dur zum aufhellenden D-Dur kommt und diesen Lobpreis des dreifaltigen Gottes zu einem strahlenden Ausklang führt.

Als Resümee der Analyse der Weihnachtssammlung *Freu dich, Erd' und Sternenzelt* mit den neun Einzelbearbeitungen ist zu festzuhalten, dass Grenz sich als „komponierender“ Improvisator vorstellt. Die Stücke, die sich zwischen traditionellen barocken Formen von *Choraltrio* (*Es ist ein Ros' – Herbei, o ihr Gläub'gen – Es kam ein Engel*), *Concerto-Satz* (*Freu dich, Erd' und Sternenzelt*), *Intrade* („O Heiland“-Introduction) bis hin zur *Choralpartita* (*Jauchzet, frohlocket – O Heiland – O Sanctissima [O du fröhliche] – Nun lobet Gott*) und vor allem choralgebundener *Toccata* bewegen, zeigen eine geschmeidige Beherrschung der verschiedenen Formen unter der stets engen Unterwerfung an den wörtlich vorgetragenen Choral. Lediglich der Satz *Zu Bethlehem geboren*⁹⁴ mutet wie ein dreiteiliger liedhafter Mittelsatz einer romantischen Sonate an. Grenz benutzt überlieferte Formschemata, Ritornellbildung und Variationstechniken, die er sich bei den „Alten“ abgeschaut hat bzw. die ihm als erfahrenen Organisten durch seine Spielpraxis in selbstverständlicher Gewohnheit sind. Sehr geläufig und zahlreich erscheinen vor allem seine virtuoson Toccata-Modelle mit motorisch sprudelnden Triolen- oder Sechzehntelfiguren und man hat den Eindruck, als habe sich der Komponist nach der Sonntagsmesse ans Notenblatt zur unmittelbaren Nieder-

94 Vgl. 2.2.3.5, S. 218 ff.

schrift des eben Improvisierten gesetzt. Die überlieferten Formmodelle und die Harmonisierung der Choräle füllt Grenz mit eigenen Stilcharakteristika, seien es Rückungen von Septakkorden, intensives Spiel mit Quarten oder das unablässige Gehen einer einmal angestoßenen Bewegung. Seine harmonische Sprache basiert immer auf der eher traditionellen Harmonisierung des gewählten Chorals, wobei in jedem Stück an einigen Stellen ein besonderer klanglicher Reiz aufblitzt. Seine Spielanweisungen für die Interpreten sind sehr spärlich und – wie er selbst eingesteht – fast nachlässig.⁹⁵ Hier wünschte man sich des Öfteren klärende Anmerkungen. Das vielfache Fehlen der Angaben zu Registrierung, Tempo, Charakter, Phrasierung und Artikulation zeigt einerseits auch die Anlehnung an alte Meister, belässt gleichzeitig auch die interpretatorische Freiheit des Interpreten und zeigt drittens wiederum den improvisierenden Komponisten, für den vieles so selbstverständlich zu sein scheint, dass er es nicht aufschreiben muss. Die Beiträge von Fridel Grenz vermögen Bedürfnisse des liturgischen Rahmens zu befriedigen bzw. dort einsetzbar zu sein, und sie können ihren berechtigten Platz im Konzertprogramm finden, vor allem die mehrteiligen Kompositionen.

*Einem Organisten, der das ganze Spektrum der durch die Kompositionsgeschichte heute bestehenden Möglichkeiten beherrscht [sei es als Improvisator oder als Komponist], kann es gelingen, der Langeweile, dem Nicht-Mehr-Hinhören der Gemeinde am wirkksamsten vorzubeugen.*⁹⁶

2.2.4. Analyse der *Kleinen Festmesse in G* für gem. Chor und Orgel

Die analytische Betrachtung einer Messvertonung für vierstimmigen gemischten Chor soll auch einen Blick auf das Vokalschaffen von Fridel Grenz öffnen. Mit der *Missa brevis A-Dur* (1999), der *Missa festiva* (2003) und der *Kleinen Festmesse in G* (2001) hat Grenz – neben weiteren liturgischen Einzelsätzen – drei Vertonungen des Ordinariums vorgelegt, die vor allem den Anforderungen gemeindlicher Chöre entgegenkommen und eine unaufwändige Verwendbarkeit im Gottesdienst ermöglichen.⁹⁷

Die *Kleine Festmesse in G* aus dem Jahre 2001 besteht aus *Kyrie – Gloria – Sanctus* (und *Benedictus*) – *Agnus dei*. Der Chorsatz ist durchgängig vierstimmig, wobei auch *unisono*-Passagen an besonderen Stellen eingefügt werden. Der Orgelsatz hat bis auf

⁹⁵ Vgl. Anm. 53 und 69.

⁹⁶ Nowak, Tomasz Adam, *Orgelimprovisation und Liturgie*, in: *Festschrift zur Orgelweihe in St. Lambert*, hrsg. von Zywiets, Michael, LIT-Verlag Münster, Bd. 9, 2004, S. 85.

⁹⁷ Die Messvertonungen verzichten allerdings auf die Vertonung des Glaubensbekenntnisses im *Credo*.

Dies ist darin begründet, dass das Glaubensbekenntnis in der Heiligen Messe ein Teil des Wortgottesdienstes ist und dort zwischen Homilie und Fürbitten steht. Meist wird es im Gottesdienst gesprochen. Vgl. Art. 67, 68 in: *MISSALE ROMANUM EDITIO TYPICA TERTIA 2002 GRUNDORDNUNG DES RÖMISCHEN MESSBUCHS*, Vorabpublikation zum Deutschen Messbuch, Bonn, 12. 6. 2007³.

Zur *kleinen Festmesse in G* schrieb Grenz am 6.11.2013 an den Autor: *Die kleine Festmesse in G wurde sehr oft in Mettlach gesungen und einmal vom Saarbrücker Rundfunk aufgenommen und gesendet. Habe also auch eine CD mit gleicher Messe, aufgenommen in St. Wendel vom dortigen Chor mit mir an der Orgel.*

Zur *Missa festiva* meinte der Komponist im Gespräch vom Okt. 2010: *Diese Messe liegt mir besonders am Herzen.*

wenige Takte dienende harmonische Stützfunktion, bleibt aber auch dann mindestens vierstimmig, wenn der Chor einstimmig deklamiert oder einzelne Stimmgruppen solistisch agieren. *A cappella* singt der Chor an sehr wenigen Stellen, vor allem im *Gloria*.

Zum *Kyrie*: Die eröffnende dreifache Bitte „Herr, erbarme dich – Christus erbarme dich – Herr, erbarme dich“ gibt den A-B-A-Bauplan vor. Grenz setzt ihn um, indem er die 33 Takte (8 Takte [*Kyrie*] + 6 Takte [Männer *Christe*] + 6 Takte [Frauen *Christe*] + 5 Takte [Gesamtchor *Christe*] + *da capo* 8 Takte [*Kyrie*]) in entsprechende Bausteine teilt.

Teil A *Kyrie eleison* gliedert sich in eine achttaktige Phrase (2+2+4), die den *Kyrie*-Ruf dreimal, dynamisch steigernd vom *piano* bis zum *forte*, im vierstimmigen Satz bringt. Der Satz ist homophon gehalten, wobei die Oberstimme die Grundtonart in Grundton (T. 1), Terz (T. 3), Quinte (T. 5) und kleiner Septime^{f2} (T. 6) markiert und sich bausteinartig emporarbeitet. Der Zielpunkt dieses so aufgeschichteten Dominantseptakkordes G⁷ ist das C-Dur in T. 7. Da aber C-Dur die Subdominante in G ist, bringt Grenz in Alt und Tenor noch dominantische und leittönige Durchgänge (a und fis) in T. 7⁴, um in G-Dur enden zu können. Schon in den ersten knappen Einleitungstakten öffnet Grenz ein reizvolles harmonisches Spektrum und ein Verknüpfen von harmonischen Grundfunktionen. Auch in den Takten 2, 4 lässt er über der liegenden Stimme des g⁰ der Bässe subdominantisches Material mit a-Moll erklingen. In T. 6 vertont er das f² im Sopran nicht als Septime im G-Dur-Klang, sondern als subdominantisches Klang (Sp) d⁷, bezogen auf das C-Dur in T. 7. Der Satz ist bei aller harmonischen Finesse recht leicht singbar, da linear angelegt und sängerisch in Bezug auf die Atemführung gut entwickelt. Der Ambitus aller Stimmen ist für die Adressaten in den Gemeindechören unproblematisch zu realisieren. Die Orgelstimme beschränkt sich weitgehend auf das *colla-parte*-Spiel, wobei sie in den T. 2 und T. 4 den Bass vom Orgelpunkt g löst und den Grundton der Dominante (d) bzw. den der Subdominantparallele (a) spielt, somit den Chorakkorden zusätzliche Farbe verleiht. Den punktierten Rhythmus des Chores beim dreimaligen *Kyrie* nimmt die Orgel nicht auf, sondern bietet eine ruhige Klangfläche für die chorische Deklamation.

Teil B *Christe eleison* zeigt eine Gruppierung von sechs Takten Männerchor, sechs Takten Frauenchor und abschließenden fünf Takten vierstimmigem Gesamtchor. Die beiden solistischen Partien zwischen Männern und Frauen sind im Tonhöhenverlauf identisch gearbeitet, erreichen allerdings verschiedene tonartliche Räume, transponieren also das vorgestellte Material. Grenz ist hierbei ein mediantisches bzw. „freies“ Klangspiel wichtig: In T. 9 startet er mit dem *piano*-Ruf *Christe* in G-Dur, wendet sich in T. 10 zu F⁷. Die nachfolgenden Takte bringen E-Dur (T. 11), a-Moll (T. 12), dann wieder G⁷ (T. 13) und C-Dur (T. 14). Die Frauenstimmen transponieren den identischen Verlauf nach E-Dur (T. 15), D-Dur⁷ (T. 16)⁹⁸, Cis-Dur (T. 17), fis-Moll (T. 18), E⁷ (T. 19) und setzen den Schlusspunkt A-Dur (T. 20). Mit einer Durchgangsfigur in Achteln und einem Rücken nach G-Dur (T. 20, zweite Takthälfte) erreicht der Komponist in T. 21 den *forte*-Einsatz des vierstimmigen Chores in C-Dur. Der gesamte Chor fasst hier im *forte* das *Christe* zusammen und führt es in seiner dritten Wiederholung

98 Der Schluss von T. 16 ist allerdings nicht das identische Spiegelbild des T. 10. Dort erklingt F⁷, hier müsste demzufolge D⁷ erklingen. Tatsächlich bringt Grenz aber h-Moll-Sextakkord mit hinzugefügter Sexte gis. M. E. ist dies ein geschickt eingefügter „Sicherheitsakkord“, um das nachfolgende Cis-Dur für die Frauenstimmen leichter intonieren zu können.

zum Höhepunkt. Harmonisch verbleiben die T. 21–25 im schlichten Kadenzrahmen von G-Dur. Rhythmisch sind alle drei Anrufungen (Männer – Frauen – Gesamtchor) identisch und sehr schlicht gestaltet. Neben der reizvollen Harmonik ist Grenz daran gelegen, seinen Satz in allen Stimmen sehr linear und gut singbar zu gestalten. Außer in der Bassstimme und – wenn sie imitiert – in der Altstimme, finden wir keine Sprungbewegungen, lediglich Terzabgänge in der Oberstimme, wenn das Sprachmetrum im *eleison* auf der Endsilbe entspannt (T. 6, 22, 24). Ein weiteres Stilmerkmal des Komponisten Grenz ist die vielfache Sekundreibung mit nachfolgender Auflösung oder auch die Rückung von Akkorden über liegender Bassstimme. Mit beiden Parametern, Harmonik und Sekundreibungen, mutet er in seinen Chorsängern bei aller „Glätte“ doch dezente Herbheiten zu. Die Orgelstimme der T. 9 ff. accompagniert den Chorsatz identisch bzw. füllt mit Durchgängen, Wechselnoten als Vorhaltsauflösung oder harmonischen Brücken (T. 10, 13, 16, 20, 24). Die klare Struktur des gesamten *Kyrie* wird auch in der Dynamik betont, bei der die Orgel durch entsprechende Manuwechsel vom *piano* zu *mezzoforte* und *forte* unterstützt und auch den vierstimmigen Choreinsatz im *Christe* (T. 21) durch ein vorgezogenes *forte* vorbereitet und heraushebt.

Das *Gloria* umfasst insgesamt 52 Takte und ist damit der längste Satz dieser Messvertonung. Seine Binnenstruktur weist wiederum eine klare Teilung auf. Nach zwei möglichen Intonationen des Zelebranten (*Ehre sei Gott in der Höhe*) erklingt ein dreitaktiges *Vorspiel* der Orgel, das den nachfolgenden Choreinsatz wörtlich vorwegnimmt und in die Klanglichkeit und das Tempo *allegro* einführt.

T. 4–T. 11: *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis*

Im vierstimmigen, homophon angelegten Chorsatz hält sich Grenz streng an die flott empfundene Sprachmelodie und vertont mit sehr klarer Textverständlichkeit. Der kadenziale Rahmen ist G-Dur, wobei sehr aparte Farben mithilfe der in den drei Oberstimmen geführten Quartsextakkorde in den T. 4 und 5 (Wendung über As-Dur, F-Dur und B-Dur) und des Sp⁷ (T. 7, 8) angeschlagen werden. Den Lobgesang *Laudamus te* im *forte* und die Schlusskadenz *glorificamus te* (T. 10, 11) wählt Grenz als plagale Kadenz (S – T) und er lässt die authentische Kadenz (T – T₃ – S – D⁷ mit intensivierenden Durchgängen) in der Orgel (T. 11, 12) mit Anschluss an den nächsten Teil *Gratias* folgen. Die Bassstimme beharrt, wie schon im *Kyrie*, auf dem Grundton g⁰ über mehrere Takte, die Oberstimmen dürfen fließen. Die Verwendung des Sp⁷ mit dem zu f aufgelösten fis schafft schon hier eine offenkundige klangliche, impressionistisch oder populär-musikalische Verbindung zwischen dem *Kyrie* und dem Beginn des *Gloria*. Der charakteristische Klang wird zu einer Art Leitklang dieser Messe. Die Orgel beschränkt sich in diesen elf Takten auf kurzes Vorspiel, eintaktigen Abschluss/Übergang und schlichtes Stützen des Chores. Prägnant lässt Grenz den Chor auf den Zelebranten im *A-cappella*-Satz *Et in terra pax* in T. 4, 5 antworten und schafft so eine akustisch wahrnehmbare Brücke zwischen Himmel und Erde. In den T. 12 bis 24 schließt der Teil *Gratias* an. Grenz wechselt in der Dynamik zum *piano* und teilt den Chor, wie schon aus dem *Kyrie* bekannt, in imitierende Gruppen von Männern und Frauen ein. In je dreitaktigen Phrasen wechseln sich Unter- und Oberstimmen versweise ab, verlassen aber den Raum der Tonika G-Dur nicht. Mit T. 18 (*Domine fili*) vervollständigt sich der Satz wieder zur Vierstimmigkeit, die Dynamik ist auf *mezzoforte* angehoben. Grenz führt auch – wie schon in den T. 4–6 und T. 9,10 – die Frauenstimmen in parallelen Terzen, was der Musik einen volkstümlichen Fluss verleiht. Sei-

ne Harmonik spielt wiederum mit den Klängen um den Ton f, wenn er einmal F-Dur als Zwischendominante zur Subdominante C-Dur einsetzt, T. 18 analog zu T. 9, oder dann wieder „impressionistisch“ als d⁷, T. 20, 21 analog zu T. 7, 8. Ganz zu Ende dieses Abschnittes in T. 22 und 23 kadenziert er wieder mit der Dominante, allerdings über dem plagalen c im Bass.

Der anschließende *moderato*-Teil ab T. 25 (*Qui tollis peccata mundi*) ist wieder in Stimmteilung gearbeitet, wieder im *piano*, allerdings moduliert Grenz harmonisch reizvoll in mediantische Regionen, die an die T. 9 ff. des *Kyrie* erinnern.⁹⁹ Auch zum Abschluss dieses Teiles stimmt der vierstimmige, homophon geführte Chor in den choralartig-hymnischen Schluss ein (T. 33⁴–37). Die Harmonik ist mit den T. 21–24 weitestgehend identisch¹⁰⁰, allerdings lässt Grenz den Chor den Text „der Du sitztest zur Rechten des Vaters, erbarme Dich unser“ (*Qui sedes...*) *a cappella* singen und gibt somit der Passage und dem Inhalt besondere Bedeutung. Die Prägnanz und Eindringlichkeit des Textes behält der Autor auch im folgenden, *vivo* überschriebenen, Schlusssteil ab T. 38 bei. *Quoniam tu solus sanctus* erklingt im *unisono* und *forte* der Choristen, die Orgel begleitet mit z. T. fünfstimmigen kompakten Akkorden, die sich sequenzierend nach oben und unten bewegen. Gerne benutzt Grenz auch hier wieder den Septakkord auf einer Moll-Basis, hier a⁷ in T. 40 und 41. Die Vierstimmigkeit im *a cappella* ist wiederum wichtigen Inhalten (*Jesus Christus*, T. 42, 43) vorbehalten. Grenz wechselt in seiner Satzstruktur sehr geschickt und – den Text konturierend – zwischen einer mehrchörig anmutenden Zweistimmigkeit in Männer- und Frauenchor, begleiteten und unbegleiteten homophonen vierstimmigen Passagen und dann – im Ausdruck wiederum steigernd – einstimmigen Rufen im *unisono*. Diesem Gestaltungsmittel unterstehen auch die abschließenden *forte*-Takte ab T. 44.

Die Bewegung wird durch triumphal aufliegende Achteltriolen in Orgel und Chor (*cum sancto spiritu*) gesteigert, die Orgelbegleitung verstärkt sich, und vor allem die Harmonik wird kühner.¹⁰¹

99 T. 25–28 Männerstimmen: G-Dur, F-Dur mit 2-1-Vorhalt, F-Dur⁷ zu E-Dur mit 4-3-Vorhalt. T. 29–33 Frauenstimmen: A-Dur, G-Dur mit 8-7-Wendung, E-Dur⁷, a-Moll, F-Dur, C-Dur und G-Dur mit 4-3-Vorhalt in T. 33.

100 Kleine Varianten in T. 22 zu T. 35, 36 in Bass und Alt nebst textlich bedingter rhythmischer Veränderungen.

101 Besonders eindrucklich sind die T. 45 bis 48 in der Septakkordfolge: a⁷ – e⁷ – h⁷ – B⁷ (resp. E⁹, mit 5>) – A – h⁷ – fis⁷ – cis⁷. Den klanglichen Höhepunkt des *Gloria* setzt Grenz in T. 47² mit einem Mixturklang über f, den man als mehrfachen Vorhaltsklang vor dem abschließenden C-Dur (mit 9-8-Vorhalt) deuten kann oder als d-Moll-Sextakkord mit 6 und 9<.

43

ste. *f* Cum San - - - to Spi - ri - tu,

in glo-ri-a De - i Pa - tris. *f* A - men,

Das Unfassbare, die Kühnheit, die Kraft des Geistes (*spiritus*) ist offenkundig für Grenz der Höhepunkt in der gloriosen Verherrlichung Gottes. Das abschließende vierfache *Amen* (T. 48–52) wird zunächst *a cappella* und mit vorhaltenden Sekundreibungen und vorausseilendem Sopran vorgetragen (T. 48, 49), um dann in ausschweifender Kadenz, eigenständiger Orgelfiguration und mit deutlicher Betonung des Subdominanten (a-Moll und C-Dur) in G-Dur zu enden. Zum Abschluss verweist der Komponist nochmals in der Orgel auf den beherrschenden F-Klang mit Wechselquartsextakkord.¹⁰²

Das *Sanctus* zeigt wiederum eine knappe Vertonung mit 23 Takten und das hierin enthaltene *Benedictus* lediglich sechs Takte. Grenz wiederholt oder verdoppelt die Texte oder Textpassagen nicht, sondern gibt den Versen durch die Art der Verteilung zwischen den Stimmgruppen Gewicht und Bedeutung. Das *Sanctus* beginnt im *andante* mit einer knappen Intonation der Orgel in G-Dur, wobei das schon bekannte harmonische Stilmittel der kleinen Septime und des Bewegens über dem Orgelpunkt *g* wieder zum Einsatz kommt. Die dreimalige Anrufung „Heilig, heilig, heilig“ gestaltet Grenz harmonisch völlig identisch mit – für den Chor und Hörer ebenfalls schon gewohnten – Wendungen in *Kyrie* (T. 5–8) oder *Gloria* (T. 20–24 oder T. 34–37). Dynamisch baut er stufenweise vom *piano* zum *forte* in T. 7 auf, die Orgel bleibt in der

¹⁰² Die sehr sparsame Verwendung des Leittones *fis* bzw. der Dominanten D-Dur korrespondiert mit der mixolydischen Fassung des Introitus.

Funktion der klanglichen Stütze ohne eigenes Stimmgewebe. Auch die nachfolgende Vertonung des „Herr Gott Zebaoth, Erde und Himmel sind Deiner Ehre voll“ (*Dominus Deus*) ist dem Hörer schon aus den beiden ersten Messteilen vertraut, was der Kohärenz und Einheitlichkeit der Musik dient. Man muss sich vergegenwärtigen, dass die vorliegende Messvertonung von Fridel Grenz als eine „Gebrauchsmusik“ für die Einbindung in die Messfeier geschrieben ist, also durch Worte des Liturgen, Gemeindechoräle, Gebete der Gläubigen unterbrochen wird. Die Männerstimmen beginnen in T. 9 wieder in der leisen Zweistimmigkeit, analog zum *Gloria* (T. 12, 13), die Frauen folgen imitierend in der Oberquinte nach (T. 12–14) und der Gesamtchor beschließt in T. 15, 16 in der Dominante D-Dur. Auch für das dreimalige *Hosanna* greift Grenz auf früheres Material aus dem *Gloria* zurück. Die markanten Triolenfiguren, die die Orgel dort *forte* und *vivo* in T. 44 ff. aufsteigen lässt, wiederholt er samt dem kompletten Chorsatz im *Sanctus* in den Takten 17 bis 20, nun allerdings neu textiert (*Hosanna*), ebenfalls im *vivo*. Sang der Chor im *Gloria* das *Amen* auch *a cappella* (T. 48, 49), so im *Sanctus* das dritte *Hosanna* in der gewohnten Kadenzierung und Stimmführung, schließend in G-Dur. Eine besondere Hervorhebung gestattet Grenz dem vom *Hosanna* umschlossenen Text des *Benedictus* („Gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn“): Auch hier singt der Chor im vierstimmigen Satz ohne Stütze durch die Orgel und im anrührenden *piano*.¹⁰³ In diesem kurzen chorischen Satz weicht Grenz auch von seiner sonstigen Vorliebe für Kadenzierungen deutlich ab. Im Tenor erklingt sehr markant das *fi*¹, was dem Text *Benedictus* eine besondere Helligkeit, weil vorher nie so gehört, verleiht.



Wenn man die bisher gewählten Textpassagen der ersten drei Messteile betrachtet, die Grenz im *A-cappella*-Satz belässt, erkennt man seine Ausrichtung auf irdisches Leben (*et in terra pax*) und die zum „Erdenmenschen“ gewordene Figur des Jesus Christus (*Jesu Christe* und *Benedictus*). Alle weiteren Anrufungen und Attribute des „Göttlichen, des Vaters“ sind immer begleitet vom Orgelsatz.

Das dreizehntaktige *Agnus Dei* schließt den Gottesdienst und die vorliegende *Kleine Festmesse* ab. Grenz bleibt hierin allen seinen bisher eingeführten melodischen, harmonischen und rhythmischen Parametern treu und knüpft sehr eng an bisher Gehörtes der anderen Messteile an. Die dreimalige Anrufung des „Lammes Gottes“ ist zweigeteilt: die beiden Bitten „erbarme dich unser“ (*miserere nobis*) erklingen im homophonen sechstaktigen *piano*-Satz und werden wörtlich wiederholt. Grenz offeriert allerdings die klangliche Option der Wiederholung als *solo* oder nur der Sopranstimme – chorisch ausgeführt – mit Begleitung der Orgel. Die dritte Bitte, erweitert zum „gib uns Deinen Frieden“ (*dona nobis pacem*) ist um einen Takt – textlich bedingt –

103 In vielen klassischen Messvertonungen ist das *Benedictus* ein inniger, intimer, oft auch solistisch vorgetragener Satz im *Sanctus*, eingerahmt von festlich-strahlenden *Hosanna*-Rufen.

erweitert, beginnt im *mezzoforte* und crescendiert zur Schlussfermate in G-Dur. Die Textstelle *qui tollis peccata mundi* („der Du trägst die Sünde der Welt“), die in T. 9 und T. 10 zum dritten und letzten Mal gebetet wird, lässt Grenz dem Zuhörer und der Gottesdienstgemeinde nochmals im unbegleiteten Satz eindringlich ins Ohr singen. Die Harmonik zeigt im Satz wieder die Vorliebe für die mixolydische kleine Septime f bzw. deren Harmonisierung als Sp⁷. Auch die schon oftmals gehörte Kadenzfolge G – e – a – G⁽⁷⁾ – C – D⁷ (stets über C im Bass) bringt keine Neuerung, sondern rundet das klangliche Bild ab und verbindet die vier Messteile somit sehr eng miteinander. Grenz bezeichnet seine Chorkomposition als *Kleine Festmesse* und legt vier Messteile, außer dem *Credo*, jeweils begleitet vom einfachen Orgelsatz vor. Die Dimensionen aller Stücke sind in der Tat klein und überschaubar. Hiermit allerdings auch für die feiernde Gemeinde sehr gut fasslich. Grenz verdoppelt keine Verse, figuriert nicht, sondern komponiert sehr eng am Text, gibt aber jedem Satz – trotz der klanglichen Verbindung miteinander – ein eigenes Gepräge. Das für ihn Wesentliche stellt er prägnant heraus, z. B. die aufbrausenden Takte im *Gloria* und *Sanctus*; er bleibt aber immer mit seiner Musik Diener des Wortes und des Ritus. Diesen erhebt er allerdings durch seine musikalische Vertonung zum „Fest“. Eine wirkliche Gebrauchsmusik, die die Einbindung in den Gottesdienst mit unterbrechenden Gebeten, Lesungen, Worten des Liturgen sucht und braucht. Sein Satz ist knapp bemessen, für den Laienchorsänger leicht erlernbar und für den begleitenden Organisten ebenfalls ohne Problem zu meistern.¹⁰⁴ Die leichte Lernbarkeit und das Übertragen einzelner Floskeln über die Sätze hinweg ist ein Kennzeichen des kirchenmusikalischen „Praktikers“ Grenz. Er kann seine Chorsänger und deren Übetempo sowie Fähigkeiten einschätzen, weiß, wo intonatorische Hilfe der Orgel nötig ist. Seinen eigenen klanglichen Stil weiß er ebenfalls zu prägen in der besonderen Form seiner Melodie- und Kadenzführung. Stilmittel sind ihm Sekundreibungen bei linearer Stimmführung, Tonwiederholungen in Themenköpfen, einfache Basslinien, leicht fassliche Oberstimmen ohne großen Ambitus, Septakkordwendungen, oftmals in Moll, mediantische Rückungen und Vermeidung des Leittones bzw. Betonung der mixolydischen kleinen Septime. Alle diese – gerade auch für den „einfachen“ Hörer – wahrnehmbaren Klänge bringt er zyklisch und einheitsstiftend in jedem Satz, schafft somit eine Wiedererkennung und lässt durch seine Arbeitsweise Musik und Messe, Wort und Ton, zu einem gelungenen kompakten Ganzen, einem „Fest“-Gottesdienst, werden.

2.2.5. Resümee: Stilmerkmale im Werk von Fridel Grenz

Die eingehende Betrachtung einer Vielzahl von Orgelwerken und die Analyse einer Messkomposition für Chor und Orgel haben für das Schaffen und die Arbeitsweise von Fridel Grenz erkennen lassen, dass hier ein komponierender und improvisieren-

¹⁰⁴ Man geht sicher nicht fehl, wenn man davon ausgeht, dass Organist und Chorleiter dieselbe Person in der Ausführung sind, so wie es Grenz selbst jahrzehntelang praktiziert hat und wie es vielerorts üblich in der kath. Kirche ist. Diese Praxis schlägt sich bis in die Platzierung des Orgelspieltisches nieder, der oftmals von Orgelgehäuse getrennt, Platz für den singenden Chor zwischen Pfeifen und Spieltisch lässt. Der Organist hat so die Chorsänger im Blick und kann gleichzeitig spielen und dirigieren.

der Musiker arbeitet, der aus der eigenen kirchenmusikalischen Praxis, als Chorleiter wie als Organist, schöpft und sich anregen lässt. Die Anregung aus den praktischen Erfordernissen zeitigt dann wieder eine Befruchtung und immense Bereicherung dieser täglichen Arbeit.

Grenz beherrscht das Bearbeiten einer Choralmelodie, indem er sie variieren, durch die Stimmen führen kann, indem er aber auch die inhaltliche Textur durch orgelspezifische Ausdeutung für den Hörer plastisch werden lässt. Vor allem seine improvisatorische Spielfreude schlägt sich in den vielfachen Toccatenformen, die auch zum Teil choralgebunden sind, nieder. Hier ist seine Vorliebe für virtuoses Spiel, seine Freude an der glitzernden und harmonisch farbigen Figuration spürbar. Seine Vorbilder und Vorlieben liegen in der französischen Spielliteratur des 19. Jahrhunderts, deren Virtuosität er mit Begeisterung aufsaugt und pflegt. *Schon in der Jugend bin ich durch meinen Bruder, der Journalist in Frankreich war, mit französischen Orgelnoten „versorgt“ worden. Um 1950 gab es in Deutschland ja gar keine Noten von Franck oder Widor.* (Grenz, 9.11.14). Die Orgel wird in einzelnen Beleuchtungen und Möglichkeiten, aber stets im „besten Licht“ gezeigt. Mit seiner Orgelliteratur legt Grenz Werke vor, die Spieler und Hörer nicht erschrecken und schockieren, sondern erfreuen und zum Mitmachen anregen. Die Beschäftigung mit der chorischen Arbeitsweise zeigt ebenfalls den ganz in der Praxis stehenden Musiker. Vorgegebenes, längst bekanntes und repetiertes „Textmaterial“ wird mit persönlicher Klangsprache versehen, die einen hohen Wiedererkennungswert hat. Hierbei wird nie der Blick für die Machbarkeit durch Laien und die Einbindung in den Gottesdienst aus dem Blick verloren. Die Klangsprache von Grenz ist aber auch so reizvoll und persönlich, dass Gemeinde und Choristen sich mit Freude mit seiner Musik auseinandersetzen und diese rezipieren. Zusammenfassend lässt sich sagen: Grenz ist ein freudiger Arbeiter im Garten des Herrn und musikalischer Handwerker im Haus der Kirche.

2.3. Magdalene Schauss-Flake

Magdalene Schauss-Flake wurde am 25.7.1921 in Essen geboren. In Dortmund legte sie die B-Kantorenprüfung ab, wechselte dann 1941 nach Berlin und absolvierte dort 1942 die A-Kantorenprüfung der evangelischen Kirchenmusik. Im Rahmen ihres Studiums erschien ihr Oskar Söhngen als die für sie prägende Lehrerpersönlichkeit. Stationen ersten beruflichen Wirkens waren Anklam und Stettin, kriegsbedingter Umzug nach Ziethen. Das Kriegsende erlebte sie in Hamburg und sie hielt sich durch Arbeit in einer Gärtnerei - nach eigenen Worten – *über Wasser*. 1945 begann sie dann wieder in der Heimat in Essen als Organistin musikalisch zu arbeiten. Als Gattin eines Pfarrers zog sie nach Wuppertal, dann 1950 nach Bergen bei Kirn und 1960 nach Burgsponheim bei Bad Kreuznach. Hier wurde sie vielfältig aktiv in der Leitung von Gemeindegruppen, Chören, Bläsergruppen und als Komponistin mit zunehmend wachsendem Renommee und breiterer Ausstrahlung.

Zu den von ihr beherrschten Instrumenten wusste sie selbstbewusst anzumerken¹: *Ich kann alle Blasinstrumente außer Horn spielen*. Die Trompete fesselte sie und sie übte auf dem Dachboden des Studentenheimes so lange, bis sie den damaligen Schlager *Martha, Martha, du entschwandest* beherrschte. Sie erwähnte die ihr zuerkannten Auszeichnungen: 1997 Peter-Cornelius-Plakette des Landes Rheinland-Pfalz, 2006 Bach-Urkunde und EPiD-Medaille² (*Mitarbeiterin Psalm 150*) für ihre *wegweisende Komposition* (aus der Begründung für die Verleihung der EPiD-Medaille).

Als prägende Lehrer bezeichnete sie vor allem Hans Chemin-Petit³ als Komponist. Kennenlernen und singen durfte sie unter Hugo Distler⁴ und Ernst Pepping.⁵ Orgel-

1 Alle Gedanken von Magdalene Schauss-Flake, die auf den nachfolgenden vier Seiten als Zitate erscheinen, wurden im ausführlichen Interview vom 4. Juli 2006 mit der Komponistin im Asklepios-Stift Bad Kreuznach durch den Verfasser wörtlich aufgenommen.

2 Evangelischer Posaunenchor in Deutschland.

3 Hans Chemin-Petit (1902–1981), Cellist, Chorleiter und Komponist.

4 Hugo Distler (1908–1.11.1942 [Freitod]), Komponist, Organist und Chordirigent. Er studierte 1927–31 in Leipzig Orgel bei Günther Ramin und Komposition bei Hermann Grabner. 1931–37 war er Kantor der Jakobikirche in Lübeck, wurde 1937 Professor für Komposition, Orgel und Chorleitung an der Musikhochschule Stuttgart und ging 1940 in gleicher Eigenschaft nach Berlin (Nachf. von K. Thomas), wo er 1941 auch die Leitung des Domchores übernahm. Die Nationalsozialisten, die ihn seit 1936 verfeimten, betrachteten Distler als Repräsentanten einer „entarteten Kunst“. Als er 1942 zum Kriegsdienst eingezogen wurde, wählte er in der Nacht des Reformationstages den Freitod. Distler gilt wie Ernst Pepping als einer der schöpferischen Erneuerer der evangelischen Kirchenmusik in Deutschland.

5 Ernst Pepping (1901–1981), Komponist. Er studierte 1922–26 an der Hochschule für Musik Berlin bei Walter Gmeindl, einem Schüler von Franz Schreker, und lebte danach als freischaffender Komponist in Mülheim an der Ruhr und Essen. Seit 1934 Dozent für Musiktheorie, Komposition an der Evangelischen Kirchenmusikschule Berlin-Spandau (1947 Professor) und seit 1953 auch Professor für Komposition an der Berliner Hochschule für Musik. Pepping wurden zahlreiche Ehrungen zuteil: Berliner Kunstpreis für Musik (1948), den Buxtehude-Preis der Hansestadt Lübeck (1951) und den Robert-Schumann-Preis der Stadt Düsseldorf (1956). Die Freie Universität Berlin ernannte ihn 1961 zum Ehrendoktor. Erste Biographie des Komponisten: Eber, Anselm, *Ernst Pepping – Biographie eines Komponisten in Berlin* (Pepping-Studien 5), Köln 2010.

unterricht erhielt sie bei Siegfried Reda.⁶ In Erinnerung war ihr die Uraufführung des *Großen Orgelbuches* von Ernst Pepping durch Siegfried Reda. Hier durfte sie dem Solisten assistieren und registrieren. In der Folkwang-Hochschule Essen wurde sie geführt und angeregt durch Ludwig Weber, dessen Herleiten des Begriffes „Kunst“ von „Künden“ ihr prägend im Gedächtnis haften blieb. Sicher, so meint die Komponistin, werde hier ihre theologisch-musikpädagogische „Saite“ angerührt.

Schauss-Flake beschrieb ihren Stil in seiner rhythmisch-akzentuierten Sprache als sich an Béla Bartók, Igor Strawinsky und Hugo Distler orientierend. *Chemin-Petit war harmloser*. Eine große Affinität spürte sie zum Jazz und erzählte begeistert vom Musikmachen mit Kurt Edelhagen.⁷ Sie am Klavier, der spätere große Bandchef an der Klarinette.

Schauss-Flake legte Wert darauf, zu betonen, dass sie immer nach Aufforderung für die jeweils gewünschte Besetzung komponiert hat. Dies zeigt ein enormes Einfühlungsvermögen in instrumentenspezifische Besonderheiten und Kombinationsmöglichkeiten, aber auch ein Beschäftigen mit den spieltechnischen Anforderungen, die sie an die Adressaten stellen konnte.

Ein Zwiespalt, der sich angesichts ihres Schaffens unter den Musikern gelegentlich auftat, so berichtete sie, sei gewesen:

Wenn professionelle Musiker meine leichteren Spielmusiken kannten, war ich in dieser Weise als für die Laien schreibend eingeordnet – und umgekehrt fanden die in hohem Schwierigkeitsgrad geschriebenen Werke Ablehnung in der Gilde der Amateure.

Stolz war die Komponistin darauf, *nie sich um Verlage* habe kümmern müssen. Aus ihrer frühen Schaffenszeit berichtete sie aus dem Jahre 1942, daß sie eine Partita *im alten Stil* während einer Zugfahrt schreiben konnte, die dann nach Ankunft bereits

6 Siegfried Reda (1916–1968), Organist und Komponist, studierte ab 1934 ev. Kirchenmusik am Dortmunder Konservatorium und von 1938 bis Ende 1940 Komposition bei Ernst Pepping. 1941 studierte Reda Komposition bei Hugo Distler, wurde jedoch im gleichen Jahr zum Militär eingezogen. 1943 wurde ihm in Abwesenheit das Große Kirchliche Zeugnis [A-Prüfung] verliehen. 1946 übernahm Reda an der Folkwang-Hochschule Essen die Leitung der Abteilung für ev. Kirchenmusik. Gemeinsam mit H. Bornefeld veranstaltete er von 1946 bis 1960 die „Heidenheimer Arbeitstage für neue Kirchenmusik“, daneben lehrte er seit 1962 regelmäßig bei der Sommerakademie in Haarlem; Schüler von ihm sind H. Callhoff, W. Hufschmidt, Matthias Kern, Wolfgang Stockmeier sowie Gisbert Schneider. Schließlich betreute Reda zahlreiche Orgelneubauten als Orgelsachverständiger (u. a. Kaiser-Wilh.-Gedächtniskirche in Berlin) 1953 Ernennung zum Kirchenmusikdirektor und 1964 zum Professor, 1965 „Ruhrpreis für Kunst und Wissenschaft“ der Stadt Mülheim.

7 Kurt Edelhagen (1920–1982) hatte als Kind Klavier- und Klarinettenunterricht. [...] 1945 leitete er eine Combo in einem Soldatenclub in Herne, 1946 Bad Kissingen, 1947 in Heidelberg und München und 1948 in Frankfurt/Main. Er arbeitete für den Rundfunksender AFN (American Forces Network). [...] 1952 gründete er eine Big Band beim SWF in Baden-Baden und trug innerhalb der Reihe „Jazztime Baden-Baden“ mit dazu bei, den Jazz in Deutschland zu popularisieren. Ab 1957 stand er beim WDR in Köln einer international besetzten Big Band vor [...] Von 1958 bis 1960 leitete er die Jazz-Kurse an der Musikhochschule Köln. Edelhagen trat bei verschiedenen Festivals auf [...] und unternahm 1964 eine Tournee durch die UdSSR sowie 1966 durch Afrika [...] 1972 spielte seine Big Band auf der Eröffnungsfeier der Olympischen Spiele in München; [...] Edelhagens Big Band kennzeichnete sich hauptsächlich durch ihre hochkarätigen Besetzungen und präzise Section-Arbeit mit Anlehnungen an Stan Kentons Handschrift. Mit Edelhagens Tod endete auch die Existenz seines Orchesters. Zit. nach Carr, Ian, Fairweather, Digby und Priestley, Brina (Hrsg.), *Jazz, Rough Guide*, Stuttgart/Weimar 1999, S. 181.

abends geprobt wurde. Mit Werken in zeitgenössischer Tonsprache machte sie allerdings auch die Erfahrung, sich *mit Eiern* bewerfen zu lassen.

Zu ihrer Kompositionsweise sagte sie selbst:

Beim Komponieren halte ich mich an Formen, in die ich etwas hineingieße. Ich bediene mich der musikalischen Motive, der Rhythmen, des Taktwechsels, der Farben, Dynamik, der vokalen und instrumentalen Besetzung, Stimmführung u. a. Über all' das kann man reden. Wenn es aber an den Text geht, lass' ich das am liebsten in Kopf und Herz; wenn man es ausspricht, verliert es wahrscheinlich seine Ursprünglichkeit, und manchmal stimmt es irgendwie nicht mehr, ist anfechtbar, und ich denke vielleicht später anders darüber. Ich kann es natürlich nur so verarbeiten und notieren, wie es mir im Moment richtig erscheint.

Dem Interpreten muss man einen breiten Raum lassen. Er darf und soll einiges heraus hören und aussprechen, aber man sollte die Autoren mit der Frage in Ruhe lassen: „Was haben Sie sich dabei gedacht.“⁸

Und mündlich weiter:

Am Stil kann man mich nicht erkennen, da ich für Profis anders komponiere als für Laien [s. o]. Bläser sind meine Gemeinde, sie sollen meine Gedanken weitergeben. Choräle möchte ich ausdeuten, auch bei Bibeltexten will ich auslegen und predigen.

Als Beispiel nannte sie dann die Bearbeitung Jesu, *meine Freude*, komponiert für das Ulmer Bläserfest, das in Form einer Collage mit der Bach'schen Motette gearbeitet ist.⁹

Karl-Heinz Saretzki¹⁰ schreibt in einer Laudatio¹¹:

Den Namen Schauss-Flake kennt jeder Posaunenchor-Bläser: Irgendein Stück von ihr hat jeder schon gespielt. Geärgert über Noten von ihr haben sich die meisten Bläser, Probleme mit der Interpretation hatten auch viele Chorleiter. Und nicht wenige Zuhörer hatten Verständnisschwierigkeiten [...] Was ist es, dass ihre Kompositionen so unterschiedliche Reaktionen herausfordern? [...] Wie kommt es, dass bis heute – also 50 Jahre lang – immer noch Ressentiments neben ehrlicher Anerkennung bestehen? [...] Sie wagte viel und schuf für die damalige Zeit [gemeint sind die Jahre 1940–60] mutige Kompositionen. Diese – erst kurzen – Stücke basieren auf einer sauberen und ehrlichen Kontrapunktik, ohne Schnörkel und von allem Überflüssigen entschlackt.[...]

Es war der Klang einer neuen, aufbrechenden sachlichen und ehrlichen Musik, die auch die herbe Lebensrealität dieser Jahre widerspiegelte. Kirchenmusik nach dem Zweiten Weltkrieg konnte nicht mehr nur so klingen wie Bach und Mendelssohn, wie Eccard oder Rinck, wie Mendelssohn oder Hassler. Es galt, neue Herausforderungen – auch klanglich – anzunehmen. Komponisten der Kirche, amtierende Kirchenmusiker und Dozenten wie Siegfried Reda, Heinrich Kaminski, Hugo Distler und andere zeigten den Weg mit ihren Motetten und Orgelstücken. Magdalene Schauss-Flake hatte von ihnen die Grundbegriffe gelernt. Sie hat diese aber nicht nur übernommen, sondern für sich erweitert und verän-

8 Maschinengeschriebene und eigenhändig ergänzte Notiz der Komponistin; im Archiv des Verfassers, o. J.

9 Vgl. Werkverzeichnis 2.3.2.8.22.

10 Kirchenmusikdirektor Karl-Heinz Saretzki, geb. 1942, war von 1972–2007 Landesposaunenwart der westfälischen Kirche.

11 Saretzki, Karl-Heinz *Magdalene Schauss-Flake – Eine mutige und erfolgreiche, aber auch oft unverstandene Komponistin*, in: *Der Posaunenchor* 2/06, Zeitschrift des EPiD (Ev. Posaundendienst in Deutschland), S. 12–13.

dert. [...] *Es entstanden nach und nach immer neue interessante Musikstücke – bis heute.*¹²

*Wer die Bläservorspiele von Schauss-Flake kennt, [...] erlebt erstaunliche Dinge. Er erkennt in den Motiven und Melodien, in den Akkorddrückungen und herben Klängen plötzlich engste Verbindungen zum Text und zum Inhalt der Lieder. Er erkennt, dass sich die Komponistin nicht nur ‚schwarze und weiße‘ Töne aufgeschrieben hat, sondern mit diesen Tönen in ihrer besonderen Anordnung die Texte ausdrücken und interpretieren möchte- und auch kann. [...] Musik von Schauss-Flake ist keine leichte Fast-Food-Kost, diese Musik möchte immer neu erobert und geliebt werden. [...] Dann wird sie nach ehrlichen Bemühungen belastbar und auch verständlich, wertvoll und kostbar.*¹³

Magdalene Schauss-Flake, die „Grande Dame der Bläsermusik“¹⁴, starb am 24. September 2008 und wurde in Burgsponheim bei Bad Kreuznach bestattet.¹⁵

Werkverzeichnis¹⁶

Das vorliegende Werkverzeichnis umfasst alle veröffentlichten wie auch die überwiegende Mehrzahl der nicht veröffentlichten, im Manuskript vorliegenden, Kompositionen. Diese Auflistung erfolgte in enger Abstimmung durch und mit Frau Schauss-Flake.

- 12 Wellmann, Dieter, *Nachruf auf Magdalene Schauss-Flake* in: *Forum Kirchenmusik*, Jg. 2009, Heft 1, S. 31 f., [...] *um der „Grande Dame“ der evangelischen Bläserarbeit, [...], das letzte Geleit zu geben [...] Sie komponierte noch unentwegt, selbst im Krankenbett.*

Weitere Pressemeldungen zu Vita und Würdigung:

- Interview mit der Komponistin zum 67. Geburtstag. *Bläsermusik auf seltsamem Papier* - Ein Gespräch zwischen Karl-Heinz Baum und Magdalene Schauss-Flake, erschienen 1988

- Polke, Johannes, *sie hat die Freude am ob Gottes weitergegeben – Fröhliche Geburtstagsparty zum 70. Geburtstag von Magdalene Schauss-Flake*, in: *Glaube und Heimat*, 1991, 33, S. 6.

- *Außergewöhnliches geleistet* Peter-Cornelius-Plakette für Magdalene Schauss-Flake, *Öffentlicher Anzeiger Bad Kreuznach*, 17.1.1997.

- *Voller Musik, Humor und Bescheidenheit – Magdalene Schauss-Flake: 80 und sehr munter*, *Öffentlicher Anzeiger Bad Kreuznach*, Juli 2001.

- Saretzki, Karl-Heinz, *Komponistenporträt. Magdalene Schauss-Flake*, in: *Der Posaunenchor* 2/00, S. 44 ff.

S. 45 *Alle Bläser kennen den eindrucksvollen „Bläseruf“. Magdalene Flake komponierte ihn für den Kirchentag 1950 in Essen auf der Bahnfahrt nach einer Sitzung in Essen als Doppelchor „Christ ist erstanden“. Bis heute – 50 Jahre später – sind diese prägnanten neun Takte die offizielle Eröffnung bei den Schlussversammlungen der Deutschen Evangelischen Kirchentage. Sie dokumentieren und symbolisieren seither einen eigenen Personalstil, der durch klare Linien des Cantus firmus und übersichtliche Strukturen, mit herber erweiterter Harmonik auf der Basis von markanten Quinten und Quarten, gekennzeichnet ist. Vgl. das Originalblatt dieses Bläserufes im Anhang III, S. 455 f., dieser Arbeit. Es handelt sich um eine Photographie des Sohnes Peter Schauss und Sendung an den Autor vom April 2013. Hierzu auch:*

- Knopp-Simon, Siglinde, *Eine Fanfare auf Klopapier – M.S.F.-Stationen aus dem Leben einer musikalischen Frau* in: *Naheland-Kalender* 2001, S. 139–143.

- 13 Saretzki, Magdalene Schauss-Flake – Eine mutige und erfolgreiche, S. 13.

14 Aus: *Der Posaunenchor*, 06/ 2002.

- 15 Die Verbundenheit Schauss-Flakes mit ihrem Heimatdorf und ihrer Ruhestätte findet sich auch in einem von ihr verfassten Männerchorsatz *Mein Heimatdorf*, zu finden unter www.burgsponheim.de/Begrussung/Heimatlied/Burgsponheimlied.jpg, 5.3.2014.

- 16 Das Werkverzeichnis von Schauss-Flake beruht auf den persönlichen Aufzeichnungen der Komponistin, die von der bei den anderen Werkverzeichnissen gewählten Einteilung abweicht. Der Verfasser hat hiermit dem Wunsch der Komponistin entsprechen wollen. Vgl. hierzu auch

ke selbst. Die Einteilung in die einzelnen Werkgruppen stammt ebenfalls von der Komponistin.

Die chronologische Einteilung innerhalb der einzelnen Werkgruppen hat der Verfasser dieser Arbeit vorgenommen.

2.3.1. Vokalmusik

2.3.1.1. Kantaten

1. „Der 1. Glaubensartikel“

- EJ 1962
 BE 4- bis 6-stg. Kapellchor, Favoritchor oder Solost.
 6 Blechbläser, Pk., Gemd.
 UA Kammerchor Mainz, H.W. Scriba
 VE Merseburger-Verlag Kassel

2. Psalm 148 „Alles was ist, soll einstimmen! Lobet im Himmel den Herrn, lobet ihn in der Höhe!“

- EJ 1967
 BE zwei Bläserchöre, Org., Spr., Sprechchor, 1-stg. Män.chor, Pk.
 TE Jörg Zink
 AUF Pfälzisches Posaunenwerk
 UA Kirchheimbolanden, 1967
 MS als MCPT (Computerdruckausgabe) bei der Komponistin

3. Jahreslosung 1969 – Ps. 33, 4 „Des Herrn Wort ist wahrhaftig, und was er zusagt, das hält er gewiß“

- EJ 1969
 BE großer und kleiner Bläserchor, 3-stg. Män.chor, 2 Spr., Ten., Bass, 3 Ob., Fg., 2 Pos., 2 Trp., Vibr., Schlglz., Glsp., Kb., Sprechchor, Triangel
 TE Textzusammenstellung Traugott Marx
 AUF Pfälzisches Posaunenwerk
 UA Hassloch
 MS bei der Komponistin

4. „Da Christus geboren war“

- EJ 1970
 BE 1-stg. Chor, Sopr.solo, Ten.solo, 2 Trp., 3 Pos., Cemb.
 AUF BCPD¹⁷
 VE BCPD

Anm. 10, S. 15 und Anm. 23, S. 19. Manuskripte und Unterlagen wurden durch den Verfasser in Empfang genommen am 2.1.07 in Bad Kreuznach. In der Forschung für diese Arbeit kam durch den Kontakt mit dem Cousin der Komponistin, Herrn Walther Frederking, noch ein Nachtrag von Stücken hinzu, vgl. S. 273 ff., deren Werkangaben unklar bzw. unvollständig sind.

¹⁷ BCPD: *Bund christlicher Posaunenchoräle Deutschlands*. Vgl. www.bcpd.de/verlag.html.

5. „Herren der Welt“

EJ 1971
 BE Kl., gr. Bläserchor, Män.chor, Bar., Spr., Pk., Gemd.
 AUF BCPD
 UA Stuttgart
 VE BCPD

6. „Die 7 Sendschreiben“

EJ 1973
 BE Bar., 2 Spr., Org., Schlgz., Einzelbläser, 2 Bläserchöre, Män.chor, Gemd.,
 TE Liedtexte G. Valentin, Rudolf Otto Wiemer; bibl. Grundlage: Offb. 1-3
 AUF Ev. Posaunenwerk Baden – auch Herausgeber
 VE Hänssler-Verlag Stuttgart

7. „Der Herr ist gut“

EJ 1974
 BE gem. Chor, Män.chor, Gem., 2 Bläserchöre
 AUF BCPD
 VE BCPD

8. „Suchet das Leben“

EJ 1977
 BE gem. Chor, Män.chor, Spr., Gemd., 6-stg. Bläserchor
 AUF BCPD
 UA Wiesbaden
 VE BCPD

9. „Berufung und Dienst“

EJ 1978
 BE 5-stg. gem. Chor, Bläserchor, Stsp., Blfl., Pk., Röhrenglocken, Org.
 AUF BCPD
 VE BCPD

10. „Lobe den Herren, o meine Seele“

EJ 1978
 BE 1- bis 5-stg. Chor, 3 Trp., 3 Pos., Gemd.
 TE c.f. EG 303 und Ps. 146
 MS bei der Komponistin (komponiert aus Anlass des 70. Geb. des Verlegers Adolf Strube¹⁸)

18 Adolf Strube (1894–1973), dt. Schul- und Kirchenmusiker sowie Hochschullehrer. Frühzeitiges Engagement für die Nationalsozialisten, Eintritt in NSDAP am 1.5.1933. Nach dem Zweiten Weltkrieg übernahm er 1945 die Geschäftsführung der *Zentralstelle für evangelische Kirchenmusik* und des *Verbandes evangelischer Kirchenmusiker Deutschlands*. Ab 1950 hatte er die Schriftleitung von *Der Kirchenmusiker*. Er war Leiter der *Berliner Kantorei* und Herausgeber vielfältiger Chordliteratur. 1956 wurde er Eigentümer und Leiter des Merseburger Verlages. In Sachen der mündlich Angabe von Magdalene Schauss-Flake *komponiert zum 70. Geb. Strubes* (EJ aber 1978) kann es sich nur um einen Fehler in der Erinnerung handeln.

11. „Finale“hierin: 7 *Abschiedslieder* (weltlich)

EJ 1978

BE 1- bis 4-stg. Chor, Waldhrn., Flhrn., Tenhrn., Tb., Röhrenglocken, 4 Blfl.

MS bei der Komponistin

12. „Nun jauchzt dem Herren“ und „Wir glauben all an einen Gott“

EJ 1979

BE 1-stg. Män.chor, 3 Trp., 3 Pos., 2 Pk., Gemd.

MS bei der Komponistin

13. „Kantate vom Frieden Gottes“

EJ 1983

BE großer und kleiner Chor

große und kleine Orgel

Kinderchor

Spr., Bass, Klar., Fg., Trp., Kb., Cel., Picc., Schlz., Röhrenglocken

AUF Kultusministerium Rheinland-Pfalz

TE Textzusammenstellung KMD H. W. Scriba

UA Oppenheim, H. W. Scriba

MS bei der Komponistin

14. „Das Oppossum“ (weltlich)

EJ 1988

BE 2-stg. Kinderchor, 2 Fl., 2 Sax., Pos., Klv.

MS bei der Komponistin

15. „Te Deum“

EJ 1989

BE gem. Chor, 3 Trp., 3 Flhrn., 3 Pos., Tenhrn., Tb., 4 Pk. ad lib.

UA Greifswald

MS bei der Komponistin

16. „Du gibst die Saat“

EJ 1991

BE 5-stg. Chor, 5-stg. Bläserchor, Trp.solo, Org., 4 Pk., Gemd.

AUF Posaunenwerk Rheinland

VE Strube-Verlag München

17. „Vater unser“

EJ 1999

BE 2 Solost., 2-stg. Chor, Va., Fg., Vc., Cemb.

MS bei der Komponistin

2.3.1.2. Bläser und Vokalstimmen

1. „Wir wollen alle fröhlich sein“

kleine Choralkantate
 EJ 1967
 BE 3 Trp., 3 Pos., Tb., 1-stg. Män.- und Frauenchor
 VE Posaunenwerk Deutschland

2. „Spruch für Rüstzeiten „Wo jeder einen Bruder weiß“

EJ 1978
 BE 2 Trp., 2 Pos., Tb., 1-stg. Chor
 VE BCPD

3. „Ohren gabst du mir“

Intonation und Satz
 EJ 1987
 BE 2 Trp., 2 Pos.
 TE Paul Ernst Ruppel
 VE Burkhardthaus Laetare-Verlag Offenbach am Main

4. „Antiphon „Chant d'entree“

EJ 1990
 BE 4-stg. gem. Chor oder Bläusersatz, 2 Trp., 2 Pos., Tb.
 TE Textbeginn der Antiphon *l'esprit du seigneur*
 UA Frankfurt, Jahrhundert-Halle, Rödel 1990
 MS bei der Komponistin

5. „Wir pflügen und wir streuen“

EJ 1994
 BE Singstimmen, 3 Trp., 3 Pos., Tb.
 AUF Posaunenwerk Rheinland
 VE Strube-Verlag München

6. „Bleib bei uns, Herr“

EJ 2002
 BE 2 Trp., 2 Pos., Trp.solo, 4-stg. gem. Chor
 VE Mertens

7. „Himmel, Erde, Luft und Meer“

Vorspiel und 4 Choralsätze, 4-stg., 5-stg., 7-stg. nach EG 504
 EJ 2007
 BE 3 Trp., 3 Pos., Tb., 3 Pk., Gemd.
 AUF Landesposaunenwart Benz, Westfalen

2.3.1.3. Chor a cappella – geistlich

1. „Es kommt ein Schiff geladen“

EJ 1975
 BE 5-stg. gem. Chor
 MS bei der Komponistin

2. „Wir dienen, Herr“

Motette

EJ 1978

BE 5-stg. Män.chor

VE Verlag CVJM, Wuppertal

3. „Leben und Liebe“

Motette

EJ 1982

BE 4-stg. gem. Chor, Kl. ad lib.

MS bei der Komponistin

4. „Lieb Nachtigall, wach auf“

EJ 1982

BE 2-stg. Frauenchor, Blfl.

MS bei der Komponistin

5. „Herr, stärke unsern Glauben“

Motette

EJ 1983

BE 4-stg. gem. Chor

VE Kurpfalz-Chorverlag

6. „Jesus wandelt auf dem Meer“

Motette

EJ 1986

BE 4- bis 9-stg. gem. Chor, Bass

AUF Kantorei der Pauluskirche Bad Kreuznach, KMD D. Wellmann

UA Bad Kreuznach, D. Wellmann

MS bei der Komponistin

7. „Du bist der Herr“

Motette

EJ 2000

BE 4-stg. gem. Chor

VE Kanzone-Musikverlag Bad Sobernheim

8. „Der Morgenstern ist aufgedrungen“

EJ 2001

BE 4-stg. Män.chor

MS bei der Komponistin

9. „Der du die Zeit in Händen hast“

EJ 2002

BE 4-stg. gem. Chor

MS bei der Komponistin

10. „Dort zwischen Ochs und Eselein“

Weihnachtslied

- EJ 2005
BE 1. Version 4-stg. gem. Chor + Solo
2. Version 3-stg. Frauen- oder Män.chor
VE Kurpfalz-Chorverlag Hargesheim

2.3.1.4. Chor a cappella – weltlich

1. „Ich trag von Gold ein Ringelein“

- EJ 1965
BE 4-stg. gem. Chor
VE Merseburger und Eichenkreuzverlag CVJM Kassel

2. „Ist nicht das Leben ein Orgelspiel?“

- EJ 1967
BE 5-stg. Motette für gem. Chor, Klv.
UA Rheinhessen, Kammerchor Mainz, H. W. Scriba, 1967
MS bei der Komponistin

3. „Ja, tanzen kannst du“ („Bellabimba“)

- EJ 1976
BE 4-stg. Liedsatz für gem. Chor
MS bei der Komponistin und im
VE NCB (Naheländisches Chorbuch)

4. „Heiße, juchhei, Nadja schläft“

Tanzlied

- EJ 2003
BE 1. Version 4-stg. gem. Chor
2. Version (ad lib.) + Blfl., Git., Schlagz.
VE Kurpfalz-Chorverlag Hargesheim

5. „Dunkel sind die Wälder“

Liebeslied am Abend

- EJ 2005
BE 3- bis 4-stg. Frauen- oder Män.chor
VE Kurpfalz-Chorverlag Hargesheim

6. „Lied von der kranken Tochter“

- EJ 2005
BE 3-stg. Frauenchor plus Solo
VE Kurpfalz-Chorverlag Hargesheim

2.3.1.5. Sacropop

1. „Ohren gabst du mir“

EJ 1965/71
BE 5-stg. gem. Chor
VE Kurpfalz-Chorverlag Hargesheim

2. „My lord, what a morning“

EJ 1974
BE 3 Trp., 3 Pos.
AUF CD *Gegensätze*. Bläser- und Orgelmusik von M. Schauss-Flake unter Mitwirkung der Komponistin und des Moerser Blechbläserensembles, Jungborn-Verlag Moers-Repelen, 1999
VE Tezak-Verlag Leverkusen

3. „Alle Knospen“

EJ 1986
BE 3-stg. gem. Chor, 5-stg. Bläserensemble oder 4-stg. Chor, Git.
VE bei der Komponistin

4. „Alle Knospen“

EJ 2005
BE 4-stg. gem. Chor, Klv.
VE Kurpfalz-Chorverlag Hargesheim

2.3.2. Instrumentalmusik

2.3.2.1. für Blockflöten

1. „Es, es, es und es“

Vorspiel und 3 Sätze
EJ 1958
BE 4 Blfl.
VE Bärenreiter-Verlag Kassel

2. „Rondo“, vgl. auch 2.3.2.3.4.

EJ 1970
BE 4 bis 6 Blfl.
VE Burckhardthaus Laetare Verlag Offenbach am Main

3. „Spiel mit 4 Tönen“

EJ 1971
BE Sopranino oder F-Blfl., Cemb.
MS bei der Komponistin

4. „Spielstücke“

EJ 1984 mit den Sätzen *Ostinato, Monolog, Siciliana, Orgelpunkt, Perpetuum mobile, Epilog*

BE 10 Blfl.,
MS bei der Komponistin
5. „O Gott, du frommer Gott“, vgl. auch 2.3.3.3.12.
EJ 2004
BE 8 Blfl., Org.
VE Musiklädle Schunder Karlsruhe

2.3.2.2. für Querflöte

1. „Suite“

EJ 1960
BE Fl., Cemb.
AUF für SWR produziert
MS bei der Komponistin

2. „Dialog“

EJ 1967/94
BE Fl., Org.
MS bei der Komponistin

3. „Lone song“

EJ 1967/94
BE Fl., Klv.
MS bei der Komponistin

4. „Höre, Israel“

EJ 1991
BE Fl.
TE Zusammenstellung der Bibeltexte von W. Frederking
MS bei der Komponistin und *capella*-Datei bei W. Frederking

5. „Spielstücke“

hierin: *Ostinato – Monolog – Orgelpunkt*
EJ 1994
BE Fl., Cemb. od. Klv.
AUF für SWR produziert
MS bei der Komponistin

2.3.2.3. Bearbeitungen eigener und fremder Werke

1. „Intrade“

nach Melchior Franck
EJ 1977
BE 2 Trp., 2 Pos., Tb.
VE Posaunenwerk der EKD

2. „Allemande“

nach Johann Hermann Schein

EJ 1978

BE 4 Trp., 4 Pos.

VE Posaunenwerk der EKD

3. „Konzert in D“

nach Leopold Mozart

EJ 1978

BE Trp., Org.

MS bei der Komponistin

4. „Rondo“

nach Magdalene Schauss – bearbeitet von 2.3.2.1.2 für 4–6 Blfl.

EJ 1979

BE 2–3 Trp., 2–3 Pos., Tb.

MS bei der Komponistin

5. „Concertino“

nach Magdalene Schauss

EJ 1981

BE Holzbl.

MS bei der Komponistin

6. „Musik für 3 Posaunenquartette“

nach Magdalene Schauss

EJ 1985

BE 3 Pos. quartette od. 3 Bläserchöre

MS bei der Komponistin

7. „Trauermarsch“

nach Felix Mendelssohn Bartholdy

EJ 1996

BE 5 Trp., 4 Hrn., 4 Pos., Tb., Pk.

AUF Westfälisches Bläserensemble

VE Strube-Verlag München

8. „Messias“

nach Georg Friedrich Händel

hieraus: *Würdig ist das Lamm...*, *Alle Gewalt...*, *Amen*

EJ 1998

BE 5 Trp., 4 Pos., Tb.

AUF Westfälisches Bläserensemble

MS bei der Komponistin

2.3.2.4. Musik für Blechbläser – geistliche Textgrundlage1. „Erstanden ist der heilig Christ“

EJ 1960/2002 mehrere Choralsätze für unterschiedliche Besetzungen

BE 4–5 Stimmen, Schellenkranz und Fassung für 3 Pos.

AUF Westfälisches Bläserensemble, Ltg.: Werner Benz; CD *Herzliebster Jesu – Bläsermusik zu Passion und Ostern*, Gerth-Medien, 2009

VE Gerth-Medien Asslar

2. „Drei israelische Lieder“

Vor- und Zwischenspiele, 2-stg. und 4-stg. Sätze

Hierin enthalten: 1. *simchu et jerushalaym* (Freut euch mit Jerusalem)
2. *ura kevodi* (Mein Herz ist bereit)
3. *kolod ba leivav penima* (Durch die Welt ergeht ein Wort)

EJ 1980

BE 2 Tr., 2 Pos., Tb.

AUF Nr. 2 *ura kevodi* enthalten auf CD *Gegensätze*. Bläser- und Orgelmusik von M. Schauss-Flake unter Mitwirkung der Komponistin und des Moerser Blechbläserensembles, Jungborn-Verlag Moers-Repelen, 1999

VE BCPD

3. „Salutatio“

EJ 1982

BE 3 Trp., 3 Pos., Tb.

VE BCPD

4. „O du fröhliche“¹⁹

Oberstimmensatz zum 4-stg. Satz eines unbekannten Komponisten zur Melodie Sizilien, 1789

EJ 1994

BE 4 Pos., 2 Hrn., Trp.solo, Tb., Pk, Röhrenglocken, Org., 4 Oberstimmen

AUF Westfälisches Bläserensemble, Ltg.: Werner Benz; CD *Festliche Bläsermusik zu Weihnachten*, Gerth-Medien

VE Gerth-Medien Asslar

5. „Freut euch, ihr lieben Christen“

Oberstimmensatz zum 4-stg. Choralsatz von Leonhart Schröter (16. Jh.)

EJ 1994

BE 4 Pos., 2 Hrn., Tb., Trp.solo

AUF Westfälisches Bläserensemble, Ltg.: Werner Benz; CD *Festliche Bläsermusik zu Weihnachten*, Gerth-Medien

VE Gerth-Medien Asslar

6. „Engel auf den Feldern singen“

Choralpartita über ein altfranzösisches Weihnachtslied

EJ 1994

BE 7 Pos., Piccolo-Trp., Trp.solo, Tb., Röhrenglocken

AUF Westfälisches Bläserensemble, Ltg.: Werner Benz; CD *Festliche Bläsermusik zu Weihnachten*, Gerth-Medien

VE Gerth-Medien Asslar

¹⁹ Die folgenden Nummern 4–12 sind Teil einer Weihnachts-CD *Festliche Bläsermusik zu Weihnachten* des Westfälischen Bläserensembles. Die einzelnen Tracks gehen auf diesem Tonträger fast nahtlos ineinander über bzw. die Stücke sind gleichsam „durchkomponiert“.

7. „Es ist ein Ros' entsprungen“

Oberstimmensatz zum 4-stg. Satz von Michael Praetorius

EJ 1994

BE 4–5 Pos., Hrn., Tb., 2 Trp.solo, Vibr., Org.

AUF Westfälisches Bläserensemble, Ltg.: Werner Benz; CD *Festliche Bläsermusik zu Weihnachten*, Gerth-Medien

VE Gerth-Medien Asslar

8. „O Heiland, reiß die Himmel auf“

Choralpartita unter Verwendung von Teilen der Motette op. 74, 2 von Johannes Brahms

EJ 1994

BE 5 Pos., 4 Hrn., 4 Trp., Tb.

AUF Westfälisches Bläserensemble, Ltg.: Werner Benz; CD *Festliche Bläsermusik zu Weihnachten*, Gerth-Medien

VE Gerth-Medien Asslar

9. „Wie soll ich dich empfangen“

Oberstimmensatz zum Choralsatz von Johann Crüger

EJ 1994

BE 4–5 Pos., Tb., Waldhorn., 2 Oberstimmen

Anmerk. der Komponistin: *Die Waldhorn-Oberstimme soll nicht zusammen mit den Oberstimmen 1 und 2 erklingen.*AUF Westfälisches Bläserensemble, Ltg.: Werner Benz; CD *Festliche Bläsermusik zu Weihnachten*, Gerth-Medien

VE Gerth-Medien Asslar

10. „Tochter Zion, freue dich“

Junktim-Satz zur Musik von G. F. Händel

EJ 1994

BE 4- bis 5-stg. Bläserchor mit Pos., Hrn., Trp., Trp.solo, Tb., Org., Pk., Röhrenglocken

AUF Westfälisches Bläserensemble, Ltg.: Werner Benz; CD *Festliche Bläsermusik zu Weihnachten*, Gerth-Medien

VE Gerth-Medien Asslar

11. „Nun singet und seid froh“

Überleitung (Modulation) und Schlussmusik nach Einfügung von 4-stg. Choralsätzen von Michael Praetorius und Johann Sebastian Bach

EJ 1994

BE 4- bis 6-stg. Bläserchor, Altpos.solo, Tb., Org.

AUF Westfälisches Bläserensemble, Ltg.: Werner Benz; CD *Festliche Bläsermusik zu Weihnachten*, Gerth-Medien

VE Gerth-Medien Asslar

12. „Fröhlich soll mein Herze springen“

Oberstimmensatz zum Choralsatz von Johann Crüger

EJ 1994

BE 6 Pos., 2 Oberstimmen, Tb., Org., Vibr.

- AUF Westfälisches Bläserensemble, Ltg.: Werner Benz; CD *Festliche Bläsermusik zu Weihnachten*, Gerth-Medien
 VE Gerth-Medien Asslar

13. „Millennium“

- EJ 1999
 BE 2 8-stg. Bläserchöre (groß und klein), Glocken, Spr., Trommel
 TE Psalm 90
 AUF Posaunenchor Repelen
 VE Kanzone-Verlag Bad Sobernheim

14. „Heut triumphieret Gottes Sohn“

- Oberstimme zum 6-stg. Choralsatz von Seth Calvisius
 EJ 2008
 BE Pos.solo
 AUF Westfälisches Bläserensemble, Ltg.: Werner Benz; CD *Herzliebster Jesu – Bläsermusik zu Passion und Ostern*, Gerth-Medien, 2009
 VE Gerth-Medien Asslar

2.3.2.5. Intraden

1. „Dorische Intrade“

- Doppelchor
 EJ 1953/1984
 BE 4 Trp., 4 Pos., Tb.
 AUF CD *Gegensätze*. Bläser- und Orgelmusik von M. Schauss-Flake unter Mitwirkung der Komponistin und des Moerser Blechbläserensembles, Jungborn-Verlag Moers-Repelen, 1999
 VE Strube-Verlag München

2. „Dorische“

- EJ 1960
 BE 3 Trp., 3 Pos., Tb.
 VE Merseburger-Verlag Kassel

3. „In ES“

- Doppelchor
 EJ 1961
 BE 3 Trp., 4 Pos., Tb.
 VE Posaunenwerk Kurhessen-Waldeck

4. „In C“

- EJ 1964
 BE 3 Trp., 2 Pos., Tb.
 VE Posaunenwerk Baden und BCPD

5. „Plöner“

- EJ 1967
 BE 3 Trp., 3 Pos., Tb.
 VE BCPD

6. „Intrada simplex“

EJ 1976
 BE 4 Trp., 3 Pos., Tb.
 VE Strube-Verlag München

7. „In d“

EJ 1978
 BE 2 Trp., 2 Pos., Tb.
 VE BCPD

8. „Doppelchörige Intrade“

EJ 1998
 BE 5 Trp., 5 Pos., Tb.
 MS bei der Komponistin

2.3.2.6. Choralintraden1. „Auf diesen Tag“

EJ 1955
 BE 3 Trp., 3 Pos., Tb.
 VE Bärenreiter-Verlag Kassel

2. „Gelobet seist Du, Jesu Christ“

EJ 1955
 BE 3 Trp., 3 Pos., Tb.
 VE Bärenreiter-Verlag Kassel

3. „Such, wer da will, ein ander Ziel“

EJ 1968
 BE 3 Trp., 4 Pos., Tb.
 Ritornell und Satz
 VE BCPD

4. „Jesus, meine Zuversicht“

Intrade und Sätze für Doppelchor
 EJ 1970
 BE 5 Trp., 5 Pos., Tb.
 VE BCPD

5. „O Gott, du frommer Gott“

Doppelchor
 EJ 1979
 BE 4 Trp., 4 Pos., Tb., Pk.
 VE BCPD

6. „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir“

EJ 1992
 BE 3 Trp., 3 Pos., Tb.
 VE BCPD

2.3.2.7. Choralvorspiele

1. „Herzliebster Jesu“

- Choralvorspiel, 3-stg. und 4-stg. Satz, Zwischenspiel und Oberstimme zum
Choralsatz von Johann Crüger
- EJ 1970/1976/2006/1975/2008
- BE 2 Trp., 3 Pos., Tb., Pos.solo
- AUF Westfälisches Bläserensemble, Ltg.: Werner Benz; CD *Herzliebster Jesu – Bläser-
musik zu Passion und Ostern*, Gerth-Medien, 2009
- VE Merseburger-Verlag Kassel, BCPD und Gerth-Medien Asslar

2. „Kommt her, des Königs Aufgebot“

- EJ 1970
- BE 2 Trp., 3 Pos., Tb.
- AUF Posaunenwerk und EJD
- VE Merseburger-Verlag Kassel

3. „Die Nacht ist kommen“

- EJ 1970
- BE 2 Trp., 2 Pos., Tb.
- VE Merseburger-Verlag Kassel

4. „Jesu, geh voran“

- EJ 1970
- BE 2 Trp., 2 Pos., Tb.
- VE Merseburger-Verlag Kassel

5. „16 Intonationen“, vgl. auch 2.3.3.3.5.

- EJ 1977
- BE Org. oder Bläser
- AUF Methodistische Kirche
- VE Christl. Verlagshaus Stuttgart

6. „Wir wollen alle fröhlich sein“

- Vorspiel und Choralsatz
- EJ 1983
- BE 2 Trp., 3 Pos., Tb.
- VE CVJM

7. „Befiehl du deine Wege“

- Vorspiel und Choral
- EJ 1984
- BE 2 Trp., 2 Pos., Tb.
- VE BCPD

8. „O Welt, ich muß dich lassen“

- Vorspiel und 2 Begleitsätze
- EJ 1984
- BE 2 Trp., 2 Pos.
- VE Strube-Verlag München

9. „Ich weiß, woran ich glaube“

EJ 1984
 BE 3 Trp., 2 Pos.
 VE Strube-Verlag München

10. „O Mensch, bewein dein Sünde groß“

Vorspiel und Begleitsatz
 EJ 1984
 BE 3 Trp., 4 Pos., Tb.
 VE Strube-Verlag München

11. „Wenn wir in höchsten Nöten sein“

Vorspiel und 3 Begleitsätze
 EJ 1985
 BE 2 Trp., 3 Pos., Tb.
 VE Strube-Verlag München

12. „O Welt, sieh hier dein Leben“

EJ 1996
 BE 6-stg. Bläserchor
 AUF Westfälisches Bläserensemble, Ltg.: Werner Benz; CD *Herzliebster Jesu – Bläsermusik zu Passion und Ostern*, Gerth-Medien, 2009
 VE Gerth-Medien Asslar

13. „Du großer Schmerzensmann“

EJ 1997/2008
 BE 3 Trp., 2 Pos., Tb., Vibr.
 AUF Westfälisches Bläserensemble, Ltg.: Werner Benz; CD *Herzliebster Jesu – Bläsermusik zu Passion und Ostern*, Gerth-Medien, 2009
 VE Buch+Musik, Buchhandlung und Verlag des EJW (Ev. Jugendwerk in Württemberg) Stuttgart und Gerth-Medien Asslar

14. „Nun danket alle Gott“

EJ 1997
 BE 2 Trp., 3 Pos., Tb.
 VE Buch+Musik, Buchhandlung und Verlag des EJW Stuttgart

15. „Großer Gott, wir loben dich“

Doppelchor²⁰
 EJ 1997
 BE 4 Trp., 3 Pos., Tb.
 VE Buch+Musik, Buchhandlung und Verlag des EJW Stuttgart

16. „Nun preiset alle“

EJ 1997
 BE 3 Trp., 3 Pos., Tb.
 VE Buch+Musik, Buchhandlung und Verlag des EJW Stuttgart

²⁰ Rezension und aufführungspraktische Hinweise zum Werk durch Saretzki, Karl-Heinz, in: *Posaunenchor* 2/00, S. 42–44.

17. „O Welt, ich muß dich lassen“ oder „Nun ruhen alle Wälder“

EJ 1997

BE 2 Trp., 4 Pos., Tb.

VE Buch+Musik, Buchhandlung und Verlag des EJW Stuttgart

2.3.2.8. Choralpartiten

1. „Erhalt uns Herr“

EJ 1949

BE 3 Trp., 2 Pos., Tb.

VE Mohn-Verlag Gütersloh

2. „Gelobt sei Gott im höchsten Thron“

EJ 1949/2008

BE 3 Trp., 2 Pos., Tb., Org., Röhrenglocken

AUF Westfälisches Bläserensemble, Ltg.: Werner Benz; CD *Herzliebster Jesu – Bläsermusik zu Passion und Ostern*, Gerth-Medien, 2009

VE Mohn-Verlag Gütersloh und Gerth-Medien Asslar

3. „Aus tiefer Not“

EJ 1949

BE 3 Trp., 2 Pos., Tb.

VE Mohn-Verlag Gütersloh

4. „Christum wir sollen loben schon“

EJ 1949

BE 3 Trp., 2 Pos., Tb.

VE Mohn-Verlag Gütersloh

5. „O, wir armen Sünder“

EJ 1953

BE 3 Trp., 2 Pos., Tb.,

VE Merseburger-Verlag Kassel und Gerth-Medien Asslar

6. „Der Morgenstern ist aufgedrungen“

EJ 1954

BE 3 Trp., 2 Pos., Hrn., Tb., auch mit Org.

VE Merseburger-Verlag Kassel und Gerth-Medien Asslar

7. „Kommt her, des Königs Aufgebot“

EJ 1956

BE 3 Trp., 3 Pos., Tb., Trp.solo

VE Ev. Posaunenwerk

8. „Ist Gott für mich, so trete“

EJ 1958

BE 3 Trp., 2 Pos., Tb.

VE Merseburger-Verlag Kassel

9. „Jesus Christus, König und Herr“

EJ 1959
 BE 3 Trp., 2 Pos., Tb.
 VE Merseburger-Verlag Kassel

10. „Wie schön leuchtet der Morgenstern“

EJ 1967
 BE 4- bis 12-stg.
 VE Bärenreiter-Verlag Kassel

11. „Ich weiß, woran ich glaube“

EJ 1968
 BE 3 Trp., 2 Pos., Tb.
 VE BCPD und Strube-Verlag München

12. „Die Nacht ist vorgedrungen“

EJ 1969
 BE 3 Trp., 5 Pos., Tb.
 VE Buch+Musik, Buchhandlung und Verlag des EJW Stuttgart

13. „Du Schöpfer aller Wesen“

EJ 1973
 BE 3 Trp., 3 Pos., Tb.
 VE BCPD

14. „Auf, auf, mein Herz mit Freuden“

Intonation, 3-stg., 4-stg., 2-stg. Satz
 EJ 1979
 BE 2 Trp., 4 Pos., Tb.
 VE Buch+Musik, Buchhandlung und Verlag des EJW Stuttgart

15. „Nun bitten wir den heil'gen Geist“

Doppelchor
 Intonation, 4 Sätze (3-stg. und 4-stg.), Doppelchor 8-stg.
 EJ 1979
 BE 4 Trp., 4 Pos., Tb.
 VE Buch+Musik, Buchhandlung und Verlag des EJW Stuttgart

16. „Auf, auf, mein Herz mit Freuden“

Eigenes Nachspiel sowie Oberstimmensatz zum Choralsatz von Joahnn Crüger
 EJ 1983/2008
 BE 4 Stimmen, Pk.
 AUF Westfälisches Bläserensemble, Ltg.: Werner Benz; CD *Herzliebster Jesu – Bläsermusik zu Passion und Ostern*, Gerth-Medien, 2009
 VE Gerth-Medien Asslar

17. „Gott ist gegenwärtig“

Doppelchor
 EJ 1988
 BE 4 Trp., 4 Pos., Tb.

AUF CD *Gegensätze*. Bläser- und Orgelmusik von M. Schauss-Flake unter Mitwirkung der Komponistin und des Moerser Blechbläserensembles, Jungborn-Verlag Moers-Repelen, 1999

VE Strube-Verlag München

18. „Vater unser“

EJ 1994

BE 5 Trp., 3 Pos., 2 Trp.solo, 2 Pos.solo, Tb.

MS bei der Komponistin

19. „Weil Gott in tiefster Nacht erschienen“

EJ 1996

BE Org., 3 Trp., 5 Pos., Tb.

VE Strube-Verlag München und Gerth-Medien Asslar

20. „Liebster Jesu, wir sind hier“

Doppelchor

EJ 1998

BE 5 Trp., 5 Pos., Tb.

VE Strube-Verlag München

21. „Den Herren lobt mit Freuden“

Doppelchor

hierin: *Intonation – Junktimsatz – Andante – Siciliana*

EJ 2000

BE 5 Trp., 4 Pos., Tb., 4-stg. gem. Chor

MS bei der Komponistin

22. „Jesu, meine Freude“

Doppelchor

EJ 2001

BE 5 Trp., 5 Pos. Tb.,

VE Buch+Musik, Buchhandlung und Verlag des EJW Stuttgart

23. „Bleib bei mir, Herr“

Doppelchor

EJ 2002

BE 4 Trp., 4 Pos., Tb., Trp.solo

VE Editionshaus Schelklingen

24. „Mit Ernst, o Menschenkinder“ oder „Von Gott will ich nicht lassen“

EJ 2002

BE 2 Trp., 2 Pos., Trp. od. Pos.solo, Tb.

VE Menno-Noten (Angabe Schauss-Flake) oder Stiftung christliche Medien (SCM) Witten

25. „Mit Ernst, o Menschenkinder“ oder „Von Gott will ich nicht lassen“

Doppelchor

EJ 2002

BE 5 Trp., 5 Pos., Tb.

VE Menno-Noten (Angabe Schauss-Flake) oder Stiftung christliche Medien (SCM) Witten

26. „Mit Ernst, o Menschenkinder“ oder „Von Gott will ich nicht lassen“

EJ 2005

BE 3–5 Trp., 3–5 Pos., gr. + kl. Chor

VE Buch+Musik, Buchhandlung und Verlag des EJW Stuttgart

27. „Allein Gott in der Höh sei Ehr“

hierin: 2 *Intonationen*, *Fantasie* und *Satz*

EJ 2006

BE 3 Trp., 3 Pos., Tb.,

VE Buch+Musik, Buchhandlung und Verlag des EJW Stuttgart

2.3.2.9. Meditationen

1. „Jerusalem“

Doppelchor²¹

EJ 1990

BE 6 Trp., 6 Pos., Tb., Pk.

VE Strube-Verlag München

2. „Herr, mach' uns stark“

Doppelchor

EJ 2004

BE 4 Trp., 6 Pos., Tb., Pk.

VE Strube-Verlag München

3. „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“

EJ 2006/2008

BE 2 Trp., 3 Pos., Tb., Vibr.

AUF Westfälisches Bläserensemble, Ltg.: Werner Benz; CD *Herzliebster Jesu – Bläsermusik zu Passion und Ostern*, Gerth-Medien, 2009

VE Strube-Verlag München und Gerth-Medien Asslar

2.3.2.10. Bläserrufe

1. „Kirchentagszeichen“

EJ 1950/2008

BE 3 Trp., 3 Pos., Tb., Pk. ad lib., Röhrenglocken

AUF Westfälisches Bläserensemble, Ltg.: Werner Benz; CD *Herzliebster Jesu – Bläsermusik zu Passion und Ostern*, Gerth-Medien, 2009

VE Gerth-Medien Asslar

21 Dieser Doppelchor für Bläser nimmt Bezug auf einen Satz von Karl Friedrich Johannes Kuhlo (1856–1941), der als Begründer der protestantischen Posaunenchorarbeit in Deutschland gilt. Vgl. Kap. 1.1.2., S. 45, Anm. 110, zur evangelischen Kirchenmusik.

2. „Fanfare zum Landesjugendtreffen“ – „Christ Kyrie, du wandelst“

EJ 1960
BE Angaben fehlen
MS bei der Komponistin

3. „Wach auf, du deutsches Land“

Doppelchor
Ruf zum Landesposaunentag Marburg
EJ 1961
BE 4 Trp., 4 Pos., Tb.
VE Posaunenwerk Kurhessen-Waldeck

4. „Ruf“ – „Vom Aufgang der Sonne“

Vier Rufe über *Vom Aufgang der Sonne*
EJ 1974
BE 3 Trp., 3 Pos., Tb.
AUF Posaunenchor Klarenthal/Saarland
MS bei der Komponistin

5. „Bläserruf 78“

Doppelchor
EJ 1977
BE 5 Trp., 4 Pos., Tb.
VE Voggenreiter-Verlag Bonn

6. „Festmusik 2007“

EJ 2007
BE 3 Trp., 3 Pos., Tb., z. T. solistisch
AUF Posaunenchor Warsingsfehn

2.3.2.11. musica sub communione

1. „Jesus Christus, unser Heiland“

Hierin: *Einleitung, Kanon, Zwischenspiel, Choral, Nachspiel*
EJ 1978
BE 3 Trp., 2 Pos., Tb., Org.
VE Evang. Posaunenwerk

2.3.2.12. Choralfantasie

1. „Nun bitten wir den heil'gen Geist“

Hierin: *Einleitung, Interludien, 4 Verse, Nachspiel*
EJ 1986
BE 4 Trp., 4 Pos., Tb., Org., Pk., Becken, Stsp., Gemd.
MS bei der Komponistin

2.3.2.13. Freie Musik für Blechbläser

1. „Passacaglia“

EJ 1969

BE 4 Trp., 4 Pos.

AUF CD *Gegensätze*. Bläser- und Orgelmusik von M. Schauss-Flake unter Mitwirkung der Komponistin und des Moerser Blechbläserensembles, Jungborn-Verlag Moers-Repelen, 1999

VE bei der Komponistin

2. „Ostermusik“

EJ 1971

BE Pos.solo, Bläserensemble od. Org.

AUF CD *Gegensätze*. Bläser- und Orgelmusik von M. Schauss-Flake unter Mitwirkung der Komponistin und des Moerser Blechbläserensembles, Jungborn-Verlag Moers-Repelen, 1999

VE BCPD

3. „Dialog“²²

EJ 1967/1971

BE Pos., Org.

AUF CD *Gegensätze*. Bläser- und Orgelmusik von M. Schauss-Flake unter Mitwirkung der Komponistin und des Moerser Blechbläserensembles, Jungborn-Verlag Moers-Repelen, 1999

MS bei der Komponistin

4. „Heut triumphieret Gottes Sohn“

EJ 1972

BE Bass-Pos., Org.

AUF Westfälisches Bläserensemble, Ltg.: Werner Benz; CD *Herzliebster Jesu – Bläsermusik zu Passion und Ostern*, Gerth-Medien, 2009

VE Gerth-Medien Asslar

5. „Mit Freuden zart zu dieser Fahrt“

EJ 1972

BE Basspos., Org.

AUF Westfälisches Bläserensemble, Ltg.: Werner Benz; CD *Herzliebster Jesu – Bläsermusik zu Passion und Ostern*, Gerth-Medien, 2009

VE Gerth-Medien Asslar

6. „Monolog“

Variationen über *Es ist ein Schnitter*

EJ 1973

BE Pos. oder Trp., Spr., unter Verwendung von Diabildern

VE Tezak-Verlag Köln

22 Der Cousin von Frau Schauss-Flake, Herr Walther Frederking, Kassel, bot das dem Soloposaunisten der Stuttgarter Philharmoniker, Masaaki Yamamoto, gewidmete und durch dessen Kadenz erweiterte Werk dem Merseburger Verlag, Kassel, im September 2009 erfolglos zum Druck an.

7. „Musik für 4 Posaunen“

EJ 1974
BE 4 Posaunen
VE Ev. Posaunenwerk

8. „Wie schön leuchtet der Morgenstern“

EJ 1976
BE Trp., Org.
VE CVJM Kassel

9. „Sonate über japanische Themen“

Hierin: *Recitativo – Andante – Vivace*
EJ 1977
BE Trp. oder Pos., Tasteninstr.
MS bei der Komponistin

10. „Serenade“

EJ 1978
BE 4 Pos.
AUF CD *Gegensätze*. Bläser- und Orgelmusik von M. Schauss-Flake unter Mitwirkung der Komponistin und des Moerser Blechbläserensembles, Jungborn-Verlag Moers-Repelen, 1999
VE Bärenreiter

11. „Burleske“

EJ 1984/1995
BE Blechbläserquintett, Schlz.
AUF CD *Gegensätze*. Bläser- und Orgelmusik von M. Schauss-Flake unter Mitwirkung der Komponistin und des Moerser Blechbläserensembles, Jungborn-Verlag Moers-Repelen, 1999
MS bei der Komponistin

12. „Verleih uns Frieden gnädiglich“²³

EJ 1986
BE 3 Trp., Org.
UA Fernsehgottesdienst Lindau
AUF CD *Gegensätze*. Bläser- und Orgelmusik von M. Schauss-Flake unter Mitwirkung der Komponistin und des Moerser Blechbläserensembles, Jungborn-Verlag Moers-Repelen, 1999
MS bei der Komponistin und als *capella*-Datei, erstellt durch W. Frederking, Kassel

13. „Bagatelle“

EJ 1987
BE 2 Tb.
MS bei der Komponistin

²³ Das Werk bot der Cousin der Komponistin, Walther Frederking, Kassel, im September 2007 erfolglos dem Merseburger-Verlag zum Druck an.

14. „Concertino“

EJ 1981/1987

BE Trp., Pos., Blechbläserensemble oder Tasteninstrument

AUF CD *Gegensätze*. Bläser- und Orgelmusik von M. Schauss-Flake unter Mitwirkung der Komponistin und des Moerser Blechbläserensembles, Jungborn-Verlag Moers-Repelen, 1999

VE Strube

15. „Eulenspiegeleien“

EJ 1993

BE Pos., Kb.

MS bei der Komponistin

16. „Burleske“

EJ 1995

BE 2 Trp., Hrn., Pos., Tb., Schlagz. – bearb. der „Burleske“ für 4 Tb. von 1984,
2.3.2.13.11AUF CD *Gegensätze*. Bläser- und Orgelmusik von M. Schauss-Flake unter Mitwirkung der Komponistin und des Moerser Blechbläserensembles, Jungborn-Verlag Moers-Repelen, 1999

VE Kanzzone-Verlag

17. „B-A-C-H“ – Zitate und Varianten

EJ 1996

BE 3 Trp., 2 Pos., Tb.

AUF CD *Gegensätze*. Bläser- und Orgelmusik von M. Schauss-Flake unter Mitwirkung der Komponistin und des Moerser Blechbläserensembles, Jungborn-Verlag Moers-Repelen, 1999

MS bei der Komponistin

2.3.2.14. Freie Blechbläserstücke – weltliche Textgrundlage1. „Im Wald und auf der Heide“

Intonation und Satz

EJ 1956

BE 2 Trp., 2 Pos., Tb.

VE Rufer-Verlag Gütersloh, heute: Bertelsmann Gütersloh

2. „Heiße, Kathreinerle“

Intonation und Satz

EJ 1956

BE 3 Trp., 2 Pos., Tb.

VE Rufer-Verlag Gütersloh, heute: Bertelsmann Gütersloh

3. „Im Märzen der Bauer“

Intonation und Satz

EJ 1956

BE 2 Trp., 2 Pos., Tb.

VE Rufer-Verlag Gütersloh, heute: Bertelsmann Gütersloh

4. „Viel Freuden mit sich bringet“

Intonation und Satz

EJ 1956

BE 2 Trp., 2 Pos., Tb.

VE Rufer-Verlag Gütersloh, heute: Bertelsmann Gütersloh

5. „Ei, wie so töricht“

Intonation und Satz

EJ 1956

BE 2 Trp., 2 Pos., Tb.

VE Rufer-Verlag Gütersloh, heute: Bertelsmann Gütersloh

6. „Mir ist ein feinsbrauns Maidelein“

Intonation und Satz

EJ 1956

BE 2 Trp., 2 Pos., Tb.

VE Rufer-Verlag Gütersloh, heute: Bertelsmann Gütersloh

7. „Es, es, es und es“

Intonation und Satz

EJ 1956

BE 2 Trp., 2 Pos., Tb.

VE Rufer-Verlag Gütersloh, heute: Bertelsmann Gütersloh

8. „Es, es, es und es“

Vorspiel und 3 Sätze

EJ 1956

BE 4 Trp., 2 Pos. oder 4 Blfl.

VE Bärenreiter-Verlag Kassel

9. „Suite in g“

EJ 1966

BE 4 Trp., 4 Pos., Tb.

VE Bärenreiter-Verlag Kassel

10. „Variationen über ein Thema von Dvořák“

EJ 1974

BE 2 Trp., 5 Pos., Tb.

VE Bärenreiter-Verlag Kassel

11. „Musik für 3 Blechbläserchöre“

EJ 1975

BE 9 Trp., 9 Pos., Tb., Pk. ad lib.

UA Rheinisches Kirchenmusikfest Wuppertal, 1975

VE Hänssler-Verlag Stuttgart

12. „Hymnus“

EJ 1983

BE 3 Trp., 3 Pos., Tb., großer und kleiner Chor

VE BCPD

13. „Hommage à Schütz, Bach, Händel“

EJ 1984
 BE 4 Trp., 4 Pos., Tb., Pk.
 AUF Pfälzisches Posaunenwerk
 UA 1985 Kaiserslautern
 MS bei der Komponistin

14. „What shall we do“

EJ 1984
 BE 3 Trp., 3 Pos., Tb.
 AUF CD *Gegensätze*. Bläser- und Orgelmusik von M. Schauss-Flake unter Mitwirkung der Komponistin und des Moerser Blechbläserensembles, Jungborn-Verlag Moers-Repelen, 1999
 VE BCPD

15. „Nehmt Abschied, Brüder“

EJ 1999
 BE 3 Trp., 3 Pos., Tb., 4 Pk.,
 MS bei der Komponistin

16. „Millennium“

EJ 1999
 BE Zwei 8-stg. Bläserchöre (groß und klein), Glocken, Spr., Trommel,
 VE Kanzone-Verlag Bad Sobernheim

17. „Konzert für Blechbläser“

Hierin: *Fantasia – Andante – Allegro moderato*
 EJ 2001
 BE 3 Trp., 4 Pos., Tb., Pk., Becken, Triangel, Klangstäbe
 VE Edition Bluebrass-Music Hamburg, heute: bobsmusic (R. Hertwig) Hamburg

18. „Tango“

EJ 1960/2001
 BE 4 Trp., 3 Pos., Tb. oder Klar., Git., Bandoneon
 AUF CD *Gegensätze*. Bläser- und Orgelmusik von M. Schauss-Flake unter Mitwirkung der Komponistin und des Moerser Blechbläserensembles, Jungborn-Verlag Moers-Repelen, 1999
 VE Strube-Verlag München

19. „Slow-Fox“

EJ 2001
 BE 3 Trp., 3 Pos., Tb.
 VE Strube-Verlag München

20. „Vals“

EJ 1960/2001
 BE 3 Trp., 3 Pos., Tb. oder Klar., Git., Bandoneon

- AUF CD *Gegensätze*. Bläser- und Orgelmusik von M. Schauss-Flake unter Mitwirkung der Komponistin und des Moerser Blechbläserensembles, Jungborn-Verlag Moers-Repelen, 1999
- VE Strube-Verlag München

2.3.3. Gemischte Besetzungen

2.3.3.1. mit Vokalsolisten

1. „Jauchzet dem Herren alle Welt“

- Geistliches Konzert
- EJ 1950/1966
- BE Bass oder Alt, Ob. oder Fl., Org.
- VE Hänssler-Verlag Stuttgart

2. „Kyrie – Hosianna“

- Geistliches Konzert
- EJ 1959
- BE 1 oder 2 Singst., Org.
- TE Jochen Klepper
- MS bei der Komponistin

3. „Gespräch mit Jesu am Kreuz“

- EJ 1981
- BE Sopr., Vla. oder Klar., Org.
- TE Don Pasquale Sfratore *Warum bist du immer dort*
- MS bei der Komponistin²⁴

4. „Höre, Israel“²⁵

- EJ 1991
- BE Mezzo-Sop. (Bearbeitung der Fassung für Bass), 2 Fl., Org., Sprecher
- TE Zusammenstellung W. Frederking.
- VE als *capella*-Datei und als eigener Druck bei der Komponistin und dem Cousin, Walther Frederking, Kassel, vorliegend.

5. „Höre, Israel“

- EJ 1991
- BE Bariton, 2 Querfl., Org., Spr.
- TE Zusammenstellung W. Frederking
- MS als *capella*-Datei und als eigener Druck bei der Komponistin und dem Cousin, Walther Frederking, Kassel, vorliegend.

²⁴ Eines der wenigen Werke, so berichtet Walther Frederking, die Frau Schauss-Flake ohne Auftrag geschrieben hat.

²⁵ Das Werk wurde – in beiderlei Besetzungen – im September 2007 von Walther Frederking, der auch die Textauswahl aus Ps. 19 und 5. Mose 4, 1 a und weiteren Bibelstellen vorgenommen hat, erfolglos dem Merseburger Verlag zum Druck angeboten. Ebenfalls besteht ein erfolgloser Mailkontakt zwischen Frederking und dem carus-Verlag Stuttgart (Juli 2006) bezüglich dieses Werkes.

6. „Ballade einer Trinkerin“

EJ 1993
 BE Spr., Klar.
 TE Kloster-Holl
 MS bei der Komponistin

7. „Schmerz und Hoffnung“

EJ 1993
 BE Ten., Klar.
 TE *Meine Seele weint*
 MS bei der Komponistin

8. „Adele mit der goldenen Kehle“

Kabarett
 EJ 2003
 BE 2 Singst., Klv.
 TE Fritz Graßhoff, aus der *Halunkenpostille*
 MS bei der Komponistin

9. „Ich bin das geworden“

Chanson
 EJ 2003
 BE 1 Singst., Klv.
 TE Fritz Graßhoff, aus der *Halunkenpostille* ²⁶
 MS bei der Komponistin

10. „Im Tingeltangel tut sich was“

EJ 2003
 BE 2 Singst., Klv.
 TE Fritz Graßhoff, aus der *Halunkenpostille*
 MS bei der Komponistin

11. „Nachtgesang“

EJ 2005
 BE 2 Singst., Klar.
 TE Maler Müller, Bearbeitung eines 4-stg. Män.chores von Rudolf Desch *Durch die Dämmerung*
 MS bei der Komponistin

2.3.3.2. für Instrumentalbesetzungen1. „Suite in g“

Bearbeitung eines eigenen Werkes, vgl. 2.3.2.14.9.
 EJ 1967/1986
 BE 6 Vc.
 MS bei der Komponistin

²⁶ Graßhoff, Fritz, *Halunkenpostille*, Hamburg 1947, enthält mehr als 100 Gedichte in Reimform und zählt zu den erfolgreichsten Lyrikbänden der Nachkriegszeit. Viele Gedichte wurden vertont oder fanden Eingang ins Kabarett.

2. „Spielstücke“, vgl. 2.3.2.1.4.

EJ 1984
 BE 10 Blf.
 UA Odernheim, 1988
 MS bei der Komponistin

3. „Spielstücke“, vgl. 2.3.2.1.4.

EJ 1986
 BE Klavichord, Tasteninstr. ad lib.
 AUF Bachwoche Greifswald
 MS bei der Komponistin

4. „Spielstücke“, vgl. 2.3.2.1.4.

EJ 1986
 BE Schulorchester, variable Besetzungen
 MS bei der Komponistin

5. „Suite in g“

Bearbeitung eines eigenen Werkes, vgl. 2.3.2.1.9.
 EJ 1990
 BE Cem., Klar.
 MS bei der Komponistin

6. „Suite in g“

Bearbeitung eines eigenen Werkes, vgl. 2.3.2.1.9.
 EJ 1991
 BE Querfl., Cemb.
 MS bei der Komponistin

7. „Spielstücke“, vgl. 2.3.2.1.4.

EJ 1992
 BE Querfl., Tasteninstr. ad lib.
 MS bei der Komponistin

8. „Dialog“

EJ 1994
 BE Querfl., Org.
 MS bei der Komponistin

9. „Oh-Melodie“

Vor- und Nachspiel und 2 Sätze
 EJ 1997
 BE Handglocken
 TE *O Jesulein süß, O herrlicher Tag, O heiliger Geist*
 MS bei der Komponistin

10. „Oh-Melodie“

EJ 2002
 BE Pos., Org. bzw. Tasteninstr. ad lib.
 MS bei der Komponistin

11. „Miniaturen“

EJ 2005
 BE Klavierquartett
 MS bei der Komponistin

2.3.3.3. Orgel1. „O Lamm Gottes“

Vorspiel und Intonation

EJ 1953
 BE Org.
 VE Merseburger-Verlag Kassel

2. „Wunderbarer König“ oder „Gott ist gegenwärtig“

Vorspiel und Intonation

EJ 1953
 BE Org.
 VE Merseburger-Verlag Kassel

3. „Ohren gabst du mir“

EJ 1965
 BE Org.
 VE Hänssler-Verlag, Holzgerlingen

4. „Ostermusik“

EJ 1971
 BE Org., oder Bläserensemble mit Pos.solo
 TE enthaltend: 1. *Heut triumphieret Gottes Sohn*
 2. *Christ ist erstanden*
 3. *Mit Freuden zart zu dieser Fahrt*
 4. *Erschienen ist der herrlich Tag*
 VE BCPD

5. „16 Intonationen“, vgl. auch 2.3.2.7.5.

EJ 1977
 BE Org., oder Bläser
 AUF Methodistische Kirche
 VE Christl. Verlagshaus Stuttgart

6. „Präludium“

EJ 1977
 BE Org.
 VE Merseburger-Verlag Kassel

7. „Toccata“

EJ 1977
 BE Org.
 VE Merseburger-Verlag Kassel

8. „Walte, walte, nah und fern“

Vorspiel und Intonation
 EJ 1978
 BE Org.
 VE Merseburger-Verlag Kassel

9. „Nun gehören unsere Herzen“

Vorspiel und Intonation
 EJ 1978
 BE Org.
 VE Merseburger-Verlag Kassel

10. „Danket, danket dem Herren“

Vorspiel und Intonation
 EJ 1978
 BE Org.
 VE Merseburger-Verlag Kassel

11. „Choralvorspiele“

EJ	1979	
BE	Org.	
TE/Inhalt	<i>Die güldne Sonne</i>	<i>Herzlich tut mich erfreuen</i>
	<i>Auf, auf ihr Reichsgenossen</i>	<i>Ich steh an deiner Krippen</i>
	<i>Gib dich zufrieden</i>	<i>Lobe den Herren</i>
	<i>Nun freut euch, lieben Christen</i>	<i>O Ewigkeit, du Donnerwort</i>
	<i>Sonne der Gerechtigkeit</i>	<i>Geh aus, mein Herz und suche</i>
VE	Schultheiss-Verlag Tübingen	

12. „O Gott, du frommer Gott“

EJ 1984
 BE Org., vgl. auch 2.3.2.1.5.
 MS bei der Komponistin

13. „Burleske“

EJ 1989
 BE Org., 4 Füße und 1 Hand, Schlz.
 Bearbeitung der *Burleske* für 4 Tb.
 MS bei der Komponistin

14. „5 Aphorismen“

über die kleine Sekunde²⁷
 EJ 2003
 BE Org.

²⁷ Das Werk im Autograph wurde durch den Cousin der Komponistin, Walther Frederking, Kassel, in eine *capella*-Datei übertragen und im September 2007 dem Merseburger-Verlag erfolglos zum Druck angeboten. Bei der Übertragung wurde in der *Toccatina* die originale Metronomangabe (Achtel=184) der Komponistin übersehen.

UA Bad Kreuznach, 2006, Beate Rux-Voss
 MS bei der Komponistin und als *capella*-Datei

2.3.3.4. Nachtrag zum Werkverzeichnis Schauss-Flake

Der Cousin von Magdalena Schauss-Flake, Walther Frederking, Kassel, hat den Verfasser dieser Arbeit im Herbst 2014 mit vielerlei Materialsendungen, eigenen Verzeichnissen, Korrespondenz und Hinweisen zum Werk der Komponistin unterstützt.

Hierfür gebührt ihm großer Dank.²⁸

Die Angaben des vorliegenden Werkverzeichnisses konnten so in vielen Positionen konkretisiert und verifiziert werden. Zwischen den handschriftlichen Unterlagen, die dem Verfasser von der Komponistin selbst ausgehändigt wurden und den Aufzeichnungen von W. Frederking gibt es Werke, deren Erscheinungsjahr, Verbleib, Besetzung oder Verlag dennoch nicht eindeutig geklärt werden konnten. Hinter manchen Titeln dürfen auch Bearbeitungen früherer Werke vermutet werden oder die Zuordnung eines *cantus firmus* zu verschiedenen Choraltexten.

Folgende Werke finden sich in diesem Nachtrag in alphabetischer Reihenfolge und sind mit allen derzeit greifbaren Angaben versehen:

Titel	Besetzung	Verlagsangabe
<i>Alles ist eitel</i>	3-stg. Chor, 4 Pos.,	?
<i>Aria</i>	6 Vc.	?
<i>Auf meinen lieben Gott</i>	3 Trp., 3 Pos.	Dt. Kirchentag?
<i>Bläserstückchen 1970</i>	2 Trp., 3 Pos.	BCPD
<i>Christ, der Herr, ist auferstand.</i>	3 Trp., 3 Pos.	BCPD
<i>Christus, das Licht der Welt</i>	2 Trp., 2 Pos.	Kirchentag ?
<i>Dank sei dir, Herr</i>	2 Trp., 2 Pos., Tb.	Strube
<i>Dankt dem Herrn</i>	3 Trp., 2 Pos., Tb.	Strube
<i>Dem Herrn gehört die Erde</i>	2 Trp., 2 Pos., Tb.	Strube
<i>Dich, Schöpfer, lobt</i>	2 Trp., 2 Pos.	Manuskript
<i>Dir, der alle Freude schenkt</i>	2 Trp., 3 Pos.	BCPD
<i>Dir, dir, Jehova</i>	4 Trp., 3 Pos., Flhrn, Waldhrn., Tb.	Jugendwerk CVJM
<i>Duo</i>	Pos., Kb.	Manuskript

²⁸ Die hilfreiche Vermittlung des Kontaktes zum Verfasser dieser Arbeit kam durch den Sohn der Komponistin, Herrn Peter Schauss, zustande.

Titel	Besetzung	Verlagsangabe
<i>Engel auf den Feldern singen</i>	5-stg. gem. Chor	Gerth-Medien
<i>Es ist gewisslich an der Zeit</i>	Choralintrade	2 Trp., 2 Pos., Tb., Trp.- Oberst. CVJM
<i>Geburtstagsständchen</i>	4 Trp., 3 Pos., Tb.	BCPD
<i>Gelobt sei deine Treue</i>	3 Trp., 3 Pos., Tb.	CVJM
<i>Herr, wir stehen Hand in Hand</i>	2 Trp., 3 Pos.	BCPD
<i>Ich schau nach jenen Bergen</i>	2 Trp., 3 Pos., Tb.	?
<i>Ich weiß, mein Gott, daß all</i>	2 Trp., 2 Pos.	Manuskript
<i>Ich will es verkündigen</i>	4-stg. gem. Chor	Singende Gemeinde
<i>Jahreslosung 72</i>		
<i>Jesus ist kommen</i>	4 Trp., 4 Pos., Tb.	Manuskript
<i>Madrigalvariationen</i>	5-stg. Chor, Soli, gr. Orchester ?	Selbstverlag Pfalz
<i>Mein Herz ist fröhlich</i>	2-stg. Chor (Kanon)	<i>Monatslied</i>
<i>Nachspiel</i>	8 Trp., 8 Pos., Pk.	Selbstverlag Pfalz
<i>Nun jauchzt dem Herren</i>	2 Trp., 3 Pos., Tb., Metalloph., Xyloph., Schellenkranz, Pk.	Merseburger
<i>O heiliger Geist</i>	3 Trp., 3 Pos., Tb.	?
<i>Preist den Herren, Jesus Christ</i>	4 Trp., 4 Pos., Tb.	BCPD
<i>Schönster Herr Jesu</i>	3 Trp., 2 Pos., Oberst.	BCPD
<i>Schwedisches Tanzlied</i>	4-stg. gem. Chor	Merseburger
<i>Sollt ich meinem Gott nicht</i>	4 Trp., 4 Pos., Tb.	CVJM
<i>Sonne der Gerechtigkeit</i>	3 Trp., 3 Pos.	?
<i>Sonne der Gerechtigkeit</i>	3 Trp., 3 Pos.	Dt. Kirchentag 1975

Titel	Besetzung	Verlagsangabe
<i>Variate – Begleitsätze zu vielstrophigen Liedern</i>	2–6 Bläser	Hänssler
<i>Was tun wir hier auf diesem</i>	2 Trp., 2 Pos., Tb.	Strube
<i>Wie einst die Jünger</i>	2 Trp., 2 Pos., Tb.	Kirchentag 1977
<i>Wie soll ich dich empfangen</i>	Pos.chor	Merseburger
<i>Wohl denen, die da wandeln</i>	4 Blfl.	Manuskript

2.3.4. Analyse ausgewählter Orgelwerke

Im Folgenden betrachte ich die von Magdalene Schauss-Flake veröffentlichten Choralvorspiele einer Sammlung aus dem Jahre 1979.²⁹

Hierin sind enthalten:

- Sonne der Gerechtigkeit*
zu finden im Evangelischen Gesangbuch (EG) 263 und
Kath. Einheitsgesangbuch Gotteslob (GL) 644
- Nun freut euch, lieben Christen g' mein* EG 341
- Lobe den Herren, den mächtigen König* EG 317 bzw. 316³⁰
- Herzlich tut mich erfreuen* EG 148
- O Ewigkeit, du Donnerwort* EKG 324³¹
- Die güldene Sonne voll Freud und Wonne* EG 444
- Auf, auf ihr Reichsgenossen* EKG 8
- Ich steh an deiner Krippen hier* EG 37 – GL 141
- Geh aus, mein Herz, und suche Freud* EG 503
- Gib dich zufrieden und sei stille* EG 371

2.3.4.1. *Sonne der Gerechtigkeit*³² EG 263 – GL 644

Die Melodie des aus dem 15. Jahrhundert stammenden Liedes umfasst vier Choralzeilen, die im *alla breve*-Schwung zu singen sind. Dem Versmaß liegt ein vierhebiger Trochäus zugrunde. Die „Volltaktigkeit“ dieses Versfußes ist auch bestimmend für den

29 *Neue Choralvorspiele zu den Liedern des Evangelischen Kirchengesangbuches*, hrsg. v. Schultheiß-Verlag, Tübingen 1979, hier Bd. IV und V.

30 Vgl. Ausführungen zum Choral S. 206 f. und Anm. 18 u. 19 in dieser Arbeit.

31 Nicht mehr im EG enthalten. Vgl. Vorgängergesangbuch *Evangelisches Kirchengesangbuch* (EKG). Hier findet sich die Melodie von J. Schop bzw. J. Crüger unter Nr. 324 mit dem Text von J. Rist. Dieselbe Melodie erklingt unter Nr. 325, allerdings hier mit dem Text *O Ewigkeit, du Freudenwort* von K. Heunisch, vor 1690.

32 *Sonne der Gerechtigkeit* ist eine volkstümliche Melodie des 15. Jh. mit dem Titel *Der reich Mann war geritten aus*. Die böhmischen Brüder [eine auf Jan Hus zurückgehende christliche Gemeinschaft des 15. Jahrhunderts in Böhmen und Mähren. 1467 als „Brüder-Unität“ freikirchlich organisiert. 1501 gab Lukas von Prag der Gemeinschaft das tschechische Gesangbuch mit 88 Liedern, das

kraftvollen Impetus der Melodie. Die beherrschenden, befehlsartigen Worte der Strophenanfänge lauten demzufolge auch im Imperativ: *Weck, Schau, Tu, Gib, Lass*, überstrahlt von der beherrschenden *Sonne* der Eröffnungstrophe. Text und Melodie benötigen keinen Auftakt, keine Vorbereitung, sondern nehmen den Sänger und den Christenmenschen sofort in den Zug der „Gerechtfertigten“ mit auf.

Der Melodieverlauf gewinnt seine freudige Kraft aus dem Oktavsprung, der über die Quinte erreicht wird und wie eine stimulierende Fanfare anmutet. Die Tonart bleibt durch den Verzicht auf die bestimmende Terz zunächst offen, könnte dorisch auf d, d-Moll oder D-Dur sein. Mit Abstieg über cis² wird dann D-Dur als Tonart gefestigt.

Die Erinnerung an eine Fanfare durch die determinierte Symbolik der Intervalle wird untermauert durch Begriffe und Bilder wie *Aufbruch, Ritterschaft, Aufweckung, Bitten um Kraft, Mut, Liebesglut, Herrlichkeit dem Höchsten allezeit*. Der Aufschwung wird dann schrittweise über Sopranklausel mit Wechselnote zum dominatischen a¹ herabgeführt. Die Zeilen 2–4 gehen in ihrer Bewegungsrichtung alle linear nach unten, weil der emphatische Aufruf offenbar zu Beginn so viel Energie freigesetzt hat. In ihrem rhythmischen Verlauf bilden die Zeilen 1+2 sowie 3+4 jeweils Paare. Dem gesamten Lied wohnt eine aufrüttelnde Kraft inne, die zu einem tänzerisch beschwingten Vortrag bzw. Singen animieren sollte. Das verbindende Band aller Strophen bildet eine abwärts gewandte Schrittfolge g¹ – fis¹ – e¹ – d¹ als Tenorklausel mit der Bitte *Erbarm dich, Herr*.

Diese wiederkehrende Schlusswendung erinnert an die altkirchlichen Leisen mit ihrem *Kyrie eleis*.³³

erste volkssprachliche Gesangsbuch überhaupt. Es bildete sich dann auch ein deutscher Zweig der böhmischen Brüder, der die Verbindung zur Reformation und zu Luther suchte. 1531 ließ Michael Weiße das erste deutschsprachige Brüdergesangbuch drucken. Durch Gegenreformation und Dreißigjährigen Krieg fast ganz ausgerottet, fänden die Nachkommen der Böhmisches Brüder bei Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf in Herrnhut eine neue Heimat für Leben, Glauben und Singen. Heute erfreuen sich die täglichen Losungen der Herrnhuter Brüdergemeinde großer Bekanntheit und Verbreitung.] haben die Melodie als Kontrafaktur in den geistlichen Liederschatz übernommen.

Vgl.: www.theologie.uni-heidelberg.de/universitaetsgottesdienste/2206_ss08; 26.3.2014, Predigerin: Prof. Dr. Friederike Nüssel.

33 Beispiele für Leisen im EG bzw. GL:

Eine Leise oder Leis (v. griech.: *Kyrie eleison* = „Herr, erbarme dich“) ist ein mittelalterliches deutschsprachiges Kirchenlied, das auf Kyrieleis, Kyrio-leis, Kirleis oder Krles endet.

Leisen entstanden im 11. Jh. als kurze, oft einstrophige responsorische Antworten in der **Volkssprache** auf Gesänge der (lat.) Messfeier, insbesondere zu Sequenzen an Festtagen des Kirchenjahrs. Sie wurden unter anderem bei Prozessionen gesungen und sind ein früher Ausdruck der Volksfrömmigkeit. Da Martin Luther mehrere Leisen aufgegriffen und zu Chorälen erweitert hat, gelten sie als Wegbereiter des evangelischen Kirchenliedes.

Gelobet seist du, Jesu Christ (EG 23, GL 130), 1. Strophe 1380, zur Weihnachtssequenz *Grates nunc omnes*, von Luther erweitert.

Ehre sei dir, Christe (EG 75).

Holz auf Jesu Schuler (EG 97), eine moderne Osterleise (dt. 1977).

Christ ist erstanden (EG 99, GL 213) zur Ostersequenz *Victimae Paschali laudes*.

Jesus Christus, unser Heiland (EG 102).

Christ fuhr gen Himmel (EG 120, GL 228).

Schauss-Flake legt ein Choralvorspiel mit 30 Takten vor. Sie betont, das Tempo solle *rascher als das Choralmaß* sein. Vermeiden möchte sie mit dieser Vorgabe, dass das Stück stagniert, als instrumentales Vorspiel behäbig wird und somit nicht den freudigen Antrieb zum Gemeindegesang initiieren kann.

Eine erste optische Gliederung zeigt eine Dreiteilung in

A: T. 1–15,

B: T. 16–21 und

C: T. 22–30.

Prägend für diese Einteilung sind die halben Noten des Choralbeginnes für die Teile A und C und die Viertelbewegung der Choralzeilen drei und vier für den Mittelteil B.

Die Komponistin greift mit *Freude* den Quint-Oktav-Gestus des Liedanfanges auf, indem sie dem Pedal eine rhythmische, daktylische *ostinato*-Figur zuweist, die auf der liegenden leeren Quinte beharrt. Die Manualstimmen entfalten sich zunächst in imitatorischer Weise, wobei die Oberstimme, bezeichnet als 2. Manual sich *mf* im a-Tonraum bewegt, während die linke Hand auf dem 1. Manual im *f* wörtlich dem *cantus firmus* widmet. Takt 6 vereint beide Hände im Hauptmanual und *ff*, klanglich aufgefüllt und imitatorisch mit der Viertelbewegung der zweiten Liedzeile spielend.

Besonders hervorzuheben ist hierbei die Quint-, Quartschichtung des Taktes 6. Man kann auch von einer polytonalen Schichtung zwischen d- und e-Klang sprechen. Die Schichtung erfährt in T. 9 eine Kombination des fis- und e-Klanges, in T. 10 dann eine Festigung in Fis-Dur mit Sexte dis¹. Schauss-Flake greift die T. 6–8 später in T. 22–24 nochmals gliedernd auf, um über imitatorischen Motiven der Fanfare und Quintgängen des Pedals zu einem farbigen und strahlenden D⁹ zu kommen.

Im Mittelteil B (T. 17, beginnend mit der Pedalquinte im *mf*) steht die Viertelbewegung, ein Spiel mit Wechselnoten nach oben und unten im Vordergrund. Diese Wechselnotenstruktur ist der Choralzeilen 3+4 entnommen. Die Dynamik ist wieder zurückgeführt auf zwei Manuale und die Stufung in *mf* und *f* bzw. Haupt- und Nebenmanual. Auch die Pedalstimme ist klanglich wieder reduziert.

Womöglich ließ sich die Komponistin leiten von Strophe 6, wo es im Mittelteil heißt: *...und mit unsrer kleinen Kraft üben gute Ritterschaft*. Das menschliche Vermögen wird in Kontrast zum göttlichen Herrschen und Wirken gesetzt. Hier dünne Zweistimmigkeit in imitierender Viertelbewegung (B), dort in homophonen Klangballungen auf einem Manual und im *fortissimo* dargestellt (A+C).

Bezeichnenderweise lässt Schauss-Flake das verhaltende *Erbarm dich, Herr* nur einmal und isoliert aufscheinen am Ende des T. 21, bevor Teil C einbricht.

Nun bitten wir den Heiligen Geist (EG 124, GL 248), zur Pfingstsequenz *Veni Sancte Spiritus*, von Luther erweitert.

Dies sind die heiligen zehn Gebot (EG 231).

In Gottes Namen fahren wir (EG 498, GL 303), Pilgerlied.



Erste Beobachtungen bezüglich eines Stiles von Schauss-Flake lassen sich hervorheben:

Die Komponistin versteht es, durch Extraktion von Motiven der Choralmelodie zum Bilden von beherrschenden rhythmischen und harmonischen Spielfiguren zu kommen.

Sie bildet polytonale Schichtungen und kommt zu „Färbungen“ von Harmonien im Stile von Mixturklängen. Das Intervall der eröffnenden Quinte wird zum Leitintervall bzw. Leitklang. Ihre Musik zeichnet eine leichte Fasslichkeit aufgrund klarer Gliederung sowohl in klanglich-dynamisch als auch in motivisch-satztechnischer Hinsicht aus.

2.3.4.2. *Nun freut euch lieben Christen g'mein* EG 341 – im GL nicht enthalten

Das bearbeitete Lied stammt in Text und Musik von Martin Luther.³⁴ Im EG ist die Entstehungszeit mit 1523 angegeben und das Lied gehört zum Kernbestand protestantischer Glaubensbewegung und Luther'scher Aussage, die den Christen allein durch dessen Glauben gerechtfertigt, d. h. aus Gnade zur Freiheit angenommen sieht. Das drohende Szenario einer vernichtenden Hölle alter Lehre ist damit überwunden.

Alle Strophen sind siebenzeilig zu je drei Satzpaaren mit einer letzten umfassenden Schlusszeile. Als Versmaß liegt den im Paarreim gefassten Versen ein vierhebiger Jambus zugrunde.

Inhaltlich ist als Aussage die Freude des Christenmenschen, dass Christus als Sohn Gottes durch den Kreuzestod die Sünde des Menschen auf sich nimmt und dieser aus Gnade und Barmherzigkeit gerechtfertigt ist, festzuhalten. Freude, Trost in Betrübnis, Verlassen der Hölle sind einige Regungen, die den Christen zum *fröhlichen Springen* animieren sollen.³⁵

34 Reich, Christa, *Nun freut euch, lieben Christen g'mein*, in: Becker, Hansjakob u. a. (Hrsg.): *Geistliches Wunderhorn – Große deutsche Kirchenlieder*, S. 111-123.

Moser, Hans-Joachim, *Die Melodien der Lutherlieder*, Hamburg 1935, S. 65 f.: *Also auch bei genauestem Zusehen ein wohlgewachsenes, kleines Meisterwerk der Melodiebildungskunst!*

35 Vgl. Strophe 2: *Dem Teufel ich gefangen lag, im Tod war ich verloren,...die Sünd hat mich besessen.*
Str. 3: *Mein guten Werk, die galten nicht,...der frei Will haßte Gotts Gericht,...zur Hölle muß ich sinken.*

Str. 6: *Es ist gerecht vor Gott allein, der diesen Glauben fasset,...dem Nächsten wird die Lieb Guts tun, bis du aus Gott geboren.*

Str. 7 als Worte Jesu, der aufgrund seines Opfers um Nachfolge ringt: *Er sprach zu mir: „Halt dich an mich, es soll dir jetzt gelingen; ich geb mich selber ganz für dich, da will ich für dich ringen; denn ich bin dein und du bist mein, und wo ich bleib, da sollst du sein, uns soll der Feind nicht scheiden.“*

Die Liedmelodie ist gekennzeichnet in allen Zeilen durch ihren auftaktigen, tänzerischen, aufrüttelnden Zeilenbeginn.

34I

1. Nun freut euch, lie - ben Chri - sten g'mein,
daß wir ge - trost und all in ein

und laßt uns fröh - lich sprin - gen,
mit Lust und Lie - be sin - gen,

was Gott an uns ge - wen - det hat und sei - ne

sü - ße Wun - der - tat, gar teu' r hat er's er - wor - ben.

Der Tonhöhenverlauf ist am markantesten in ihren beiden ersten Zeilen mit Tonwiederholung zu Beginn, zwei aufeinanderfolgenden Quartan $c^1 - f^1$ und $f^1 - b^1$ und der ausgleichenden Bewegung nach oben (f^1 zu b^1) und nach unten (b^1 über d^1 nach f^1). Die Liedzeilen 3 und 4 sind geprägt von schrittweiser Bewegung, die in Zeile 3 um das c^2 pendelt, in Zeile 4 vom Spitzenton der Sexte der Tonart F-Dur d^2 schrittweise zum Grundton absteigt. Besonders eindrücklich ist die Vertonung der Zeile ...*was Gott an uns gewendet hat*, indem Luther den Wendevorgang des göttlichen Handelns sehr anschaulich und für die Gemeinde gut erlebbar durch die Halbtonwendung von b^1 zu c^2 , dann zur Wechsellnote h^1 und zurück zum c^2 ausdrückt. Die abschließende Choralzeile bringt einen motivischen Rückgriff mit Quint- und Quartsprung (g^1 zu c^1 und f^1) auf das eröffnende Motiv. Der Text ist syllabisch vertont bis auf das abschließende Melisma der vorletzten Silbe von Zeile 2, 3 und 7.

Die Bearbeitung für Orgel durch Schauss-Flake zeigt ein dünnes, übersichtliches Satzbild, das zudem in der Anlage auf ein eigenes Notensystem des Pedals verzichtet. Die gelegentlichen Stütztöne in den T. 4, 8, 18 und der Orgelpunkt auf F für die T. 22–26 können auch manualiter ausgeführt werden. Offenbar denkt die Komponistin auch an die Kleinorgel ohne eigenständiges Pedalwerk oder/und an den wenig versierten Orgelspieler, der gerne auf die Pedalstimme verzichtet. Die Dynamik ist nur am Anfang mit *forte* angegeben, was dem Interpreten einige Freiheiten in der Registerwahl lässt.

Nun freut euch, lieben Christen g'mein

Magdalene Schauss-Flake

Ped. auf lib.

Ein weiteres optisches Erscheinungsbild stellen die unterschiedlich langen solistischen Achtelketten der rechten Hand dar. Diese Girlanden nehmen Choralpartikel wie die beiden Quartan des Beginnes auf, rücken die daraus gewonnene Spielfigur in unter-

schiedliche Tonartenfelder.³⁶ In den Takten 5 bis 8 dreht Schauss-Flake die Spielfigur um, behält die motorische Kraft bei und rückt in den tonartlichen Feldern über B-Dur, Es-Dur, Des-Dur zurück zu F-Dur.³⁷ Der Abschluss des ersten Teiles dieses Vorspieles zeigt eine kleine imitatorische Achtelbewegung in der Oktave, gewonnen aus dem Beginn der zweiten Choralzeile³⁸, die über das Melisma *springen/singen* (d¹ – e¹ – f¹) in die Wiederholung bzw. in T. 11 mit Andeutung der dritten Choralzeile mündet.

Die Textzeile der 1. Strophe *...und seine süße Wundertat* bildet in den Takten 13–15 den Ruhepunkt des kurzen Stückes, bevor in T. 16 wiederum die bewegte Achtelführung mit diminuierter letzter Choralzeile und ähnlicher Rückung durch die Tonarten anhebt. T. 19–20 ist analog zur Arbeitsweise in T. 5 ff. zu sehen, wenn die Bewegungsrichtung von T. 16–18 umgedreht wird. Elegant führt Schauss-Flake den *cantus firmus* mit großen Notenwerten ab T. 21 in der linken Hand und in As-Dur wieder ein. Die rechte Hand korrespondiert hierzu mit der Bewegung der letzten Choralzeile in gedrehter Form, die wir schon aus T. 19, 20 kennen.

Durch diesen Kunstgriff verknüpft die Komponistin sowohl Anfang und Ende des Chorals als auch Originalbewegung mit umgedrehter Bewegung.

Über dem im Pedal³⁹ und Sopran liegenden Orgelpunkt F, T. 22–26, mündet das Zitat des schwungvollen Choralbeginns in *unisono*-Oktaven, nochmals die Medianregion des Des-Dur streifend⁴⁰, in einen kräftigen Schluss in F-Dur.

2.3.4.3. *Lobe den Herren, den mächtigen König* EG 317 – GL 258⁴¹

Schauss-Flake wählt für ihre Bearbeitung des Lobpsalmes eine weitgehend zweistimmige Setzweise, die ohne eigene Pedalstimme auskommt.⁴² Das Satzbild ist geprägt von einer durchlaufenden Sechszehntelkette der rechten Hand und einer schnörkellosen Wiedergabe des *c.f.* in der linken Hand bzw. im Pedal. Aus dieser Arbeitsweise ragen die T. 10 bis 16 heraus, die die Phrasen 2 und 3 des *c.f.* in den Sopran verlegen, eine dritte Stimme mit absteigenden Halben einführen und in der Mittelstimme gebrochene Quartgänge in Achteln auf- und absteigen lassen. Die – im Tempo halbierte – Bewegung der Kontrapunktstimme markiert in T. 15, 16 einen Ruhepunkt mit den beiden ineinander verflochtenen Quarten c¹ – f¹ und g¹ – d¹. Der *c.f.* fließt unverändert im Choralt tempo weiter. Die Takte, denen in der ersten Strophe der Text *Kommet*

³⁶ T. 1–4: F-Dur, Es-Dur, Des-Dur und Ruhepunkt auf G-Dur.

³⁷ T. 5–8.

³⁸ T. 9, 10.

³⁹ Die Angabe *Pedal ad libitum* von T. 4 ist hier für kleine Hände nicht zu realisieren. Dadurch, dass aber der Grundton F als einziger Ton im Pedal und am Ende gespielt würde, erfährt das kleine Werk nochmals eine klangliche Bereicherung in der Tiefe, z. B. bei Benutzung eines 16'-Registers.

⁴⁰ T. 25.

⁴¹ Zur Textvorlage vgl. die Ausführungen zum Choral S. 206 f. und Anm. 18, 19 in dieser Arbeit.

⁴² Die Fotokopie der Choralvorspiele hat der Autor nach einer persönlichen Notenausgabe der Komponistin mit deren Einzeichnungen vorgenommen. Hier findet sich unter dem ersten System die handschriftliche Eintragung: *+Man! Ped.sim* und in der Schlussquinte f⁰ – c¹ eine Eintragung des F, wohl auch für Pedal.

zuhauf, Psalter und Harfe wacht auf zugrunde liegt, verlegt Schauss-Flake in das zweite Manual, das im sonstigen Stück der Sechzehntelbewegung vorbehalten ist.

Es ist festzuhalten, dass die Komponistin außer Angaben zur Manualverteilung, was eine dynamische und klangliche Abstufung intendiert, keinerlei Tempovorschriften⁴³, Registrierhilfen oder Angaben zur Artikulation gibt.⁴⁴ Neben den o. a. persönlichen Eintragungen finden sich in T. 9 und 22 noch Wiederholungszeichen zur Repetition des zweiten Choralteiles. Als Interpret ist man durch diese Sparsamkeit dazu befreit, die T. 10–16, zumal wenn sie wiederholt werden sollen, klanglich abzusetzen, wodurch dann die Sechzehntelbewegung im Sinne eines *perpetuum mobile* oder eines *Ritornells* fließen könnte.

Wenn man davon ausgeht, dass Schauss-Flake das Choraltempo der singenden Gemeinde zugrunde legt, werden die bewegten Ketten der rechten Hand rasch und unermüdlich fließend. Dass das Tempo des Chorals nicht zu träge sein soll, zeigen auch die knappen Sechzehntelaufakte zu den T. 1 und 17, die keine Zeit zum gemächlichen Einstieg und der gewichtigen „Eins“ des Liedes ihre Schwerzeit lassen. Die Binnenstruktur der Spielfiguren ist chromatisch geprägt, der Anfang der Bewegung wird aus dem Initial-Intervall der Choralquinte $f^1 - c^2$ gewonnen.⁴⁵ Alle Spielfiguren erinnern an barocke Umspielungsmuster, die spieltechnisch recht anspruchsvoll sind. Die Bewegungsrichtung ist ausbalanciert nach absteigenden Linien, z. B. T. 1, 2, T. 8, 9, aufsteigenden Linien, T. 3, 6, 7 und in einer Ebene verweilenden Takten, T. 4, 5. Schauss-Flake setzt dann die T. 10 bis 16 deutlich von dieser Motorik ab durch die o. a. Versetzung beider Hände auf das zweite Manual. Die enge Chromatik ist dort völlig verdrängt zugunsten der auf- und absteigenden Quartan in Achtelbewegung. Wie eine offene Frage stagnieren T. 15, 16 im Quartcluster. Ist ihr die Aufforderung an die Gemeinde *Kommet zuhauf... wacht auf* wichtig, auch im Kontrast zum sonstigen unablässig quirlenden Lob?

Durch die handschriftliche Forderung nach einer Wiederholung des zweiten Teiles kommt die Komponistin zu ausgewogenen Proportionen mit Teil A (16 + 1 Takte) Teil B (7 Takte) und Teil C = A' (7 und 8 Takte).

Der tänzerische Schwung des Liedes zeigt sich in der unablässigen *perpetuum-mobile*-Figur der rechten Hand, vor der sich die Chormelodie sehr plastisch abheben kann. Sie signalisiert hiermit schon ein flottes Singetempo des nachfolgenden Chorals. Schauss-Flake zieht zudem die Aufmerksamkeit des Zuhörenden und dann singenden Gemeindegliedes auf die Textpassage *kommt zuhauf...* durch eine mannigfaltig kontrastierende Absetzung. Auf kleinstem Raum und mit einfachen gestalterischen Mitteln gelingt ihr ein lebendiges Bild des *Lobenden* (J. Neander), in das die Gemeinde mit Freude einstimmen kann.

43 Ausnahme im vorletzten Takt 23 die Angabe *ritardando*.

44 Die handschriftlichen Eintragungen sehen dann doch *staccato*-Sechzehntel (T. 2, 9, 18) und -Achtel (T. 10) sowie Bögen und Punkte in T. 23 vor.

45 Dies wird dann nochmals transponiert in den dominantischen Raum mit Auftakt zu T. 17 aufgegriffen.

2.3.4.4. *Herzlich tut mich erfreuen* EG 148 – im GL nicht enthalten

Johann Walter, der enge Vertraute und geschätzte Musicus Luthers⁴⁶ schrieb 1552 den zunächst achtstrophigen Text zu der aus Wittenberg überlieferten Weise.⁴⁷ Das Lied findet sich im EG in der Rubrik *Ende des Kirchenjahres*, was man angesichts der ersten Liedzeile *Herzlich tut mich erfreuen die liebe Sommerzeit* nicht erwarten würde. Mit dem Bild der *Sommerzeit* wird hier allerdings ein Synonym für die zukünftige Ewigkeit gebraucht, was dann auch in dem weiteren Verlauf der Strophe deutlich wird: ... *wenn Gott wird schön erneuen alles zur Ewigkeit. Den Himmel und die Erde wird Gott neu schaffen gar, all Kreatur soll werden ganz herrlich, schön und klar*. Der gesamte Liedtext spricht im Futur und verherrlicht die zu erwartenden Freuden des Paradieses, daher sein Platz am liturgischen Ende des Kirchenjahres mit dem Fest des Ewigkeitssonntages, vor Beginn des Advents.

Die Verheißung lautet: Es wird mit *himmlischen Zungen* und im *rechten Saitenspiel* musiziert werden, Hochzeit und ewiges Abendmahl wird mit Christus, allen Aposteln, Märtyrern, Patriarchen und Propheten gefeiert werden. Alle *Trübsal, Angst, Spott, Trauern, Weh und Klagen der irdischen Welt und aller bösen Zeit* werden abgestreift.

Die Melodie dieses Freudentanzes besteht aus zwei Teilen zu je vier Versen, deren Bauplan skizziert wird:

Vers 1 ist geprägt durch markante Tonwiederholungen des Grundtones d, die „an die Pforte des Himmels“ zu klopfen scheinen, und den aufsteigenden Dreiklang der Tonika.

Vers 2 schwingt sich von der Oktave in metrischen Synkopen, wie wir es aus der Renaissance und besonders aus der zeitlichen Umgebung Luthers⁴⁸ und dessen eigenen Melodien kennen zur Tonikaterz hinab.

Vers 3 nimmt den Dreiklangsschwung aus Vers 1, nun über die Quinte a¹, auf, führt wiederum zum oberen Grundton d² und pendelt in

Vers 4 zum unteren Grundton d¹ über Synkopen, analog zu Vers 2, hinab.

Vers 5 *Den Himmel und die Erde* markiert die Quinte d – a und in den

Versen 6–8 spielt die große, subdominatische Sexte h¹ die beherrschende emphatische Rolle. Besondere motivische Bedeutung kommt der abwärts gerichteten Terzfolge h¹ – a – fis – g – e – d¹ zu. Wir singen sie in den geradzahligen Vers 2, 4, 6 und 8 in jeweils anderer rhythmischer Gestalt (NOTENBSP.).⁴⁹ Durch ihr mehrmaliges Aufleuchten

⁴⁶ Johann Walter (1496–1570), Kantor und Komponist. 1524 wurde Walter von Martin Luther beauftragt, das Wittenberger Liederbuch (*Geistliches Gesangbüchlein*) herauszugeben. 1525 zog Luther ihn für die Ausarbeitung seiner *Deutschen Messe* heran. Johann Walter gilt als Urkantor der evangelischen Kirche. Viele Melodien zu Luther-Liedern sind in Zusammenarbeit mit Johann Walter entstanden.

⁴⁷ Die neunte Strophe wurde in Dresden 1557 hinzugefügt.

⁴⁸ Beispiele für die zwischen Zwei- und Dreizeitigkeit pendelnde Metrik sind EG 85 *O Haupt voll Blut und Wunden*, EG 84 *O Welt, sieh hier dein Leben*, EG 67 *Herr Christ, der einig Gotts Sohn*, EG 362 *Ein feste Burg ist unser Gott*.

⁴⁹ In den Versen 6 und 7 erklingt eine Variation dieses „Leitmotivs“, indem die rhythmische Gestalt beibehalten, die diastematische mit eingeschobenem g¹ aber leicht verändert wird. Die ausdrucksvolle Hervorhebung des h¹ bleibt auch hier bestimmend.

prägt sie sich besonders gut ein und wird, wie noch zu zeigen ist, auch bei der Bearbeitung von Schauss-Flake eine prägende Rolle spielen.

Die Komponistin bringt die im Original „taktlose“ Melodie in ihrer Bearbeitung in ein Metrum, das zwischen 4/2- und eingeschobenen 3/2- bzw. 2/2-Takten wechselt. Begründet ist dies durch den metrischen Betonungswechsel im Text.⁵⁰

Die zwanzigtaktige Orgelbearbeitung lässt sich gliedern in drei Teile, wobei A die T. 1–4, B die Takte 5–15 und A' die Schlusstakte 16–20 umfasst. Schauss-Flake entscheidet sich für eine rhapsodische, assoziative Form der Einführung des Chorals. Auf das Spiel der vollständigen Melodie verzichtet sie und stellt hingegen einige besonders plastische Bauelemente in den Vordergrund:

1. Tonwiederholungen und Dreiklangsschritte
2. synkopierte Folge der geradzahligen Verse, s. o.
3. „Terzpendelmotiv“ mit abspringender Quinte.

Den motivischen Rahmen bildet allerdings ein mächtig aufsteigendes atonales Pedalsolo, das von A aufsteigt und zu H herabkommt. Dabei werden nahezu alle Töne der chromatischen Tonleiter gestreift, es fehlen lediglich c und dis. Die Linienbildung mit ihren Sprüngen (Notenbsp.) und abschließendem Tritonus f^o zu H erinnert an die Reihengestaltung in Zwölftonmusik.



Die aufstrebende Geste der Viertelbewegung nimmt die Dreiklangsmotivik der ersten und zweiten Choralzeile assoziativ auf und das Triolenmotiv ist der Krebsgang des o. a. Terzpendelmotivs. Die rechte Hand beantwortet in T. 2 die Bewegung, gespannt von c¹ bis cis² über dem liegenden H des Pedals, und kommt über liegende Stimmen in T. 3 zu h-Moll, in dessen Altstimme das erste Choralzitat mit den Tonwiederholungen anheben darf. Über ein Changieren zwischen fis-Moll, h-Moll, Fis-Dur, A-Dur, kommt Schauss-Flake in T. 5 zu H-Dur, um Choralzeile 3 (*wenn Gott wird schön er-*

50 1. Strophe im wechselnden Metrum

Herz-
 4/2 **lich** tut mich **erfr**éuen
 3/2 **die** liebe Som - merzeit, wann
 4/2 **Gótt** wird schön **ern**éuen
 3/2 **álles** zur Ewig-
 2/2 **keit**. Den
 4/2 **Hím**mel und die **Ér**den
 4/2 **wírd** Gott **néu** schaffen
 2/2 **gár**, all
 4/2 **Kreatur** soll **wér**den
 4/2 **gánz** herrlich, schön und
 4/2 **klár**.

neuen) in dieser Tonart zu exponieren. Das Triolenmotiv mit Quint- bzw. Tritonusprung begleitet den Hörer in T. 4 weiter, die synkopierten Melodietöne der zweiten Choralzeile (*liebe Sommerzeit*) werden blockartig homophon harmonisiert. Beide Gestaltungsbausteine begleiten uns im weiteren Verlauf des Stückes: atonaler Aufschwung mit Triolenabschluss und stabiles akkordisches Spiel. Mit T. 7 wird Choralzeile 4 erreicht und in D-Dur zu einem Einschnitt gebracht. In einer Art Durchführung werden in T. 9 und 10 die Choralzitate des fünften Verses (*Den Himmel und die Erde*) wiederum in zwei quintverwandten Tonarten, D und A, exponiert und in T. 11 erscheint der in der Altstimme versteckte sechste Choralvers (*wird Gott neu schaffen gar*) wiederum in der schon bekannten akkordischen Unterstützung. Damit verzahnt erklingt in T. 12,13, hier in cis-Moll, Vers 7 (*all Kreatur soll werden*). Über dem liegenden cis-Moll-Akkord, T. 13 und 14, erhebt sich in der rechten Hand ein Zitat des vormaligen Pedalsolos, erkennbar an der atonalen Struktur und den klanglichen Härten beim Sprung auf b^2 und dem Gang von g^2 zu gis^2 . Teil B schließt ab mit Vers acht (*ganz herrlich, schön und klar.*), wobei Schauss-Flake über E-Dur, a-Moll, C-Dur in einer „dorischen“ Wendung zu D-Dur kommt (T. 14 und 15). Die T. 16 ff. bilden mit der zunächst wörtlichen Wiederaufnahme der ersten Takte den Teil A', wobei die Komponistin nochmals nachdrücklich den Choralbeginn durch dreimaliges Zitieren hervorhebt (T. 18, 19). Die vormalis „angespannte“ Harmonik bzw. die klanglichen Härten lösen sich auf in ein Schreiten über h-Moll zum abschließenden D-Dur mit hinzugefügter Quinte a – e, nochmals in der prägnanten Artikulation der vormaligen Akkorde.

Für Schauss-Flake sind mehrere Ingredienzien von Text und Melodie prägend für ihre Interpretation bzw. Vorbereitung des Chorals. Zum einen lässt sie sich durch die Dreiklangsmelodik und die Betonung des Quintraumes d – a leiten. Sie kombiniert Quintklänge und verwandte Tonarten miteinander und nimmt die Sprungbewegung der Chormelodie, nun allerdings atonal verfremdet, bewusst auf. Zum anderen scheint ihr das Bild des „Neuschaffens durch Gott“ Anregung zu geben beim Kombinieren von Tonarten, beim Rücken einzelner Choralverse durch verschiedene Tonarten, auch für die weit ausholende Gespanntheit des eröffnenden Pedalmotivs, das nahezu den gesamten Tonvorrat der chromatischen Tonleiter erklingen lässt. Alle Gestaltungsmerkmale finden sich komprimiert in den Schlusstakten 16 bis 20, wenn sie atonal „aus der Tiefe“ kommend beginnt, das Triolenmotiv (*herrlich, schön und klar*) nach h-Moll münden lässt und dann die charakteristischen Tonwiederholungen des „Erfreuens“ unmissverständlich repetiert. Der Schlussakkord umschließt gleichzeitig D-Dur und A-Dur, „Alpha und Omega“, als Zeichen göttlicher Ewigkeit.

2.3.4.5. *O Ewigkeit, du Donnerwort* EKG 324 – im GL nicht enthalten

Der Text des 1642 von Johann Rist⁵¹ geschriebenen Liedes umfasst fünf Strophen zu je zwei Paaren mit drei Versen und einem abschließenden Verspaar. Die Zweizeiler sind stets im Paarreim komponiert, die beiden Dreiergruppen sind durch einen umfassenden Reim miteinander verbunden. Inhaltlich beschreibt der Dichter in drastischen Bil-

51 Johann Rist (1607–1667), war ein deutscher Dichter und evangelisch-lutherischer Prediger. Rist gilt neben Paul Gerhardt als der bedeutendste protestantische geistliche Dichter des 17. Jh. Gründer des Dichterbundes *Elbschwanorden*.

dern die Todesangst des Menschen und die Angst vor ewiger Verdammnis, die Furcht vor dem göttlichen Gericht. Nur kurz leuchtet ein kleiner Hoffnungsfunkeln auf⁵² und lediglich am Ende der fünften Strophe greift Rist im Sinne eines zyklischen Gedankens den Text der ersten Strophe wörtlich auf, um nun allerdings versöhnend zu enden: *Nimm du mich, wenn es dir gefällt, Herr Jesu, in dein Freudenzelt.*⁵³ Den liturgischen Platz findet das Lied folgerichtig am Ende des Kirchenjahres zwischen Buß- und Bettag und dem Ewigkeits- (*Toten-*) sonntag, vor Beginn der Adventszeit.

Die Melodiegestaltung, für die Johann Schop⁵⁴ und Johann Crüger⁵⁵ im Evangelischen Gesangbuch genannt werden, zeigt im Gegensatz zu den schwermütigen und trüben Bildern des Textes eine freundlich-helle Führung in D-Dur. Beherrschendes Element der leicht singbaren Melodie ist die aufsteigende Tonleiter des Beginns, die eher einem Morgenlied zukommen könnte. Die Bilder der tiefen Furcht des Christen vor dem göttlichen Gericht lassen sich in der musikalischen Umsetzung nicht wiederfinden.⁵⁶ Der Oktavraum zwischen unterem und oberem Grundton wird aufstrebend durchmessen, ein Tonraum, der auch in der letzten Verszeile, hier durch Oktavsprung, nochmals abschließend umgrenzt wird. Die inneren Zeilen pendeln im Quintraum zwischen tonikaler und dominantischer Harmonisierung.⁵⁷ In der rhythmischen Gestalt zeigt sich ein Bewegungswechsel zwischen Vierteln und Halben, wobei eine dreizeitige, quasi auftaktige Bewegung dreier Viertel hin zu zwei verweilenden Halben prägend ist.⁵⁸

Die Komponistin gewinnt für ihre Ausdeutung des Chorals, die sie in 24 Takten anlegt, mehrere Gestaltungsmomente aus der Chormelodie selbst. Hervorstechend zeigt sich die bis T. 6 aufwärts führende Tonleiter des Choralbeginns, den Schauss-Flake in eine Triolenbewegung in Viertelnoten überführt. Als Zwischen- und Nachspiel erklingen diese Triolen zudem in den Takten 14–16 und 20–23. Hierin sind nicht nur vielfältige Tonleiterausschnitte versteckt, sondern auch der Quart-Sekundgang aus Choralzeile 6, wo es heißt: $a^1 - e^1 - fis^1$ *Mein ganz erschrocknes...* Weiterhin werden die Halben, die in jeder Choralzeile enthalten sind, zu schreitenden Motiven, sei es als Akkordrücken meist der linken Hand oder zu einem ab T. 7 einsetzenden *ostinato*-Motiv ($d - H - fis - a$) der Pedalstimme. Die o. a. Bevorzugung des Quintenraumes $d - a$, den wir aus der Chormelodie kennen, wird in die Dreiklänge, die fast aus-

52 Str. 2: *Kein Unglück ist in aller Welt, das endlich mit der Zeit nicht fällt und ganz wird aufgehoben [...].*

53 Anstelle Str. 1: [..] *Mein ganz erschrocknes Herz erbebt, daß mir die Zung am Gaumen klebt.*

54 Johann Schop (um 1590–1667), deutscher Musiker, Komponist, enger Freund von Johann Rist. Als Geigenvirtuose war er über die Stadtgrenzen Hamburgs bekannt und Mitglied der Wolfenbütteler Hofkapelle.

55 Johann Crüger (1598–1662), war sorbisch-stämmig und der Schöpfer zahlreicher Lieder, großbesetzter Konzertwerke und Autor musikpädagogischer Schriften. 1643 lernte er Paul Gerhardt kennen, für den er verschiedene geistliche Lieder vertonte. 1640 gab er das bedeutendste Kirchenliederbuch des 17. Jh., *Praxis pietatis melica* (Übung der Frömmigkeit in Gesängen), heraus. In einer zweiten Liedersammlung mit 161 Liedern, davon 15 von Crüger, sind auch drei vertonte Gedichte seines Landsmanns Johann Franck enthalten. Im EG finden sich, je nach Ausgabe, mindestens 18 seiner Melodien oder Chorsätze.

56 Angesichts dieser Beobachtung scheint die Melodie zu dem in EKG 325 *O Ewigkeit, du Freudenwort* verwandten Text eher kongruent zu sein.

57 Die Verse 2, 5 und 7 sind dominantisch empfunden.

58 Auch hier wieder das hervorhebende Betonen des dominantischen Tones a und des tonikalen d .

schließlich in Grundstellung benutzt werden⁵⁹, übernommen und findet sich auch in der *ostinato*-Figur des Pedals, ähnlich einem Glockenmotiv mit den beiden Quinten d – a und h – fis, wieder. Das klangliche Spektrum wird mit genauen dynamischen Angaben in den Abstufungen *forte*, *mezzoforte* und *piano* fixiert, das Tempo ist vorgeschrieben und auch die Manualverteilung ist mit drei Manualen angegeben.⁶⁰

Schauss-Flake legt in ihrer Bearbeitung eine kommentierende Variation des eigentlichen Chorals vor. Sie belässt die Melodie unverändert, präsentiert sie sehr schlicht in originaler Singhöhe mit solistischer Farbe, fügt kleine melodische Floskeln, zumindest in den T. 9, 12 an, und stellt ihr in der linken Hand einen unaufdringlichen Kontrapunkt zur Seite. Auch die Wiederholung des Chorals übernimmt sie getreu. Ihre Interpretation des *Ewigen* und des *Donnerwortes* zeigt sich in den massiven *forte*-Akkorden, die – wie die *ostinato*-Figur des Pedals – unverrückbar und unaufhaltsam zu schreiten scheinen.

2.3.4.6. Die güldene Sonne voll Freud und Wonne EG 449 – im GL nicht enthalten

Unter der Rubrik *Morgen* findet sich im EG der hier bearbeitete Choral des bedeutendsten „Liederteams“ des 17. Jahrhunderts: Paul Gerhardt als Theologen und Johann Georg Ebeling als Musiker und Tonsetzer.⁶¹ Der gesamte Text dieses frischen Morgenliedes atmet Zuversicht, Vertrauen, Freude über Gottes Wirken, Gnade und *erquickendes Licht*. Der Dichter weiß sich getragen von Gottes unverbrüchlichem Lenken, seinem *Wort und Wille* und kann darum *munter und fröhlich* singen. Der Lauf des Tages und der Lauf des Lebens stehen gleichermaßen unangefochten von *Satans Banden, Fallen und Tücke* in der ewigen Huld Gottes. Keine irdische Last quält hier den singenden und tanzenden Christenmenschen.

Die Reimart bringt stets zwei kurze Paarreime (*Sonne – Wonne; Grenzen – Glänzen*)⁶² der ersten beiden Verse und dann einen umschließenden Reim (*Licht – Gesicht*) am Ende jedes Satzes, um den Zusammenhalt der Strophe zu gewährleisten. Schon der Sprachduktus mit seinem charakteristischen Reimschema animiert zur flüssigen Bewegung des Hin- und wieder Zurückdrehens.

Die fröhlich-muntere Befindlichkeit wird tatsächlich umgesetzt in Form eines schwingenden Tanzes, eines zweitaktig empfundenen Menuetts. Die Chormelodie ist ebenmäßig in zwei Teilen zu je drei Viertaktgruppen komponiert, angelehnt an die in den meisten Strophen verwendeten und durch Reim verknüpften beiden Hauptsätze. Der Ambitus des Liedes bewegt sich im Rahmen der Ober- und Unterquint c des

59 Ausnahmen sind lediglich die Mixturklänge in Terzenschichtung der T. 2, 3 und 22, 23 und ein F-Dur-Sextakkord in T. 4.

60 Leider fehlen genaue Registervorschläge (außer *Soloreg.* in T. 8) und das Pedal ist nicht näher bezeichnet. Die geforderten Farbwechsel der drei Manuale (I-II-III) lassen sich allerdings auch ohne Schwierigkeit durch einfaches Umregistrieren realisieren. In T. 14⁴ muss m. E. für die Triolentöne h⁰ und fis¹ noch der Manualwechsel nach I angezeigt werden. Besonders wichtig ist der Komponistin das *ritardando* in den ausgeschriebenen Hemiolen in T. 16 und in der *unisono*-Bewegung vor den Schlussakkorden in T. 23.

61 Johann Georg Ebeling (1637–1676), ev. Theologe, Kantor, Gymnasiallehrer und Komponist einer Vielzahl von Liedern Paul Gerhardts (1607–1676).

62 Hier beispielhaft bezogen auf Strophe 1: Im weiteren Verlauf *Glieder – darnieder, steh ich – fröhlich*.

Grundtones f und bricht nur den Stellen *güld'ne* und *Grenzen* zur Sexte d² glanzvoll aus. Der rhythmische Ausgleich der leicht nachsingbaren und zum unmittelbaren Mitwippen animierenden Melodie wird zwischen pulsierenden Vierteln, punktierten Figuren und verweilenden Halben geschaffen. Ein besonders plastisches Wort-Ton-Gemälde gelingt Ebeling von Zeile 4 (*Mein Haupt und Glieder, die lagen darnieder*) zu Zeile 5 (*aber nun steh ich, bin munter und fröhlich*), wenn er sinnfällig Darniederliegen und Aufstehen durch seine Melodieführung deutlich und für den Hörer und Sänger auch körperlich „erfahrbar“ macht.

Magdalene Schauss-Flake verzichtet auf ein vollständiges Erklängen des Chorals, sondern entnimmt aus dem Material einzelne Motive, prägende Intervalle und griffige Rhythmik.

1. Die Dominanz des o. a. Quint- und Quartraumes zwischen c² – f¹ – c¹ findet sich in markanten leeren Quinten und Quarten, die meist im *staccato* und gewünscht raschem Tempo (Viertel=152) mit linker Hand gespielt werden.
2. Die Spielfiguren der rechten Hand wechseln zwischen einem chromatisch abwärtslaufenden *staccato*-Achtelmotiv, das aus der vierten Choralzeile (*Mein Haupt und Glieder*) extrahiert wurde, und einem im *legato* vorzutragenden bogenförmigen Quartenspiel.
3. Die Pedalstimme gibt – analog zur einfachen Struktur eines volkstümlichen Tanzes – Stütztöne, vielfach als liegende Orgelpunkte und Dreitonmotivik des Choralbegrüßes.
4. Die ersten beiden Choraltakte mit Tonwiederholung und charakteristischer Punktierung werden in blockartigen Quartsextakkorden, die zudem noch übergangslos „gerückt“ werden⁶³ zum kurzen Aufleuchten des *cantus firmus* benutzt.

Der freudige Tanzcharakter, den wir schon im Gedicht und in der Chormelodie festgestellt haben, ist für Schauss-Flake das beherrschende Gestaltungskriterium. Sie stellt zwei Manualregistrierungen einander gegenüber, indem sie der Achtelmotivik (im *mf*) im Wechsel zwischen *staccato* und *legato* eine hell klingende Flötenmischung (einschl. Zymbel) eines Nebenmanuals zuweist und die blockhaften, blechbläserisch anmutenden Quartsextakkorde, im *forte* und im Hauptwerk mit *Plenum*-Registrierung (einschl. Trompete) erklingen lässt.

Dieser harte Kontrast zwischen Notenwerten, Stimmenzahl, Artikulation, Dynamik und Rhythmik erinnert, nicht zuletzt wegen der immer wieder eingeschobenen, fast stampfenden Pedalfigur mit den Tonwiederholungen, an das Spiel von Solisten im Wechsel mit einer kompletten Tanzkapelle. Hierfür spricht auch die „moderne“ Rückkung durch die Tonarten, die von Songs aus dem populären Genre der Unterhaltungsmusik bekannt ist. Hier wie dort geht es darum, die Tänzer zu wilderem Drehen anzustacheln. Auch das solistische Tanzen eines Paares, dann das einfallende Drehen der anderen Paare kann assoziiert werden. Das Stück endet in einer Coda ab T. 50, wenn der Choral der beiden ersten Takte in Oktaven, begleitet von akkordischem *off-beat* D-Dur, F-Dur, A-Dur und schließlich F-Dur erklingt. Schauss-Flake setzt die Chormelodie im Repertoire der Gemeinde voraus, muss nicht den gesamten Choral

63 Vgl. T. 29: F-Dur, T. 30: As-Dur, T. 32 Ges-Dur und analoge Arbeitsweise in T. 46–48. Ein Druckfehler hat sich m. E. in T. 32³ eingeschlichen, wo es in der linken Hand Es-Dur, analog zu T. 48, lauten muss.

zitieren, sondern sie extrahiert Bewegungsimpulse und kleine motivische Partikel, streut sie kontrastierend untereinander, beleuchtet sie durch farbige Akkordrückungen im flotten Tempo und führt so Sänger und Gemeinde ohne Umschweife zur Teilhabe an diesem morgendlichen Freudentanz.

2.3.4.7. *Auf, auf ihr Reichsgenossen* EKG 8⁶⁴ – im GL nicht enthalten

Der Text dieses Adventsliedes findet sich wiederum bei Johann Rist⁶⁵, die Liedmelodie hat Thomas Selle 1651 geschrieben.⁶⁶ Durch den 6/4-Puls ist zunächst die Nähe zu den vielen Advents- und Weihnachtsliedern gegeben, die sich im sanft schwingenden Rhythmus des Kindlwiegens finden.⁶⁷ Die Menschwerdung Gottes in Gestalt eines schwachen und hilflosen Kindes, das in den Schlaf geschaukelt werden muss, wird im Text allerdings nicht thematisiert. Rist spricht hingegen in fast jeder Strophe vom bald nahenden mächtigen König, vom großen *Wundermann*. Lediglich in der neunten Strophe heißt es: *Nun, Herr, du gibst uns reichlich, wirst selbst doch arm und schwach....*

Christus wird als rettender Helfer eines ihm nacheilenden Heeres aus Reichsgegnossen gezeichnet. Der Ruf *Auf, auf...* oder *Frischauf...* zur Ermunterung der *Hochbe-trübten* (Str. 6) erklingt mehrmals.

Die Liedmelodie in c-Moll ist zweigeteilt mit je einem thematischen Vorder- und Nachsatz, die wiederum aus je zwei Zweitaktgruppen bestehen. In der Binnenharmonik geht der Vordersatz meist in die dominantische G-Region, der Nachsatz führt zur Tonika zurück.

Lediglich die Passage *Ihr Christen, geht herfür, lasst uns vor allen Dingen*, 5. und 6. Verszeile, moduliert in die Tonikaparallele Es-Dur.

64 Unter dem Titel *Auf, auf, ihr Christen alle* finden sich Text und Melodie unter EG 542 im Regionalanhang Baden, Elsass, Lothringen und Pfalz. Allerdings wurde hier die Str. 4 *Und wenn gleich Krieg und Flammen uns alles rauben hin...* nicht abgedruckt.

Eine weitere Quelle www.glaubensstimme.de/doku.php?id=autoren:r:rist:rist-auf_auf_ihr_reichsge-nossen, 28.12.2011, verzeichnet gar 12 Strophen.

65 Zu Johann Rist vgl. Anm. 51, S. 284 dieser Arbeit. Die Entstehungsdaten des Textes differieren zwischen 1651 (EG) und *Neu Catechismus Gesangbüchlein*, Hamburg, 1598.

66 Thomas Selle (1599–1663), Mitglied der Thomaner, wahrscheinlich unter Seth Clavius und Joh. Her. Schein. Ab 1634 war Selle Kantor in Itzehoe, ab 1641 Kantor am Johanneum und Musikdirektor der vier Hauptkirchen Hamburgs, ab 1642 als *Canonicus Minor* auch am Mariendom zu Hamburg. Als ein Meister des Barock schuf er für die Hauptfeste des Kirchenjahres mehrere musikalische Historien und eine Johannespassion. Weitere Bedeutung erlangte Selle für die Entwicklung des (geistlichen) Liedes aufgrund seiner generalbassbegleiteten Sologesänge auf Texte von Johann Rist.

67 Zum Begriff des Kindlwiegens, vgl. S. 219, Anm. 59 dieser Arbeit.

Die gesamte Melodie ist grundtonfixiert mit z. T. sehr starken Kadenzen, z. B. der Sopranklausel bei *kommt heran!* über den Leitton h^1 am Ende des zweiten Verses oder auch mithilfe der zweimaligen Tonleiter über den Quintraum von g^1 zum Grundton c . Die Melodie schwingt nicht eigentlich, sondern tritt „auf der Stelle“ und vermittelt durch die einfache harmonische Struktur eher den Eindruck des starren Marschierens, was wiederum mit dem o. a. Textinhalt korrespondiert.⁶⁸

Magdalene Schauss-

Flake entscheidet sich in ihrer Choralbearbeitung für eine sehr schlichte Auseinandersetzung mit dem Lied. Sie legt mit 16 Takten eine um zwei Takte längere Bearbeitung als das Lied vor und bietet den Spielern eine Alternative als Bicinium an und auch eine dreistimmige Version mit rhythmisiertem Orgelpunkt im Pedal. Die Melodie erklingt auf einem separaten Manual in Tenorlage, völlig unverziert und rhythmisch deckungsgleich mit dem Gemeindelied. Lediglich der Schlusston ist über die o. a. zusätzlichen beiden Takte gedehnt. Die rechte Hand zeigt einerseits eine aufsteigende lineare Viertelbewegung, die sich aus Bauelementen der Verse 5–7 (*Ihr Christen, geht herfür, lasst uns vor allen Dingen ihm Hosianna singen*) speist und andererseits eine in Dreiklangs- und Quartsprüngen absteigende Linie, die sich durch Überbindungen rhythmisch komplementär mit dem *cantus firmus* verzahnt. Man hat den Eindruck, dass Schauss-Flake den Ursprungsrythmus des Liedes als einförmig bzw. eintönig empfunden und schlichte Mittel gesucht und angewandt – wie die o. a. Überbindungen – hat, um zu einem S(ch)wingen zu kommen. Dies scheint mir auch der Grund für den rhythmisierten Orgelpunkt auf den Tönen c bzw. C zu sein. Gerade durch das stete Erklängen des C auf der unbetonten fünften Zählzeit wird das immanente „Marschieren“ der

Auf, auf, ihr Reichs-ge - nos - sen, eur
Kö - nig kommt her - an! Emp - fan - get un - ver -
dros - sen den gro - ßen Wun - der - mann. Ihr
Chris - ten, geht her - für, laßt uns vor al - len
Ding - en ihm Ho - si - an - na
sin - gen mit hei - li - ger Be - gier.

68 Im EKG und EG ist als alternative Melodie für den vorliegenden Text die Melodie EG 443 bzw. EKG 7 *Aus meines Herzens Grunde* gegeben. Man darf spekulieren, ob die Herausgeber der beiden evangelischen Gesangbücher die Melodie von Selle als sperrig und wenig eingängig beurteilt haben. Dies könnte auch ein Beleg dafür sein, dass das Lied seit Vorlage des EG im Jahre 1994 nicht mehr in dessen Stammteil zu finden ist. Der Verfasser hat in seiner langjährigen kirchenmusikalischen Praxis das Lied mit der Melodie nie gespielt.

Liedmelodie sehr wirkungsvoll gebrochen.⁶⁹ Eine weitere Besonderheit der schlichten Gestaltung zeigt sich in den Takten 8 bis 11, jeweils in der zweiten Hälfte der Takte. Schauss-Flake hebt die nach Es-Dur modulierende aufsteigende Linie durch eine kleine motivisch-imitatorische Arbeit zwischen den beiden Händen hervor und zudem noch durch einen Wechsel beider Hände auf das zweite Manual. Gleichzeitig setzt der Orgelpunkt im Pedal für die Dauer dieser drei Takte bedeutsam aus. Der Choraltext für diese Passage lautet in der ersten Strophe: *Ihr Christen, geht herfür, lasst uns vor allen Dingen ihm Hosianna singen.*⁷⁰ In allen Strophen wird nicht das Bild des königlichen Helden, des Herrn der Reichsgenossen durch die solchermaßen abgesetzten Takte betont, sondern der trostspendende, die Not lindernde Heiland wird beschrieben und die Christen zum freudigen und lobpreisenden Hosianna ermuntert.

Die Komponistin hat sehr geschickt die kleine Ausweichung in der Tonart, die Änderung der Bewegungsrichtung, die neuartige auftaktige Dreiviertelbewegung aus dem Choral kristallisiert und durch die schlichte imitatorische Zweistimmigkeit, die ohne jede Dissonanz auskommt, ihr die größtmögliche Bedeutung verliehen, die ihr zur Vermittlung der dortigen Textpassage des Chorals wichtig erschien.

2.3.4.8. *Ich steh an deiner Krippen hier* EG 37 – GL 141

Wiederum Paul Gerhardt⁷¹ schuf den im Original fünfzehnstrophigen Text dieses sehr populären, zum Volkslied gewordenen Weihnachtsliedes. 1653 wurde das Lied in das musikalische Andachtsbuch *praxis pietatis melica* von Johann Crüger aufgenommen.⁷²

Hier allerdings zusammen mit der Luther zugeschriebenen Melodie *Nun freut euch, lieben Christen gmein.*⁷³ Crügers Nachfolger an der Berliner Nikolaikirche, Johann Georg Ebeling, vertonte den Text vierstimmig, allerdings mit einem *cantus firmus*, der wenig Verbreitung erfuhr. *Zu der späteren weiten Popularität trug sicher bei, dass das Lied zunächst im Bereich der privaten Andacht beheimatet war und erst allmählich in offizielle Kirchengesangbücher und damit in die kirchliche Liturgie integriert wurde.*⁷⁴

Für das 1736 in Leipzig herausgekommene sog. *Schemelli'sche Gesangbuch* komponierte J. S. Bach zu Gerhardts Text eine generalbassgestützte Aria in c-Moll mit eigener Melodie, die sehr beliebt im häuslichen Andachts- und Musizierkreis – und damit außerhalb des kirchlich-liturgischen Rahmes – wurde.

In seinem 1734 zusammengestellten Weihnachtsoratorium BWV 248 integriert Bach die erste Strophe des Liedes in die sechste Kantate zum Epiphanisfest (Erschei-

69 Im vorletzten Takt der zweitaktigen Coda wird auch dieses Schema zugunsten einer Betonung der sechsten Zählzeit überraschend unterbrochen. M. E. sollte gerade wegen der rhythmischen Belebung unbedingt die dreistimmige Version bevorzugt werden.

70 Str. 2: *Seht, wie so mancher Ort hochtröstlich ist zu nennen* – Str. 3: *Der Herr will in der Not mit reichem Trost euch speisen* – Str. 6: *Nun wird kein Angst noch Pein noch Zorn hinfort uns schaden* – Str. 9: *Drum wolln wir all in ein die Stimmen hoch erschwingen*.

71 Paul Gerhardt (1607–1676) war ein evangelisch-lutherischer Theologe und gilt neben Martin Luther als einer der bedeutendsten deutschsprachigen Kirchenlieddichter.

72 Vgl. S. 285, Anm. 55 dieser Arbeit.

73 EG 341.

74 Zit. nach Fischer, Michael, *Ich steh an deiner Krippen hier* (2007), in: *Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon*, auf: www.liederlexikon.de/lieder, 4.1.2012.

nung des Herrn) seines Werkes. Die eigene Melodie aus dem (späteren) *Schemelli*-Gesangbuch verwendet er dort noch nicht. Hier verbindet er über Rezitativ – mit Beschreibung der Gaben der Weisen aus dem Morgenland – und nachfolgendem Choral die Gaben der Gemeinde und des einzelnen Christen (*Nimm hin, es ist mein Geist und Sinn, Herz, Seel und Mut, nimm alles hin...*), die zur Erscheinung des Herrn dargebracht werden.⁷⁵

Der Textautor Paul Gerhardt schlägt im Lied sehr innige und persönliche Töne an, wie sie in der späteren Epoche des Pietismus kennzeichnend werden sollten.⁷⁶ Die für die Reformationszeit prägende Wir-Form wird durch das Ich in fast jeder der fünfzehn Strophen ersetzt. Der Text lebt von kontrastierenden Paaren wie *Größe – Kleinheit* und *Armut – Reichtum*, wobei das scheinbar arme und schwache Kind in der Krippe als wahrhaft mächtig und reich erkannt wird, der Glaubende dagegen als armselig und leer, solange er nicht durch das Kind mit stärkenden und verwandelnden Gaben beschenkt wird.

Die Melodie Bachs wird in den aktuellen Gesangbüchern in a-Moll, im alten EKG in h-Moll, wiedergegeben.⁷⁷ Die ariose Linienführung gliedert sich in einen zu wiederholenden viertaktigen Vordersatz, endend als Halbschluss auf der Dominante, und einen sechstaktigen Nachsatz, endend mit starker Kadenz und zweifacher Betonung des Leittons *gis*¹. Im Nachsatz werden die ersten beiden Takte (*Nimm hin, es ist mein Geist...*) wörtlich wiederholt, um die o. a. zentrale Aussage des sich mit all' seinen Gaben demütig beugenden Christen, hervorgehoben durch die stufenweise abwärtsgehende Linienführung von *c*² zu *e*¹, besonders eindrücklich zu machen. Auch harmonisch weist dieser erste Teil des Nachsatzes eher nach der aufhellenden Tonikaparallele C-Dur.⁷⁸

75 Fischer, vgl. Anm. 74, gibt hier die Melodie *Nun freut euch, lieben Christen gmein* als im Weihnachtsoratorium verwendet, an. Dies ist nicht korrekt. Es handelt sich hingegen um die Melodie *Es ist gewisslich an der Zeit*, EG 149. Im Gesangbuch der ref. Schweiz findet sich *Ich steh an deiner Krippen hier* unter Nr. 402 und als zweite mögliche Melodie wird ebenfalls auf *Es ist gewisslich an der Zeit* (Nr. 291) verwiesen, allerdings hier wiederum mit anderem Text. Das EG enthält unter Nr. 37 neun von Gerhards fünfzehn Strophen (1, 3, 4, 5, 7, 11, 13 und 14) in dezenter textlicher Glättung, das katholische Gotteslob von 1975 unter Nr. 141 die Strophen 1, 3, 4 und 5, das Menonitische Gesangbuch unter Nr. 251 sieben Strophen (1, 3, 4, 5, 7, 10, 11, 13 und 14) und das Gesangbuch der ev.-ref. Kirche der Schweiz unter Nr. 402 sieben Strophen (1, 3, 4, 5, 13, 14 und 15).

76 Der Pietismus, von lateinisch *pietas*, „Frömmigkeit“, ist eine evangelische Bewegung, die sich seit dem Ende des 17. Jh. besonders in Deutschland verbreitet hat. Pietisten traten gegen die erstarrte Orthodoxie für eine lebendige Glaubenserfahrung, praktische Frömmigkeit, Abkehr von der Welt und für die aktive Mitarbeit der Laien ein. Die Wurzeln des Pietismus liegen u. a. im englischen Puritanismus des 16. Jh.; er entfaltete sich im nachreformatorischen 17. Jh. und verstand sich als Gegenbewegung zu einem theologisch überfrachteten und im Glauben erstarrten Protestantismus. Statt der institutionalisierten Kirche rückten der individuelle Christ und seine persönliche Frömmigkeit in den Blickpunkt. Vgl. www.wissen.de, 16.2.2012.

Aufgrund der sehr pietistischen, für heutiges Empfinden fast als zweideutig zu verstehenden Liebeslyrik, und stark romantisierenden Sprache wurden offenbar die Strophen 2, 6, 8, 9 und 12 aus den aktuellen christlichen Gesangbüchern gestrichen.

77 Hinweis: In meinen Ausführungen zur Harmonik habe ich für den Choral a-Moll als Tonika betrachtet, in der Orgelbearbeitung liegt h-Moll zugrunde!

78 Die solistisch empfundene Liedmelodie Bachs eignet sich aufgrund meiner eigenen kirchenmusikalischen Erfahrung deutlich weniger für den Gemeindegesang, weil die solistisch-zwingende

Magdalene Schauss-Flake nimmt sich dieser berühmten Liedvorlage sehr unkonventionell in einem kleinen Beitrag mit 28 Takten an.⁷⁹ Hätte man vermutet, dass nun eine Triokomposition mit kommentierender girlandenhafter Begleitstimme und verzerrter, auch verfremdeter *cantus-firmus*-Linie hätte kommen können oder eine akkordische und farbenreiche Klangfläche der Manualstimmen zu einem *cantus firmus*, der sich in langen Notenwerten im Bass findet, so legt die Komponistin ein reines Manualstück vor, das sich auf einem Manual mit wenigen Registern realisieren lässt.⁸⁰ Das Klangbild soll zart und durchsichtig sein, was auch das vielfach einstimmige, mit vielen Pausen durchsetzte Notenbild unterstreicht. Die beiden Phrasen des o. a. Vordersatzes werden motivisch aufgebrochen und zu Beginn die aufsteigende Quarte fis¹ – h¹, später dann die nach unten führende Quinte a¹ – d¹ zum Ausgangspunkt zweier dezenter cluster gemacht, indem vier Quartan (T. 4, [von unten nach oben, in der Reihenfolge des Erklingens] cis – fis, gis – cis, h – e, fis – h) und vier Quinten (T. 10, [von oben nach unten, in der Reihenfolge des Erklingens] h – e, gis – cis, fis – h, cis – fis) geschichtet werden. Aus den Klangtrauben erwachsen dann einstimmig in den Takten 4–6 (*Ich steh an deiner Krippen hier*) und 10–12 (*o Jesu, du mein Leben*) die beiden Choralzeilen. Den o. a. in mehrfacher Weise hervorgehobenen Mittelteil des Liedes, der die Gaben des schenkenden Christenmenschen auflistet, begleitet Schauss-Flake mit einem dominantischen Orgelpunkt fis und Sextakkorden in G, fis, E und fis (T. 13–16).⁸¹

Die Liedmelodie kommt in T. 14⁴ bis T. 16³ in Originalgestalt, in T. 12⁴ bis T. 14³ spielt die Komponistin in einer Art Vorwegimitation mit Motivik und Bewegungsrichtung, behält aber den bekannten punktierten Rhythmus bei. Die zentrale Aussage des Textes (*Geist und Sinn, Herz, Seel und Mut*) und damit die Hingabe und Nachfolge des Christen an den Neugeborenen braucht eine abgehobene, klanglich helle und konsonante Darstellung, damit der Zuhörer/Sänger im Kirchenschiff schon beim Hören des kleinen Vorspieles auf sein eigenes „Herangehen an die Krippe“ hingewiesen und sensibilisiert wird. Schauss-Flake nimmt somit Gedanken der Weihnachtspredigt musikalisch voraus. Der letzte Vers (*und lass dir's wohl gefallen*) entwickelt sich wieder aus dem Sekundgang fis¹ – gis¹ und der schon bekannten Schichtung dieses Intervalles in T. 20 zu cis – dis – fis – gis – h – cis. Ab dem Auftakt zu T. 22 erklingen in Baritonlage nochmals die ersten sechs Töne des Choralanfanges, quasi als Coda, kombiniert mit dem Quart-Motiv des *Nimm hin, es ist*, um dann auf dem Orgelpunkt und Grundton H nebst Aufschichtung aller essentiellen Motive wie Quinte, Quarte und Sekunde zu enden. T. 27 reiht die Töne H – fis⁰ – gis⁰ – cis¹ – e¹ – fis¹ – h¹ und damit den harmo-

Phrasengestaltung mit Schwerpunkten auf den Vorhalten der Zeilenenden und nachfolgender Entspannung für das Kollektiv einer singenden Gemeinde so nicht befriedigend darzustellen ist.

79 Die hier verwendete Tonart ist (noch) h-Moll, so dass der Spieler den nachfolgenden Gemeindechoral hieran anpassen und transponieren muss.

80 Die Sparsamkeit des erwarteten Klanges dokumentiert das *pp*, das in der Schauss'schen Notenkopie, die dem Verfasser vorliegt, zu Beginn der linken Hand eingetragen ist. Als Registrierung kann man sich ein, zwei bis drei 8'-Register vorstellen, etwa *Rohrflöte*, *Gambe* und *Gedackt*. Hinzu kommt die wichtige Angabe *Tremulant*, der diese Stimmen mit einem Vibrato versieht. Ähnliche Klangwirkung lässt sich mit einer *voix celeste* oder *Schwebung* erzielen.

81 Die Sextakkordfolge erinnert (bewusst?) an den Beginn des Liedes *Vom Himmel hoch, da komm ich her*.

nischen Rahmen der Kadenz⁸² in der Funktion eines langen Vorhaltes übereinander, um dann in der offenen, weiterweisenden Quinte h – fis – h zu enden.

Schauss-Flake weiß, dass die Chormelodie bekannt und im Ohr der Gemeinde ist. Daher kann und will sie kommentieren, auslegend predigen, und nicht musikalische Linien „einüben“, die ohnehin als bekannt vorausgesetzt werden können. Das Weiterweisende, Aufbrechende des Weihnachtsgeschehens an und in der Krippe macht sie mit ihren klanglich sanften clusterartigen Sphärenklängen deutlich. Diese öffnen Horizonte und verfestigen sich harmonisch und rhythmisch nicht. Aus ihnen heraus hebt sich die bekannte ariose Melodie Bachs quasi als Aphorismus. Dort, wo der einzelne Christ gefordert ist und sich mit seinem Leben in die Nachfolge stellen soll, herrschen hingegen klare Klänge, klare Harmonik und damit eine klare Botschaft vor. Durch die deutlich voneinander abgehobene Gestaltungsweise der Eckteile und des Mittelteiles gelingt es der Komponistin, mit allereinfachsten und unmittelbar fasslichen Mitteln musikalisch zu predigen und hiermit in ganz besonders gelungener Weise den Sinn eines Choralvorspieles zu erfüllen. Man kann ihrem Komponieren Sachlichkeit, gepaart mit „Beseeltheit“, konstatieren und spürt ihre geistigen Vorbilder S. Reda, H. Distler und vor allem E. Pepping in seinen Orgelwerken.

2.3.4.9. *Geh aus, mein Herz, und suche Freud* EG 503 – im GL nicht enthalten

Das bis zum heutigen Tage überaus populäre Lied verfasste Paul Gerhardt als *Sommer-Gesang* und die erste Melodie steuerte wiederum Johann Georg Ebeling 1667 bei.⁸³ Die Melodiengeschichte ist allerdings weit verzweigt und brachte im Laufe der Auseinandersetzung mit der textlichen Vorlage immer neue musikalische Ergebnisse hervor.⁸⁴

Die Textdichtung des mit 15 Strophen umfangreichen Werkes lässt sich in mehrere, inhaltlich voneinander abgehobene Gruppen bzw. Perspektiven teilen.

Strophe 1 ist eine Zwiesprache des lyrischen Ich mit dem eigenen *Herz*, wie sie auch in den Psalmen und der barocken Kirchenlieddichtung begegnet. Das Ich weiß schon von Gottes vielfältigen Gaben, die im Weiteren benannt werden, und fordert das *Herz* zum *Schauen* und Staunen (*siehe*) über den ausgebreiteten *Schmuck* der Schöpfung auf.

Die Strophen 2 bis 7 beschreiben den Garten der Natur, ohne den Schöpfer all dessen nochmals – nach Strophe 1 – zu benennen. Das Leben pulsiert überall, der Garten Gottes kennt keine Schrecknisse oder Unheil, es herrscht rege vielfältige Umtriebigkeit, es klingt, singt und sprudelt. *Der Pflanzen, Tieren und Menschen gemeinsame fruchtbare Lebensraum ist von Anfang an Garten. Gott ist ein Gärtner.*⁸⁵ In Strophe

82 h-Moll (h-fis) als Tonika, e-Moll (e-h) als Mollsubdominante und fis-Moll (fis-cis) als Molldominante. Die Funktion des Vorhaltes fällt dem gis zu.

83 Der erste Druck des Gedichtes findet sich im Andachtsbuch *praxis pietatis melica* (1653) von Johann Crüger, dem Vorgänger Ebelings.

84 Zahn, Johannes, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Hildesheim 1963, 2. Bd., *Sechszellige Melodien*, führt unter Nr. 2531–2537 sechs eigenständige Melodien auf. Die heute mit Abstand beliebteste Schöpfung von Augustin Harder (1775–1813) wird nicht erwähnt. Vgl. auch Fischer, Michael, *Geh aus, mein Herz, und suche Freud*, in: www.liederlexikon.de, 15.4. 2014.

85 Reich, Christa, *Geh aus, mein Herz, und suche Freud*, in: Becker, Hansjakob u. a. (Hrsg.): *Geistliches Wunderhorn – Große deutsche Kirchenlieder*, S. 262–274.

8 lässt sich das bis dahin nur betrachtende lyrische Ich, verbunden mit dem eigenen Herzen, in allen Sinnen „anstecken, berauschen“ und stimmt einen Lobgesang für den Höchsten an. Die Strophen 9 bis 12 weiten den Blick vom beglückenden „Hier“ der Gegenwart in die sehnsuchtsvolle Sphäre des endzeitlichen Lebens und des dortigen Gartens Christi. *Allmählich schleichen sich Worte aus der liturgischen Sprache in den Text: „Seraphim, Alleluja, Psalmen“.* (Reich, S. 269)

Den Beschluss des Gedichtes (Str. 13–15) bilden Aufforderungen, Gebete, Bitten des lyrischen Ich an den Schöpfer bzw. Christus, der aber nicht mehr direkt genannt wird. Mit den Anrufungen *Hilf mir, Mach in mir, Erwähle mich* beginnen die Schlussstrophen und im Verlauf des Textes schlagen sie die bildnerisch-malerische Brücke zurück vom jenseitigen Garten zum diesseitigen, aktuell wahrnehmbaren Garten des Sommers. (*stetig blühe, Glaubensfrucht, guter Baum, schöne Blum und Pflanze, Leib und Seele grünen*). Nochmals Christa Reich:

Die jetzt noch bestehende schmerzliche Distanz zwischen irdischem Garten und Paradies wird aufgehoben werden: Vier betonte aufeinanderfolgende Silben im letzten Vers, die das jambische Versmaß sprengen („hier ünd dört ewig“), machen das eindringlich hörbar.⁸⁶

Aus der o. a. Vielzahl der Melodien zu diesem Sommerlied hat sich Schauss-Flake für die heute völlig unbekannte Fassung von Johannes Schmidlin (1769) entschieden.⁸⁷

2535. *Geh aus, mein Herz.* Ref. v. J. Schmidlin 1769.
 68. Stuttg. 1844 u. Nr. 100. (Dopp. II.)



Lied v. J. Schmidlin zum Lied: Auf, freies Volk versammle dich. (Schwäbischer Lied. Bern 1770, Berner 1769.)
 Kofer 1855, Reinfelt 1857, Ruffe 1865, Frankfurt 1867, Stuttgart 1874.

Die sechszeilige B-Dur-Melodie weist einen Ambitus von einer Dezime auf und bewegt sich zwischen den beiden dominantischen Polen f¹ und f². Das harmonische Pendel ist ausgewogen, die Kadenzen der einzelnen Zeilen lassen sich – sehr vereinfachend – jeweils dreimal tonikal und dreimal dominantisch auffassen. Die Melodie verläuft fast

⁸⁶ Reich, Geh aus, mein Herz, S. 270.

⁸⁷ Schmidlin, Johannes (1722–1772), ref. Schweizer Theologe, Komponist und Liedbearbeiter. Vgl. Zahn, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, Nr. 2535. Neben den für das Gedicht eigens komponierten Melodien sind in den verschiedenen Gesangbüchern noch mehrere „Leih-Melodien“ benannt. Allerdings findet sich die von Schauss-Flake als *Geh aus, mein Herz, und suche Freud II (!)* gewählte Melodievorlage weder im EKG (1950), noch im EG (1990) oder im evangelisch-reformierten Gesangbuch der Schweiz. In katholischen Gesangbüchern ist das Lied, obwohl in den evangelischen mit *ö* (= ökumenisch) bezeichnet, hingegen gar nicht vorhanden. Man kann vermuten, dass die Komponistin einen landeskirchlichen evangelischen Anhang eines Gesangbuches vor 1945 als Grundlage ihres Choralvorspieles genommen hat (z. B.: *Württembergisches Gesangbuch*, Stuttgart 1844).

vollständig isorhythmisch und in sehr leichter Singbarkeit. Sie verlangt ein munteres Tempo, um nicht einfältig und stehend zu geraten. Rhythmische Besonderheiten, Modulationen oder figurative Melismen fehlen. An prägnanten Motiven sind der gebrochene Dreiklang der Tonika, der sich in der eröffnenden Geste aus der Quinte f^1 nach unten zum d^1 und bis zur oberen Terz d^2 erstreckt, sowie die mehrfachen Quartsprünge zu nennen. Der Melodieverlauf ist ebenfalls in seiner Bewegungsrichtung sehr ausgewogen. Die Zeilen 1, 2 und 5 zeigen eine Aufwärtsbewegung, die verbleibenden Zeilen orientieren sich abwärts, wobei die vierte Zeile in ihrer Binnenstruktur zweimal das identische Motiv wiederholt (absteigender Sextakkord der Tonika B-Dur).

Bei aller Einfachheit, Frische der eröffnenden Aufwärts-Geste, der formalen Ausgewogenheit und leichten Fasslichkeit hat die Melodie keine Charakteristika, die sie zu einer besonderen machen. Dies auch im vergleichenden Blick auf die zum populären „Ohrwurm“ gewordene Melodie von August Harder (1748–1813).⁸⁸

Schauss-Flake schreibt ein beschwingtes, munter ausschreitendes Tempo (Viertel=106) vor für ihre Choralbearbeitung in G-Dur, die 32 Takte umfasst. Das Stück lässt sich rein manualiter realisieren, zwei Manuale mit unterschiedlichen Klangfarben, die die Komponistin nicht namentlich und detailliert fordert, werden vorausgesetzt. Die Pedalstimme kann – was für den klanglichen Zusammenhalt empfehlenswert ist – *ad libitum* in den T. 5–7, 14–22 und 25, 26 und 29–32 hinzutreten und liefert dann mit liegenden Tönen die harmonische Grundierung. Die Chormelodie von Schmidlin erklingt mit ihren ersten drei Zeilen erst mit Auftakt zu T. 9 in der Tenorstimme völlig unverziert und rhythmisch unverändert. Die Zeile 4 (*schau an der schönen Gärten Zier*) mit der charakteristischen nach unten weisenden, „betrachtenden“ Motivwiederholung lässt sie zweifach erklingen, zunächst in T. 17–19 im Alt und dann, aus der Tonart herausgehoben und nach C transponiert, im Sopran in T. 20–22. Der *cantus firmus* wandert in T. 25–29 mit den Zeilen fünf und sechs wieder in den Alt und abschließend in den Tenor. Schauss-Flake lässt die Chormelodie, immer klanglich durch den Manualwechsel nach I hervorgehoben, aus der tiefen Region zeilenweise bis in die Sopranregion aufsteigen, um sie dann wieder stufenweise hinabzuführen.⁸⁹ So bietet sie jedem singenden Gemeindeglied die Möglichkeit, sich einzuhören und gleichzeitig einbezogen und zum Singen eingeladen zu sein. In der Mitte der Komposition und der Choralvorlage steht Zeile 4, die das gläubige *Herz* auffordert, die *Gaben Gottes* in seinen *Gärten* staunend *anzuschauen*. Zu Beginn erklingt ein achttaktige Einleitung, einen coda-ähnlichen Ausklang bilden die T. 30–32 und im Verlauf des Stückes verbinden zwei Zwischenspiele in T. 15, 16 und T. 23, 24 die o. a. hervorgehobene Zeile 4 des Chorals.

88 Reich, Geh aus, mein Herz, S. 274, *Die Melodie* [von A. Harder] *erfreut und ist beliebt. Ihr Siegeszug sagt zugleich etwas aus über die Art der Rezeption des Textes: Unbefangene Sommerfreude bestimmt von Anfang bis Ende den Ton.*

89 Die Bezeichnung I (erstes Manual) zu Beginn erscheint unlogisch, wenn man sich die gesamte Struktur und klangliche Vorstellung der Komponistin vergegenwärtigt. Das erste Manual ist immer der reinen Chormelodie und dem anschließenden liegenden Bordunton des Pedals vorbehalten. In den eröffnenden Takten 1–8 wird aber das figurative Material der kommentierenden Stimme ausgebreitet, dem sonst eine eigene Klangfarbe zugeordnet ist. Beleg für diese kritische Anmerkung ist auch die akribische Bezeichnung der Schlusstakte 27–32, die den genauen Einsatz des II. Manuals zeigen.

Die farbenreiche und „blühende“ Kommentierung der schlichten Liedweise findet sich immer in der kontrapunktierenden zweiten Stimme. Hierin verlässt Schauss-Flake das enge und schlicht anmutende Korsett der Melodie in rhythmischer und harmonischer Hinsicht sehr deutlich. Gleich in T. 2 weitet sie den eröffnenden Sextakkord, indem sie über *fis* und *gis* in den Bereich *H* weiterspinnt. Das gewonnene aufsteigende und rhythmisch straff gezurrte Motiv führt sie fort und berührt weitere harmonische Felder mit neuen Akzidentien. Auf engem Raum werden Töne erhöht und unmittelbar danach wieder erniedrigt und umgekehrt. Ein klares tonartliches Feld ist nicht zu erkennen. Einzig Halt bietet erstmals das liegende *g*^o der Unterstimme bzw. das *G* des Pedals. In T. 6 entsteht ein volltaktiges Eintaktmotiv, mit abspringender Quarte und spritziger punktierter Figur, die ebenfalls chromatisch geprägt ist. Begleitet wird dies von einer ruhigen Wechselfigur in Viertelnoten (T. 6, linke Hand). Im weiteren Verlauf taucht diese Gestaltung in einer Art Zwischenspiel (T. 15, 16) wieder auf. Mit diesem Material, das noch vor Eintritt der Chormelodie (Auftakt zu T. 9) entwickelt wird, umgarnt und verziert Schauss-Flake die nun erklingende Sommerweise. Die motivischen Bestandteile des musikalischen Gartenschmuckes sind:

1. Achtel-Punktierungen mit harmonischen Irritationen durch stets sich verändernde Vorzeichen.
2. Abspringende Quarte (angelehnt an Liedzeile 4) mit Punktierung und chromatischer 32-tel-Figur
3. Vor allem in T. 24, 27, 28 sich zeigende absteigende Quartfolgen, die aus dem Lied gewonnen sind.
4. Korrespondenz und gespiegelte Faktur zwischen den Takten 11–13 und T. 25, 26.



Die Komponistin bietet eine erstaunliche Ausdeutung der Chormelodie und des Gedichtes von Paul Gerhardt. Sie wählt die schnörkellose, eher unscheinbare Chormelodie von J. Schmidlin und kommentiert diese mit musikalischen bunten Motiven, die vor allem die Fülle der naturalistischen Bilder der ersten sieben Strophen nachzeichnen. Gerade die Schlichtheit der Melodie eröffnet ihr die Möglichkeit der farbigen Ausdeutung und Interpretation. Die Harmonik lässt sich nicht eindeutig zuordnen, weil ständige Vorzeichenwechsel für Verfremdung sorgen. Die Rhythmen sind vielfältig und oftmals ineinander verschränkt, das Metrum der Kontrapunktstimme ist meist ohne erfühlbaren Schwerpunkt. Einzig die Chormelodie und die Borduntöne des Pedals, die man als Garant für Gottes Tun (Str. 8) und Plan auffassen kann, sorgen für „Ordnung“. Obwohl nur zweistimmig in der Anlage, ist das Ohr des Hörers ständig irritiert und erstaunt angesichts des vielfältigen musikalischen Rankenwerks, das die Komponistin entfaltet. Sie will den Garten mit der übervollen Blütenpracht und die quirlige Tierwelt vor dem inneren Auge durch Musik entstehen lassen.



Im *unisono* des T. 30, im wiederholten Rhythmus des T. 31 und im überaus vielstimmigen G-Dur-Klang (nach erstmals leerer Quinte in T. 31) im Schlusstakt manifestieren sich die Bilder der gläubigen Seele, wie sie sich in den Strophen 14 und 15 ausdrücken: *Mach in mir deinem Geiste Raum, dass ich dir wird ein guter Baum und Erwähle mich zum Paradeis.*

2.3.4.10. *Gib dich zufrieden* EG 371 – im GL nicht enthalten

Auch dieser Choral hat als textliche Grundlage ein fünfzehnstrophiges Gedicht des „geistlichen Dichterfürsten“ Paul Gerhardt. Johann Georg Ebeling schrieb hierzu eine Melodie, die sich nicht verbreiten konnte und Jakob Hintze (1662–1702) steuerte ebenfalls eine Vertonung zu dem Gedicht bei, die 1670 veröffentlicht wurde und sich heute im evangelischen Gesangbuch findet.⁹⁰

Henkys führt aus, daß die in Reimform gefasste Seelsorge, die als Rahmen sowohl innerhalb der ersten Strophe wie auch als Schlussvers jeder Strophe den besänftigen Satz *Gib dich zufrieden* repetiert, auf alttestamentarische Grundlagen der Psalmen und des Buches Tobit (5,29) zurückzuführen ist. Dieser Kernsatz *ist das Thema und zugleich die bündige Zusammenfassung all dessen, was ein fast ganz im Hintergrund bleibendes Seelsorge-Ich* (vgl. 9,5; 10,4) *einem besorgten, bekümmerten, zweifelnden Du in eindringlicher Rede vorhält und anträgt.*⁹¹

Einen besonderen Blick verlangt das Metrum der Dichtung in späterer Verbindung mit der Melodik: Betrachtet man z. B. die erste Strophe, ist diese als ein Wechsel von jambischem und trochäischem Versmaß angelegt.

Gib dích zu- fríe den únd sei stíl -le (vierhebiger Jambus)
ín dem Gót -te déi -nes Lé -bens. (vierhebiger Trochäus)
In íhm ruht ál -ler Fréu -den Fúel -le, (vierhebiger Jambus)
óhn ihn múehst du dích ver- gé -bens. (vierhebiger Trochäus)
Er íst dein Quéll und déi -ne Són -ne, (vierhebiger Jambus)
scheint táeg -lich héll zu déi -ner Wón -ne. (vierhebiger Jambus)
Gib dích zu- fríe -den. (zweihebiger Jambus)

Zeile fünf und sechs beinhalten noch einen zusätzlichen Reim (*Quell – hell; Sonne – Wonne*). Mit Zeile sieben wären dies im Abgesang dann drei jambische Kurzzeilen. Henkys verdeutlicht seinen Blick auf das Metrum anhand von Strophe 13 und kommt

90 Im EG weist die Melodie in Zeile sieben einen linearen Quintgang von g nach c (*Gib dich zufrieden*) auf, im Original fand sich statt des g die Tonikaterz es.

91 Zit. nach Henkys, Jürgen, *Gib dich zufrieden und sei stille*, in: Becker, Hansjakob u. a. (Hrsg.): *Geistliches Wunderhorn – Große deutsche Kirchenlieder*, S. 302.

zu einer ebenfalls plausiblen Neuformierung der Verse innerhalb der Strophe. Sein Fazit:

*Der lange Atem am Beginn, dazu in der Folge die regelhafte Verminderung der Hebungen [...] von acht auf vier auf zwei [...] geben der Strophe beides: eine strömende Ruhe und einen sich steigenden Nachdruck zum Schluß hin.*⁹²

Die Melodie Hintzes nimmt dieses „zweigleisige“ und verwobene Reimschema nicht auf, im Gegenteil: die Melodie ist eindeutig volltaktig empfunden, was sich vor allem in den Schwerpunkten der Zeilen 5–7 zeigt. Das volle Gewicht erhalten in der Musik nun die Worte *Er – scheint – gib*. Zur großen *Ruhe* des Dahinströmens des Textes (Henkys) kommt in der Musik zumindest teilweise ein „Dagegelaufen“ der Auftakte. Magdalene Schauss-Flake hat diese Diskrepanz beider Parameter gespürt und in ihre Vertonung aufzunehmen versucht, wie unten gezeigt wird.

Der Melodieverlauf des siebenzeiligen Liedes ist ein ganz besonderer: fast alle Zeilen weisen abwärts, einzig die Zeilen 2 (= 4) und 5 schwingen sich zum oberen Grundton c² oder sogar zur Terz es² auf. Alle anderen führen linear nach unten, wobei der Grundton lange vorenthalten wird. Der Melodieverlauf weist wenige Sprünge auf, schrittweise Tonleiterbewegung herrscht vor. Die Kadenzierungen sind nur in Zeile 5 und 7 auf die Molltonika ausgerichtet, Zeile 6 zielt zur Durparallele, bringt die Es-Dur-Tonleiter abwärts mit allen ihren Stammtönen und die verbleibenden Zeilen lassen sich eher auf die Dominantregion beziehen. Zielpunkt von Text und Melodie ist die absteigende Fünftongruppe des Parallelismus membrorum *Gib dich zufrieden* in Zeile 7. Trotz des abwärtsweisenden Grundzuges wirkt die Melodie nicht resignativ, trauernd und düster, denn das mehrmalige „aus der Höhe kommen“ und der Glanz der hohen Terz es² (...*Quell und deine Sonne, scheint täglich hell...*) prägen vor allem den zweiten Teil des Liedes und damit den inneren Nachklang bei Hörer und Sänger. Im Gegenteil: Das Aufschwingen zur parallelen Durtonart Es-Dur und der stets ostinate Textschluss mit der beschließenden Quintenzeile vermitteln vertrauensvolle Geborgenheit und ruhige Zuversicht.

Wie hat sich die Komponistin diesem Lied, das – obschon von der Melodieführung sehr ausdrucksstark und überaus gehaltvoll – sehr selten im Gottesdienst gesungen wird, genähert?⁹³

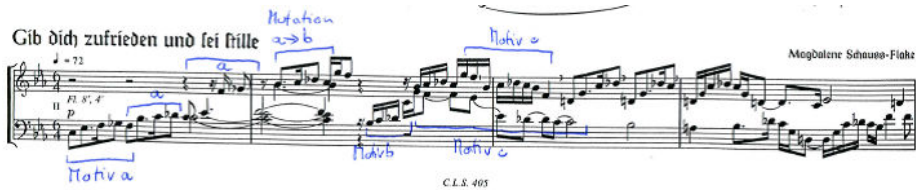
Ihre Bearbeitung mit 23 Takten ist als Duett zweier Manualstimmen bzw. zweier Klangfarben angelegt, da sie ausdrücklich Registerhinweise für beide Manuale (I+II) vermerkt.⁹⁴ Das Stimmgefüge wechselt zwischen Zwei- und Dreistimmigkeit, einzelne punktuelle Klangsichtungen werden auch vielstimmig. Dem unverzierten ersten Er-

⁹² Henkys, *Gib dich zufrieden*, S. 304.

⁹³ Henkys, Jürgen: *Jakob Hintze hatte bei seiner Komposition gewiß noch nicht den damaligen offiziellen Gottesdienst im Blick. Am besten denkt man an eine häusliche Andacht und an eine Solostimme, begleitet durch ein Tasteninstrument, das das harmonische Fundament übernimmt. In der ersten Quelle [dort Anmerkung 1] ist die Melodie mit beziffertem Baß veröffentlicht.* Zit. nach Henkys, *Gib dich zufrieden*, S. 299–309.

⁹⁴ Ob der *c.f.* mit dem Pedal gespielt werden soll, ist nicht eindeutig zu beantworten. Die T. 5, 6 und 15 bis 20 sind gut zu realisieren. Die Takte 7, 8 (=13) gehen über die Pedaltastatur hinaus, wenn hier der Choral in halben Notenwerten erscheint und das Stimmgefüge dreistimmig wird. Ein Hilfsmittel bietet sich m. E. an: Der Organist spielt den *c.f.* mit einer 4'-Zungenstimme anstelle 8'-Stimme (*mf*) und beginnt eine Oktave tiefer als notiert. Der geforderte Klang ist dann in der Tonhöhe identisch und Takt 7 (=13) lässt sich leicht realisieren.

scheinen des Chorals schickt die Komponistin ein viertaktiges Einleitungsspiel voraus, das die melodischen und rhythmischen Ingredienzien ihrer Erfindung enthält. Zum einen ist dies eine punktierte Achtelfigur (T. 1), die sich vom Grundton aus dreimal nach oben schraubt und das Metrum eigentlich als $3/2$ -Takt definiert. Die Art der innenliegenden Punktierung bewirkt gleichzeitig ein



„Hinken“ des Aufgangs und ein starkes Markieren der jeweiligen „Eins“ der Halben-Figur. Sehr prägend wirken die jeweils tieferalterierten, von oben kommenden „Leittöne“ ges und des.

Die zweite, das Stück ebenfalls beherrschende Figur ist eine Sechszehntelgruppe, die sich ab T. 2 aus dem letzten „hinkenden“ Motiv (a) wie eine Mutation herausbildet. Die Tonfolge entwickelt sich aus einem aufsteigenden f-Moll- bzw. As-Dur-Tonleiter-ausschnitt (Motiv b) mit anschließendem Quintsprung (Motiv c) und einer schrittweisen Herabführung. Prägend für diese bewegte Figur ist das melancholische Umkreisen des Tones c und des subdominantischen f mithilfe sich von oben „verneigender“ Schrittfolgen (b – c – des – c und g – f), analog zu Motiv a, nur in rhythmisch anderer Gestalt. Schauss-Flake nutzt diese – barock anmutende – Spielfigur im weiteren Verlauf für kanonische Einsätze und Sequenzierungen. Beiden Motiven gemeinsam ist die eintrübende Wirkung der melancholischen kleinen Sekunde, die jeden „hochfliegenden“ Impuls (Quint- und Quartansprünge) umgehend umzukehren und zu besänftigten scheint. Die Schlüsselstelle, sowohl für das punktierte Motiv a wie für die aufsteigende Viertonlinie (Motiv b) mit anschließender Herabführung, liegt in T. 15 und T. 17. Hier werden die Choralzeilen fünf (*er ist dein Quell und deine Sonne*) und sechs (*scheint täglich hell zu deiner Wonne*) in halben Notenwerten, d. h. im Tempo verdoppelt, exponiert. Die Manualstimmen bereiten mit Seufzerfiguren, z. T. in Quarten, die Chormelodie in T. 15 vor, die dort eben diese Viertonfolge h – c – d – es, die Punktierung und die abwärts führende Seufzerfigur es – d und den Gang zum Grundton c zeigen. Die Choralzeile sechs, in der sich die Tonikaparallele Es-Dur in großer Helligkeit, auch mit Punktierung versehen, nach unten wendet, wird im *unisono* der Manualstimmen (T. 16) vorweggenommen und dann in T. 17 ebenfalls mit von Sekunden geprägten Motiven umspielt, bevor ausgangs des T. 17 das „hinkende“ Motiv a des Anfangs wieder einsetzt.⁹⁵

⁹⁵ In T. 16³ darf man in der Altstimme ein c² (statt cis²) und einen Druckfehler vermuten, analog zur Sopranstimme im Wechsel von fis² nach f² zu Beginn desselben Taktes.



Schauss-Flake nimmt den punktierten Rhythmus, der im Choral den trochäischen Versfuß untermauert, in ihrem Motiv a auf, versetzt ihn aber in den Stimmlagen, um das ungleichmäßige Gehen, das Hinken, zu verdeutlichen. Auch die Aufstiegsfigur des spielerischen Motives b steckt in der Figur zu *dein Quell und deine Sonne*.

Ebenfalls in verdoppeltem Tempo erklingt bereits die Choralzeile 2 (=4) in T. 7, auch kanonisch vorbereitet bzw. eingeführt. Die das Gedicht beherrschende, kurze Schlusszeile des *Gib dich zufrieden* erklingt wieder in Original-Tonlage und -Tempo in T. 18 und wird, da thematisch so dominierend, gleich nochmals in T. 20 in der Moll-dominante über dem Orgelpunkt C wiederholt. Als wehmütiges Nachspiel über diesem Grundton, vgl. das motivische „Atmen“ in T. 21, 22, wird nochmals das gesamte motivische Material der Motive a und b ausgebreitet, um in einer diminuierenden, „weichen“ Quartschichtung C – f⁰ – b⁰ / d¹ – g¹ – c² zu enden.

Die Komponistin scheint in ihrem Innern mit dem besänftigenden, aber auch in gewisser Weise das Leben abschließenden *Gib dich zufrieden* zu hadern. Man wird an die oben ausgeführte Diskrepanz zwischen metrischem Gerhardt'schem Textaufbau, dem Pendeln zwischen Jambus und Trochäus und den hierzu versetzten Akzenten in der Melodiegestaltung Hintzes erinnert. Sie lässt sich von der Weichheit der Melodie zu einer Reihe von seufzenden Motiven inspirieren, verfremdet aber gleichzeitig rhythmische Elemente und zwingt sie in eine neue Beleuchtung.

Auch blitzen immer wieder schnelle Figuren – aus der Tiefe sich nach oben schraubend – auf. Wenn man den Choral als einen am Ende des Lebenskreises zu singenden versteht, bäumt sich Schauss-Flake immer wieder (im übertragenen Sinne) auf, wenn sie Choralzeilen im gerafften, munteren *tempo a doppio* vertragen lässt. Das „Sich-Hineinschicken“ will (ihr) nicht vollständig gelingen. Der Kampf dauert noch an (Str. 10: *Des Kreuzes Stab schlägt unsre Lenden bis in das Grab*).

Erst im Nachspiel, wenn sie nur noch in der rechten Hand motivisch spielt, im „Atmen“ an H. Distler'sche Setzweise erinnert (T. 21, 22), der Grundton erreicht ist und allmählich – und ohne Härte – zum Schlussklang findet, scheint sich Strophe 12 zu erfüllen, in der es heißt:

*Er wird uns bringen zu den Scharen
der Erwählten und Getreuen,
die hier mit Frieden heimgefahren,
sich auch nun im Frieden freuen,
da sie den Grund, der nicht kann brechen,
den ewgen Mund selbst hören sprechen:
Gib dich zufrieden.*



Schauss-Flake erfüllt in diesem kleinen Stück nicht lediglich eine handwerkliche Arbeit eines Choralvorspieles, sondern gestaltet eine Choralfantasie, die den gesamten Inhalt des Gedichtes, den Lebenslauf jedes Einzelnen und das finale „Sich-Dreinschicken“ in kompakter Weise fokussiert und wirkungsvoll nachzeichnet.

2.3.5. Analyse der *Bläuersuite in g*

Im Werk von Magdalene stellen die vorgelegten Stücke für Bläser, besonders für Blechbläser, ein markantes Gewicht dar. Dies und die besondere Würdigung und Wahrnehmung der Komponistin in entsprechenden Musiker- und Instrumentalistenkreisen ist Beweggrund, eine mehrsätzige Blechbläuersuite – statt wie bei den anderen Komponisten je ein Chorwerk – analytisch zu betrachten.⁹⁶ Die fünfsätzige Suite für Bläser entstand im Jahre 1966, hat jedoch die Komponistin bis ins Jahr 1991 begleitet, denn sie transkribierte und überarbeitete das Werk 1967/1986 für sechs Violoncelli, 1990 für Cembalo und Klarinette und schließlich 1991 für Cembalo und Querflöte. Die Satzfolge lautet – abweichend vom gewohnten Suitenschema – *Sarabande*, *Gavotte*, *Bourrée*, *Menuett*, *Gigue*. Die vorliegende Analyse nimmt das sechsstimmige Original für Bläser zur Grundlage, das Schauss-Flake für vier Trompeten und Posaunen sowie eine Tuba vorgesehen hat.⁹⁷

Alle Sätze weisen eine je unterschiedliche Stimmenzahl auf und so beginnt die eröffnende *Sarabande* sechsstimmig, die Mittelsätze reduzieren die Stimmen auf drei (*Gavotte*), zwei (*Bourrée*), vier (*Menuett*), um dann in der *Gigue* zu fünf Stimmen zu kommen. Die Struktur aller Sätze ist zweiteilig, wobei in den B-Teilen „reprisenartige“ Bausteine der jeweiligen A-Teile eingefügt werden. Die Binnenstruktur der im Gestus ruhigeren Sätze *Sarabande*, *Gavotte* und *Menuett* ist in viertaktigen Phrasen angelegt, während sich die flotten Sätze Irritationen im metrischen Bogen und in der Phrasengliederung erlauben.

⁹⁶ Vgl. die Ausführungen und Zitate der Komponistin auf S. 240 f. Besonders markant: *Bläser sind meine Gemeinde*, aus dem Interview vom 4.7.2006.

⁹⁷ Die Ausgabe des Bärenreiter-Verlages (1966) bringt aus wendetechnischen Gründen das *Menuett* als letzten Satz. Die Schreibweise *Bourree* anstelle *Bourrée* wird in der gedruckten Ausgabe verwendet.

Sarabande

Der eröffnende Satz schreitet festlich einher und betont die charakteristische Metrik der Sarabande mit einer deutlich akzentuierten zweiten Zählzeit im Dreiertakt.

Teil A (T. 1–8) zerfällt in zwei Viertaktgruppen, die in der Ober- und dann in der Mittelstimme eine aufsteigende, rhythmisch prägnante Melodie exponieren. Die Harmonik wendet sich von g-Moll nach F-Dur-Quartsextakkord (T. 1–4) und von a-Moll nach D-Dur (T. 5–8).

Reizvoll sind die mediantischen Quartsextakkordwendungen in T. 3, 4 von F-Dur nach As-Dur bzw. in T. 7 von B-Dur nach G-Dur. Die Dynamik ist, passend zum Introitus-Gestus, *forte*. Der gesamte Satz, der wie eine festliche Einzugsmusik wirkt, ist sehr kompakt und fest gefügt. Durch die präzisen Artikulationsangaben gibt Schauss-Flake den Charakter und die Spielweise dieser Sarabande eindeutig vor. Sie möchte „leichte Einsen“ und stark betonte „Zweien“.

Teil B gliedert sich in einen achttaktigen, dreistimmigen Abschnitt (T. 9–16), der im *piano* gehalten ist, und einen achttaktigen Schlussteil, der Teil A (T. 1–4 = T. 17–20) aufnimmt und wieder zur Sechsstimmigkeit und dem eröffnenden *forte* zurückkehrt. Im dynamisch zurückgenommenen B-Teil wird das eröffnende Motiv von zweiter bzw. erster Trompete aufgenommen und melodisch fortgeführt. Der Charakter der Melodie wird hierbei großzügiger, weicher und fließender, auch durch Achtel im *legato* und spielerische Triolen. Das feste Schreiten des Sarabandenrhythmus wird abgemildert. Die jeweiligen beiden Unterstimmen spielen getupfte Quint- und Quartklänge, die Melodie schwankt harmonisch zwischen D-Dur und D-Dorisch (T. 9–12) bzw. h-Moll und G-Dorisch (T. 13–16). Die Takte 17 ff. bringen zunächst die wörtliche Wiederholung der ersten Takte des Stückes, wenden sich aber für die abschließenden T. 21–24 eindeutig in den G-Raum, zunächst in Dur, abschließend nach Moll, um dann aber in der offenen Quinte g – d zu enden. Alle kleinen Melodiepartikel mit ihrer spezifischen Artikulation, alle Rhythmen oder auch die aus Teil B gewonnenen Triolen finden sich in einer kammermusikalischen Verzahnung der Stimmen in den Takten 21–23 wieder. Der Satz zeigt eine klare Disposition in der dynamischen Gestaltung, die eine barocke Terrassendynamik aufgreift, der Stimmverteilung und der Lagenwechsel, der differenzierten rhythmischen und melodischen Gestaltung und des harmonischen Aufbaues.

Gavotte

Dieser Satz in der Grundtonart B-Dur trägt die Bezeichnung *schreitend*, um zu vermeiden, dass die Musiker zu eilig über das Stück hinweghuschen, sondern eine gewisse Gravität pflegen. Die Geradzahligkeit der einzelnen Formteile ist prägend. Auch in diesem Satz fordert Schauss-Flake genaueste Dynamik und Artikulation der Bläser. Der Satz ist dreistimmig und harmonisch scheinbar unspektakulär angelegt:

Teil A (T. 1–8): B-Dur und F-Dur;

Teil B (T. 8–14): F-Dur, d-Moll und g-Moll;

Teil C (T. 14–20): g-Moll und B-Dur.⁹⁸

Es folgt ein *da capo*, bestehend aus B und C, wobei die Takte 4²–8 und 16²–20 das verzahnende Mittelglied sind.⁹⁹

Die scheinbare harmonische Einfachheit besteht zwar durch den sehr klar geführten „barocken“ Generalbass. Gleichzeitig setzt die Komponistin auf Phrasenenden doch deutliche Reibungsklänge und Dissonanzen, so z. B. in T. 2, 4, 6, 18. Ebenso „stört“ sie das allzu bequeme „Sich-Einhören“ und Bewahren des barocken Vorbildes durch ihre rhythmischen Akzente (>), vorwiegend in Gestalt von Sekundreibungen zweier Stimmen auf unbetonten Zeiten, die als *off-beats* wirken (T. 7, 8, 9, 14, 15). Der Satz ist durch die Dreistimmigkeit, aber auch durch die auseinandergezogenen Stimmen sehr durchsichtig und klar. Im Teil B und zu Beginn des Teiles C setzt Schauss-Flake alle Stimmen auch solistisch (*führend*) ein, ein Beleg für die pädagogisch-erzieherische Intention ihrer Bläserarbeit.

Sie „bedient“ die Form und die damit verbundene Erwartungshaltung von Spieler und Hörer, füllt sie allerdings mit persönlichen Akzentsetzungen getreu ihrem Diktum:

*Beim Komponieren halte ich mich an Formen, in die ich etwas hineingieße. Ich bediene mich der musikalischen Motive, der Rhythmen, des Taktwechsels, der Farben, Dynamik, der vokalen und instrumentalen Besetzung, Stimmführung [...].*¹⁰⁰

Bourrée

Die vierzigtaktige Bourrée lebt vom virtuoson „einander verfolgen“ der beiden Trompetenstimmen, die auch spieltechnisch einige Anforderungen an die Zungentechnik (Repetitionen der Achtel) der Musiker stellen. Jede Artikulation ist wieder akribisch vorgeschrieben. Die beiden identisch langen Teile sprühen vor Freude an Detailarbeit, die sich in Motivabsplattung und -fortspinnung, kanonartigem Aufeinanderfolgen und Sequenzierung von Motiven äußert. Der harmonische Raum bleibt – nun wieder in g-Moll – ganz unspektakulär und pendelt zwischen der Grundtonart und der Molldominante d-Moll. Schauss-Flake täuscht in ihrer minutiösen Motivarbeit den akustischen Eindruck vor, dass sie – ähnlich einer zweistimmigen Invention von J. S. Bach – das Material zwischen den Stimmen tauscht, in der Bewegungsrichtung umgekehrt und unterschiedlich kombiniert, letztlich aber so, dass jede Stimme an anderer Stelle das Identische zu spielen hat. Doch dies ist in der Bourrée nicht der Fall. Keiner der Takte ist identisch mit einem (auch später) nachfolgenden Takt, etwa im B-Teil.

Diese musikalischen Motive lassen sich herausfiltern:

- a) „Drehmotiv“ (Wechselfigur von Achtelketten im Terzraum);
- b) „Quart-Oktavmotiv“ (Viertel und Halbe);

⁹⁸ Auch die Teile B und C sind Achttakter, da jeweils die ersten beiden ihrer Takte wiederholt werden.

⁹⁹ Man beachte allerdings die geschickten „Eingriffe“ in die 2. und 3. Stimme in der Gegenüberstellung zw. T. 5–7 und T. 17–19, um die Kadenz statt anfangs nach F-Dur nun später nach B-Dur führen zu können.

¹⁰⁰ Vgl. S. 239–242 dieser Arbeit (Vita Schauss-Flake).

- c) „Repetitionstaccato“ oder „Daktylusmotiv“ (Achtelstaccato mit abspringender gebundener, d. h. schwerer „Eins“).

Der Spielwitz kulminiert jeweils in den letzten vier Takten jedes Teiles. Mit dem Ziel des Taktes 16 crescendieren die Stimmen zu einem *subito-piano*, um sich dann ab T. 17 ff. im engen Kanon gegenseitig im Emporspringen überbieten zu wollen. Im B-Teil wird die Bewegungsintensität dichter ab T. 36, wenn beide Stimmen in simultanen Achteln (Motive a und c) wetteifern, um dann in einer plötzlichen *unisono*-Bewegung (es – f – g) mitsamt einer kecken Achtelpause plötzlich und abrupt stoppen. Schauss-Flake scheint schalkhaft ausdrücken zu wollen: „Meine zweimal zwanzig Takte sind voll, ich hätte aber noch weiter kombinieren und motivisch sprudeln können.“



Menuett

Der vierte Satz, *heiter* überschrieben, ist in seinen 24 Takten ebenfalls zweiteilig angelegt, wobei hier lediglich der erste Teil wiederholt werden soll. Durch eine geschickte Verknüpfung von Viertaktgruppen gelingt Schauss-Flake eine enge Verzahnung des Stückes und sie kommt zu einer Bogenform: A – B – C – D – B – A'.

Das Stück gliedert sich (ohne Wiederholung) in dreimal acht Takte, wobei die Takte 5–8 den Takten 17–20 entsprechen, T. 1–4 nahezu den T. 21–24, so dass man den Eindruck hat, die Komponistin habe mit ihren Bausteinen „gewürfelt“.

Im Detail lassen sich folgende Charakteristika ihrer *heiteren* Tanzmusik herausfiltern:

1. **Achttakter A**, T. 1–4, Quintpendel im Bass, Fünfftonfolge c – d – es – f – g in „Hakenform“, g-Moll, „keckes“ Motiv als rhythmisierter Quart- bzw. Quintsprung **B**, T. 5–8, Tonleiterfigur in zwei Fünfftongruppen im Bas, „keckes (*heiteres*)“ Motiv, d-Moll; **B** entspricht dem nach D transponierten Teil A.
2. **Achttakter C**, T. 9–12, repetierende Quartan in Ober- dann Unterstimmen, „keckes“ Motiv ebenfalls in Quartan; T. 9, 10 singuläre Liegestimme (d¹) mit „frecher“ Sekunde zu e¹ in Tenorstimme.
D, T. 13–16, rhythmisierte Bordunquinte der Unterstimmen, umgekehrte Tonleiterfiguren und Quintpendel aus **A** und **B**; Stimmtausch der Oberstimmen und Transposition von d nach a. **D** könnte auch als A' bezeichnet werden.

3. Achttakter B, T. 17–20, originale Wiederholung = Einfügung von B.

A', T. 21–24, originale Wiederholung von T. 1–3, „kecker“ Schlusstakt 24 aufgrund enger, stimmenübergreifender Wiederholung des entsprechenden Motivs, zusätzliche Synkopen in der Altstimme und „trocken-ironisierender“ Schlussquinte im Bass.

Gigue

Die Klangsprache und die Rhythmik des *Menuetts* erinnerten schon an Béla Bartók (Teil A) bzw. Igor Strawinsky (Teil C), zwei der Meister, die Schaus-Flake als Vorbilder für sich sieht. Dieser Eindruck bestätigt sich in der abschließenden *Gigue*, einem traditionell flotten Tanzsatz, der meist als Schlusssatz einer Suite begegnet.

Hier sind es insbesondere die das Stück kennzeichnenden und insistierenden Tonrepetitionen, die sich im Laufe des Stückes in allen Stimmen und am Schluss, T. 30 ff.,

in einem mächtig anschwellenden *crescendo* finden, die stark an die motorische Kraft Strawinskys erinnern und wie ein auskomponiertes *accelerando* wirken.



Ein weiteres Indiz für die musikalische Anlehnung an die beiden Genannten ist die Auffassung des Metrums, das – wie im $\frac{6}{8}$ -Takt möglich und üblich – zwischen Zwei- und Dreiebigkeit wechselt, wie es auch in Volkstänzen des süddeutschen/tschechischen „Zwiefachen“ gepflegt wird. Beispielhaft sei der erste Teil (T. 1–16) betrachtet, der aus vier Viertaktgruppen besteht, die auf kleinem Raum mit der metrischen Akzentverschiebung arbeiten.

T. 1–3, zweiebighe Takte mit dichter werdenden Tonrepetitionen, begleitet von Sekundreibungen (g/a), die den jeweiligen Auftakt verstärken bzw. synkopierend wirken.

Takt 4 als „ritardierend gefühlter“ $\frac{3}{4}$ -Takt mit Intensivierung der Sekundakzente im „off beat“.

T. 5–7, Transponierung des identischen Geschehens auf die Dominantstufe d mit Verdoppelung/Verstärkung der nachschlagenden Sekunden (g/a und d/e). Takt 8 entspricht wieder Takt 4. Die den ersten Teil abschließenden Takte 9–16 sind terassendynamisch (*forte* – *piano*) angelegt und zeigen in T. 9, 10 zwei dreiebighe Takte, in T. 11, 12 zwei zweiebighe.

T. 13 bringt T. 9 im „Echo“ und in der identischen Dreizeitigkeit, um dann in T. 14 ff. wieder zweiebig zu werden, allerdings in Überbindungen und großen Synkopen über die Takte hinweg, so dass der Zuhörer gänzlich irritiert ist und „metrumlos“ empfindet. Neben der Motorik und Metrik ist das changierende Spiel der Komponistin zwischen b und h (meist G-Dur/B-Dur) und es und e (B-/Es-Klang und C-/a-Klang) bemerkenswert, was den Zuhörer irritieren soll.

Der zweite Teil der Gigue umfasst 18 Takte, ist demnach ein wenig länger als der erste Teil. Die Faktur ist dem ersten sehr ähnlich, wiewohl jetzt die prägnanten Tonrepetitionen in die Unterstimmen wandern und die synkopischen Sekunden (b/c/d) um einen weiteren Ton „dichter“ werden und sich in den Oberstimmen finden. Der Baustein der T. 25–30 ist mit sechs Takten eigentlich um zwei Takte „zu lang“ und stört die Viererstruktur deutlich. Zudem schiebt Schauss-Flake einen $\frac{9}{8}$ -Takt (eigentlich $\frac{3}{8}$ plus $\frac{3}{4}$) in T. 26 ein, was den Zuhörer wieder stutzen lässt. Die vier Abschlusstakte 31 ff. steigern die Tonrepetition in der Stimmenzahl und massiv *crescendierend* in den wirkungsvollen Schluss hinein. Klanglich kombiniert Schauss-Flake Tonika g und Dominante d mit dem Bindeglied des c¹. Der Schlusstakt überrascht mit der Wendung in der Oberstimme es² – f² – g² (nebst gleichnamigen Harmonien mit Nonenbeimischung) was schon in der *Bourrée* im *unisono* am Ende erklang. Und auch die überraschende Achtelpause findet sich wieder, bevor das furiose Schlusstück endet (vgl. Notenbeispiel T. 30 ff.).

Die traditionell verankerten Kennzeichen der Gigue und der gewählten Tanzformen übernimmt Schauss-Flake in allen Sätzen ihrer Suite, um diese zu verdeutlichen und zu überzeichnen. Während sie den Hörer/Spieler einerseits in seiner Erwartungshaltung bestätigt, irritiert sie ihn mit ungewohnter Klanglichkeit, Reibeklängen und

konfrontiert ihn vor allem mit metrischer und rhythmischer Schalkhaftigkeit. Aus traditionellen, fast barock anmutenden Klängen und Ordnungen entwickeln sich zeitgenössischer „Blechbläsersound“ und eine höchst individuelle Musiksprache der Komponistin.

2.3.6. Resümee: Stilmerkmale im Werk von Magdalene Schauss-Flake

Die analysierten – im Umfange kleinen – Orgelwerke und die mehrsätzige Bläsuersuite offenbaren die Arbeitsweise der Komponistin in klarer Weise:

Schauss-Flake zeigt sich in den choralgebundenen Orgelstücken zunächst als eine Meisterin des „Sezierens“. Kleinste Bauelemente, vorwiegend Motive oder deren Partikel, werden dem Choral „entnommen“ und zur Grundlage der eigenen und neuen musikalischen Arbeit gemacht. Aus Intervallen, prägnanten rhythmischen Gesten der Melodie gewinnt sie die Substanz für ihre eigenen Spielfiguren. Gewonnenes Material schichtet sie übereinander oder flicht eine Spielfigur hieraus. Die Chormelodien lässt sie nicht bloß schlicht erklingen, sondern führt in die geistige Welt des Textinhaltes ein. Allenfalls Motive des Chorals geben dem Hörer/Sänger Orientierung und die Möglichkeit des Einschwingens. In anderen Beispielen taucht die zugrunde liegende Melodie gar nicht auf. Schauss-Flake fordert den Zuhörer zum inneren Mitvollzug auf und erhebt ihre Musik somit zum liturgisch gleichberechtigten Partner des gesprochenen Wortes.

Dass sie in ihrer Kombinationsfreude und in ihrem klar-strengen Kontrapunkt auch zu klanglichen Härten kommt und auch diese wieder als prägendes Stilmittel fortentwickelt, ist ein weiteres Merkmal ihres Arbeitens. Ihre Lehrzeit bei E. Pepping, H. Distler, S. Reda und die Prägung durch den herben und durchsichtigen Klang der Nachkriegszeit wird nicht verleugnet. Schauss-Flake kombiniert mit Vorliebe Quint-Quart-Schichtungen, liebt Sekund-Beimischungen, schafft atonal anmutende Linien und hat ein ausgeprägtes Gespür für kernigen Rhythmus. Vielleicht zeigt sich gerade hierin ihre jugendliche Entwicklungsphase, die sie mit Begeisterung im Jazz verbringen durfte. Streng ist Schauss-Flake in ihrer formalen Disposition. Selbst der kleinste Satz zeigt ein meisterhaft ausgewogenes Maß der Bauteile.

Auch in der Bläsermusik, dem Transportmittel ihrer Gedanken als „Predigerin“,¹⁰¹ spürt sie den tradierten Satzprinzipien der Tänze nach, extrahiert vor allem Rhythmische und bringt dieses in ein individuelles Gewand. Gerne spielt die Komponistin mit der Erwartungshaltung der Rezipienten, indem sie ihn in vermeintlich ruhigem Tanzfluss einbettet und dann durch kleine rhythmische Keckheiten aufschreckt, irritiert und belustigt. Auch in den Bläuersatz mischen sich in die strahlenden, blechtypischen Harmonien verfremdende bzw. zeittypische Dissonanzen. Spieltechnisch zeigt sich Schauss-Flake anspruchsvoll, auch – oder gerade wenn die Stücke in sehr leichtem Gestus erscheinen. Karl-Heinz Saretzki charakterisiert treffend:

¹⁰¹ *Bläser sind meine Gemeinde, sie sollen meine Gedanken weitergeben. Choräle möchte ich ausdeuten, auch bei Bibeltexten will ich auslegen und predigen* (Schauss-Flake im Interview vom 4. Juli 2006 mit dem Verfasser).

Musik von Schauss-Flake ist keine leichte Fast-Food-Kost, diese Musik möchte immer neu erobert und geliebt werden. [...] Dann wird sie nach ehrlichen Bemühungen belastbar und auch verständlich, wertvoll und kostbar.¹⁰²

¹⁰² Saretzki, Magdalene Schauss-Flake – Eine mutige, S. 12–13.

2.4. Dieter Wellmann

Dieter Wellmann wurde am 28. Januar 1933 in Berlin geboren. Er erhielt Klavierunterricht in Bromberg/Westpreußen von 1943 bis 1944, später dann in der Heimoberschule Droyßig von 1948–1951. Von familiärer Seite erwähnt Wellmann als musikalisch prägend die Großmutter als Klavierpädagogin und den Vater, der, 1944 an der Ostfront vermisst, ihn durch sein häusliches Violinspiel angeregt hat. Während der Schulzeit übte sich Wellmann in autodidaktischem Orgelspiel und unternahm erste Aktivitäten im Leiten von Chören.

Das Studium der Kirchenmusik in Halle a.d. Saale schloss sich von 1952 an und endete mit dem evangelischen A-Kantorenexamen 1957. Während des Studiums übte Wellmann eine Kantorentätigkeit in Landsberg bei Halle und in der evangelischen Studentengemeinde Halle aus. An Lehrerpersönlichkeiten, die ihn in dieser ostdeutschen protestantischen Kernlandschaft prägten, nennt Wellmann Otto Spannhoff, geb. 1888, der ihn an der Oberschule mehrere Jahre unentgeltlich förderte und unterrichtete. Weiter LKMD Gerhard Bremsteller¹, Organist am Magdeburger Dom, und Prof. Heinz Wunderlich, Hamburg, als Orgellehrer.²

KMD Eberhard Wenzel³ unterrichtete ihn in Chorleitung und Tonsatz und Mire-Claire Alain sowie Helmuth Rilling suchte er zu Orgelinterpretationskursen bzw. zu Dirigierseminaren auf. Im Gespräch vom 28.9.2010 bezeichnet Wellmann seinen Lehrer Wenzel als die prägende Persönlichkeit. Im Tonsatz bzw. den ersten Kompositionsversuchen sei *Wenzel sehr streng und genau* gewesen, weiterführende Impulse als Wege zur kompositorischen Freiheit habe er eher nicht gewiesen, stattdessen unerbittliche Genauigkeit im Regelwerk, was er noch heute sehr schätze.

Seine erste Anstellung erlangte er 1958 in Siegen-Weidenau. Aus dieser Zeit und aus dieser sehr katholisch geprägten Region berichtet er noch von mancherlei konfessionellen Schwierigkeiten. So habe er von seinem Presbyterium Vorwürfe empfangen, nachdem er in einer „katholischen Apotheke“ ein Plakat seiner evangelischen Kirchenmusik aushängen ließ.

Von 1960 bis 1996 füllte Wellmann fast vierzig Jahre die A-Kantorenstelle an der Pauluskirche Bad Kreuznach aus. Ergänzungsstudien in Haarlem (Intern. Orgelakademie) und Salzburg (Orff-Institut) kamen hinzu. Im Jahre 1978 wurde er zum Kirchenmusikdirektor ernannt und bereits 1963 übernahm er die Funktion des Kreiskantors für die Region an Nahe und Glan. Im Prüfungsausschuss der Hochschule für Kirchenmusik in Düsseldorf wirkte er mit ebenso wie in der Leitung von Kinder-, Jugend-, Familien und Seniorensingwochen auf landeskirchlicher Ebene. Mit Düsseldorf verbin-

-
- 1 Gerhard Bremsteller (1905–1977), Organist und Leiter des Domchores nach Magdeburg. Dozent an der Kirchenmusikschule in Halle. 1947 wurde er Landeskirchenmusikdirektor der Kirchenprovinz Sachsen.
 - 2 Heinz Wunderlich (1919–10.3.2012), letzter Schüler von Karl Straube (1873–1950). Letztgenannter war Thomaskantor und bedeutender Orgelinterpret vor allem der Werke Bachs und M. Regers. Zu „Erhaltung und Förderung der Kirchenmusik“ vgl. seine Briefe 1940–49 in: Held, *Karl Straube*, Berlin 1976, S. 256 ff.
 - 3 Eberhard Wenzel (1896–1982), deutscher Kirchenmusiker und Komponist. Wenzel wirkte von 1951 bis 1965 als Direktor der Kirchenmusikschule in Halle. 1962 wurde er von der Universität Heidelberg mit der Ehrendoktorwürde geehrt, 1974 erhielt er den Johann-Wenzel-Stamitz-Preis.

det ihn außerdem ein enger Kontakt zu Prof. Almut Rössler, Johanneskirche, die sich vor allem auch durch die intensive Verbreitung des Messiaen'schen Orgelschaffens verdient gemacht hat.⁴

Daneben spielte Wellmann eine Vielzahl von Orgelkonzerten im In- und Ausland, vor allem in den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts. Da ihm aber die Reisen zu viel Zeit von der heimischen Kantoreiarbeit nahmen, stellte er das auswärtige Konzentieren nach eigenem Bekunden bald wieder ein.

Im Rahmen seiner Kantorentätigkeit in Bad Kreuznach baute er eine verzweigte Chorarbeit, aufgeteilt in Kinderchorarbeit und Erwachsenenchor, mit Oratorienaufführungen und *A-cappella*-Werken auf. Besonderes Augenmerk galt stets der Beschäftigung mit Kindern, dem Experimentieren mit Stimmen und Instrumenten: *Viele kleine musikalische Stücke sind skizziert, in den Chorstunden spontan entstanden und nur mit Bleistift notiert. Sie sind nicht wert, in ein Verzeichnis aufgenommen zu werden. Bescheidenheit zeichnet Wellmann aus, aber auch kritisches Selbstbewusstsein: Zu Altem, was gedruckt ist, stehe ich.*⁵

Kompositionsanstoß seiner Werke bildet die Idee *aus der Praxis – für die Praxis*, wobei er sich selbst lange Jahre gar nicht als Komponist verstand, sondern als Handwerker im Sinne eines Tonsetzers. Anregungen erfährt er vor allem in der täglichen musikalischen Arbeit mit singenden Menschen. Die Chorarbeit habe von jeher sein kirchenmusikalisches Hauptanliegen bedeutet. Sein Schaffen von Werken sieht er selbst eher als schöpferische Nebentätigkeit. Eine Fülle von Anregungen für eigene Werke zieht er aus eigener umfangreicher Werkanalyse und Beschäftigung vor allem mit zeitgenössischer Kirchenmusik. Für Orchester und kammermusikalische Besetzungen hat er nichts komponiert, weil es sich durch die Praxis nicht aufdrängte. Auch hier sein Bekenntnis zur Genauigkeit: *Lieber Beschränkung auf einzelne Gattungen, dort aber dann aussagekräftig.* In der Komposition und im Instrumentalunterricht verlangt Wellmann die genaue Analyse der Stücke der Meister. *Vor dem Spielen erst analysieren! Erst die Form untersuchen, Querverbindungen zu anderen Werken ziehen*, um Hilfen für das eigene Spielen zu erhalten.

Wellmann ist Mitglied im Deutschen Komponistenverband und kann auf eine Vielzahl von Schülern und Studenten zurückblicken, denen er wesentliches Rüstzeug mitgab.

Wellmann bezeichnet sich selbst als offen für viele Stilbereiche. Er sucht stets zweifelnd nach einem eigenen Stil, versucht sich auch – nach eigenem Bekunden ohne nachhaltigen Erfolg – an atonalen Wegen und verliert in seinem Komponieren nie den realistischen Bezug des Geschriebenen aus den Augen. Daher sind die meisten seiner Kompositionen Auftragswerke für Chor- und Orgelsammlungen zum EKG und EG.

4 Vgl. www.almut-roessler.de, 30.9.2010, mit Abdruck eines Zitates von O. Messiaen:

Chère Amie,

[...] *Danke nochmals dafür, dass Sie meine Musik überall spielen, in Deutschland, in den USA, in Japan [...] und dass Sie sie sogar*

nach Jerusalem bringen konnten. [...] Olivier Messiaen in Briefen an Almut Rössler.

Der Verfasser dieser Arbeit hat Frau Rössler selbst im Rahmen seines Kirchenmusikstudiums in Düsseldorf erleben dürfen. Sie verstarb am 13.2.2015 in Düsseldorf. Nachruf von Hochreither, Karl in: *Forum Kirchenmusik*, 3/ 2015, S. 26.

5 Alle Zitate auf den nachfolgenden beiden Seiten entstammen dem Gespräch im Hause Wellmann in Stromberg vom 28.9.2010.

Alles muss ausführbar sein. In seinen Orgelwerken hat er meist ein konkretes Instrument im inneren Ohr, so z. B. im *Naheländischen Orgelbuch*, das wunderbar einfallsreich auf die Möglichkeiten historischer Orgeln der Region Nahe, Glan und Hunsrück eingeht. So hat er sich mit z. T. sehr kleinen Instrumenten und deren Stimmen oder Besonderheiten, wie den geteilten Schleifen für Solostimmen, auseinandergesetzt. Sein Vorgehen in Werken des *Naheländischen Orgelbuches* beschreibt er so:

*Ich spielte lange und intensiv auf der jeweiligen Orgel, hörte auf ihre Besonderheiten und machte mir schon vor Ort textliche und motivische Notizen, welches Register in welcher Lage ausdrucksstark klingt. Dies habe ich dann in der Komposition für diesen Raum und dieses Instrument umzusetzen versucht.*⁶

Als kompositorische Vorbilder sieht er neben dem o. a. Eberhard Wenzel, Hugo Distler, Arthur Honegger, aber auch Benjamin Britten, John Rutter, ohne die alten Meister mit Schütz, Bach, Mendelssohn und Messiaen zu vergessen.

Auf die Frage: *Was ist Ihnen mit und in Ihren Werken wichtig*, antwortet der Komponist:

*Verwurzelung in der Tradition – Seriosität. Musik zum Schunkeln oder Hüftewackeln überließ ich gern anderen. Genauigkeit und Ehrlichkeit in der inhaltlichen Aussage und im musikalischen Satz.*⁷

Werkverzeichnis

2.4.1. Vokalwerke

2.4.1.1. Chorwerke a cappella und mit versch. Instrumenten

2.4.1.1.1. mit geistlicher Textgrundlage

Gedruckte Ausgaben⁸

1. „Gloria in excelsis deo – Allein Gott in der Höh sei Ehr“

EJ 1959
BE 4-stg. Chor
VE ERES –Musikverlag, Bremen

2. „Petri Fischzug“

Evangelienmotette nach Lk. 5, 1–11
EJ 1962
BE 4-stg. Chor
VE ERES-Musikverlag, Bremen

⁶ Siehe auch das Vorwort zum *Naheländischen Orgelbuch*, 2.4.2.2.2., S. 322, Anm. 13.

⁷ Wiedergegeben nach einem persönlichen Interview vom September 2006 und einem vom Autor erstellten Fragebogen zu Leben und Werk.

⁸ Die Anordnung im Werkverzeichnis nach *gedruckten Ausgaben* und *Manuskripten* folgt dem ausdrücklichen Wunsch des Komponisten vom 28.9.2010. Dieser Wunsch deutet auf Wellmann's Arbeitsethos hin, dass bei eventueller Drucklegung die betreffenden Werke vom Komponisten nochmals durchgesehen würden. Vgl. Zitat S. 312 und Anm. 5.

3. „Liturgie mehrstimmig“

- EJ 1979/1981
 BE Die liturg. Stücke (Ordinarium) des evang. Gottesdienstes in dialogischen Sätzen für Gemd. und gem. Chor – z. T. doppelchörig
 UA Kantatefest Saarbrücken 1981 in Dudweiler
 VE Merseburger-Verlag, Kassel

4. „Dies ist der Tag, den der Herr macht“

- Introitusmotette zu Psalm 118
 Rahmensatz mit *de-tempore*-Einlagen zu Ostern, Pfingsten, Konfirmation und Erntedank
 EJ 1990
 BE 4- bis 5-stg. Chor, Org.
 VE Strube-Verlag, München

5. „Suchet das Wohl der Stadt“

- EJ 1990
 BE 5- bis 7-stg. Chor
 AUF Festmotette zum Jubiläum einer Stadt
 Anlass: 750 Jahre Stadtrechte Bad Kreuznach
 VE Strube-Verlag, München

6. „Es sungen drei Engel ein' süßen Gesang“

- Liedmotette
 EJ 1989
 BE 4-stg. Chor, Org.
 VE Strube-Verlag, München

7. „Sieben alte und neue Weihnachtslieder“

- | | | | |
|---------|------------------------------------|---------------|------|
| Hierin: | <i>Stern über Bethlehem</i> | 5-stg. | 1980 |
| | <i>Weil Gott in tiefster Nacht</i> | 5-stg. | 1980 |
| | <i>Frieden auf Erden</i> | 4-stg., Org. | 1982 |
| | <i>Der Stern geht auf</i> | 5-stg., Org. | 1980 |
| | <i>Wer kann mir sagen</i> | 5-stg. | 1980 |
| | <i>Lieb Nachtigall</i> | 5-stg. | 1985 |
| | <i>Mit den Hirten will ich</i> | 4-stg., Sopr. | 1986 |
- EJ Drucklegung bei Bärenreiter 1988, Entstehungsjahr unterschiedlich, s. o.
 BE 4-stg. bis 5-stg. Chor, Org.
 VE Bärenreiter-Verlag, Kassel

8. „Chorsätze zu eigenen geistlichen Liedern“

- EJ 1978 – 1982 – 1987 – 1989
 Hierin: *Über die Freude* – Kehrvers Ps. 5, 12 1978
Über die Freiheit – Kehrvers Gal. 5,1 1982
Über den Frieden – Kehrvers Röm. 14, 19 1982

- Zum frohen Feste ruft euch Gott –
Chorlied zur Trauung“* 1962
Jeden Tag ganz neu beginnen können 1989
- BE 4-stg. Chor
TE Dieter Wellmann
VE Bärenreiter-Verlag, Kassel (Nr. 3), Strube-Verlag, München (Nr. 5)
MS NCB (Nr. 1, 2,4)
9. „Altchristliches Segensgebet“ – „Der Herr sei vor dir“
EJ 1999
BE 5-stg. Chor
VE Strube-Sammlung *Schmücket das Fest*
10. „Diverse Chorsätze zu alten und neuen geistlichen Liedern“
EJ 1975–1996
Hierin in unterschiedlichen Verlagen ediert:
Komm her, freu dich mit uns
BE 5-stg. gem. Chor, entstanden 1988
Jeden Tag ganz neu beginnen können
BE 4-stg. gem. Chor, entstanden 1989
VE Strube-Verlag, München
Zum Tisch des Herren lasst uns gehen
BE 5-stg. gem. Chor, entstanden 1989
Brich mit dem Hungrigen dein Brot
BE 3-stg. gem. Chor, entstanden 1989
Dank sei dir, Herr, durch alle Zeiten
BE 5-stg. gem. Chor, entstanden 1989
Du gibst die Saat
BE 4-stg. gem. Chor, entstanden 1989
VE Hänssler-Verlag, Holzgerlingen (Werkheft des Landesverbandes der Ev. Kirche im Rheinland)
Gib Frieden, Herr, gib Frieden
BE 5-stg. gem. Chor, entstanden 1989
Bewahre uns, Gott
BE 5-stg. gem. Chor, entstanden 1989
Bewahre uns, Gott
BE 3-stg. Fr.chor, entstanden 1996
Kyrie – Holz auf Jesu Schulter
BE Sopr.solo und 3-stg. Fr.chor, entstanden 1996
VE Carus-Verlag, Stuttgart
Gott hab ich lieb
BE 4-stg. gem. Chor, entstanden 1975
Brich mit dem Hungrigen dein Brot
BE 3-stg. gem. Chor, Instr.bass, entstanden 1975
Brich mit dem Hungrigen dein Brot
BE1-stg. Chor, Org., entstanden 1975

VEStrube-Verlag, München, Hänssler-Verlag, Holzgerlingen, Carus-Verlag,
Stuttgart, Merseburger Verlag, Kassel

11. „Chorsätze zu Liedern im EKG und EG“

EJ	1954–2000	
	Hierin:	<i>Holz auf Jesu Schulter</i> 5-stg.
		<i>Mit Freuden zart</i> 3-stg.
		<i>Fröhlich wir nun all</i> 3-stg.
		<i>Wir glauben Gott im höchsten Thron</i> 3-stg.
		<i>Der Tag ist seiner Höhe nah</i> 3-stg.
		<i>Von guten Mächten</i> 3-stg.
		<i>Sonne der Gerechtigkeit</i> 5-stg.
		<i>Ich steh an deinem Kreuz</i> 4-stg.
		<i>Der Herr ist König</i> 4-stg.
		<i>Komm, Herr, segne uns</i> 4-stg.
		<i>Komm her, freu dich</i> 4-stg. Fl., Ob., Str.
		<i>Gib Frieden, Herr</i> 3-stg.
		<i>Gott gab uns Atem</i> 3-stg., Fl.
		<i>Ja, ich will euch tragen</i> 3-stg.
		<i>O komm, o komm, du Morgenstern</i> 4-stg.+ instr. Oberstimme
VE	z. T. Carus-Verlag, Stuttgart	

Im Manuskript beim Komponisten vorhanden⁹:

1. „Psalm der Berge“

EJ	1970 – UA Wengen Berner Oberland
BE	6-stg. gem. Chor
TE	Ps. 104
MS	beim Komponisten

2. „Chorrezitationen zur Passion“

im Rahmen einer gruppenimprovisatorischen Darstellung der Leidensgeschichte Jesu

EJ	1974
BE	ein- bis vielstimmiger gem. Chor, Org.
MS	beim Komponisten

3. „Inveni David“

Invocation zu *König David* von A. Honegger

EJ	1983
BE	gem. Chor, Klav.
MS	beim Komponisten

⁹ Vgl. S. 313, Anm. 8.

4. „Machet die Tore weit“

EJ 1970
 BE 1- bis 8-stg. gem. Chor, Org.
 TE Ps. 24, 7-10
 MS NCB Naheländisches Chorbuch

5. „Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird“

EJ 1975
 BE 1- bis 4-stg. gem. Chor
 TE Ps. 126
 MS NCB

6. „Die Nacht ist vorgedrungen“

EJ 1969
 BE 4-stg. gem. Chor, 2 Fl., 2 Ob., Str.
 MS beim Komponisten

7. „In stiller Nacht“

Liedmotette
 EJ 1991
 BE 3- bis 5-stg. gem. Chor und drei Solostimmen
 VE Strube 2010

8. „Benedictus“

zum *Sanctus* v. Rolf Schweizer
 EJ 1971
 BE ein- bis 6-stg. gem. Chor, Klv., Git., Kb.
 MS beim Komponisten

9. „Die Weihnachtsgeschichte zum Mitsingen“

7 Kanons
 EJ 1987
 BE Gemeindegesang
 MS beim Komponisten

2.4.1.1.2. mit weltlicher Textgrundlage**Gedruckte Ausgaben**1. „Der Zauberlehrling“

Chorballade nach Goethe
 EJ 1981
 BE 1- bis 7-stg. Chor, Klv.
 TE J. W. von Goethe
 VE Eres

2. „Die Vogelhochzeit“Chorvariationen in musikgeschichtlicher Stilfolge¹⁰

Sätze: Kehrreim mit Stsp. und „Stilmuster“ nach

G. Dufay	3-stg. gem. Chor, in der Art einer Psalmodie
Joh. Walter	4-stg. gem. Chor
G. Gastoldi	5-stg. gem. Chor
H. Schütz	8-stg. gem. Chor
D. Buxtehude	4-stg. gem. Chor, Vl., Continuo
J. S. Bach Rez. + Choral	4-stg. gem. Chor, Vokalsolo, Continuo
W. A. Mozart	3-stg. gem. Chor
L. v. Beethoven	4-stg. gem. Chor
Fr. Silcher	4-stg. Mä.chor
F. Schubert	Solos., Klv.
Joh. Strauß	4-stg. gem. Chor
J. Brahms	4-stg. gem. Chor
R. Wagner	5-stg. gem. Chor, Bläser ad lib.
Operettenszene	4- bis 6-stg. gem. Chor, Klv.
H. Distler	3-stg. gem. Chor
C. Orff	3-stg. KiCh., Stsp., Schlz.
A. Schoenberg	1-stg. Chor, Klv.
I. Strawinsky	4-stg. gem. Chor
EJ	1966 1. Fassung und 1984 Komplettfassung
BE	Soli, gem. Chor, Soli, Instrumentarium ad lib. erweiterbar
UA	Kantatefest 1966
VE	Eres-Verlag, Bremen

3. „Diverse (11) Kanons“ – am Rande der Chorstunde

EJ verschieden

- Hierin: Nr. 1 *Chorsingen ist Diktatur*
 Nr. 2 *Halte Ordnung, liebe sie*
 Nr. 3 *Plenus venter non cantat libenter*
 Nr. 4 *Pünktlich sein können nur wenige*
 Nr. 5 *So ein schöner Tag wie heute*
 Nr. 6 *Wie's Vöglein ist der gesungene Ton*
 Nr. 7 *Der Ton macht die Musik*
 Nr. 8 *Willkommen zum Singen*
 Nr. 9 *Viele Künste kann der Teufel*

¹⁰ Im Gespräch vom 28.9.2010 bezeichnet Wellmann die *Vogelhochzeit* als sein am häufigsten aufgeführtes Werk, das aufgrund der guten Verwendbarkeit in Schulen und des pädagogischen Ansatzes einer „praktischen Erfahrbarkeit von Musik- und Stilgeschichte“ die größte Öffentlichkeit erreicht hat.

Nr. 10 *Jawohl, so übel nicht*

Nr. 11 *Musik wird oft nicht schön gefunden*

BE verschieden

VE Strube-Verlag, München (Nr. 1–6),

MS beim Komponisten (Nr. 7–11)

4. „Rio grande „O say where you ever“

EJ 1973

BE 3-stg. gem. Chor

VE Eres-Verlag, Bremen

MS beim Komponisten

5. „Neun Sätze zu deutschen Volksliedern“

EJ um 1990

Hierin: *Es geht eine helle Flöte*

Vögele im Tannenwald

Singt ein Vogel

Der Wind, der Wind (Herbstlied)

Wem Gott will rechte Gunst erweisen

An der Saale hellem Strande

Im Wald und auf der Heide

Alle Birken grünen

Im Frühtau zu Berge wir ziehn

BE 3- bis 5-stg. gem. Chor

MS NCB

2.4.1.2. Werke für Kinderchor

1. „Die Weihnachtsgeschichte“

EJ 1968

BE 1- bis 3-stg. KiCh., Ten.solo, Blfl., Str.quartett, Stsp., Cemb., Org.

TE Lk, Matth. 2

VE Eres-Verlag, Bremen

2. „Eine musikalische Reise kreuz und quer durch Europa“

EJ 1977

BE 3-stg. KiCh, Stsp., Schlgez., Vl., Git., Blfl.quartett,

TE 23 Volkslieder aus dem UNESCO-Liederbuch mit eigenen Textfassungen und überleitenden Texten

UA Kindersingwoche 1975

VE Eres-Verlag, Bremen

3. „Ich will dich rühmen, Herr“¹¹

EJ 1988

BE 2-stg. KiCh., 2 Mel.instr., Org.

11 Auch als *Psalm 104 – Geistliches Konzert für Singstimme* mit zweiter Stimme *ad libitum*, zwei Violinen und Orgel (Klavier, Cembalo) im Strube-Verlag München mit Nr. 1138 erschienen. Siehe Werkverz. 2.4.1.3-7.

TE Ps. 104 in der Textfassung von Jörg Zink
 UA Kindersingwoche 1975
 VE Strube-Verlag, München

2.4.1.3. Geistliche Konzerte

1. „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu Dir“

EJ 1960
 BE Sologesang, Org.
 TE Psalm 130, 1–4
 MS beim Komponisten

2. „Singet dem Herrn ein neues Lied“

EJ 1961
 BE Sologesang oder KiCh., Org.
 TE Psalm 98
 MS beim Komponisten

3. „Mein Herz ist bereit, Gott“

EJ 1962
 BE Sologesang, Org.
 TE Psalm 57
 MS beim Komponisten

4. „Das Volk, das im Finstern wandelt“

EJ 1962
 BE Sologesang, Org.
 TE Jes. 9
 MS beim Komponisten

5. „Es ist eine Stimme eines Predigers“

EJ 1962
 BE Sologesang, Org.
 TE Jes. 40
 MS beim Komponisten

6. „Herr, deine Güte reicht so weit“

EJ 1964
 BE Sologesang, Org.
 TE Psalm 36, 6–10
 MS beim Komponisten

7. „Psalm 104 – Geistliches Konzert“¹²

EJ 1988
 BE Singstimme oder Kinderchor, 2 Vl., Org. (Klv., Cemb.)
 TE Textfassung des Ps. 104 von Jörg Zink
 VE Strube-Verlag, München

¹² Vgl. *Ich will dich rühmen, Herr*, Werkverz. 2.4.1.2.3.

8. „Christus-Hymnus“

- EJ 1998
 BE Sopr.solo, Ten.solo, Org.
 TE Phil 2, 6–11; Textfassung Jörg Zink
 VE Eres-Verlag, Bremen

9. „Engel und Mensch“

- EJ 1991
 BE Alt solo, Org.
 VE Eres-Verlag, Bremen

2.4.2. Instrumentalwerke**2.4.2.1. für Bläser**1. „X-ette“

- Vierzehn Studienstücke – Die Großbass-Blockflöte auf C im Blockflötenensemble
 EJ 1987
 BE Blfl.-Ensemble
 VE Eres-Verlag, Bremen

2. „Schlaf wohl, du Himmelsknaube, du“

- Variationen
 EJ 1996
 BE Alt-Blfl.
 MS beim Komponisten

3. „Singet dem Herrn ein neues Lied“

- Choralvorspiel
 EJ 1984
 BE Pos.chor
 VE Strube-Verlag, München

4. „Ludus alternus triplex“ – Ein Wechselspiel

- EJ 1967
 BE Org., 3 Trp., 2 Pos., Schlgz.
 UA Rheinisches Kirchenmusikfest in Bad Kreuznach 1967 und Deutscher Ev. Kirchentag Dreikönigskirche Frankfurt 1987
 MS beim Komponisten

2.4.2.2. für Orgel1. „Toccata, Choral und Doppelfuge“

- über das Michaelislied *Herr Gott, dich loben alle wir*
 EJ 1961
 BE Org.

UA Petrikirche Soest 1961
 VE Eres-Verlag, Bremen

2. „Naheländisches Orgelbuch“

20 Miniaturen vorwiegend für Kleinorgeln und historische Orgeln des Nahelandes¹³
 EJ 1979–1992
 BE Org.
 VE Eres-Verlag, Bremen und 196. Veröffentlichung der GdO¹⁴

3. „Siebzehn Choralvorspiele zum EKG“

EJ 1955–1970
 BE Org.
 Hierin: EG – Nummern nach Evangelischem Gesangbuch-Ausgabe Rheinland/
 Westfalen
 EKG – Evangelisches Kirchengesangbuch

		entstanden
<i>Ach Gott, vom Himmel sieh darein</i>	EG 273	12.10.55
<i>Jerusalem, du hochgebaute Stadt</i>	EG 150	17.11.58
<i>O Ewigkeit, du Donnerwort</i>	EKG 324	1959
<i>Wie lieblich schön, Herr Zebaoth (Trio)</i>	EG 282	20.7.60
<i>Wär Gott nicht mit uns diese Zeit</i>	EKG 192	9.5.61
<i>Christus, der uns selig macht</i>	EG 77/88	18.3.63
<i>Wie soll ich dich empfangen</i>	EG 11	22.11.63
<i>Jesus ist kommen, Grund ewiger Freude</i> (Toccata)	EG 66	30.1.65
<i>Sonne der Gerechtigkeit (Toccata)</i>	EG 262	Jun. 65
<i>Brich an, du schönes Morgenlicht</i> (Pastorale)	EG 33	21.12.65
<i>Was mein Gott will, das gescheh allzeit (Trio)</i>	EG 364	3.11.69
<i>Nun bitten wir den Heiligen Geist</i>	EG 124	1970
<i>Gottes Sohn ist kommen</i>	EG 5	1970
<i>Jauchzt alle Lande, Gott zu Ehren</i>	EG 279	1970

13 Vorwort des Komponisten, Nov. 2003: *Diese Sammlung kleiner Orgelstücke entstand in den Jahren 1979–1992 improvisierend an historischen Orgeln, die das Naheland samt übergrenzenden Regionen (Hunsrück, Nordpfalz, Rheinhessen) als sehr eigenständige Orgellandschaft ausweist. Die meisten dieser Stücke nehmen deshalb in besonderer Weise auf Dispositionen, Klang, Stimmung und Klaviaturumfänge dieser Orgeln Rücksicht [...].*

14 Gesellschaft der Orgelfreunde (GdO). Sie wurde 1951 in Ochsenhausen (Oberschwaben) gegründet und umfasst heute etwa 6.000 Mitglieder in aller Welt. In zahlreichen Veröffentlichungen (Periodika, Bücher und Noten, Faksimile-Ausgaben) und auf Tagungen unterschiedlicher Art befasst sich die GdO mit den verschiedenen Zweigen der Orgelkultur: Orgelbau, Orgelmusik, Orgelspiel, Orgelgeschichtsforschung, Orgeldenkmalpflege.

		<i>Nun jauchzt dem Herren, alle Welt</i>	EG 288	1970
		<i>Nun lob, mein Seel, den Herren</i>	EG 289	1970
		<i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</i>	EG 299	1970
MS	beim Komponisten			
<u>4. „Drei Choralvorspiele zum Anhang des EKG Rheinland“</u>				
EJ	1971			
BE	Org.			
	Hierin:	<i>Das Jahr geht hin, nun segne du</i>	EG 551	Nov. 70/ Dez. 71
		<i>Jauchzt alle, Gott sei hoch erhoben</i>	EG 616	Nov. 70/ Dez. 71
		(ident. c.f. <i>Herr, unser Gott, auf den wir trauen</i>	EG 620)	
		<i>Du hast vereint in allen Zonen</i>	EG 609	Nov. 70/ Dez. 71
		(ident. c.f. <i>Wie groß ist des Allmächt'gen Güte</i>	EG 662)	
AUF	Auftrag der Ev. Kirche im Rheinland			
VE	Merseburger-Verlag, Kassel			
<u>5. „Sieben kleine Choralvorspiele zum Anhang des EKG Rheinland“</u>				
EJ	1975			
BE	Org.			
	Hierin:	<i>Der Morgenstern ist aufgedrungen</i>	EG 69	Mai 75
		<i>Eines wünsch ich mir vor allem andern</i>	EG 554/573	Mai 75
		<i>Liebster Jesu, wir sind hier</i>	EG 161	Mai 75
		<i>Ich rühm den Herrn allein</i>	EKG 453	Mai 75
		<i>Gott, der Herr, regiert</i>	EG 625	Mai 75
		<i>Dankt, dankt dem Herrn, jauchzt</i>	EG 630/279	Mai 75
		<i>Gott liebt diese Welt</i>	EG 409	Mai 75
AUF	Auftrag der Ev. Kirche im Rheinland			
VE	Hänssler-Verlag, Holzgerlingen, Rheinisches Orgelbuch			
<u>6. „Sieben große Choralvorspiele“ zum EKG inkl. dreier Orgeltoccaten</u>				
EJ	1980–1984			
BE	Org.			
	Hierin:	<i>Kommt und lasst uns Christum ehren</i>	EG 39/29	12.12.80
		<i>Alles ist an Gottes Segen</i>	EG 352	26.1.82
		<i>All Morgen ist ganz frisch und neu</i>	EG 440/441	2.11.84
		<i>Jauchzt alle Lande, Gott zu Ehren (Toccata)</i>	EG 279	5.11.84
		<i>Tut mir auf die schöne Pforte</i>	EG 166	8.11.84
		<i>Komm, o komm, du Geist des Lebens</i>	EG 134	11.11.84
		<i>Die Nacht ist vorgedrungen</i>	EG 16	15.11.84
MS	beim Komponisten			

7. „Zwanzig Choralvorspiele“

EJ 2008, hierbei handelt es sich um eine zusammenfassende und neue Ausgabe mit 20 Titeln aus vormaligen Sammlungen.

Nicht aufgenommen wurden:

Jerusalem, du hochgebaute Stadt vgl. gleichnamiges Werk in Sammlung 2.4.2.2.3

Jauchzt alle Lande, Gott zu Ehren (1970) vgl. gleichnamiges Werk in Sammlung 2.4.2.2.3.

All Morgen ist ganz frisch und neu vgl. gleichnamiges Werk in Sammlung 2.4.2.2.6.

Jauchzt alle Lande, Gott zu Ehren (1984) vgl. gleichnamiges Werk in Sammlung 2.4.2.2.6.

BE Org.

VE Eres-Verlag, Bremen

8. „Intonationen und Orgelbegleitsätze“ zum EG

EJ 1996

BE Org.

VE Bärenreiter-Verlag, Kassel

2.4.2.3. für Orff-Instrumentarium1. „Spielstücke“ – „Praeambula xylophonia“

EJ 1976

BE Stsp. des Orff-Instrumentariums

MS beim Komponisten

2.4.3. Analyse aller Orgelwerke der Sammlung 20 Choral-Vorspiele (2008)

Im Mittelpunkt der vorliegenden Analyse stehen alle Choralbearbeitungen, die Dieter Wellmann unter dem Titel *20 Choral-Vorspiele* vorgelegt hat.¹⁵

2.4.3.1. Ach Gott, vom Himmel sieh darein EG 273 – im GL nicht enthalten.

Der Choral *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*, den Martin Luther im Jahre 1524 mit Text und Melodie vorgelegt hat, schildert in drastischen Worten eine gottlose, eitle, gleißend-falschen Schein verbreitende Welt. Grundlage der Dichtung ist Psalm 12. Die Menschen haben den Glauben verloren, sind verstört, gleichzeitig aber machtvorse-

¹⁵ Vgl. Werkverzeichnis Wellmann 2.4.2.2.7 in dieser Arbeit. Der Band ist als 234. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde in der ERES Edition unter Nr. 2914 im Jahre 2008 erschienen. Alle handschriftlichen, blauen Eintragungen in den abgedruckten Notenbeispielen dienen der Verdeutlichung der textlichen Analyse und stammen vom Verfasser dieser Arbeit.

sen und in überheblicher Weise von den eigenen Fähigkeiten überzeugt.¹⁶ In Strophe 4 wendet sich Gott den Klagenden und Verstörten zu und spricht: *Mein heilsam Wort soll auf den Plan* und in Strophe 5: *Es [Gottes Wort = gehärtetes Silber] will durchs Kreuz bewähret sein, da wird sein Kraft erkannt und Schein und leucht stark in die Lande*. Strophe 6 ist eine in Straßburg 1545 hinzugefügte Gloria-Strophe der großen Doxologie, die nicht bei Luther zu finden ist.

Die siebenzeilige Melodie in a-hypophrygisch pendelt in den Zeilen 1 und 2, die als Zeilen 3 und 4 wörtlich wiederholt werden, im Quintraum $g^1 - d^2$. Alle Zeilen betonen die charakteristische phrygische kleine Sekunde ($b^1 - a^1$), sind sehr linear geprägt und überwiegend abwärts gerichtet. Zeile 5 (*Dein Wort man lässt...*) und 6 reichen unter die *Finalis* a^1 und kadenzieren in einer aufwärts gerichteten Sopranklausel. Die abschließende siebte Zeile greift nochmals den charakteristischen Quintraum $g^1 - d^2$ auf. Die irdische Welt in ihrer Ungläubigkeit, ihrer Verlorenheit liegt unter dem Grundton, das Wirken des himmlischen Gottes mit seinen Heiligen soll für die Menschen wieder erfahrbar werden durch die Kraft des Glaubens. Hierfür steht die offene Quinte, die Helligkeit, Zuversicht und Glaubensstärke symbolisieren soll.¹⁷

In Dieter Wellmanns Bearbeitung steht das Bild der verstörten Armen, deren Seufzen zu Gott dringt (Str. 4), im Vordergrund. Sein vierstimmiger Satz ist durchgängig geprägt von strengster Chromatik, mit der die drei Unterstimmen den schlichten *cantus firmus* kommentieren und ausdeuten. Er will das Bild der gemarterten Seele zeichnen, das alle Ebenen menschlichen Handels umfasst. Daher ist auch die Pedalstimme völlig in das Auf und Nieder der verwobenen Stimmen integriert.¹⁸ Besonders dichte Fügungen finden sich in T. 5, 9 und 12. Die auf- und niederschreitenden engmaschigen Ketten kommen nur in T. 10³ kurz in A-Dur (*Dein Wort man lässt nicht haben wahr*) und im Schlusstakt im überraschenden und aufhellenden D-Dur zur Ruhe. Im dichten, fast undurchdringlichen Satz lässt Wellmann ein rhythmisches Synkopemotiv¹⁹, erstmals im Alt in T. 1, erscheinen, das sich wiederum aus der Choralzeile 5²⁰ gebildet hat.

Zu Tempo, Registrierung, Klangfarbe, Lautstärke, auch zur Verteilung auf die Manuale²¹, zur Artikulation gibt Wellmann keinerlei Hinweise. Der Verfasser vermutet ein Spiel auf einem Manual mit durchsichtiger 8'-Registrierung ohne Hervorhebung

16 Str. 2 und 3: *Sie lehren eitel falsche List, / was eigen Witz erfindet; / ihr Herz nicht eines Sinnes ist / in Gottes Wort gegründet; / der wählet dies, der andre das, / sie trennen uns ohn alle Maß / und gleißen schön von außen. Gott wolle wehren gar, / die falschen Schein uns lehren, / dazu ihr Zung stolz offenbar / spricht: „Trotz! Wer will's uns wehren? / Wir haben Recht und Macht allein, / was wir setzen, gilt allgemein; / wer ist, der uns sollt meistern?“*

17 Moser, Hans-Joachim, *Die Melodien der Lutherlieder*, Hamburg 1935, S. 86, 87, zur zweifelhaften Autorschaft der Melodie: [Es] ... ist [...] müßig, nach dem Erfurter oder sonstigen Musiker zu spähen, der die Weise geformt haben könnte; vielleicht handelt es sich um eine von Luther selbst [...].

18 Ein Vorbild für diesen chromatisch geprägten Satz findet sich z. B. in Bachs *Das alte Jahr vergangen ist* BWV 614 aus dem Orgelbüchlein. Auch dort ist von *falscher Lehr, Abgötterei* die Rede und die *arme Christenheit* wird ermahnt, die *Bahn der Sünde* zu fliehen.

19 T. 1 im Alt: $g^1 - f^1 - e^1 - es^1 - d^1$.

20 *Dein Wort man lässt nicht haben wahr*.

21 Das Choralvorspiel lässt sich sowohl einmanualig ausführen, wie auch als Trio, indem Alt und Tenor in der linken Hand gespielt werden. Dies verursacht lediglich in T. 3, 5 und 14 grifftechnische Probleme.

des *cantus firmus* durch Solostimmen. Die Spielweise sollte stets streng legato sein mit Ausnahme des o. a. Synkopenmotives, das immer wieder gut abgesetzt werden soll.²²

Wellmann fasst den gesamten Choral in ein für ihn beherrschendes Bild des am Boden liegenden, seufzenden Menschen zusammen. Das eröffnende und synkopierte *Ach Gott* ist für ihn in der Gestaltung eines chromatischen Leitermotives prägend. Die Zeile *Dein Wort man lässt nicht haben wahr* ist hierfür verantwortlich und fungiert auch als ein mahnendes Ausrufezeichen in Takt 13. Sein Satz ist von unerbittlicher dissonanter Härte und Konsequenz der Stimmführung und gestattet lediglich im Schlusstakt ein aufhellendes Ende im Sinne der Strophe 6 ...*dass wir sein Wort behalten rein, im rechten Glauben beständig sein bis an das Ende. Amen.*

2.4.3.2. *Alles ist an Gottes Segen* EG 352 – im GL nicht enthalten²³

Johann Löhner²⁴ und der Thomaskantor Johann Adam Hiller²⁵ werden im Evangelischen Gesangbuch als Komponisten bzw. Bearbeiter der Liedmelodie angegeben. Der Text stammt aus der Zeit nach dem Dreißigjährigen Krieg und dem beginnenden Pietismus. Der Geist der pietistischen Glaubenshaltung und Lebensführung zeichnete sich durch den Ruf nach Buße und Bekehrung aus. Gleichzeitig fühlte sich der Gläubige persönlich erweckt, geheiligt und pflegte eher das individuelle Seelenlied, das auch schon die Nähe zur solistischen Arie haben kann, als das gottesdienstliche Feiern in der großen Gemeinschaft der Volkskirche. Die konfessionellen Schranken zwischen Reformierten und Lutheranern wurden lockerer und aus kleinen Erwecktenkreisen griffen die pietistischen Strömungen auf Fürstenhöfe, Universitäten und Landeskirchen über. Die persönliche Jesus-Nachfolge, das individuelle Jüngertum, die Verankerung in Bibeltreue standen im Zentrum des Glaubens. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ebnete der Pietismus auch der Aufklärung den Weg.

*Neue naturwissenschaftliche Entdeckungen, naturrechtliche Erkenntnisse in Bezug auf Obrigkeit und Volk, die kritische Vernunft als oberstes Prinzip und der Fortschritt als leuchtende Hoffnung ließen die biblische Offenbarungsreligion als überholt erscheinen. Die Ideen von Toleranz, Gewissensfreiheit, Weltbürgertum und Lebensglück durch Tugend und Pflicht bestimmten nun den Zeitgeist. Das Kirchenlied wurde als geeignetes Mittel angesehen, Religion und Humanität zu fördern; in belehrender Sprache diente es als Einstimmung und Echo auf eine moralisierende Predigt.*²⁶

Die Melodien der Lieder sind oftmals schlicht und volksliedhaft, rhythmisch eher gleichförmig. Beim Singen kam man mit wenigen Lehnmelodien aus, d. h. eine Melodie wurde auf eine Vielzahl von Texten gesungen. Neuentstandene Melodien wirken nüchtern bzw. gefühlig, sind oft isometrisch angelegt, ganz ohne die rhythmische Kraft und aufrüttelnden Schwung der frühen Kernlieder der Reformation. Ein idealtypisches Beispiel für diesen gleichförmig angelegten Liedtypus ist das vorliegende *Alles ist an Gottes Segen und an seiner Gnad gelegen*. Im gleichförmigen Viertelpuls schreitet

²² Vgl. Haken im Notentext.

²³ Der Choral ist im Ev-ref. Gesangbuch der deutschsprachigen Schweiz nicht enthalten.

²⁴ Johann Löhner (1645–1705), Nürnberg. Dort Stadtmusikus und Organist.

²⁵ Johann Adam Hiller (1728–1804), geboren in Wendisch-Ossig bei Görlitz. Hauslehrer und Dirigent der Gewandhauskonzerte in Leipzig, ab 1789 Thomaskantor.

²⁶ EG, Liederkunde, *Pietismus und Orthodoxie*, S. 210–212.

die Melodie über sechs Zeilen einher. Die Gruppen 1, 2 respektive 4, 5 entsprechen sich, Zeile 3 wendet sich zur Dominante, Zeile 6 zur Tonika. Die leicht fassliche Melodie zeichnet eine schlichte Dreiklangsgebundenheit einerseits und eine harmonisch schlichte Struktur unter Vorherrschaft von Tonika und Dominante andererseits aus. Der Bereich der möglichen Subdominante wird bis auf die Schlusszeile (*einen freien Heldenmut*) fast völlig ausgespart. Das Singetempo wird für die Begleitung des Gemeindegesanges getragen sein, um zwischen den Zeilen ein den Fluss nicht störendes Atmen zu ermöglichen.

Wellmann war offenbar der gleichförmige Melodiefluss des Chorals in Vierteln zu ruhig und die schon im *cantus firmus* liegende einfache Dreiklangsharmonik zu schlicht. Er strebt in seiner Bearbeitung zu einer Belebung durch rhythmische und klangfarbliche Akzente. Wie gelingt ihm dies? Auf den oberflächlichen Blick zeigt sich eine akkordische Faktur des Stückes, die geprägt ist von ruhiger Bewegung in Halben und Vierteln. Nach einer viertaktigen Einleitung mit einer durch die Stimmen komplementär sich ergänzenden Viertelbewegung, die in das Choraltempo einführt, hört man den erwarteten Choral erst im Sopran in T. 5–6 verkürzt und dann in seinen ersten drei Choralzeilen von T. 8 bis T. 13 vollständig im Pedal, vorgetragen von *staccato*-Vierteln, die wie Kontrabasstupfer in einer Jazz-Nummer wirken. Ein Zwischenspiel, vergleichbar der Einleitung, schließt sich von T. 14–17 an, die Takte 18,19 bringen wieder eine Reminiszenz an den Choralbeginn und die T. 20 bis 25 verlegen den zweiten Teil des Chorals mit seinen Zeilen 4–6 wieder in das *pizzicato*-Pedal. Eine zweitaktige Coda beschließt das Vorspiel.

Die Anlehnung an einen ruhigen Song einer Jazz-Combo zeigt sich deutlich in rhythmischen Akzentsetzungen und klanglichen Verfremdungen. Wellmann nimmt den Hörer in den Viertelfluss zunächst hinein, um ihn dann ab T. 4 mit synkopischen punktierten Vierteln, die sich zwischen Oberstimmen und dem Pedal abwechseln, in leichten „swing“ zu versetzen. Vor allem mit Eintritt des Chorals als *staccato-pizzicato*-Bass, T. 8 ff., und den nachschlagenden Akkorden entsteht ein Gefühl des sanften *off-beats* und der rhythmische Impuls wird hierdurch deutlich belebt. Eine weitere Anlehnung an das Spielgefühl und die Harmonik im Jazz gelingt dem Komponisten, indem er jeden seiner Akkorde, die schlicht gesetzt wirken, „blue notes“ mit Sexten und Septimen beifügt. Die Harmonik gewinnt, weil sie sich von der „klassischen“ Aussetzung des Chorals löst, hierdurch einen schwebenden, swingenden Charakter. Immer dann, wenn Gleichförmigkeit und Formelhaftigkeit droht, z. B. durch die Quint- und Quartrückungen der T. 5, 6 und 18, 19, greifen die Synkopen der Pedalstimme wohltuend und belebend ein. Besonders gut gelungen erscheint m. E. die kleine Coda am Ende, T. 26 f., wenn Wellmann in allen Stimmen – gleichsam als deutlichen Schluss der Jazz-Combo – synkopierte und weich anmutende b-, es- und des-Klänge, jeweils mit Septimen und Nonen gespreizt, in den F-Dur-Klang mit hinzugefügter None münden lässt.

Wellmann versteht es in diesem Beispiel ausgezeichnet, Stilüberschreitungen, „cross-over“-Techniken für die Kirchenmusik nutzbar zu machen und überzeugend zu komponieren. Die Gestaltung des ruhigen Barockliedes, das völlig auf rhythmisches Eigenleben verzichtet, harmonisch sehr einfach strukturiert ist, verbindet er mit sanften Akzenten, die den Hörer zwar irritieren, nicht erschrecken, aber in Bewegung halten, sowie mit klanglichen Farbakzenten, die die Brücke zur Gegenwartsmusik schlagen, ohne aufdringlich oder platt zu wirken. Durch eine solche Bearbeitung bringt Wellmann ein einfaches Lied der Vergangenheit in die Aufmerksamkeit des ge-

genwärtigen Gottesdienstbesuchers und vermittelt somit Vorfreude auf das anschließende gemeinsame Singen bzw. öffnet Herzen und Geist für den ansprechenden und gehaltvollen Text.

2.4.3.3. *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* EG 299 – im GL nicht enthalten²⁷

Die phrygische Melodie, Nr. 1 von zweien unter EG 299, mit dem charakteristischen Quintpendelsprung $h^1 - e^1 - h^1$, die Martin Luther mit Text und Melodie im Jahre 1524 vorgelegt hat²⁸, verwendet Ps. 130 als inhaltliche Grundlage²⁹. Der Reformator hat als erster und wahrscheinlich in diesem Lied zum ersten Mal die Möglichkeit wahrgenommen, in Anknüpfung an die vertraute Tradition volkssprachlichen Singens Psalmen in Strophenlieder umzuformen.³⁰ Für Luther ist der Begriff der Gnade von zentraler Bedeutung. So wie wir es heute kennen, dürfte das Lied in drei Stufen entstanden sein. Zuerst schrieb Luther den vierstrophigen Text, zu singen auf eine alte Osterweise. Dann schuf er hierzu eine neue Melodie, die wir hier betrachten. Zuletzt dichtete er zu dieser Melodie eine fünfstrophige Fassung.³¹

In Strophe 1, dann im ersten und letzten Vers der Strophe 2 und abschließend in Strophe 5 *bei Gott ist viel mehr Gnade* legt er hierauf sein besonderes dichterisches Augenmerk. Die siebenzeiligen Strophen sind im vierhebigen Jambus komponiert.

Luthers Dichtung beschreibt nicht das Bild des zerknirschten Sünders, sondern betont das gütige und gnädige Wirken Gottes, das Bild des tröstenden Hirten, dessen Hand hilft und vor Verzweiflung schützt. Der Eindruck des Liedes ist der eines sanften Schwingens.

27 Das *Gotteslob* bietet eine dreistrophige Fassung unter Ausklammerung der reformatorischen Interpretation des Psalmes. Das *Katholische Gesangbuch der Schweiz*, 1998 erschienen, bringt hingegen die fünfstrophige Lutherfassung.

28 Ausführlich zu der hier bearbeiteten Melodie I und der zweiten, nach Wolfgang Dachstein, Zürich 1533/34, vgl. Becker, Hansjakob, *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, in: Becker, Hansjakob u. a. (Hrsg.): *Geistliches Wunderhorn – Große deutsche Kirchenlieder*, S. 124–134.

29 Ps. 130 in der Übersetzung Martin Luthers:

1. Ein Lied im höhern Chor. Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir.
2. Herr, höre meine Stimme, laß deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens.
3. So du willst, Herr, Sünde zurechnen; Herr, wer wird bestehen?
4. Denn bei dir ist die Vergebung, daß man dich fürchte.
5. Ich harre des Herrn, meine Seele harret, und ich hoffe auf sein Wort.
6. Meine Seele wartet auf den Herrn von einer Morgenwache bis zur andern.
7. Israel hoffe auf den Herrn; denn bei dem Herrn ist die Gnade, und viel Erlösung bei ihm.
8. Und ER wird Israel erlösen aus allen seinen Sünden.

30 Vgl. S. 21, Anm. 27 zu Luthers Bestreben, die Theologie durch volkssprachliche Dichtung und Liedkunst zu befördern. Er schreibt 1523 an Georg Spalatin (1484–1545), Humanist, Theologe, Reformator: *Ich bin willens, nach dem Beispiel der Propheten [...], deutsche Psalmen für das Volk zu machen, das ist geistliche Lieder, daß das Wort Gottes auch durch den Gesang unter den Leuten bleibe [...] Ich wollte aber, daß die neuen Wörterlein vom Hofe wegbleiben, damit die Worte alle nach dem Begriffe des gemeinen Volkes ganz schlicht und gemeinverständlich, doch aber rein und geschickt herauskämen, hernach auch der Verstand fein deutlich und nach des Psalms Meinung gegeben würde.*

Zu Luthers Verständnis von der „Musik als Predigerin“ siehe auch – bezogen auf Bachs Musik – Bouman, Johan, *Musik zur Ehre Gottes. Die Musik als Gabe Gottes und Verkündigung des Evangeliums bei J. S. Bach*, Gießen 2000, S. 11–14 und S. 43 f.

31 Vgl. S. 328, Anm. 28.

Die Melodiebildung ist geprägt durch den eindrucklichen Quintfall, die irdische Ebene des Grundtones e wird selten erreicht; der Verlauf bewegt sich deutlich um die Quinte h, einem Rezitationston vergleichbar. Der erste Ton ist als Halbe sehr gedehnt, was das ansetzende Schwingen des Liedes mit der Folge „unbetont – betont“ herauszögert und das Versmaß somit irritiert. Durch die Dehnung erfährt der nachfolgende Quintfall, der die menschliche Tiefe, das irdische Jammertal symbolisiert, noch größere Aufmerksamkeit. Luther gibt seinen Rahmen sehr plastisch vor: Quinte der Naturtonreihe, gleichsam Pendeln aus der Dominante zur Tonika und zurück und dann das Klagen des bedrängten Menschen mithilfe der kleinen Sekunde $h^1 - c^2$.

Bis auf die erste Zeile des *cantus firmus* beginnen alle weiteren auftaktig. Die Zeilenschlüsse in Vers 2, 4 und Vers 7 enden mit der identischen Tenorklausel und kleinem Melisma auf dem letzten Wort und unterstützen mit der Abwärtsbewegung den sanften Grundcharakter des Textes. Alle, bis auf die besondere Eröffnungsverseile, enden ebenfalls mit abwärts führendem Sekundgang. Besondere Hervorhebung erfährt in der fünften Zeile das Verb *sehen*³² durch die angesprungene Synkope d^2 , neben der phrygischen Sekunde der wichtigste Ton in diesem kirchentonalem Modus.³³

Wellmann entscheidet sich 1970 für eine sehr schlicht anmutende Bearbeitung dieses Chorals.

Seine zwanzigtaktige Bearbeitung ist auf zwei Systemen notiert, die Pedalstimme ist im System der linken Hand mit aufgenommen und beide Bassstimmen lassen sich auch rein manualiter ausführen. Die rechte Hand bringt den *cantus firmus* unverzerrt, aufgeteilt in die einzelnen Choralzeilen, die – bis auf den isolierten Schlussvers (*wer kann, Herr, vor dir bleiben?*) miteinander verknüpft sind. Ob das kleine Trio auch als solches, d. h. mit entsprechender zweimanualiger Registrierung, ausführen ist, lässt der Komponist offen.

Die Mittelstimme in der Tenorlage imitiert die einzelnen Choralzeilen stets in diminuierter Weise mit halben Notenwerten vorweg. Wellmann verzichtet auf die Akzentuierung des dominantischen Beginnes mit dem Pendeln von h^1 aus, sondern setzt bewusst den Grundton e im Bass auf die erste Zählzeit. Die lineare Bewegung $h^1 - c^2 - h^1 - g^1 - a^1 - h^1$ des Anfanges mit Betonung der kleinen Sekunde $h - c$ und dem ruhigen Schwingen um den dominatistischen Rezitationston wird prägend. Das so gewonnene Motiv in seinem Bewegungsmuster wird im zweiten Takt nach e^1 transponiert, leicht variiert und in den Takten 3 und 4 wiederholt, um dann in T. 6, 7 auf e sich mit der aufsteigenden Pedalstimme zu treffen.

Der Orgelpunkt der Takte 1–6¹, in Kombination mit den fließenden Achteln der linken Hand, erzeugt eine starke Prägung des phrygischen Modus und damit der beherrschenden Quinte $e - h$, die in der Imitation des Beginnes ausgespart wurde. Die Takte 9 bis 15 arbeiten in der Mittelstimme mit dem abwärtsgerichteten Dreitonmotiv $c^2 - h^1 - a^1$ bzw. $d^2 - c^2 - h^1$. Eingeführt wird diese motivische Arbeit schon in Klammer 2 (T. 8) in beiden tiefen Stimmen und hier in Sextbewegung. T. 16 lässt Choralzeile 6, nun nachfolgend imitierend, erklingen. In den Takten 18 und 19 tauscht Wellmann die beiden Motive der Schlusszeile (Motiv 1: $g^1 - c^2 - h^1 - a^1$; Motiv 2: $e^1 - g^1 - f^1 - e^1$) und untermalt hiermit den Abschluss des Stückes.

32 In den weiteren Strophen werden betont: *rühmen – wertes – rechter – gute*.

33 Eine kurze euphorische Analyse *Wie fügen sich hier Wort und Ton zueinander!* findet sich bei Moser, Die Melodien der Lutherlieder, S. 65.

Die Schlussfrage des *wer kann [...] bleiben* ($g^1 - f^1 - e^1$) wird mit Akzenten versehen und kanonartig in allen drei Stimmen nachdrücklich markiert. Die Pedalstimme beteiligt sich bis auf den Schluss nicht an der imitatorischen Arbeit, sondern hat harmonische Stützfunktion. Beachtenswert sind allerdings die T. 9³–T. 15 und dann T. 16 bis zum Schluss: aus der Tiefe des Grundtones E führt Wellmann die phrygische Tonleiter in ruhigen Halben zum g^0 und zum harmonischen Mittelfeld des G-Dur, allerdings unter Verzicht auf den Leitton *fis* bzw. das dominantische D-Dur, um dann wieder nach E abzustiegen. Dabei wird die klangliche Aufhellung dieser Takte von den Dezim-, Terz- und Sextklängen der beiden Unterstimmen unterstrichen.

Diese auf- und absteigende Linie symbolisiert sehr schön die räumliche Distanz des aus der Tiefe um Vergebung rufenden Menschen und des tröstenden, aus der Höhe gnädig wirkenden Gottes.

Als kompositorisches Stilmerkmal ist in diesem kleinen Beitrag festzuhalten, dass Wellmann in kirchentonaler „Strenge“, ohne jegliche Alterationen, arbeitet. Er zielt in seiner Konstruktion nicht auf das augenfällige Anfangsmotiv der Quinte, sondern forscht nach Binnenmotiven, die er als Kontrapunkt gewinnen kann. In großer Konzentration und archaisch schlicht beschränkt er sich auf kleinste motivische Partikel, um seine Interpretation des Luther'schen Bußliedes als das eines demütigen Sünders zu verdeutlichen. Die Musik ist nicht theatralisch nach außen schreiend, sucht nicht nach klanglichen Effekten, sondern wirkt ruhig nach innen gekehrt. Dem Interpreten lässt er hierbei in Fragen der Registrierung und Artikulation alle Freiheiten. Das kleine Stück ist so gut gefügt und strukturiert, dass es ohne Effekte auskommt und sogar nur mit einem Register, etwa *Rohrflöte 8'* oder *Gedackt 8'* gespielt werden könnte.

2.4.3.4. *Brich an, du schönes Morgenlicht* EG 33 – im GL nicht enthalten³⁴

Der Weihnachtstext von Johann Rist und die Melodie von Johann Schop³⁵ haben weite Bekanntheit durch die Verwendung in J. S. Bachs Weihnachtsoratorium gefunden.³⁶ Der freudige Text begrüßt in drei Strophen die Geburt Jesu als Freuden- und Friedensbringer. Das *schwache Knäblein* wird in Strophe 1 willkommen geheißen, die Hirten sollen angesichts der Weihnachtsbotschaft der Engel nicht erschrecken, sondern jublieren, dass der Sohn Gottes den Satan für *uns* bezwingen wird. Strophe 2 und 3 sprechen Jesus direkt persönlich als Bräutigam und Bruder an. Das lyrische Ich bzw. der Gläubige will *all* [sein] *mein Leben lang* davon *singen*, dass Jesus durch seine *Gütigkeit* die Welt bezwungen und die Christenheit aus der Verlorenheit errettet hat. Die Melodie ist im zweizeitigen $6/4$ -Takt notiert und schwingt – ähnlich vielen weiteren Advents- und Weihnachtsliedern³⁷ – im pastoralen Duktus. Erstaunlicherweise ist der

34 Im Gesangbuch der ref. Kirche der deutschsprachigen Schweiz ist unter Nr. 410 ein fünfstrophiger Choral *Brich an, du schönes Morgenlicht*, Text: Max v. Schenkendorf, 1814, Mel.: 16. Jh., geistlich, bei Nikolaus Herman 1560 aufgeführt, der sowohl in Text und Melodie mit dem hier bearbeitenden Choral EG 33 keinerlei Verwandtschaft zeigt.

35 Johann Schop (um 1590–1667), Musiker und Mitglied der Hofkapelle in Kopenhagen; Leiter der Ratsmusik in Hamburg.

36 J. S. Bach, *Weihnachtsoratorium* BWV 248, 2. Kantate, Nr. 12, hier im $4/4$ -Takt und in G-Dur.

37 Z. B. *In dulci jubilo* (EG 35), *Macht hoch die Tür* (EG 1), *Es kommt ein Schiff* (EG 8), *Den die Hirten lobeten sehr* = *Quem pastores laudavere* (EG 29).

Versfuß in der Dichtung durchgängig ein vierhebiger Jambus³⁸, der aber in der Vertonung in den Zeilen 1 *Brich an*, Zeile 5 *dass dieses* und Zeile 6 *soll unser* mit markanter daktylischer Betonung auf der jeweils ersten Silbe startet.

Diese Akzentsetzung unterstreicht den imperativen Charakter des Textes. Voller Enthusiasmus wird die erste Aussage, verstärkt durch ein Ausrufezeichen, hinausgerufen: *Brich an, du schönes Morgenlicht, und lass den Himmel tagen!*

Der Reim ist eine kunstvolle Kombination aus Kreuzreim der ersten beiden Zeilenpaare und Paarreim der abschließenden beiden Paare.

Der Melodieverlauf hat ein anspruchsvolles harmonisches Gepräge und moduliert gleich zum Ende der ersten Zeile in die Dominante, dann wird in Zeile 5 die Subdominantparallele bzw. die Halbkadenz in der Dominante angestrebt, Zeile 6 wendet sich zur Tonikaparallele, Zeile 7 bringt wiederum eine Betonung des dominantischen Raumes und die Rückführung vollzieht sich in Zeile 8 zur Tonika. Der diastematische Verlauf verbleibt im Vordersatz im Quintraum, weitet sich in Zeile 6 zur Sexte, um dann in Zeile 7 (*dazu den Satan zwingen*) einmalig die obere Oktave des Grundtones anzu-steuern.³⁹

Die Orgelbearbeitung dieses Weihnachtschorals durch Dieter Wellmann ist mit 56 Takten schon fast eine Choralfantasie mit ausführlichen Einleitungs-, Zwischen- und Schlussteilen. Als Untertitel greift er mit *Pastorale* [weihnachtliche Hirtenmusik] das Bild der Hirten in der ersten Strophe auf. Auch die Forderung des Komponisten nach drei Manualen bzw. drei unterschiedlichen Klangfarben in den Händen deutet eine größere Anlage an.

Im Einzelnen lässt sich als Gliederung festhalten:

- | | |
|------------------|---|
| A, unterteilt in | a (T. 1–5, Akkordrücken über Orgelpunkt Es im Pedal) und
b (T. 6–9, <i>Aliquot</i> -Solostimme, den pastoralen Rhythmus in eigener Melodieführung aufnehmend) |
| B, unterteilt in | c (T. 10–11, 14–15, <i>cantus firmus</i> I mit solistischer <i>Zungenstimme</i>)
b' (T. 12–13, 16–19, <i>Aliquot</i> -Solostimme)
a' (T. 20–29, Wiederaufnahme der Akkordrücken im pastoralen Gestus über Orgelpunkten B und Es).
Teil B wird wiederholt. |
| C, unterteilt in | c' (T. 31–34, <i>cantus firmus</i> II mit solistischer <i>Zungenstimme</i>)
b'' (T. 35–39, <i>Aliquot</i> -Solostimme)
a'' (T. 40–45, Akkordrücken üb. Orgelpunkt F)
b''' (T. 45–46, <i>Aliquot</i> -Solostimme)
c''' (T. 47–49, <i>cantus firmus</i> III mit solistischer <i>Zungenstimme</i>) |

38 *Brich an, du schönes Morgenlicht, und lass den Himmel tagen...* im Kontrast zur melodischen Akzentsetzung: *Brich an, du schönes ... – daß dieses schwäche...* und *soll unser Tröst und Freude...*

39 Der anschließende Absprung zur Tonikaterz ist in dem ansonsten sehr linearen Melodieverlauf deutlich hervorstechend und betont somit die Bilder des „Satan“ (Str. 1), der „Verlorenheit“ (Str. 2) und des „dort oben“ (Str. 3).

b'''' (T. 50–53, *Aliquot*-Solostimme)

a''' (T. 53–56, Akkordrückungen als Coda)

Die Teilung in drei unterschiedliche klangliche Ebenen und die Verzahnung der einzelnen Abschnitte lohnt eine genauere Betrachtung.

Unterteile a mit Akkordrückungen über Orgelpunkten: Wellmann schreibt für diese klangliche Fläche einen Flötenklang, seine Assoziation des Hirteninstrumentes, mit grundtönigen Stimmen vor. Seine Akkorde sind Sext- und Quartsextakkorde bei der Tongeschlechter, die das rhythmische und melodische Material des ersten Choraltaktes aufgreifen. Die punktierte Figur gewinnt an Bedeutung in T. 3–5, um in ein hochliegendes Es-Dur zu münden (T. 4). Hornquinten im selben pastoral punktierten Rhythmus der linken Hand (T. 4, 5) leiten über zum Unterteil b, der solistischen *Aliquot*-Solostimme, die auf einem zweiten Manual zu spielen ist. Begleitet von nunmehr sehr ruhig gewordenen Dreiklängen der linken Hand, die zwischen Es-Dur, f-Moll, Des-Dur und c-Moll schreiten (T. 6–9), entwickelt sich die eigenständige Solostimme, die einerseits als Kontrast, andererseits als Bindeglied zum *cantus firmus*, vorgetragen von einer Zungenstimme (Unterteile c)⁴⁰ wirkt. Wellmann verknüpft diese drei klanglichen Ebenen wie Bausteine miteinander, wobei sehr kleine, zunächst zweitaktige, später viertaktige Partikel des *cantus firmus* eingestreut werden. Die Verzahnungstechnik bewerkstelligt er durch echoartige Nachklänge (T. 9 zu T. 8) oder durch „zu frühes“ Einsetzen der zweiten (*Aliquot*-) Solostimme (z. B. T. 11, Oberstimme; T. 16, Oberstimme) oder der Flötenakkorde (T. 20, Mittelstimme). Durch das verzahnende Übergreifen der rechten Hand zwischen zweitem und dritten Manual (*Zungenstimme* und *Aliquotstimme*) unter gleichzeitiger Beibehaltung des schwingenden punktierten Rhythmus, der den Hörer in nahezu jedem Takt begleitet, gerät das Stück nicht in die Gefahr eines holzschnittartigen, groben Aneinanderreihens von Taktgruppen. Die Übergänge, der Dialog zwischen Solostimmen und der dritten Ebene der begleitenden Flöten werden fließend und geschmeidig. Die um eine Oktave nach oben transponierte Lage des Chorals, die Zartheit des grundierenden Klanges, die oftmals hohe Lage der Dreiklänge, die die Farben der Tonarten unbeschwert nebeneinander aufleuchten lassen und vor allem der solistischen Labialstimme erzeugen einen hellen, „morgenlichtartigen“ Klang. Es geht Wellmann offensichtlich um die Darstellung der Zartheit des Weihnachtseignisses, das im Bild des *schwachen Knäbleins* und des *Lammes* gezeichnet wird. Durch Platzierung der Klanglichkeit in höchste Lagen wird eine himmlische Sphäre geschaffen, eine Sphäre, die, von *oben* kommend, sich zu den Menschen herab begibt. Das Menschengeschlecht wiederum ist durch die Hirten treffend symbolisiert, deren immanenter rhythmischer Lebensklang mit punktiertem und schwingenden jambischen Rhythmus des „leicht – schwer“ sich durch alle Stimmen und Ebenen verbindend zieht. Besonderes Gewicht misst Wellmann der Choralzeile 6 (*soll unser Trost und Freude sein*) bei. In T. 43–45 markieren Akkorde der Flötenschicht, hervorgehoben sogar durch artikulatorische Akzente, diese Zeile und schärfen sie so den Hörern als besonderen Wunsch ein. Die vier Coda-Takte 53–56 fassen nahezu alle Elemente nochmals zusammen: Über dem Orgelpunkt Es schreiten die Dreiklänge über

40 Die Angabe *Zungen solo* (z. B. T. 10) ist ein Widerspruch in sich und m. E. ein Druckfehler. Richtig: *Zunge*.

Ges-Dur, As-Dur, b-Moll, Ces-Dur, Des-Dur, die vormalige *Aliquot*-Solostimme wird im „Hirtentrhythmus“ aufgegriffen, dann durch *ritardando* in T. 54 bedeutungsvoll geschlossen und in einem vielstimmigen Es-Dur-Klang mit weihnachtlich färbender Note f^2 von der Erde bis zum Himmel gespannt.

2.4.3.5. *Christus, der uns selig macht* EG 77 – im GL nicht enthalten⁴¹

In der Bach'schen Johannes-Passion eröffnet der Choral *Christus, der uns selig macht* eindrucksvoll und mächtig den zweiten Teil der Passion, wirkt dort wie eine Antwort der Hörer auf die „Predigt“ der Passion im ersten Teil und ist dem Hörer hierdurch wohl eher präsent als dem Gottesdienstbesucher⁴². Die Melodie in d-phrygisch zeichnet sich nicht durch eingängige, leicht fassliche Führung aus. Ein leichtes Nachsingen ist nicht gegeben. Alle acht Choralzeilen sind ähnlich gebaut und zeigen eine dominierende Viertelbewegung, die sich nur zu den Enden eines Verspaares, Zeilen 2, 4, 6, 8, in einer kleinen abwärtsführenden, punktierten melodischen Dehnung verbreitert. Beginnend mit einer eindrucklichen Tonrepetition (*Christus, der*) auf der oberen Oktave d'', steigt die Melodie stufenweise bis zu einer Dezime herab, um in der tiefsten mitternächtlichen Kerkerhöhle (*Mitternacht, Dieb gefangen*) unterhalb des Grundtones (c¹ – b⁰ – c¹ wie ein Dieb...) zu enden. Die Zeilen 5–8 (*eilend zum Verhör...*) stellen eine Variation bzw. Wiederholung der Zeilen 1–4 dar, zumindest in melodischer und ohnehin in rhythmischer Hinsicht. Auch die Tonwiederholung des Anfanges wird mit der Quarte des phrygischen Rezitationstones g' aufgegriffen.

Die erste und achte Strophe des alten reformatorischen Liedes⁴³ bilden einen Rahmen um die Strophen 2–7. Dort wird die konkret greifbare Gerichtsszene, die Missethungen, die Kreuzigung, das Hinscheiden und die Kreuzabnahme akribisch genau, angelehnt an das klösterliche Stundengebet, aufgezeichnet und wiedergegeben. Strophe 1 als *intonatio* gibt die Überschrift zu dem Geschehen: Christus, aus himmlischer Höhe kommend, erfüllt die Heilige Schrift, indem er sich in die tiefsten Niederungen eines fälschlich verklagten Diebes begibt mit dem verheißenen Ziel, den gläubigen Christen *selig* zu machen. Man könnte diese sieben Strophen auch als Predigt, *oratio*, verstehen, die in die *conclusio* und die Aufforderung an den Hörer münden. Denn Strophe 8 wendet sich an den Hörer und Betrachter und lässt diesen zum Beter (*O hilf, Christ...*) werden. Christi Leiden soll helfen, eigene Sünden zu meiden und dankbar dessen Vorbild und Leitung zu folgen.

Für Wellmann hat sich die Falschheit der Anklage, die brutale Grausamkeit von Gerichtsszene, Verhöhnung und Kreuzigung als prägendes Bild für seine musikalische

⁴¹ Im Evangelisch-reformierten Gesangbuch der Schweiz ebenfalls nicht enthalten.

⁴² Grund hierfür ist m. E. die zu beobachtende Tendenz der theologischen Liturgen, die kirchentonale „alten“ Choräle eher zu meiden aus Gründen, die hier nicht diskutiert werden können.

⁴³ Als Textdichter wird im EG Michael Weisse (1488–1534), genannt, der sich als Franziskanermonch in Breslau 1518 den *Böhmischen Brüdern* anschloss und 1522 deren Vorsteher in Böhmen und Mähren wurde. 1531 gab er das erste Gesangbuch der *Böhmischen Brüder* heraus, das mit 157 Liedern das umfangreichste der Reformation war. Im vorliegenden *Christus, der uns selig macht* hat er die altkirchliche Hymne *patris sapientia* (die Langmut, Geduld des Vaters) aus dem 13. Jh. in die Volkssprache übertragen. Die kirchentonale phrygische Melodie stammt aus Leipzig (um 1500) und wurde bereits 1501 im ersten volkssprachigen Brüdergesangbuch mit 88 Liedern in Prag aufgenommen.

Umsetzung kristallisiert. In einer ostinaten Schreitfigur des Pedals im Abstand einer großen Septime, die an das Bach'sche Vorspiel *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*⁴⁴ erinnert, ziehen der imaginäre Gerichtszug und die Bilderfolge des Liedes vorüber. Die Septimenschritte pausieren nur in den T. 26–29, um dem tiefliegenden *cantus firmus* Raum zu geben oder um zugunsten einer abwärtslaufenden Chromatik (T. 11, 12; 19, 20; 23 bis 26; 32, 33), die ebenfalls im Dienste der Darstellung der schmerzverzerrten Kreatur eingesetzt wird, zu weichen.⁴⁵ Auf zwei klanglich verschiedenen Manualen wird das Geschehen weiter illustriert. Ein zweistimmiges, rhythmisch frei und improvisatorisch anmutendes Spiel arbeitet sich aus der Tiefe der Einstimmigkeit (T. 2 b°) bis zur Region um f² (T. 11, 12) empor. Hierbei in der rechten Hand tonal frei, sehr chromatisch geprägt und in Wellen taktweise aufwärts schwingend, getragen von einer ruhigen begleitenden linken Hand, ebenfalls chromatisch geführt, und dem unerbittlichen Septimenbass. Die beiden Stimmen finden sich bei Eintritt des *cantus firmus* (T. 13) auf einem nicht näher bezeichneten Solomanual zu Quartan zusammen, nunmehr immer links gespielt. Die Quartanbegleitung wird zur Begleitung des *cantus firmus* unverändert beibehalten.⁴⁶ Der solistische Gesang wird zu einem individuellen Klage lied, wenn Wellmann zunächst die Anfänge der Choralzeilen wörtlich zitiert, dann aber kleine Triolenumspielungen zur Affektverstärkung einflücht (T. 14, 16, 19, 32). Die o. a. Teilung des Chorals in die Verszeilen 1–4 und 5–8 nimmt Wellmann auf, lässt in den T. 23–25 die Septimenbewegung des Pedals stoppen und die Quartan der linken Hand in T. 25 synkopisch springen.⁴⁷ Ab T. 36 fügt sich ein ausführliches Nachspiel an, das in Ausdehnung und Gestaltung die lange Introduction (T. 1–12) wieder aufgreift, so dass wir die folgende dreiteilige Gliederung festhalten können:

- Teil A: Introduction mit Septimgängen des Basses und freier chromatisch geprägter Zweistimmigkeit.
 Teil B: zweigeteilter Solochoral mit freien Melismen über Quartanbegleitung der linken Hand.
 Teil A': als Abgesang bzw. Postludium.

Im Abgesang A' gewährt Wellmann der frei klagenden Stimme noch größere Freiheiten, intensiveres „Aufbäumen“, wenn er in T. 38–40 (als elaborierte Variation zu T. 7–9) mit fast barocken Figuren der musikalischen Rhetorik⁴⁸ den Kreuzesgang nachzeichnet. Danach zieht sich „alles Leben“, sinnbildlich gesprochen, zurück. Die chromatischen Stimmen zielen in die Tiefe, münden nicht in den Einklang wie in T. 2, sondern in die kleine Sekunde a° – b° unter dem liegenden Grundton d', die Schritte des Pedals stoppen nach bedeutsamer Pause (T. 43) auf Ges. „Das Leben ist gewichen, Os-

44 J. S. Bach, *Orgelbüchlein* von 1720, *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*, BWV 637.

45 In T. 19 ist ein Druckfehler: Hier muss die punktierte Viertel im Pedal Ges lauten. Vgl. analog T. 32.

46 Ausnahme sind die T. 31–34. Klanglich entspannt erscheint hierbei besonders augenfällig die Passage *wie denn die Schrift saget*, T. 33.

47 Vorbereitung des *eilend zum Verhör gebracht* der Zeile 5.

48 Nach Burmeister, Joachim, *Musica Poetica*, 1606, könnte man – barockisierend – von einer *Patthopoeia* (gr. *pathos*, Leiden, gr. *poiesis*, Bildung) in der solistischen Oberstimme sprechen, die den grundlegenden Affektgehalt des Textes (fälschliche Anklage, Verhöhnung, Leiden unter Schmerzen etc.) darstellt, getragen vom zeitgenössischen Begleitgerüst der beiden Begleitsimmen.

tern hat sich noch nicht ereignet“, scheint Wellmann predigen zu wollen. Die Klangsprache der unaufhörlich schreitenden Bassfigur in Verbindung mit den Härten der Dissonanzen in den Manualstimmen, die sich nicht auflösen wollen, gibt dem Stück ein hartes, schmerzverzerrtes Antlitz, das auch im versiegenden Schluss in der Sekundspannung Ges – a⁰ – b⁰ – d¹ keine Entspannung findet.

2.4.3.6. *Die Nacht ist vorgedrungen* EG 16 – GL 111

Der wunderbare Text und die kongeniale Melodie des Adventsliedes, das Wellmann in seiner Choralbearbeitung ausdeutet, sollen Anlass sein, einige Anmerkungen zu Jochen Klepper, dem Dichter, und dem Komponisten Johannes Petzold zu machen, die das Lied in schwerem politischen Fahrwasser in den Jahren 1938/39 geschrieben haben. Jochen Klepper, geb. 1903 – Freitod am 11. Dez. 1942, war Journalist, Schriftsteller und bedeutender geistlicher deutscher Dichter aus der Mitte des 20. Jahrhunderts. Aus einem Pfarrhaushalt kommend, wurde er zunächst beim Evangelischen Presseverband in Schlesien Journalist. 1931 heiratete er die um 13 Jahre ältere jüdische Witwe Johanna Stein, die zwei Töchter mit in die Ehe brachte. 1932 wurde Klepper, mittlerweile als freischaffender Schriftsteller tätig, beim Berliner Rundfunk angestellt. Sein Roman *Der Kahn der fröhlichen Leute* erschien 1933 in der Deutschen Verlagsanstalt (DVA) und erfreute sich einiger Bekanntheit. 1933 wurde er als Mitglied der SPD aus dem Rundfunk entlassen und der Druck auf die Familie durch die regierenden Nationalsozialisten begann zu wachsen. Grund hierfür waren die sog. Nürnberger Rassegesetze, die Ehefrau und Töchter als Jüdinnen stigmatisierten. Nach dem Roman *Der Vater* (1937), der in preußisch gesinnten Kreisen und der Wehrmacht zu großem Erfolg kam, wurde Klepper am 25. März 1937 aus der Reichsschrifttumskammer ausgeschlossen, was einem Berufsverbot und damit der Arbeitslosigkeit gleichkam. Erst 1938 ließ sich das Ehepaar Klepper kirchlich trauen, gleichzeitig mit der Taufe der Ehefrau Johanna. Nach Einberufung zur Wehrmacht 1940 und kurzem Einsatz in Polen, dem Balkan und der Sowjetunion wurde Klepper wegen seiner *nichtarischen Ehe* nach zehn Monaten als *wehrunwürdig* entlassen. Eine Tochter war bereits nach England emigriert, die zweite sollte folgen, da die Deportation in die Vernichtungslager drohte. Gleichfalls bestand die Gefahr, dass die Ehe als *Mischehe* zwangsweise geschieden und die Frau ebenfalls deportiert würde. In dieser Bedrängnis nahm sich die Familie in der Nacht vom 10. auf 11. Dez. 1942 durch Schlaftabletten und Gas gemeinsam das Leben. Der Roman *Der Kahn* und die Tagebuchsammlung *Unter dem Schatten deiner Flügel* ⁴⁹, aber insbesondere seine geistlichen Lieder leben weiter und neben Martin Luther und Paul Gerhardt erscheint der Name Klepper am häufigsten im Evangelischen Gesangbuch ⁵⁰.

49 *Unter dem Schatten deiner Flügel. Aus den Tagebüchern der Jahre 1932–1942*, hrsg. V. Hildegard Klepper, Stuttgart 1956.

50 Zu Jochen Klepper vgl.: Möhler, Hans, *Jochen Klepper – Ein Leben auf der Grenze*, Luther-Verlag 2004 und Wecht, Martin Johannes, *Jochen Klepper – ein christlicher Schriftsteller im jüdischen Schicksal*; Studien zur schlesischen und Oberlausitzer Kirchengeschichte 3; zugleich Universitätsdissertation Heidelberg 1996; Düsseldorf, Görlitz: Archiv der Ev. Kirche im Rheinland, 1998 sowie Baum, Markus, *Jochen Klepper*, Schwarzenfeld, Neufeld-Verlag 2011.

Zu seinem am 18. Dezember 1937 entstandenen Gedicht *Die Nacht ist vorgedrungen*⁵¹, das 1938 im Gedichtband *Kyrie* als Weihnachtslied erschien, schrieb Johannes Petzold seine wohl bekannteste Melodie. Petzold⁵² war nach dem Studium der Pädagogik mit Hauptfach Musik zunächst Volksschullehrer im Vogtland und im Erzgebirge. Schon früh engagierte er sich in der o. a. Singbewegung⁵³, lernte Alfred Stier⁵⁴ und Hugo Distler⁵⁵ kennen. Ab 1952 war Johannes Petzold Kantor in Bad Berka und von 1961 bis 1977 Tonsatzlehrer an der Thüringischen Kirchenmusikschule Eisenach. Als Vertreter der kirchenmusikalischen Praxis hat er zahlreiche Chorsätze, -motetten, Bläuersätze, Orgelvorspiele und kantonale Gebrauchsmusik in Form von Melodien und Kanons geschrieben.

Wellmann zeigt in seiner Bearbeitung in 32 Takten wiederum sein großes Geschick, Motive der Liedmelodie zu extrahieren und zu Keimzellen der kontrapunktischen Stimmen umzuformen. Das im Jambus schwingende Gedicht in fünf Strophen zu je acht Versen, die im Kreuzreim komponiert sind, charakterisiert seine Zeit als eine im nächtlichen Dunkel befindliche. Der anbrechende Morgen, die Umwandlung der Welt durch das Erscheinen des Erlösers wird verheißen. Wichtigstes Bild ist der *Morgenstern*, der die *Angst und Pein* des Menschen nicht beseitigt, sondern ins Licht rückt und *bescheint*, d. h. offenbar werden lässt. Der Tonfall des Gedichtes ist nicht jubilierend und gleißend, sondern ruhig, zurückhaltend und gemessen. Die phrygische Melodie⁵⁶ gliedert sich in

Verszeile 1: ruhiger Quartsprung aufwärts mit schrittweisem Abstieg zum Grundton.

Verszeile 2: absteigender Dreiklang in Viertelbewegung und Rückführung zur Molldominate bzw. Tonikaparallele. Die Verszeilen 3, 4 sind Wiederholungen von 1, 2.

Verszeile 5: schrittweise Umspielung der kleinen Terz (*wer zur Nacht geweinet*) und damit Entsprechung der Zeile 2 bzw. 4.

Verszeile 6: Aufschwung zur kleinen Sexte über dem Grundton (*der stimme froh mit ein*) und damit zum emphatischen Höhepunkt des Liedes

Verszeile 7: Wiederaufnahme des Anfanges in rhythmischer und gestischer Gestalt, Einfügung einer metrischen Raffung mithilfe des geraden Taktes und

Verszeile 8: Aufgreifen des absteigenden Molldreiklanges aus Zeile 2 und Rückführung über die phrygische kleine Septime in den Grundton.

51 Klepper stellte dem Gedicht folgenden programmatisch zu verstehenden Bibelvers voraus: *Und das tut, weil ihr die Zeit erkennt, nämlich dass die Stunde da ist, aufzustehen vom Schlaf, denn unser Heil ist jetzt näher als zu der Zeit, da wir gläubig wurden. Die Nacht ist vorgerückt, der Tag nahe herbeigekommen. So lasst uns ablegen die Werke der Finsternis und anlegen die Waffen des Lichts.* Röm, 13, 11–12.

52 Johannes Petzold (1912–1985).

53 Vgl. Kap. 1.1.2 dieser Arbeit: Evangelischen Kirchenmusik im 20. Jh., S. 42 f.

54 Alfred Stier (1880–1967), deutscher Komponist und Musikdirektor der Evangelisch-Lutherischen Landeskirche Sachsens. Zeitweise Mitherausgeber der evang. Zeitschrift *Musik und Kirche* und Landessingwart der Kirchenprovinz Sachsen.

55 Zu Hugo Distler vgl. S. 239, Anm. 4.

56 Da auch der Tetrachord unter der Finalis g¹ in die Melodie wesentlich einbezogen ist, kann man auch von einem hypophrygischem Modus sprechen.

Die gesamte Melodie⁵⁷ lebt von einem sanft schwingenden Ausgleich der Lagen bei einem recht großen Ambitus von einer kleinen Dezime, vom Ausgleich der metrischen Bewegung in Viertel und Halben und vom ausgewogenen Wechsel zwischen schrittweiser und sprunghafter Bewegung. In der Anlage ist ein Streben auf den adventlichen, resp. weihnachtlichen Höhepunkt (*der stimme froh mit ein – verhüllt nicht mehr sein Haupt – seit eure Schuld geschah – hält Euch kein Dunkel mehr – der lässt den Sünder nicht*) als theologischen Gipfel des Liedes festzuhalten. Auf- und Abstieg halten sich hierbei die Waage in der durchweg ruhigen Linienentfaltung.

Wellmann greift in mehreren musikalischen Parametern die innere Ruhe des Liedes und der Sprache auf bzw. will schwebende Atmosphäre zwischen Nacht und Licht musikalisch vermitteln:

1. In der Wahl der Klangfarbe mithilfe der Registrierung stellt sich der Komponist einen grundtönigen 8'-Klang und eine Zwiesprache zwischen *Flötenregister* und *Zungenstimme* vor. Begleitet von einer Pedalstimme, die nicht näher bezeichnet ist, aber auch lediglich mit einem 8'-Register, etwa einem *Gedackt*, gespielt werden könnte.
2. Die metrische Bewegung verbleibt im $\frac{6}{4}$ -Takt, nicht $\frac{3}{2}$, und soll durch diese Vorzeichnung wohl ein Eilen des Interpreten verhindern. Der Fluss der Bewegung wird ausschließlich durch Viertelnoten und Halbe getragen. Unruhe soll vermieden werden.

57 Die Melodie hat m. E. starke (von Petzold gewollte?) Ähnlichkeit mit dem ebenfalls phrygischen Passionschoral *O Haupt voll Blut und Wunden*, EG 85, insbesondere in rhythmischer, diastematischer und tonartlicher Hinsicht, aber auch unter Betrachtung des Reims und der Verszahl.

1. Die Nacht ist vor-ge-drun-gen,
der Tag ist nicht mehr fern. So sei nun
Lob ge-sun-gen dem hel-len Mor-gen-
stern! Auch wer zur Nacht ge-wei-net, der
stim-me froh mit ein. Der Mor-gen-stern be-
schei-net auch dei-ne Angst und Pein.

85 (0)
1. O Haupt voll Blut und Wun-den,
voll Schmerz und vol-ler Hohn,
o Haupt, zum Spott ge-bun-den
mit ei-ner Dor-nen-kron,
o Haupt, sonst schön ge-zie-ret
mit höch-ster Ehr und Zier,
jetzt a-ber hoch schimpfle-ret:
ge-grü-ßet seist du mir!

Wellmann lässt diesen Passionscharakter vor allem in T. 8 und 9, in denen sich Tenor und Bass nachfolgen, deutlich werden.

3. Im Stile eines zeilenweise vorweg imitierenden Choralvorspieles, wie es Johann Pachelbel musterhaft für die Barockzeit geprägt hat⁵⁸, bereitet Wellmann die Choralzeilen jeweils imitatorisch vor. Er beschränkt sich nicht nur auf das bloße kanonische Nachfolgen, sondern entwickelt aus der Chormelodie Motive, die er für seine Zwischenspiele⁵⁹, die Einleitung und die Coda ab T. 28 bedeutsam werden. Besonders die zweite Choralzeile *der Tag ist nicht mehr fern* mit Auftakt zu absteigendem Dreiklang und abschließender Viertonbewegung nach oben, wird prägend.

Die Nacht ist vorgedrungen

Dieter Wellmann

4. In der Stimmführung wird Wert auf Linearität unter Vermeidung von exaltierten Sprüngen gelegt.
5. Große Klangballungen, dissonante Schichtungen sucht man in diesem Choralvorspiel vergebens. Im Gegenteil finden sich bei Eintritt des Chorals die anderen Stimmen gerne in „wohlklingenden“ Terz- bzw. Sextgängen zusammen, vgl. z. B. die Takte 9–10, 15–16, 24–28, 30–32.
6. Das Pedal ist teilweise in die Imitation eingebunden, so in T. 8, 9 beim ersten Einsatz des Soloregisters und in T. 15 als augmentierte Vorwegimitation der fünften Choralzeile. Ab T. 25 entwickelt sich die Pedalstimme als kontrastierende Gegenstimme in Viertelnoten zur ebenfalls sequenzierenden Oberstimme. Dies alles geführt als zweistimmiger Kontrapunkt in Konsonanzgängen in den o. a. Terzen und Sexten.

Wellmann gewinnt aus der kirchentonalen schwebenden Liedmelodie, die m. E. schon in der Anlehnung Petzolds an das Passionslied *O Haupt voll Blut und Wunden* verborgen liegt, kleine Motive aus meist vier Tönen, mit denen er – immer wieder sich neu verflechtend – eine entspannte, ungespreizte Atmosphäre des Überganges von Nacht nach Tag, von Advent zu Weihnachten, aus Trübsal zum Licht schafft. Er verzichtet in

⁵⁸ Wellmanns Stück erinnert in seiner Imitationstechnik auch sehr an J. S. Bach *Wenn wir in höchsten Nöten sein* (resp. *Vor deinen Thron tret' ich hiermit*, BWV 668). Der letzte Choral *Vor deinen Thron tret' ich hiermit* ist aus der Sammlung der *Achtzehn Choräle von verschiedener Art* BWV 651–668 wohl am bekanntesten. Er wurde unter dem Namen *Wenn wir in höchsten Nöten sein* von den Herausgebern in die *Kunst der Fuge* integriert und wird bis heute manchmal als deren Abschluss gespielt.

⁵⁹ Zur Imitationsarbeit vgl. T. 5–7, T. 20–22, T. 28–32.

diesem kleinen Orgelstück gänzlich auf klangliche Härten, sondern lässt dünne, konsonante und linear gesponnene Klangfäden, die immer motivisch an die Keimzellen angelehnt sind, sich miteinander verbinden. Hierdurch gelingt ihm eine große Geschlossenheit und Prägnanz der musikalischen Aussage.

2.4.3.7. *Gottes Sohn ist kommen* EG 5 – im GL nicht enthalten

Der Adventschoral *Gottes Sohn ist kommen* gehört nicht zu den populären Liedern des Evangelischen Gesangbuches⁶⁰, wie es z. B. *O Heiland, reiß* (EG 7), *Macht hoch die Tür* (EG 1), *Nun komm, der Heiden Heiland* (EG 4) oder gar *Es kommt ein Schiff geladen* (EG 8) sind. Welches könnten die musikalischen Gründe hierfür sein?

Die sechs Verse einer Strophe sind alle geprägt von einer ganztaktigen gehenden Vierteltbewegung im ersten Versteil, die den Trochäus im Versmaß betont, und einem Innehalten im zweiten Versteil. Die Melodie schwingt nicht, sondern scheint zu marschieren, um immer wieder zu stoppen. Der Ambitus des Liedes ist mit einer Undezymane sehr groß und damit einem leichten Nachsingen nicht zuträglich. Die Zeilenschlüsse markieren in vier Versen die Dominante B-Dur, nur in den Versen 3 und 6 wird der Grundton es angesteuert. Das Insistieren auf „B“ kommt besonders zum Ausdruck, wenn schon in Vers 2 über den Leitton bzw. über die Doppeldominante F-Dur und – schon kurz nach Verlassen der Grundtonart – gleichsam gezwungen nach B-Dur moduliert wird. Die Tonart des Liedes ist noch nicht gefestigt, wird aber sofort verlassen. Unmittelbar danach in Vers 3 wird – wiederum fast gezwungen – über das *as*¹ zum Grundton es hinabgeführt. Die plastische tonmalerische Ausdeutung des *in den armen Gebärden* (Vers 4) führt in linear abwärtsführender Skala zu dem melodischen Tiefpunkt der Liedes auf *b*⁰. Hier wird der Fluss des Liedes mit einem Verweilen auf ganzer Note gänzlich zur Ruhe gebracht. Die theologischen Aussagen der Strophen im jeweils vierten Vers sind von großer Bedeutung und werden durch die tiefe Ruhe beim Hörer wirkungsvoll verankert.⁶¹ Dies allerdings zum Preis der schwer singbaren Lage und dem Verlust des motorischen Vorangehens des Liedes. Neben mehrmaliger Verwendung von Skalenabschnitten in nahezu jedem Vers in auf- oder absteigender Richtung, sind Dreiklangsbrechungen, markante Zeilensprünge im Quint- und Quartabstand und Tonwiederholungen der Tonika Es-Dur von Bedeutung. Gerade die Dreiklangsbrechungen und Tonwiederholungen vermitteln den Eindruck einer Fanfare, was die Ankunft Jesu (*Gottes Sohn ist kommen*) plastisch unterstreicht und vor allem im Anschluss an die o. a. tiefliegende Ruhe des Verses 4 befreiend wirkt.

Für Wellmann ist in seiner Bearbeitung des Liedes nicht die Dreiklangsmotivik prägend, sondern die Linearität und die Skalenausschnitte der Tonleiter. In allen drei Stimmen begegnen sich auf- und absteigende Skalen. Der Choral erklingt unverzerrt, erscheint nahezu unmerklich und nicht besonders farblich abgesetzt in T. 5 bis 11 sei-

60 Im EG findet sich das Lied in Es-Dur. Wellmann legt sein Choralvorspiel – und damit wohl auch das daran anschließend zu begleitende Gemeindelied – in D-Dur vor, vermutlich, um über die Höhe des zweiten Verses geschmeidiger hinwegzukommen.

61 Die jeweils vierten Verse nach den einzelnen neun Strophen:
in armen Gebärden – zur Buß soll werden – mit ganzem Vertrauen – sein Lieb zu beweisen – trachten zu gefallen – ihre Seel erlösen – erstehn von der Erden – doch die Bösen kommen – recht gläubig erfunden.

nes 14-taktigen Vorspieles. Das Herabkommen (*hier auf diese Erden*) ist für ihn die entscheidende Aussage⁶² und mithilfe der aus dem Choral gewonnenen Linien kommt er zu einer kompakten Gestaltung und Aussage. Gleich einer thematischen Überschrift und einem gestalterischen Rahmen bringt Wellmann seine Tonleiterausschnitte in den Takten 1 bis 4 und 12 bis 14. Den Schlusspunkt setzt er mit dreimaligem Grundton D in allen Stimmen, im Pedal durch die einzigen Oktavsprünge des Stückes, dann aber über die gesamte Pedalklavatur.

Man kann durch die Verwendung des metrisch und rhythmisch unveränderten *cantus firmus* davon ausgehen, dass das Vorspiel im Tempo des nachfolgenden Chorals gespielt werden soll, so dass die Gemeinde nahtlos mit dem Singen anheben kann. In der Farbgebung der Registrierung lässt der Komponist dem Interpreten völlig freie Hand, weder in den Kontrapunktstimmen von Tenor und Bass, noch im Sopran finden sich Vorschriften. Das Stück ist entweder auf einem kleinen, einmanualigen Instrument mit nur einem Register⁶³ oder im *organo pleno* der großen Orgel zu realisieren und damit je nach liturgischem Umfeld sehr flexibel einsetzbar.

2.4.3.8. *Jesus ist kommen, Grund ewiger Freude* EG 66 – im GL nicht enthalten

Einigen der Choralbearbeitungen gibt Wellmann Zusatzbezeichnungen zur Form bzw. zur erwarteten Ausführung. So legt die mit *Pastorale* betitelte Bearbeitung *Brich an, du schönes Morgenlicht* eine an Hirten erinnernde Flötencharakteristik nahe und die mit *Trio* bezeichneten Werke verlangen die notwendige Ausführung auf zwei Manualen nebst dem Pedal. Mit *Toccata* bezeichnet Wellmann seine Komposition über *Sonne der Gerechtigkeit* und die hier vorliegende Bearbeitung des Epiphaniass-Chorals *Jesus ist kommen, Grund ewiger Freude*. Bei beiden Liedern wohnt der melodischen Linie eine aufrüttelnde, rhythmisch prägnante Kraft inne, bei beiden Liedern fordert der Text zum aktiven Handeln des Christen und zum Aufbruch in einer ermatteten Kirche auf. Attribute, die für Wellmann die Umsetzung in der Form einer Toccata nahelegen.⁶⁴

Alle neun Strophen des von dem sächsischen Pfarrer und Liederdichter Johann Ludwig Konrad Allendorf⁶⁵ im Jahre 1736 geschaffenen Gedichtes beginnen und enden mit dem Parallelismus *Jesus ist kommen* und ordnen diesem „Leitmotiv“ beschreibende substantivische Attribute zu, wie *Grund ewiger Freude, der starke Erlöser, der Fürste des Lebens, ein Opfer der Sünden, die Quelle der Gnaden, die Ursach zum Leben*, muntern befreiend auf mit *nun springen die Banden* oder fordern in der letzten Strophe zur Mission auf *sagt's aller Welt Enden*. Innerhalb der Strophen und ihrer umfassenden Klammer des *Jesus ist kommen* steht das Bild des siegreichen Helden, des Befreiers aus Hölle und Knechtschaft, „Fluch, Jammer und Tod“. Die gewählten Bilder

62 Als „Muster“ für die Anlage darf man *Christe, du Lamm Gottes* BWV 619 aus dem *Orgelbüchlein* von J. S. Bach vermuten.

63 Pedal dann angekoppelt.

64 Zur Gattung und historischen Entwicklung der Toccata siehe: Valentin, Erich, *Die Toccata*, in: Fellerer, Karl Gustav (Hrsg.), *Das Musikwerk*, Bd. 17, Köln 1968, und Edler, Arnfried, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, Bd. 7 (3 Teilbände), *Von den Anfängen bis 1750*, in: Mauser, Siegfried (Hrsg.), *Handbuch der musikalischen Gattungen in 17 Bänden* (24 Teilbände), Laaber 1997 ff.

65 Johann L. K. Allendorf (1693–1773), Theologe, Pfarrer, Liederdichter und Herausgeber pietistischer Schriften.

entstammen dem Militärischen (*Durchbrecher, sprengt des Feindes befestigte Schlösser, führt die Gefangenen siegend heraus, Gnadenpanier, rühmt seine Gewalt*), der Natur (*Bebens, Himmel und Erde*) und bieten eine Kurzfassung christlicher Lehre (*A und O, Anfang und Ende, der Sohn Gottes, der machet frei, ewiges Leben, der freundliche Gott, Sünden der Welt trägt dies Lamm, Sündern die ewige Erlösung zu finden, stirbt aus Liebe am blutigen Stamm, Gnade aus dieser unendlichen Füll...*). Rhetorische Fragen, mehrere Ausrufezeichen im Text und eine Fülle von verbalen Aufforderungen (*erzählet's, glaubt ihm, sprengt, öffnet ihm Tore, denkt doch, holet für Euren so giftigen Schaden, sagt's aller Welt Enden, schwöret die Treue, sprecht: wir leben und sterben mit dir*) wollen den Leser wachrütteln, aufrichten, bewegen und antreiben. Das gesamte Lied wirkt hell, freudig, überschwänglich und es verbreitet atmosphärisches Licht und Klarheit. Das daktylische Versmaß mit seinen beiden „leichten“ Zeiten nach einer starken Anfangsbetonung bringt schon den Leser und Hörer der Verse in Bewegung und Schwung.⁶⁶ Die Tanzbewegung wird allerdings immer am Ende jeder Verszeile durch einen eingeschobenen Jambus (z. B. *Freu-de, Hei-den, Freu-den*) oder ein einsilbiges Wort (*da, nah, frei*) gestoppt, gleichsam als wollte die Musikkapelle Atem holen für die nächste schwingende Tanzrunde.

Gänzlich zum tanzenden Triumph- und Freudenlied wird das Gedicht unter Hinzunahme der Melodie. Die sechzehn Takte gliedern sich in vier Phrasen zu je vier Takten, die sich in ihren Parametern wie folgt zeigen:

A (Takte 1–4): Pendeln um den Grundton es^1 mit Ansprung der Unterquart b^0 und rhythmischem Verweilen auf der Dominante b^1 . Charakteristisches Punktieren des *kommen* im zweiten Takt und spielerisch-hurtige Achtelbewegung als Aufschwung zu T. 4.

B (Takte 5–8): Markante und insistierende Tonwiederholung auf der Dominante B, gesamte Linie dreiklangsgeprägt, Aufschwung zum oberen Grundton es^2 und Rückführung zur Dominantquinte f^1 , dort bedeutsames Verweilen und Innehalten im Tanz auf punktierter Halben.

C (Takte 9–12): Umspielung des Dominantseptakkordes B^7 mit Septime as^1 in T. 11 und sehr starke Verbindung zu den Phrasen A und B durch markante Tonwiederholungen, rhythmische Analogie zwischen T. 2 und T. 10, Wiederaufnahme der umspielenden Achtelbewegung und prägnantes Verweilen auf *Heiden* (= T. 4 *Freude*).

D (Takte 13–16): Zusammenfassung mehrerer Parameter aus A und B mit starker tonikal Dreiklangsbrechung Es-Dur in Auf- und Abwärtsbewegung, Wiederaufnahme der Achtelbewegung aus A und C und des charakteristischen Stoppens am Zeilenende.

Die Liedmelodie, deren Verfasser nicht namentlich bekannt ist, sondern nur mit *Köthen um 1733* angegeben ist⁶⁷, zeigt alle Ingredienzien einer sehr leicht fasslichen, gut zu memorierenden und volkstümlichen Melodie, die man durchaus als christlichen „Ohrwurm“ bezeichnen kann. Wiederholungen von einprägsamen Rhythmen, Tonwiederholungen, umspielende Achtelfiguren und die harmonisch sehr einfache Struk-

⁶⁶ Es ist sicher nicht verfehlt, beim Textdichter den Satz *Mache dich auf, werde Licht; denn dein Licht kommt, und die Herrlichkeit des Herrn geht auf über dir*, Jes. 60,1 beim Komponieren dieses Textes als Intention im Sinn gehabt zu haben.

⁶⁷ Vgl. Evangelisches Gesangbuch (EG 66) und Evangelisch-reformiertes Gesangbuch (RG 405).

tur mit einem Schwingen zwischen Tonika und Dominante machen das Lied sehr eingängig und leicht lernbar. Dies wiederum hilft vortrefflich Luthers Intention, das Wort Gottes singend unter die Menschen zu bringen, indem diese es trällernd, tanzend und freudigen Herzens verbreiten.⁶⁸

Wellmann wählt die Form der Toccata und zwar im strahlenden *organo pleno* (volle Orgel), um das Lied und seinen Impetus instrumental zu kommentieren bzw. die Intention von Text und Liedmelodie mit instrumentalen Mitteln aufzugreifen und zu transportieren.

2.4.3.9. *Komm, o komm, du Geist des Lebens* EG 134 – im GL nicht enthalten

Die schlichte und rhythmisch gleichförmig in Viertelbewegung schreitende Melodie dieses Pfingstliedes ist als dreiteilige Stollenform gebaut.⁶⁹ Einem viertaktigen Stollen im Trochäus folgt dessen Wiederholung, der Abgesang beginnt melodisch mit der identischen Anfangsfigur $a^1 - f^1 - g^1 - c^2$, ist ebenfalls viertaktig und führt von der subdominantisch empfundenen Sexte d^2 in einer Tonleiterbewegung zum Grundton herab. Er moduliert zur Dominante bei *Licht und Schein*, um dann in der o. a. Tonleiter wieder in die *dunklen Herzen* abzustiegen.



Die Melodie ist durch die dreifache Wiederholung des Anfangsmotives sehr gut zu memorieren und leicht nachzusingen. Rhythmische Akzentuierungen oder Ausweitungen des Ambitus stellen sich der Gemeinde nicht. Die Melodie drängt sich nicht in den Vordergrund sondern dient der Botschaft des Textes, der sich in dem pfingstlich-bittenden *Komm, o komm, du Geist...* zusammenfassen lässt. Es ist ein gleichmäßiges geradtaktiges Schreiten, das die Gemeinde in den Fluss der Bitten *Komm..., gib in unser..., laß uns..., reiz uns..., bewahr auch...* auf- und mitnehmen soll.

Wellmann nimmt mehrere Gestaltungsparameter des Liedes in seine Bearbeitung mit auf:

Er komponiert in viertaktigen Blöcken, die gleichsam als Bausteine aneinander gereiht wirken. Sein vierstimmiger Satz ist in allen Stimmen von einer linearen Schreitbewegung geprägt, den er aus der Liedmelodie entlehnt hat. Er verzichtet auf jegliche rhythmischen Besonderheiten, sondern ordnet seine Interpretation ganz dem Fließen der Choralviertel unter.

Der *cantus firmus* erscheint in der Tenorstimme unverzerrt und ohne melodische oder rhythmische Verfremdung bzw. Umspielung oder Kolorierung. Die Gemeinde

68 Luther, Martin, *Durch die geistlichen Lieder und Psalmen sollen Gottes Wort und christliche Lehre auf allerlei Weise verbreitet und geübt werden*, Vorrede zum Wittenberger Gesangbuch von 1524, WA 35, 474.

69 Als Textdichter wird im EG 134 Heinrich Held (1620–1659), evangelischer Kirchenlieddichter und Rechtsanwalt, angegeben. Als Ursprung der Melodie wird Meiningen 1693 genannt, wobei das Gesangbuch der schweizerischen reformierten Kirche den Komponisten Johann Christoph Bach (1642–1703) vermutet. Hier Nr. 509.

könnte direkt zu dieser Bearbeitung mitsingen, da das Singtempo durch die Faktur des Stückes nahegelegt wird.

Die einzelnen Choralteile setzt er ab mithilfe einer viertaktigen Ritornellfigur, die zum einen die Tonleiterbewegung des Choralis und zum anderen auch die Dreiklangsbrechungen, die wir bei *Komm, o ...du Geist* ($a^1 - f^1 - c^2 - f^1 = \text{Tonika}$) und *des Lebens* ($g^1 - e^1 - c^1 = \text{Dominante}$) feststellen, aufnimmt.⁷⁰

Komm, o komm, du Geist des Lebens

Dieter Wellmann

Durch die Kombination von beiden Bewegungsrichtungen in den drei kontrapunktierenden Stimmen schafft er eine sehr gute Kohärenz des gesamten Satzes. Die Pedalstimme ist hierbei völlig der Sopran- und Altstimme gleichberechtigt zugeordnet und beschränkt sich keineswegs auf eine harmonische Grundierung des Satzes. Wellmann bleibt in nahezu allen Parametern musikalischer Gestaltung der sehr schlichten Vorlage der Chormelodie eng verbunden, weicht allerdings an zwei bedeutsamen Stellen jeweils in den harmonischen Trugschluss aus. Zum einen führt er den Hörer in T. 8 statt zum erwarteten F-Dur der Tonika über das zweimalige charakteristisch-verfremdende es (Sopran und Pedal) zum trugschlüssigen d-Moll und zum anderen nimmt er die o. a. liedimmanente Modulation zur Dominante (*Licht und Schein*) wiederum zum Anlass, nach a-Moll, deren Dominantparallele, T. 14, zu wechseln. Das Gleichmaß der gesamten Liedanlage, die Ungetrübtheit der Melodiebewegung und die Unablässigkeit des Schreitens scheint dem Komponisten suspekt zu sein. Mithilfe seiner beiden – an charakteristischer Stelle eingefügten – Trugschlüsse lässt er auch die hörende Gemeinde – zumindest – stützen.

Zur praktischen Ausführung gibt er lediglich die Hinweise *Labial 8'* für den *cantus firmus* *Lingual 8'*. Auch in dieser Klanglichkeit sind keine exaltierten Ausbrüche zu erwarten, im Gegenteil: der dreistimmige Satz singt in Äquallage und umgarnt den in seiner Stimmlage singenden Tenor, dem sich die Gemeinde unmittelbar anschließen könnte. Ob das Pedal eine 16'-Grundierung erhalten soll, bleibt offen, ist aber keineswegs zwingend, vielleicht sogar störend. Zum Tempo und zur Artikulation macht Wellmann keine Angaben, da sie sich aus dem Choral selbst ergeben.⁷¹

70 Die Ritornellfigur taucht sowohl in der Tonika (T. 1–4 und T. 17–20) als auch in der Tonikaparallelen (T. 9–12) zur Absetzung von erster und zweiter Choralzeile auf.

71 Einzige Ausnahme in T. 16 sind die beiden *staccato*-Punkte im Pedal, die in Verbindung mit der Zäsur der Oberstimme und einem innerlich gefühlten *ritardando* das Schlussritornell ab T. 17 markieren sollen.

2.4.3.10. *Kommt und lasst uns Christum ehren* EG 39 – im GL nicht enthalten

Der *Quempas* (richtig: *quem pastores laudavere* – *Den die Hirten lobten*) ist als weihnachtliches Singspiel, bestehend aus zwei Liedern und Refrain, vielen Generationen von Chorsängern und auch vor allem Kindersinggruppen wohlbekannt.⁷²

Die Melodie des ersten Liedes *Den die Hirten...* ist auch dem hier vorliegenden Weihnachtslied *Kommt und lasst uns Christus ehren* unterlegt. Sie stammt vom schlesischen Pfarrer Valentin Triller.⁷³

Paul Gerhardt hat 1666 den weihnachtlichen Text gedichtet. In sieben Strophen zu je vier Zeilen, die im trochäischen Versmaß und Haufenreim, einer im geistlichen Lied seltenen Reimstilistik (a-a-a-b), komponiert sind, gibt Gerhardt der Freude über *Jakobs Stern* (Str. 5) Ausdruck.



72 Zu finden ist der verdeutschte *Quempas* im EG unter Nr. 29. Die ältesten Quellen stammen aus dem 15. Jh.; die einzelnen Lieder dürften älter sein, ebenso wohl auch der Brauch, dass in weihnachtlichen Gottesdiensten das erste Lied *quem pastores laudavere* (manchmal auch das zweite) *nunc angelorum gloria* („Heut sein die lieben Engelein in hellem Schein“) zeilenweise im Wechsel durch Schüler/Schülerchöre solistisch oder mehrstimmig gesungen wurde, die in allen vier Ecken der Kirche aufgestellt waren („Der Quempas geht um“). Seit dem 16. Jh. sind deutsche Fassungen belegt, am bekanntesten wurde diejenige bei Michael Praetorius, *Musae Sioniae* 1607, mit dem deutschen Text *Den die Hirten lobeten sehr*; vgl. www.wikipedia.org/wiki/Quempas, 12.4.2013.

73 Valentin Triller (1493–1573), deutscher Pfarrer sowie Autor und Komponist von Kirchenliedern in Schlesien.

Kommt und lasst uns Christum ehren

Dieter Wellmann

The musical score is a four-part setting in 3/4 time. It features staves for Soprano (I), Alto (II), Tenor (I), and Bass (II). Handwritten blue annotations include 'Hamiden' above the Soprano staff, '8ve' above the Tenor staff, and 'cf' below the Bass staff. The score shows various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'cf'.

Besonders die letzte Strophe *Schönstes Kindlein in dem Stalle, / sei uns freundlich, bring uns alle / dahin, da mit süßem Schalle / dich der Engel Heer erhöht* nimmt die pastorale Thematik der Hirten, des Stalles und der jublierenden Engel aus den beiden Liedern des *Quempas* auf.

Wellmann hat für seine Form der Choralbearbeitung eine vierstimmige Fassung angelegt, deren Bauelemente sich immer wieder neu miteinander gruppieren. Wir erkennen eine jeweils zweitaktige Ebene des Chorals, beginnend in T. 5, notiert im Bassschlüssel in Bartionlage und immer zweistimmig geführt. Der *cantus firmus* verbleibt stets in der Basslage, beginnend mit f^0 , wird aber – wechselnd – mit Terzen oder Sexten begleitet, so dass er ebenfalls wechselweise oben oder unten liegt. Dieses Element wirkt durch die Komplementärintervalle Terz und Sexte sehr volkstümlich und harmonisch einfach. Der Choral erklingt versteckt, die „heile“ F-Dur-Welt stellt das mittlere Klangband dar. Die Registerwahl legt Wellmann für diese Passagen stets mit *Solo-* zunge fest.⁷⁴

74 Man kann davon ausgehen, dass Wellmann auch eine 8'-Zunge gemeint hat, weil er den Wechsel dieser Stimme von der Choralebene, z. B. T. 5 ff., zur frei konzertierenden Ebene, z. B. T. 1–4, die klanglich und im Ambitus sehr viel höher angelegt ist, ebenfalls mit *I (Solo-* zunge) bezeichnet. Er scheint die gesamte Bandbreite eines Zungenregisters zeigen zu wollen. Bei einer dreimanualigen Orgel könnte man die konzertierende Ebene einer weiteren Lingualstimme zuweisen. M. E.

Ähnlich eines Kontrabasses im Wechsel mit Violoncello ist die Pedalstimme angelegt.

Wenn die Choralpartien begleitet werden (T. 5, 6; T. 9,10; T. 13, 14; T. 17, 18), tupft das Pedal in der Art eines Zupfbassens kleine synkopische Akzente, bleibt auf langen Werten liegen oder füllt mit Durchgangsnoten die Harmoniefolgen aus.

Erklingen die frei konzertierenden Passagen (T. 1 bis 4 (Einleitung); T. 7, 8; T. 11, 12; T. 15, 16, T. 19 bis 22 (Schlussgruppe)), mutiert die Pedalstimme zum singenden Cello, die sich mit den dann agierenden Flöten zu schön klingenden, dreistimmigen Folgen vereint.

Die o. a. frei konzertierenden Passagen teilen sich die Hände untereinander auf bzw. begleiten sich wechselseitig, was immer auch ein gleichzeitiges und – körperlich erlebbares – Wechseln der Hände des Interpreten bedingt. Zu Beginn, T. 1–4, bilden die Flöten die „Hirtenebene“, begleitet vom Cello und die „Himmelsebene“ bleibt der *Solozunge* vorbehalten. Im Übergang zu T. 5 übernehmen die Flöten die obere Ebene, die *Zungenstimme* wechselt nach unten in den terzenseligen Klang, begleitet vom Kontrabass. Dieser Wechsel wird nun zweitaktig fortgesetzt und für den Abgesang, T. 19–22, hat wieder die *Zungenstimme* die himmlische Ebene erklommen, während die Flöten in den unteren Mittelstimmen das harmonische Gerüst in F-Dur festigen.

Ein weiterer Wechsel der Bauelemente oder ein klangliches Kontrastieren ist in der Harmonik festzustellen. In den Choralpassagen ist die Harmonik im einfachen Kadenzrahmen von F-Dur belassen. Lediglich die nachschlagenden oder synkopierten Basstupfer stechen rhythmisch heraus. In den frei konzertierenden Passagen erreicht Wellmann harmonisch reicheres Terrain, wenn er in T. 8 A-Dur als Medianten zu F-Dur (oder [D] zu Tp), in T. 12 e-Moll und a-Moll (Dg und Dp), in T. 16 G-Dur (^D D) streift.

Auch in der Binnenstruktur der konzertierenden Linie, die zwischen Flöten- und Zungenklang changiert, sind Akzentverschiebungen, hemiolische Bildungen festzustellen, die auch dem Choral selbst immanent und vom Komponisten hieraus gewonnen sind (vgl. *zu ihm kehren* und *laßt euch hören*). Wellmann spielt in der Oberstimme bewusst mit Verschiebung der Akzente zwischen zweiebigem und dreiebigem Takt (vgl. Kennzeichnung im o. a. Notenbsp.).⁷⁵

Der Komponist hat in diesem Choralvorspiel Freude am blockhaften Kombinieren von Elementen. In meist zweitaktigem Wechsel werden die Klangebenen getauscht, die Harmonik zwischen schlicht und farbig gewechselt, die Spielweise des Basses geändert. Dann erklingt der Choral einmal als Bariton oder tiefer Tenor, dann wieder als Bass, der von einem noch tieferen (Pedal als Kontrabass) begleitet wird. Die frei konzertierende Stimme wechselt in ihrer Gestalt zwischen Dreier- und Zweierbetonungen innerhalb ihrer großen Bögen.

Mit diesen vielschichtigen Wechseln erinnert das Choralvorspiel an einen *concerto-grosso-Satz* aus der barocken Orchesterliteratur. Motiviert ist der Komponist zu dieser Anlage durch den Wechselgesang des *Quempas*, der – von verschiedenen Gruppen

möchte er aber bewusst den Wechsel der Hände zwischen I. und II. Manual, die sich – außer in Vor- und Nachspiel – zweitaktig und zwischen „oben und unten“ austauschen sollen.

⁷⁵ Die Aufgabe des Spielers ist es, dies durch deutliche Artikulation der rechten Hand hervorzuheben, die sich mit den Hemiolen von der Choralebene abzusetzen hat. Die Linke hat dann die Hemiolen des Choral, T. 10 und 14, zu beachten.

vorgetragen – kommend aus verschiedenen Ecken, lebt, dabei aber inhaltlich das Identische verkündet. Auch im Text des Gerhardt'schen Liedes selbst sind immer wieder Wortpaare oder Gegensatzpaare benannt, die unter dem weihnachtlichen Stern in schwingender Fröhlichkeit vereint werden.⁷⁶

2.4.3.11. *Nun bitten wir den heiligen Geist* EG 124 – GL 248

Mit diesem Choral, angelehnt an den Hymnus *Veni Creator spiritus* von Hrbanus Maurus (809)⁷⁷, dessen deutscher Text der 1. Strophe aus dem 13. Jahrhundert bei Berthold von Regensburg und die Strophen 2–4 bei Martin Luther zu finden sind, wird die Rubrik *Pfingsten* im EG eröffnet. Der Choral wird zum Mottolied für die liturgische Festzeit des Kirchenjahres, in der die Kirche die *Ausgießung des Heiligen Geistes* feiert.⁷⁸

In der ersten Strophe wird der Heilige Geist von allen Christen angefleht (*Nun bitten wir...*), allen den rechten Glauben zu verleihen, um zu einem behüteten Lebensende gelangen zu können (*wenn wir heimfahrn aus diesem Elende.*).

Luther versieht den Heiligen Geist in seinen drei Strophen mit den Attributen *wertes Licht – süße Lieb – höchster Tröster*. Der Christ/die Christenheit steht bei ihm in den Anfechtungen des gegenwärtigen Lebens, ist vom Feind umstellt, wird von Not, Schand und Tod erfasst. Luther erbittet Gemeinschaft der Christen, Liebe untereinander, Eintracht und *einen* Sinn. Alle Strophen schließen mit dem für eine Leise prägenden Schluss *Kyrieleis* mit aufsteigender Tonleiter, hier: charakteristischer Sopranklausel und plagalem Schluss.

Der Melodieverlauf des im Ionischen bzw. in F-Dur stehenden und bis auf den abschließenden Gang pentatonischen Liedes umschließt den Raum der Oktave d¹ – d², wobei zweimal das dominantische c¹ gestreift wird.⁷⁹ Am Ende besonders plastisch und „ohrenfällig“, wenn das irdische Elend beschrieben wird, aus dem das „Herr erbarme dich“ (*Kyrieleis*) herausführen soll. Der Spitzenton des d² wird in dem zweiten Vers angesteuert zur Verdeutlichung des *rechten Glaubens*. Gerade hier umschließt die Melodie sehr eindrucksvoll den gesamten Ambitus des Liedes und markiert gleichzeitig durch die Dreiklangsbrechung auch den harmonischen Bogen, der zwischen d-

76 Str. 1 *Herz und Sinnen*; Str. 2 *Tod und Teufel, Sünd und Hölle*, Str. 4 *Lieb und Gunst*, Str. 7 *Stalle – Engel Heer*. In jeder Strophe, außer Str. 6, werden zudem das „himmlische Oben“ und das „irdische Unten“ thematisiert.

77 Rabanus Maurus (auch Hrabanus, Rhabanus oder Raban[us]) (um 780–856) war Abt des Klosters Fulda und Mainzer Erzbischof. Als Gelehrter, Abt und Erzbischof gehört er zu den bedeutenden Gestalten der als Karolingische Renaissance bezeichneten Umbruchzeit des 9. Jh. Zit. nach http://de.wikipedia.org/wiki/Rabanus_Maurus, 2.3.2013.

78 Vgl. EG für die Ev.-Luth. Kirchen in Bayern und Thüringen, S. 1464; *An Pingsten, wörtlich ‚der fünfzigste Tag‘ wird in der Kirche die Ausgießung des Heiligen Geistes gefeiert, wie sie in der Apostelgeschichte (2. Kap., 1–8) der Bibel erzählt wird. Sinnbild für den Geist ist die Taube.[...] An die Einheit von Gott, dem Heiligen Geist, dem Sohn und dem Vater erinnert das im Mittelalter eingeführte Trinitatisfest, das auf den Pfingstsonntag folgt. Mit diesem Fest schließt die Reihe der hohen Christusfeste ab.*

Vgl. auch Kurzke, Hermann, *Nun bitten wir den Heiligen Geist*, in: Becker, Hansjakob u. a. (Hrsg.): *Geistliches Wunderhorn – Große deutsche Kirchenlieder*. S. 46–47 – zur Wandlung des Chorals vom Sterbe – zum Pfingstlied und zur katholischen Wirkungsgeschichte, S. 48 f.

79 Man kann den Modus des Liedes auch als hypolydisch auffassen.

Moll und F-Dur pendelt. Wenn man die Töne der zweiten Liedzeile „zusammenzieht“, erhält man einen F⁶- oder d⁷-Klang. Wellmann greift diese Klang-Mixtur⁸⁰ in seiner Bearbeitung auf, wie unten ausgeführt wird.

124

1. Nun bit-ten wir den Hei - li - gen Geist um,
den rech-ten Glau-ben al - ler-meist, daß er uns
be-hü - te an un-serm En - de, wenn wir heim -
fahrn aus die-sem E - len-de. Ky - ri - e - leis.

Der rhythmische Gestus der Melodie läuft in ruhiger Viertel-, vorwiegend aber Halbenbewegung, wie es von den meisten der alten Psalmlieder geläufig ist. Moser (1935) charakterisiert das Lied als *eine ionische Weise von edler Einfachheit, der der Taktwechsel aber den besonderen Reiz gibt...*⁸¹

Auffällig erscheint im dritten Liedvers (*dass er uns behüte...*) die belebende und antreibende Punktierung, wenn die intensiven bittenden Konsekutivsätze *dass er uns behüte...* der bedrängten Christen artikuliert werden. Weiterhin zum Schwung des Liedes tragen die viermaligen Tonwiederholungen des g¹ in Vierteln bei.

Wellmann greift einige der o. a. Gestaltungsparameter der Melodie in seiner knappen Bearbeitung auf. Nach einer zweieinhalbtaktigen Einleitung, die die erste Melodiezeile in der Oberstimme bringt, erhält das Pedal in T. 3 den *cantus firmus*, den es bis auf die letzte, nun ausgeweitete „Kyrieleis-Bitte“ T. 11–13, auch beibehält. Der Komponist belässt die Melodie unverziert, begleitet akkordisch homophon, fügt allerdings in T. 2 bei *Heiligen* prägnante Synkopierungen in die Melodie ein. Dies sowohl in der Oberstimme als auch analog im Pedal der Takte 4 und 5. Offenbar möchte er den gleichmäßig strömenden Fluss des Liedes beleben und anstacheln. Eine Anregung hierfür bietet ihm die o. a. Punktierung der dritten Liedzeile. Die rhythmischen Gestalten der Choralbearbeitung folgen ansonsten ganz getreu der Vorgabe des Liedes, so dass man eigentlich eine Gemeindechoralversion mit *cantus firmus* im Pedal vor sich hat. Die Besonderheit dieses Satzes liegt jedoch in der Begleitung durch die o. a. Mixturklänge, die der Melodie immanent sind, vor allem in der zweiten Liedzeile. Wellmann beginnt zunächst dreistimmig mit Quartklängen, die er streng parallel führt. Mit Eintritt des Pedals wird der Satz vierstimmig und ab T. 8 dann sechsstimmig. Ab T. 3³ kombiniert er mit Vorliebe Durdreiklänge mit Sexten, auch in Umkehrungen, wobei Sopran- und Bassstimme meist in parallelen Quinten verlaufen. Besonderes Augenmerk verleiht er – wie auch schon in der einstimmigen Chormelodie bemerkt –

80 Im Unterricht sprach Wellmann gerne von *Mixturklang*.

81 Moser, Die Melodien der Lutherlieder, S. 45 f.

der zweiten Choralzeile, die so einen weitgespannten Bogen des *rechten Glaubens* zieht. Hier lässt er von T. 5 bis T. 7 seine dreistimmigen Akkorde der Manualstimmen in wogenden Quartsextakkord-Ketten nach oben steigen. Bezeichnenderweise verlangsamt Wellmann dieses farbige Durchlaufen in T. 7, wenn er zu As⁶ kommt, das Tempo (*rallentando*), setzt eine deutliche Zäsur, um dann in der Sechsstimmigkeit in den prägnanten Rhythmus der 3. Liedzeile (*dass er uns behüte...*) einzumünden. Kombiniert werden ab diesem Moment, der sehr blechbläserisch klingt, zu den Quartsextakkorden rechts noch jeweils eine große Sexte und eine große None (Quarten) in der linken Hand. Die klangliche Wirkung, die Wellmann an dieser prägnanten Stelle entfaltet, erinnert an Akkordstrukturen des Jazz, hinzukommend der „Bläsersound“ und die Synkopen der Hände in T. 9. Die entfaltete Energie, die von T. 8 ausgeht, mündet in T. 11, wenn die Pedalstimme in *diesem Elende* bei dem dominantischen c⁰ angekommen ist. Die Manualstimmen reißen im *staccato* ab, setzen erstmalig und wirkungsvoll Pausen und Synkopen und lassen – quasi einer Coda – das *Kyrieleis* triumphal in Quartschichtungen nach oben steigen.⁸² Ganz am Ende greift Wellmann auch noch die charakteristische Tonwiederholung des Tones g auf, um dann sehr strahlend im größtmöglichen Ambitus, wiederum in Quartenspreizung, über F zu enden.

In der dynamischen Gestaltung lässt Wellmann dem Spieler nahezu freie Hand, lediglich den Anfang bezeichnet er mit *piano*, ohne Register oder Registerfamilien zu benennen.⁸³

Die kleine Bearbeitung hebt an wie ein verhaltenes Bitten aus der Tiefe, die sich dann mit Quartsextakkord-Rückungen in höchste Höhen schwingt, um – fast rauschhaft – zu immer vielstimmigeren und strahlenden Klängen zu kommen. Für Wellmann bleibt die bedrückende Realität des irdischen Elendes nicht beherrschend, sondern der angerufene Heilige Geist wird aus Schande, Not und Verzagnis herausheben, das abschließende *Herr, erbarme dich* wird zum *werten Licht*, zum *höchsten Tröster*.

2.4.3.12. *Nun jauchzt dem Herren, alle Welt* EG 288 – GL 474

Das Lied über den bekannten „Jubel-Psalm“ 100, der vielfach im Mittelpunkt von Gottesdiensten der Sonntage *Jubilate, Cantate* (3. und 4. Sonntag nach Ostern) und dem Pfingstfest steht, ist ein einziger überschwänglicher Freudentanz. Alle Strophen fordern zum rühmenden Singen, zur freudigen Nachfolge und zum musikalischen Dank für die gewährte Gnade des Herren auf.⁸⁴ Kein Anflug von Betrübnis, kein Jammern, kein Wehklagen, keine mahnende Erinnerung an die Passion Jesu wird artikuliert. Ein durchgängig freudiger Text, jeweils im vierhebigen Jambus, wird verbunden und

82 In T. 11 muss m. E. die letzte Achtelnote im Tenor h⁰ lauten, um die konsequente Quartschichtung zu gewährleisten.

83 Der Verfasser schlägt vor, das Stück auf dem (gut bestückten) Schwellwerk mit geschlossenem Schweller zu beginnen, wobei die Pedalstimme angekoppelt und mit eigener Zungenstimme hervorgehoben ist. In T. 5 ff sollte sich ein *crescendo* entfalten und nach T. 8 münden. Hier könnte auf das Hauptwerk, ebenfalls gekoppelt, gewechselt werden. Gut sollten hier weitere markante Zungenstimmen klingen, um den „jazzigen Bigband-Sound“ hervorzuheben. In T. 11 (Viertelpause) könnten weitere Register, insbesondere Klangkronen, hinzugezogen werden.

84 Strophe 5 wird gerne als „Dienstbeschreibung“ des Kirchenmusikerstandes herangezogen: *Dankt unserm Gott, lobsinget ihm / und rühmet ihn mit lauter Stimm. / Dankt und lobsinget allesamt. / Gott loben, das ist unser Amt.*

transportiert mit einer kinderliedartigen, leicht fasslichen Tanzliedweise.⁸⁵ Der Melodieverlauf der aus Hamburg (1598) stammenden Melodie zeigt einen ebenmäßigen vierzeiligen Aufbau, der in der ersten Zeile im Quintraum und der Tonika verbleibt. Zeile 2 schwingt sich in zweimaligen „Anlauf“ über g^1 zur oberen Oktave c^2 auf. Zeile 3 (*kommt mit Frohlocken, säumet nicht*) verweilt in der oberen Oktave und der Dominante und Zeile 4 pendelt dann – analog zur Eröffnung – von a^1 wieder zum Grundton hinab. Der Rhythmus mit jeweils auftaktiger Viertelnote und nachfolgender Halben nimmt das Versmaß des Textes auf und bleibt während des gesamten Liedes unverändert schwingend im zweizeitigen $\frac{6}{4}$ -Takt. Das Lied lässt sich sehr leicht nachsingen, animiert unmittelbar zum Schwingen und in zeitgenössischem Vokabular würde man zur Charakterisierung der Musik von *groove* sprechen.



Wellmann transponiert den *cantus firmus* – analog zum EG – nach C-Dur und legt ein knappes, dreiteiliges Choralvorspiel mit 16 Takten vor. Jeweils drei Takte Einleitung und drei Takte Nachspiel umschließen den Mittelteil, der den *cantus firmus* unverändert in der linken Hand in tiefer Lage, beginnend mit c^0 , erklingen lässt. Der Komponist stellt sich die Klanglichkeit zweier Manuale vor, eine Pedalstimme ist im Notenbild nicht vorgesehen.⁸⁶

Auf detaillierte Angaben zur Registrierung verzichtet er. Wie oben ausgeführt, schwingt die Chormelodie durchgängig im zweizeitigen $\frac{6}{4}$ -Takt. Dies scheint Wellmann zu einförmig zu sein, denn mit den beiden umgebenden Teilen Einleitung und Nachspiel und in dem Akkordmaterial, das er verwendet, bringt er Abwechslung, Irritation und Farbe. In den ersten drei Takten verzichtet er gänzlich auf den jambischen Rhythmus, sondern kleidet den Sechsertakt in einen dreizeitigen $\frac{3}{2}$ -Takt (T. 1), ebenso in T. 2, in welchem durch die *staccato*-Viertel Synkopen entstehen und in T. 3, in dem eine auftaktige Figur, ebenfalls durch die Viertelkette mit pausierender „Eins“, gebildet wird. Die dem Choral immanente Zweizeitigkeit, die zum Mitschwingen ani-

85 Der Text der Strophen 1–6 des Liedes stammt von David Denicke (1646) nach dem Psalter von Cornelius Becker (1602). Die siebte Strophe wird sowohl im schweizerischen reformierten Gesangbuch als auch im EG mit Lüneburg 1652 angegeben, weist allerdings einige textliche, inhaltlich aber zu vernachlässigende Unterschiede in beiden Gesangbüchern auf.

86 Die T. 4 bis 13 könnte man gleichwohl leicht mit dem Pedal realisieren und sich so weitere klangliche Möglichkeiten erschließen bzw. das Stück auch auf einer einmanualigen Orgel darstellen.

miert, wird demnach noch verstärkt, in dem ein „Dreier-Rhythmus“ vorgeschaltet wird, so dass man durchaus von Polyrythmik sprechen kann. Im Begleiten der Choralmelodie ab T. 4 verzahnen sich beide Bewegungen, wobei die Einwürfe der rechten Hand weitgehend als *staccato*-Vierte mit vorgeschalteter Viertelpause gestaltet sind. Auch die Synkopen des T. 2 tauchen in der Verknüpfung beider Rhythmen in T. 7, 10 und 11 wieder auf. Eine beachtenswerte Ausnahme bildet hierbei die dritte Choralzeile, hier T. 10–11, die sich mit dem Text *kommt mit Frohlocken, säumet nicht* in der oberen Oktave bewegt. Dort setzt Wellmann mit kadenzial geprägten C- und G-Klängen in Halben bewusste Ruhepunkte, um das *Nicht-Säumen* zu karikieren bzw. besonders hervorzuheben. Die abschließenden Takte 14–16 greifen die T. 2 und 3 wörtlich auf und führen auch beide Hände wieder auf das separierte zweite Manual.

Das o. a. akkordische Material, das neben dem rhythmischen Gewand für Farbe sorgt, besteht aus allen Dreiklangsformen der stets leitereigenen Klänge der C-Dur-Skala. Daher sieht das Notenbild völlig schlicht und einfach aus, da keinerlei Akzidenzien benutzt werden.

Die Dreiklänge laufen in steter Gegenbewegung zur Linie des *cantus firmus* und korrespondieren somit gut mit der rhythmischen Zweigleisigkeit. Das einzige Mal, das o. a. bereits angeführt und textlich begründet wurde und auch die Mitte von Lied und Bearbeitung darstellt, ist T. 10. Hier erlaubt sich Wellmann in der rechten Hand eine Sekundreibung d^1/e^1 , die einen dissonanten und weiteren Farbtupfer auf diese Stelle des Liedes setzt.

In diesem – auch optisch – sehr schlicht anmutendem Choralvorspiel zeigt Wellmann ein weiteres Mal sein Geschick im Behandeln einer Choralmelodie. Er geht auf das Offensichtliche – hier: den beherrschenden Zweierpuls – ein, indem er diesen irritiert und gegenläufige Bewegungen entstehen lässt, was den Schwung des eigentlichen Liedes und damit die Aufforderung an die Gemeinde, das Singen anzuheben, noch intensiviert. Sein Akkordmaterial bzw. die Harmonisierung setzt er nicht „platt“ auf die schweren Zeiten, sondern schafft auch mit diesem Parameter klanglich gegenläufige Farbtupfer, ohne eigentlich kompliziert und damit „unspielbar“ zu werden. Der unmittelbare und lebendige Praxisbezug für den Organisten ist gegeben und damit die schlüssige Einführung des Chorals für die singende nach-österliche Gemeinde.

2.4.3.13. *Nun lob, mein Seel, den Herren* EG 289 – im GL nicht enthalten

Das Psalmlied, das den Psalm 103 *Lobe den Herrn, meine Seele, und was in mir ist, seinen heiligen Namen* – als Psalmlesung am 3. Sonntag nach Trinitatis vorgesehen – musikalisch umsetzt, hat stattliche Ausmaße.

Der Text der Strophen 1–4 stammt von Johann Gramann⁸⁷, einem Studenten Luthers in Wittenberg, Theologen und späteren Freund Martin Luthers. Die fünfte Strophe als *Gloria patri* ist im EG mit Königsberg (1549) angegeben, ohne nähere Angaben zu deren Dichter. Der Autor der im ruhigen $6/4$ -Takt schwingenden Melodie ist mit Johannes Kugelmann benannt.⁸⁸ Der genannte Bezug zur Volksliedweise *Weiß mir*

87 Johann Gramann (1487–1541), später Rektor der Thomasschule in Leipzig. Gramann gehört zu den bedeutendsten Reformatoren Preußens. Luther verlieh ihnen den Ehrennamen *Prussorum Evangelistae*.

88 Johannes Kugelmann (1495–1542), deutscher Komponist und Hoftrompeter in Königsberg.

ein *Blümlein blaue* scheint chronologisch in den Quellen des EG nicht eindeutig erschlossen zu sein.⁸⁹ Im Melodieverlauf zeigen beide Liedmelodien – weltlich wie geistlich – sehr starke Parallelen, Metrik und Rhythmik sind allerdings verschieden. Jede der fünf Strophen umfasst zwölf Zeilen, komponiert im Kreuzreim und vierhebigen Jambus. Die Melodie bewegt sich ohne Ausbrüche im Quintraum über und im Quartraum (Dominante) unter dem Grundton und weist auch in harmonischer Hinsicht keine Besonderheiten auf. Der Spitzenton des d^2 wird einmal und stufenweise in der neunten Liedzeile (*mit reichem Trost beschüttet*) erreicht und mit einer punktierten Halben stark betont. Markanterweise enthält die ansonsten entspannt schwingende Liedmelodie zwei reizvolle hemiolische Stellen – *und heilt dein Schwachheit groß* sowie *verjüngt, dem Adler gleich* (Str. 1) –, die beide inhaltlich die wieder erstarkte Kraft und neu gewonnenes jugendliches Emporstreben artikulieren.

Die recht ausladende Umsetzung des Psalmes 103 findet bei Wellmann eine Interpretation in einem sehr schlicht anmutenden zweistimmigen Choralvorspiel mit lediglich 30 Takten.

Er legt den Takt verkürzend und – optisch beschleunigend – auf $\frac{3}{4}$ fest und lässt die musikalische Bewegung in einer durchgehenden Achtelbewegung laufen. Offenbar mutet ihn der Choral selbst sehr lang und ausladend an und Wellmann scheint die Gefahr des „Auf-der-Stelle-Tretens“ der immer gleichen „schwer-leicht“-Bewegung zu ahnen und bannen zu wollen. Daher entscheidet er sich für eine tänzerische Menuettvariante im Stile einer Cembalosuite, z. B. von J. S. Bach.⁹⁰ Prägend ist der aufsteigende Dreiklang in den Achteln der linken Hand, der gleich einem auskomponierten *arpeggio* die wichtigen harmonischen Stationen der Musik betont. T. 1 – T(onika), T. 3 – Tp, T. 5 – Dp, T. 7 – T, T. 10 – Sp, T. 12 – D, T. 13 – T, T. 14 – S, T. 15 – (E als Zwischendominante zu Sp), T. 16 – Sp. Es folgt in den T. 17–19 ein dreitaktiger Einschub im $\frac{4}{4}$ -Takt zur Vertonung der Zeile *mit reichem Trost beschüttet, verjüngt, dem Adler gleich*, der sich sequenzartig in Terzgängen zunächst auf-, dann abwärts im Bereich der Dominanten D-Dur bewegt. Eine Art Reprise oder ein abgewandelter Teil A', schließt sich mit T. 20 ff. an und weist – wiederum mit dem Achtelarpeggio der linken Hand – auf T. 21 – T, T. 23 – D, T. 25 – (D^7), T. 26 – S/T, T. 27 – T/D, T. 28 bis 30 – T hin. Auch der $\frac{3}{4}$ -Takt kehrt wieder zurück. Wellmann hebt den o. a. Spitzenton d^2 und die damit verbundene Textpassage etwa in der Mitte des Liedes und seiner Bearbeitung hervor, indem er den Takt mit seinen Schwerpunkten zum geraden Takt irritierend ändert und die dominantische Ebene des D-Dur mit den leichtfüßigen Sequenzen ausführlich betont. Gewonnen ist die treppenartig absteigende Terzenfigur aus dem Motiv $a^1 - fis^1 - g^1 - e^1$ der Liedzeile *...jüngt, dem Adler gleich* und die aufsteigende Sequenz der T. 17–18 speist sich aus dem Aufgang $h^1 - c^2 - d^2$ (*mit reichem Trost...*)

89 Im EG ist die Melodie *Weiß mir ein Blümlein blaue* mit 15. Jh. angegeben; andere Quellen, z. B. unter www.lieder-archiv.de/weiss_mir_ein_bluemlein_blaue-notenblatt_300382.html, 13.3.2013, geben als Entstehungszeitraum 1582 an.

90 Vgl. Menuet aus der 6. Frz. Suite BWV 817.

Nun lob, mein Seel', den Herren

Dieter Wellmann

O = Choralstue in den Stimmen und der Figuration

manualiter

Die Chormelodie versteckt sich während des ganzen Stückes in der Achteelfiguration beider Stimmen, meist in der Oberstimme. Der Zuhörer wird nicht eigentlich mit der eher simplen und ausgedehnten Chormelodie konfrontiert, um sich diese einzuprägen, sondern mithilfe des tänzerischen Satzes, dessen Viertelpuls auf ganz natürliche Weise dem Halbenpuls des $\frac{6}{4}$ -Choraltempos entspricht, gleichsam „subcutan“ in den Tanzschwung des langen Liedes eingeführt. Melodiepartikel tauchen kurz und rhythmisch neu beleuchtet auf, sind hierbei einfach harmonisiert und versichern so den Zuhörer zuverlässig in seiner Erwartung des nachfolgend zu singenden Chorals. Die Prägnanz und Einfachheit der Umsetzung der musikalischen Gestaltungsmomente des Chorals in diese manualiter auszuführende Bearbeitung sind Wellmann überaus leichtfüßig und schlüssig gelungen.

2.4.3.14. O Ewigkeit, du Donnerwort EKG 324⁹¹ – im GL nicht enthalten

Mit einer erschütternden Erkenntnis beginnt der Dichter Johann Rist 1642 seinen Choral in Strophe 1:

*O Ewigkeit, du Donnerwort,
o Schwert, das durch die Seele bohrt,
o Anfang sonder Ende!
O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit,
ich weiß vor großer Traurigkeit
nicht, wo ich mich hinwende.*

Er schließt den Abgesang in Zeile 7 und 8 ohne den Funken einer Hoffnung ab mit:

*Mein ganz erschrocknes Herz erbebt,
daß mir die Zung am Gaumen klebt. (Str. 1)*

Den zyklischen Rahmen seiner fünf Strophen beschließt er mit den o. a. Anfangszeilen, um dann ganz am Ende die Vision einer Hoffnung mit Blick auf die Ewigkeit zu artikulieren:

*Nimm du mich, wenn es dir gefällt,
Herr Jesu, in dein Freudenzelt. (Str. 5).*

Der Choral wurde in das Evangelische Gesangbuch (seit 1993) nicht mehr aufgenommen; im alten EKG war er Teil der Rubrik *Tod und Ewigkeit* unter der Nummer 324. Die Melodie des Gedichtes stammt von Johann Schop⁹² und findet sich auch im o. a. Gesangbuch *Praxis pietatis melica* (1647²), herausgegeben von Johann Crüger.⁹³ Die Gründe für die Nicht-Aufnahme sind für unsere Ausführungen unerheblich, vielleicht erschien den Herausgebern des EG der Text zu resignativ und „trost-los“. Die Melodie im hellen D-Dur zeigt hingegen andere Gestaltungsmerkmale.

Gleich zu Beginn und in der ersten Zeile wird die Tonart mit einer fast vollständigen Tonleiter durchmessen, um von diesem Aufstieg dann in zwei weiteren Zeilen über die Dominante (*o Schwert, das durch die Seele bohrt*) wieder auf den Grundton abzustiegen. Im Abgesang der Zeile 7 (*Mein ganz erschrocknes...*) geht der Komponist wieder zur Dominante und die Schlusszeile lässt nochmals den anfänglichen Oktavsprung aufleben. Die Melodieentwicklung, ihre Klanglichkeit und die Proportionen des Textes harmonieren m. E. nicht besonders gut miteinander, was vielleicht auch ein Kriterium für den Ausschluss des Liedes aus dem evangelischen Kernbestand war. Die markigen Worte und die plastische Bildersprache des sehr düsteren Textes finden keine Entsprechung in der freundlich-unbeschwerten Melodie, die auch harmonisch lediglich um Tonika und Dominante kreist und z. B. keine Seufzermotivik oder chromatische Wendungen benutzt.

⁹¹ Im EG nicht mehr enthalten. Zu diesem Choral vgl. auch Choralbearbeitung 2.3.4.5. im Kapitel *Schauss-Flake*, S. 284 f.

⁹² Zum Komponisten vgl. S. 285, Anm. 54 in dieser Arbeit.

⁹³ Zu Johann Crüger und seinem Werk *praxis pietatis melica* vgl. S. 285, Anm. 55.

Der Komponist Wellmann hat sich des Chorals in einer ausführlichen Choralbearbeitung mit 34 Takten angenommen. Drei Oberstimmen kommentieren bzw. umranken den *cantus firmus*, der dem Pedal vorbehalten ist. Über Dynamik, Registerwahl und Tempo gibt uns der Komponist keine Hinweise.⁹⁴ Die gesamte Anlage der Oberstimmen zeigt strenges kanonisches Arbeiten bzw. sehr enge Imitation der Stimmen untereinander. Man kann auch von einzelnen Fugenexpositionen sprechen. Hierbei gewinnt Wellmann die Motive aus der ersten Choralzeile (Exposition Thema

1 von T. 1–11), einem Teil der zweiten und dritten Zeile (...die Seele bohrt, o Anfang sonder...) (Exposition Thema 2, T. 12–20, synchron zum Eintritt des c.f. im Pedal).

Der zweite Teil des Stückes ist hierzu analog gestaltet: die Exposition des Themas 3 in T. 21⁴–28 gewinnt ihr Subjekt aus der Choralzeile 7 (*Mein ganz erschrocknes Herz*) und während wieder der *cantus firmus* ab T. 27⁴ im Pedal erklingt, entfaltet sich darüber Thema 4 mit fugierten Einsätzen, gewonnen und rhythmisch gestrafft aus der letzten Choralzeile mit dem charakteristischen Oktavsprung. Wellmann beginnt in seinen vier o. a. Expositionen keine Fugen im strengen Sinn, sondern eher kanonische Verflechtungen im Unterquart- und Oktavabstand. Das eigentliche Kontrasubjekt einer Fuge fehlt bei Eintritt des *Comes* und alle nacheinander einsetzenden Stimmen trachten nach größtmöglicher Imitation. Die gewählte Satzart zieht eine Verbindungslinie zu Johann Pachelbel (1653–1706), der die Form des vorwegimitierenden Choralvorspieles in solcher Weise geprägt hat, dass dieser Typ der Choralbearbeitung im Improvisations- und Kontrapunktunterricht auch als Spiel *im Pachelbelstil* betitelt wird. Die Führung der drei Oberstimmen ist streng und mildert keine Härten, wenn z. B. kleine Sekunden in der Linienführung erklingen.⁹⁵ Ab T. 28 ff. lockert sich der Satz mit Einsatz der vierten Exposition etwas auf und Wellmann benutzt die aufsteigende Fünfftonfigur zu einem konzertanten Spiel in parallelen Dezimen (T. 30, 31). Gleichzeitig bringt er ab T. 31 einen bis dahin nicht verwendeten synkopierten Rhythmus und führt zusätzliche Stimmen bis zur Fünfstimmigkeit in den beiden Schlusstakten ein, vielleicht, um das himmlische Freudenreich zu versinnbildlichen.

Der Text des Chorals von Johann Rist vermittelt unnachgiebige Strenge, unausweichliches Leid und unzählbare Furcht vor der Ewigkeit (*hier gilt fürwahr kein Scherzen*, Str. 3). Nur im letzten Satz eröffnet sich in der Wahl des Wortes *Freudenzeit*

O Ewigkeit, du Donnerwort

Dieter Wellmann



94 Man darf sich die klangliche Darstellung m. E. im *organo pleno* vorstellen mit 16'-Zungenstimme im Pedal.

95 Vgl. z. B. T. 14, 17, 20, 32.

eine schwache Ahnung von Gottes Heilszusage. Wellmann geht dieser textlich-inhaltlichen Strenge nach, indem er für seine musikalische Bearbeitung die Form von mehrmaligen Kanons wählt bzw. die Stimmen in strenger Imitation entfaltet. Es scheint keinen Raum für koloriertes Umspielen zu geben, alles ist dem Gesetz des Ewigen unterworfen. Daher auch die Führung des Chorals im massiven Pedal als tiefster Basis menschlicher Existenz.

2.4.3.15. *Sonne der Gerechtigkeit* EG 263 – GL 644

Dieter Wellmann legt mit der Angabe des Entstehungsmonats Juni 1965 eine *Toccata* zum Choral *Sonne der Gerechtigkeit* vor.⁹⁶

Den Leser und Spieler sollte demnach eine virtuose Spielmusik, zusammengefügt aus virtuosem Laufwerk und akkordischen Blöcken, erwarten.⁹⁷ Wellmann hält sich an diese Formcharakteristika und präsentiert eine sehr effektvolle Choralbearbeitung mit 84 Takten.

Die Gliederung des Werkes zeigt vier Teile:

Teil A: T. 1–25

Teil B: T. 25³–55

Teil C: T. 55³–75 und einer

Coda: T. 76–84.

Die Teile A und B orientieren sich an der virtuellen Vorbereitung der Choralzeilen 1 und 2. Teil C bringt nach ausführlicherem Figuren- und Passagenwerk, T. 55–61, die Choralzeilen 3 und 4 zusammengefasst im Pedal und die Coda, T. 76 ff., greift den Beginn des Werkes zunächst wörtlich, T. 76–79 = T. 1–4, auf, um dann mit Quintklängen im Pedal (Choralzeile 3 *Brich in deiner Kirche an...*), im Wechsel mit Manualakzenten, T. 80 f., und einer pentatonischen Schlusspassage über dreieinhalb Oktaven im a³ und einer Schichtung aus D-Dur und A-Dur kraftvoll und brillant zu enden.

Wellmann hatte im Interview auf die Frage: *Was ist Ihnen und in Ihren werken wichtig*⁹⁸ geantwortet: *Verwurzelung in der Tradition – Seriosität – Musik zum Schunkeln oder Hüftewackeln überließ ich gern anderen – Genauigkeit und Ehrlichkeit in der inhaltlichen Aussage und im musikalischen Satz.*

Hier erscheinen die Attribute Genauigkeit in der inhaltlichen Aussage, Seriosität und Verwurzelung in der Tradition, die es näher zu untersuchen gilt.

Die Verwurzelung in der Tradition ist sicher schon durch die Wahl des Gattungsbegriffes gegeben und durch die leicht fassliche Anlage, s. o., die sich durch die Wahl der kompositorischen Mittel ergibt. Unterstützt wird die Gliederung in einzelne Toccataabschnitte, analog zu den frühbarocken und barocken Vorbildern eines Froberger, Buxtehude oder Bach, durch dynamische Stufen bzw. Register- oder Manualwechsel. So wird der Eintritt des *cantus firmus* im Pedal stets im *f* (T. 22–26, T. 35–39, T. 63–70) gestaltet. Die Laufwerksgirlanden steigern sich vom *mf* ins *f*, z. B. in T. 4

⁹⁶ Zum Choral vgl. Anm. 32 und Ausführungen zur Chormelodie S. 275 f. dieser Arbeit.

⁹⁷ Zur Gattung und historischen Entwicklung der *Toccata* vgl.: Valentin, Erich, *Die Toccata*, in: Fellerer, Karl Gustav (Hrsg.), *Das Musikwerk*. Bd. 17, Köln 1968 und Mauser, Siegfried (Hrsg.), *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bde. 7, 1–3. Laaber 1997.

und 29, um dann in den akkordischen, oftmals synkopierten, T. 15, 16 und T. 45, 46, und polytonalen Blöcken ins *f* zu münden. Akustische und motorische Ruhepunkte bzw. Einsprengsel bieten die *p*-Takte 16³–21 sowie T. 47³–55.

Wir können als demnach gestalterische Motive unterscheiden:

1. T. 1–4 aufsteigendes Triolenmotiv, später verdichtetes Sechszehntelmotiv mit pentatonischer Struktur, das in T. 5 in die Akkordschichtung fis-Moll/e-Moll mündet. Man kann diese Akkordballung als
2. Polytonalität oder als Mixturklang bezeichnen.
3. Hervorzuheben ist, dass die Basistöne des Figurenwerkes in den Takten 1–4 und T. 6–9 die Töne des *c.f.* sind.

Sonne der Gerechtigkeit
Toccata Dieter Wellmann

(auf 3 Manuale verteilt)

The musical score is written for three manuals: Right Hand (RH), Left Hand (LH), and Pedal (PED). It begins with a tempo marking of 'auf 3 Manuale verteilt'. The first system shows the RH and LH parts with a *mf* dynamic and accents. The second system shows the LH and PED parts, with the PED part marked *mf* and having a triplet of eighth notes. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time.

4. Fortführung des akkordischen Materials aus T. 5 in den T. 10 und vor allem in T. 14–16, hier mit der ausdrucksstarken Punktierung, die wie eine Synkope wirkt. Wellmann hebt die Akkorde in T. 15, 16 sowie T. 45 durch Akzente hervor. An anderen Stellen, z. B. den T. 29, 30 oder T. 31, 32 und T. 33, 34, taucht immer wieder die punktierte Viertelfigur, gleichsam eines Leitmotives, auf. Textiert könnte man es sich als „Er-barm dich, Herr“ denken. Stets in der Schichtung verschiedener Dreiklänge, die sich in Gegenbewegung ausbreiten und – als Beispiel – unter der Fermate in T. 16 als f-Moll/e-Moll Klang enden.

This snippet shows a specific musical texture. The Right Hand (RH) part has a triplet of eighth notes marked *f*. The Left Hand (LH) part has a quarter note marked *p*. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time.

5. In den T. 16³–21, später dann erweitert in T. 47³–55 und T. 70³–75, bringt Wellmann dynamische und agogische Ruhepunkte, die sich ebenfalls an der traditionellen Form der Toccata orientieren. Über bordunartigen Quintklängen des Manuals tropft, gleichsam „vom Himmel herab“, eine Quartenableiter bzw. eine abwärts-führende Schichtung von gebrochenen Sextakkord- und Quartsextakkordklängen. Inhaltlich knüpfen diese an die Akkordschichtungen im *f* an, hier jedoch nun im *mf* und in gebrochener Form im *ritardando* einstimmig und kurz (*staccato*) ver-

klingend⁹⁸. Eine Besonderheit und ein Beispiel für die überaus „seriöse, genaue“ Arbeitsweise Wellmanns bieten die Quinten der linken Hand, T. 16³–21. Sie erinnern an den abschließenden Leisenschluss des Chorals *Erbarm dich, Herr*⁹⁹. Die absteigenden Achtelketten werden dann zur motivischen Anknüpfungslinie für den einsetzenden *cantus firmus* im Pedal, T. 22 bzw. 35, was eine gute Kohärenz der einzelnen Teile bewirkt.

Interpretatorisch hält sich Wellmann an die leicht fasslichen Bilder der ersten Strophe mit dem Aufgehen der Sonne, versinnbildlicht durch die von unten kommenden brillanten und strahlenden Skalen. Dann stellt er das Aufbrechen der kirchlichen Strukturen als rhythmisch prägnantes Akkordmotiv dar, das die Taktschwerpunkte aufbricht und mit der Bitte um Erbarmen vom himmlischen „Oben“, kommend vom irdischen „Unten“, kombiniert er absteigende Achtelketten über ruhig liegenden Quinten.

Diese Gestaltungsmotive kombiniert, erweitert bzw. transponiert der Komponist im weiteren Verlauf des Stückes, wobei vor allem die T. 63–69 hervorzuheben sind. Hier werden die Choralzeilen 3 und 4, sowie der Abgesang *brich in deiner Kirche an, dass die Welt es sehen kann. Erbarm dich, Herr*, gespielt im Pedal, kombiniert einerseits mit den Skalen des Beginns, dann sofort mit den Akkordrückungen der T. 14–16. Auch der Abgesang *Erbarm dich, Herr* erklingt nunmehr im *f* mit gespreiztem Höhepunkt in T. 70 und der Kombination zwischen D-Dur, f-Moll und e-Moll.

Die abschließende Coda, T. 76 ff. bzw. der Rückgriff auf die Anfangstakte bewirken eine sehr gelungene Abrundung, ein Schließen des Bogens dieses Stückes. Das Pedal markiert nochmals die Bitte der dritten Choralzeile *brich in deiner Kirche an*, T. 80, 81, mit markanten Akzenten in Pedal und Manual. Die große Schlusskala, T. 82–83, mündet in ein liegendes a³ und den Schlussakkord. Erstmals in diesem Stück als Kombination zweier Durdreiklänge, A-Dur und D-Dur, gleichsam Verknüpfung von Dominante und Tonika, A und O, Himmel und Erde.

Als Beobachtungen in Wellmanns Stil sind festzuhalten, dass er die Form der Tocata mit ihrem gattungsspezifisch freien Spiel der Kräfte bändigen kann, indem er 1) Motiv- und Spielmaterial aus dem *cantus firmus* gewinnt, 2) sich auf einprägsame Gestaltungsmomente konzentriert, diese reizvoll und unter Ausnutzung der Möglichkeiten der mehrmanualigen Orgel bzw. der Registervielfalt kombiniert und 3) die textliche Aussage wirksam in leicht fassliche akustische Ereignisse für den Gottesdienstbesucher bzw. Hörer umsetzen kann. Dabei sind ihm die drängenden Bitten *Brich in deiner Kirche an* sowie *Erbarm dich, Herr* von entscheidender Bedeutung. Die zwei zusätzlich gliedernden Fermaten in T. 16, T. 47 und der Schlusstakt markieren neben der Motivik und Rhythmik Orientierungspunkte und nehmen den Zuhörer inhaltlich-theologisch mit über die Schichtung f-Moll/e-Moll; fis-Moll/f-Moll zum befreienden D-Dur/A-Dur.

2.4.3.16. *Tut mir auf die schöne Pforte* EG 166 – im GL nicht enthalten

Einer der beliebtesten Choräle der evangelischen Christen ist höchstwahrscheinlich der Choral *Tut mir auf die schöne Pforte* von Benjamin Schmolck, einem Vertreter des

⁹⁸ T. 21, 55, 75.

⁹⁹ Vgl.S. 276 f., Anm. 33.

Pietismus des 17. Jahrhunderts.¹⁰⁰ Dies hat seinen Grund zum einen in der weitgespannten und rhythmisch akzentuierten Melodie von Joachim Neander und zum anderen in dem leicht verständlichen Text, den der Christ zum Beginn eines Gottesdienstes, zur Sammlung, freimütig singen kann. Wie dem Pietismus als wesentliches Kennzeichen innewohnend, nimmt der Text exklusiv den Einzelnen in den Blick und dessen individuelles Verhältnis zu Gott. So heißt es in allen sechs Strophen gleich zu Beginn *Tut mir – Ich bin, Herr – Laß... mich vor dich – Mache mich – Stärk in mir – Rede, Herr, so will ich*. Womöglich spricht den heutigen, ebenfalls individualisierten Menschen des 21. Jahrhunderts der Text auch daher besonders an. Schmolck bittet zum Beginn des Gottesdienstes um Fröhlichkeit der Seele, um ungestörte Andacht, Trost, Licht im Verstand und Stärkung des Glaubens.

Die dem Gedicht beigegebene Melodie von Joachim Neander stammt aus dem Jahr 1680. Ein weiter Bogen spannt die Melodie vom unteren Grundton schon zum Ende der zweiten Choralzeile über die Dezime hinweg zum oberen Grundton. Das irdische Tor wird – singend erlebbar – zum Himmel nach oben hin geöffnet. Zeile 5 *Hier ist Gottes Angesicht* verbleibt in dieser himmlischen Sphäre und Zeile 6 *hier ist lauter Trost und Licht* geht dann über Subdominante und Dominante zum oberen Grundton zurück. Das trochäische Versmaß des Gedichtes wird besonders unterstützt durch die markanten Punktierungen, die vor allem die verbalen Aufforderungen zu Beginn der Strophen und die Ich-Position (Str. 2) des Singenden hervorheben. Gleichzeitig ist die Melodie wegen der organischen Linienführung und trotz des Ambitus leicht singbar, gut einzuprägen und aufgrund des rhythmischen Schwunges animierend.

Dieter Wellmann hat sich für eine vierstimmige Bearbeitung entschieden, wobei der *cantus firmus* obligat mit einer Zungenstimme zu spielen ist, die beiden Oberstimmen im duftigen Flötenklang, 8' und eventuell 4', erklingen und man sich das Pedal mit *Subbass* 16' und dezentem, aber deutlich zeichnenden *Gedackt* 8' vorstellen kann. Er bringt den vollständigen Choral mit Wiederholung

der ersten beiden Choralzeilen und verzichtet auf jede Kolorierung. Lediglich zu Beginn, am Ende und in T. 8 sowie T. 9³–11 erklingen choralfreie kommentierende Passagen. Die Gestaltung der Pedalstimme zeigt einen eigenen Charakter, indem sie sich nahezu vollständig in Terzen an den *cantus firmus* anhängt. Eine durchaus bemerkenswerte, weil sehr einfache, fast volkstümlich-naiv anmutende Satzart, die nichts mit regelkonformer kontrapunktischer Linienführung zu tun hat. Das Gebot der Gegenbewegung der Stimmen ist bewusst außer Kraft gesetzt. Lediglich in den T. 1, 2 und 11 erklingen Tonleiterausschnitte aus B-Dur, wenn nur die Oberstimmen beglei-

Tut mir auf die schöne Pforte

Dieter Wellmann

100 Benjamin Schmolck oder *Schmolke* (1672–1737), Pfarrer und Oberhofprediger in Schweidnitz.

tet werden oder einfache kadenziale Wendungen (T. 16–18). Wellmann bleibt zudem im gesamten Stück in allen Stimmen streng im Tonvorrat der Tonika, nur in T. 6 und 12 erlaubt er sich einen Verzicht auf den „zu platt klingenden“ Leitton und erniedrigt zu as.

Welche Intention hat Wellmann zu dieser Einfachheit geleitet, der in anderen Werken so bewusst kontrapunktisch und in seiner Dissonanzbehandlung so unnachgiebig und konsequent arbeitet?

Eine weitere „volkstümliche“ Besonderheit enthalten die beiden Flöten der Oberstimme. In der Art von Hornquintenfolgen gestaltet Wellmann hier eine zweistimmige Spielfigur, die er im Verlauf des Vorspiels sequenziert, fortspinnt, metrisch verschiebt (T. 6, 12) und als Eröffnung und als Nachspiel nutzt. Er spielt allerdings nicht mit der „hornquintentypischen“ Folge von Quinten, Terzen und Sexten sondern mit Quartan und Terzen. Die einfache Satzart vermittelt leichte Verständlichkeit, entspanntes Zuhören und Einlassen auf den Choral. Dezent dissonante Reibungen, die sich durch die konsequent lineare Führung ergeben, z. B. in T. 2⁴, 3¹, 5⁴ werden durch die Terzen zwischen Bass und Tenor und die fließende Bewegung der Achtelnoten geglättet. Die Vorbereitung der fünften Choralzeile *Hier ist Gottes Angesicht* (T. 10, 11), gestaltet er mit aufsteigenden Tonleitern und Sequenzfiguren, um den Eintritt des Chorals (T. 12) vorzubereiten. Besonderheit ist hier der Rhythmus der *figura corta* im Anapäst, den Wellmann im Vorbild womöglich bei J. S. Bach in thematisch ähnlichen Werken gefunden hat.¹⁰¹ So wie im vorliegenden Choral um *Gottes Angesicht*, geht es inhaltlich in den o. a. Werken immer wieder um die himmlische Sphäre, Gottes Stellung als des *Allerhöchsten*. Die daktylische Variante findet sich dann in T. 14, 15.

In der Wahl seiner klanglichen Mittel dieser Choralbearbeitung lässt sich Wellmann inspirieren von der volkstümlich-eingängigen Melodie und der durchweg positiv-zuversichtlichen Grundhaltung des Textes.

Der Choral thematisiert nicht die Auseinandersetzung mit Jesu Passion, nicht die Frage nach letzten Dingen und irdischer Drangsal, sondern besingt die Freude des Christen über das fruchtbringende Handeln Gottes in *Herz, Verstand, Mund und Ohr*. Wellmann wählt daher eine spielerisch leichtfüßige Flötenfigur der Oberstimmen, die nicht auf harmonische Exkursionen geht, sondern sich ausschließlich im Raum der Tonika bewegt, begleitet von einem an den Choral angehängten Bass in Terzenseligkeit.

101 Keller, Hermann, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1941, S. 157, spricht bei diesem Rhythmus „kurz – kurz – lang“ und „lang – kurz – kurz“ vom Seligkeitsrhythmus. Beispiele im Orgelbüchlein z. B. *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* BWV 616 oder *Wer nur den lieben Gott lässt walten* BWV 642. Die Figurenlehre des Barock kennt diese Figur als „figura corta“ (Figura Corta besteht aus *drey geschwinden Noten, deren eine allein so lang ist, als die übrigen beyde.*, zit. nach Walther, Johann Georg, *Musikalisches Lexicon*, Leipzig, 1732, S. 244. [Faksimile-Nachdruck hrsg. v. Richard Schaal, Kassel, 1953]).

2.4.3.17. *Wär Gott nicht mit uns diese Zeit* EKG 192 – im GL nicht enthalten¹⁰²

Die Nachdichtung und Komposition des Psalmes 124 stammt vom Reformator Martin Luther selbst (1524). In neueren Gesangbüchern ist die dori-sche Melodie nicht mehr aufgenommen worden.¹⁰³

Für die Diskussion über die Gründe der Streichung bietet diese Arbeit nicht den angemessenen Raum. Es darf spekuliert werden, ob die Gründe im betont alttestamentarischen Kontext, des sog. „Alten Bundes“, und der damit verbundenen und historischen Fixierung auf das Volk Israel zu suchen sind oder/und in der nicht leicht zugänglichen Melodieführung. Insbesondere die Wendungen der zweiten Choralzeile *so soll Israel sagen* ($a^1 - g^1 - e^1 - a^1$) und der sechsten *viel Menschenkind* ($h^1 - g^1 - fis^1 - d^1$), die in beiden Fällen unbeholfen und unsänglich wirken bzw. auch ungelenk modulieren, machen das Lied nicht zu einem geistlichen „Ohrwurm“.

In Strophe 2 wird die Rettung des Volkes Israel durch die sich teilenden Fluten des roten Meeres beschrieben (...*verschlungen hätten sie uns hin mit ganzem Leib und Leben; wir wärn als die ein Flut ersäuft und über die groß Wasser läuft und mit Gewalt verschwemmet*) und auch in Strophe 3 werden drastische Bilder des gefangenen Vogels (= Volk Israel als gefangener Vogel Ägyptens), der die Stricke zerreißt, gemalt.

Die beklemmende Vorstellung der Gefangenschaft, des Ausgesetztseins, der Verachtung eines ganzen Kollektivs scheint auch Dieter Wellmann zu seiner Komposition inspiriert zu haben. Er teilt seine 28 Takte umfassende Choralbearbeitung in zwei Teile, T. 1–12, (Choralzeilen 1, 2) und T. 13 bis zum Ende (Choralzeilen 5–7).¹⁰⁴

Das Stück ist geprägt durch sehr dichte polyphone Arbeit und große Strenge in der Führung der Stimmen. Jeden der beiden Teile eröffnet eine Fuge über den jeweiligen Orgelpunkt E bzw. H. Wellmann lässt den Choral in seinen ersten beiden Zeilen zunächst im Tenor erklingen, der Alt (T. 2) beantwortet real als *Comes* in der Quinte. In T. 3 folgt der Sopraneinsatz während der Tenor erneut den Choral anstimmt. Ein eigenständiger kontrastierender Kontrapunkt fehlt völlig, alles unterliegt der Strenge der Choralaussage *Wär Gott nicht mit uns diese Zeit*. Der vierte Themeneinsatz erklingt in T. 4, wenn die Pedalstimme in der Quinte und gleichzeitig im Kanon zur Altstimme „zu Wort“ kommt.¹⁰⁵ Ab T. 6 spaltet Wellmann das Wechselnotenmotiv (Ende

Psalm 124

WITTENBERG 1524 192

ODER: WO GOTT DER HERR NICHT BEI UNS HÄLT
(NR. 193)

1. Wär Gott nicht mit uns die-se Zeit — so
wär Gott nicht mit uns die-se Zeit, wir
soll Is-ra-el sa-gen — gen, die so
hât-ten müssen ver-za — gen, die so
ein ar-mes Häuflein sind, veracht* von so viel
Menschenkind, die an uns set-zen al-le.

¹⁰² Im EG nicht mehr enthalten.

¹⁰³ Im alten schweizerischen reformierten Gesangbuch des Jahres 1952 war das Lied noch unter Nr. 34, allerdings mit einer Melodie von Johann Walter (1534), vorhanden. Vgl. zur wechselvollen Geschichte der Melodie in den Gesangbuchausgaben auch Moser, *Die Melodien der Lutherlieder*, S. 71 und 90 f.

¹⁰⁴ Die Bearbeitung der Choralzeilen 3, 4 spart er aus.

¹⁰⁵ Die Dynamik des Pedals ist hier sorgfältig mit *mezzoforte* angegeben. Analog hierzu müsste in T. 13 wieder ein *piano* des Pedals verzeichnet sein.

Zeile 2 bzw. 4 ...-el sa-gen bzw. ver-za-gen) ab und lässt es in engster Abfolge durch die Stimmen nach unten in Achteln sequenzieren (T. 6–8). Pedal und Tenor scheinen mit ihren hierzu erklingenden *staccato*-Quinten die erlittene Verachtung der Israeliten und das Spotten der Ägypter hörbar zu machen. Am Ende des T. 8 finden sich Sopran und Alt in der fließenden Motorik zu einer Achtel-Quartenfigur, die – schon im Vorgriff – aus der später folgenden Choralzeile 5 gewonnen ist (T. 13 f.). In T. 9 steigert sich die „Drangsal“ weiter, wenn die Bewegung wieder nach oben führt und Pedal und Tenor metrisch scheinbar ungeordnete Akzente, gleichsam Schläge, setzen. Auch die Dynamik steigert sich zum *forte*, die Achtelbewegung kulminiert in synkopischen Viertelschlägen (T. 10–12), deren Dissonanzen immer schriller werden (T. 10 beginnend mit einer Folge C, E⁷⁺, g⁷ mündend in A^s/es, dann in T. 11 A, C⁷⁺/5+, E^s/g mündend in C⁷/4+, dann T. 12 G/D, A⁷⁺/4 mündend in T. 13 nach h-Moll (ohne Terz)) und den Beginn der zweiten Fuge über Orgelpunkt H. Man erkennt in dieser sehr schmerzhaft exponierten Stelle wieder Wellmanns Vorliebe für Mixturklänge, die auch „gegen den rhythmischen Strich gebürstet sind“, für polyharmonische Zusammenklänge, die sich hier aus der zunächst fließenden Achtelbewegung in wahrhaftige und fühlbare Schläge hineinsteigern.

Die zweite Fugenexposition über H, beginnend in T. 13, ist sehr ähnlich der ersten angelegt. Die Stimmeneinsätze folgen einander im Quintabstand, beantworten sehr streng und real. Auf einen eigenständigen Kontrapunkt verzichtet der Komponist wiederum, stattdessen erklingt in T. 16 im Sopran ein weiterer, scheinbar vierter Fugeneinsatz, diesmal in der Oberquart, beginnend auf d². Dieser wird dann in T. 17, 18 in diminuierenden Achteln fortgeführt. Das Pedal, wieder *mezzoforte* (T. 18), setzt den Schlusspunkt der Exposition der Choralzeilen 5–7, stets kommentiert von engster imitatorischer Verflechtung der Stimmen. Ab T. 19 wird das Stimmgefüge lockerer, indem Wellmann seine bereits bekannte Achtelspielfigur (vgl. T. 8, 9), gewonnen aus *die so ein armes Häuflein sind*, wieder aus den vormalig streng verarbeiteten Vierteln des Chorals entwickelt. Mit T. 21 erklingen dann aufsteigende Skalen der beiden Oberstimmen, begleitet von den abwärtsführenden „spottenden Quinten“ (vgl. T. 7) der beiden Unterstimmen. Auch die zerrissene Gestaltung der T. 9–12 wird in T. 23–27, ab T. 25 sogar wörtlich, wiederaufgenommen und dem Stück somit einen klanglichen Rahmen gegeben. Die markanten *off-beat*-Schläge, die den Hörer ab T. 25 konfrontieren, enden aus T. 27 zum Schlusstakt hin mit einem letzten „Stöhnen“ von dominantischen h⁷ zu einem nicht wirklich befreienden E-Dur, weil diesem noch die quälende große Sekunde fis² im Sopran beigegeben ist.

Wellmann lässt sich in seiner Deutung des Chorals leiten von den Bildern der Gefangenschaft und der Verachtung des Volkes Israel einerseits und gleichzeitig von dem erfolgreichen Zersprengen der Ketten, wie es in Strophe 3 gedichtet ist. Die Entwicklung aus der Drangsal zur Freiheit wird chronologisch im Verlauf des Choralvorspiels nachgezeichnet. Aus der anfänglichen Strenge der fugierten und kanonischen Linien bricht die Musik aus, großformatige Synkopen erscheinen, Viertelbewegung löst sich zu spielerischen Achteln auf, scheint neue Munterkeit auszulösen. Der Schluss mit E⁹⁺ bleibt eine offene Frage. Ist die Freiheit wirklich und voll umfänglich erlangt oder bleibt noch ein Rest irdischen Schmerzes bestehen?

2.4.3.18. Was mein Gott will, das g'scheh allzeit EG 364 – im GL nicht enthalten

Albrecht von Preußen¹⁰⁶ ist der Autor der ersten drei Strophen des reformatorischen Liedes, das um 1550 entstanden ist. Die vierte Strophe gibt das EG mit *Nürnberg 1555* an.

Der Text erinnert in der Kraft und im ausgedrückten Vertrauen an das Luther'sche *Ein feste Burg ist unser Gott* (EG 362), wenn es dort in Str. 4 heißt:

EG 362 Str. 4

Das Wort sie sollen lassen stahn

Und kein' Dank dazu haben,

er ist bei uns wohl auf dem Plan

mit seinem Geist und Gaben.

Nehmen sie den Leib,

Gut, Ehr, Kind und Weib:

Laß fahren dahin,

sie haben's kein' Gewinn,

das Reich muß uns doch bleiben.

EG 364 Str. 3

Drum, muß ich Sünder von der Welt

hinfahrn nach Gottes Willen

zu meinem Gott, wenn's ihm gefällt,

will ich ihm halten stille.

Mein arme Seel ich Gott befehl

in meiner letzten Stunden:

du treuer Gott, Sünd, Höll und Tod

hast du mir überwunden.

Auch die anderen Strophen, achtzeilig, jambisch und im Kreuzreim komponiert, sprechen dem Christen Vertrauen, Trost und Hilfe in Not zu (*Er hilft aus Not, der treue Gott, er tröst' die Welt ohn Maßen. Wer Gott vertraut, fest auf ihn baut, den will er nicht verlassen*, Str. 1).

Die zugeordnete hypodorische Melodie wird im EG lediglich mit Claudin de Sermisy (1529) angegeben. Zugrunde liegt dessen Motette *Il me souffit de tous mes maux*.¹⁰⁷

Der Aufbau der Melodie ist sehr ebenmäßig und gliedert sich in drei Teile, wobei erster und dritter identisch sind und die Idealform einer A-B-A-Liedform darstellen. Alle Bausteine sind wiederum zweigeteilt in ihrer Binnenstruktur.

A zeigt einen Start in der Unterquart mit charakteristischer kleiner Terz $e^1 - g^1$, einen Aufschwung zur Terz der Tonika und im zweiten Teil das Erreichen der rhythmisch exponierten Oberquart und ausdrucksvolle Vorhaltsbildung mit Sopranklausel am Ende.



¹⁰⁶ Albrecht von Preußen, auch Markgraf Albrecht von Brandenburg-Ansbach (1490–1568), Gründer des Gymnasiums und der Albertus-Universität Königsberg (*Albertina*).

¹⁰⁷ Vgl. www.bach-cantatas.com/CM/Was-mein-Gott-will-das-gscheh-allzeit.htm, 26.3.2013.

The melody first appeared in print in a collection of secular songs for 4 voices entitled 'Trente et quatre chansons...' printed by Pierre Attaignant on January 28, 1528.

Im Gesangbuch der evangelisch-reformierten Kirche der Schweiz (Nr. 669) findet sich zusätzlich die Angabe *geistlich Antwerpen 1540, Psalm 128/ Erfurt 1572*. Die dritte Strophe dort ist völlig verschieden von der o. a. dritten Strophe des EG.

B bewegt sich im Bereich der Mollsubdominante (e-Moll) bzw. deren Parallele (G-Dur) mit zwei markanten Soprankadenzen zur Terz und Quinte. Eindrücklich ist hierbei die Tonrepetition *Er hilft aus* zu Beginn der fünften Choralzeile.

Der rhythmische Schwung ist sehr ebenmäßig ausgependelt zwischen ruhigen Halben, pulsierenden Vierteln und den charakteristischen Synkopenkadenzen an den Zeilenenden, die für die Triebfeder des früh-reformatorischen Liedes sorgen.

Dieter Wellmann entscheidet sich für eine Trio-Bearbeitung des Chorals. Die Stimme des *cantus firmus* legt er ohne Veränderungen in den Tenor, in der Oberstimme erklingt eine von Chromatik durchsetzte Achtelbewegung und das Pedal steuert ebenfalls chromatisch geprägte metrische und rhythmische Impulse – ähnlich eines gezupften Kontrabasses in einer Jazz-Combo – bei.

Angaben zu Tempo, Dynamik und Registrierung werden nicht gemacht. Das Tempo erschließt sich m. E. aus dem Schwung des Chorals und die klangliche Gestaltung sollte die – in Richtung einer jazzigen Bluesnummer gehende – verfremdende Wirkung noch betonen.¹⁰⁸

Die Assoziation zu Stilmitteln des Blues begründet sich in mehreren musikalischen Stilmitteln, die Wellmann benutzt.

- Die Pedalstimme erinnert in ihren rhythmischen Impulsen und den auf- und abwärtslaufenden Gängen an einen „walking bass“.
- Die Oberstimme basiert in ihrer Substanz auf einer pentatonischen Skala, die durch eingefügte chromatische Folgen zu einer „Wellmann’schen Bluestonleiter“ wird. Hierdurch werden besonders die für den Blues charakteristischen Zusammenklänge von großer und kleiner Terz sowie der Tritonus betont. Man darf durchaus von „blue notes“ oder „dirty tones“ aus dem Geist des Blues sprechen.



- Die Achtel der Oberstimme speisen sich aus den Anfängen der Choralzeilen und werden im weiteren Verlauf durch Motivabspaltung und -sequenzierung weiter entwickelt. Hier sind insbesondere die Tonwiederholungen (T. 12 ff. *er hilft aus Not*) und Synkopen (z. B. *be – ste, der treu – e Gott, las – sen*) zu nennen. Besondere Beachtung findet auch die kleine Terz aus dem Beginn des Chorals, die sich durch das gesamte Stück wie ein Leitintervall bzw. wie ein „roter Faden“ zieht.¹⁰⁹
- Den Zusammenhalt und die Geschlossenheit des Stückes erreicht Wellmann durch Betonung und Entwicklung von gleicher Motivik, wie z. B. der improvisatorisch anmutenden Sechszehntelfigur, die sich ab T. 12 immer mehr in den Vordergrund schiebt. Ab T. 20, wenn in Art einer Reprise Teil A wieder einsetzt, um die dreiteilige Liedform abzurunden, kombiniert der Komponist alle bisher eingeführten musikalischen Gestalten: Bassfigur, Achtelfigur des Beginns und Sechszehntel nebst

¹⁰⁸ Es bietet sich hier m. E. eine Aliquotmischung mit $2 \frac{2}{3}$, $1 \frac{3}{5}$ oder sogar $1 \frac{1}{7}$ für die Oberstimme an.

Tonwiederholungen aus Teil B des Chorals. Die improvisatorischen Gesten werden hierbei ausgeweitet (vgl. T. 6 zu T. 25; T. 7 zu T. 26 und T. 8,9 zu T. 27, 28 ff.).

The image shows a handwritten musical score for an organ prelude, measures 16 to 29. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a treble and bass staff. Handwritten blue annotations highlight specific musical features: 'Synkopfigur aus Choral' (measure 16), 'Tonrepetition a. 5. Choralzeile' (measure 17), 'Motiv aus 1. Choralzeile' (measure 18), 'Kleine Terzen' (measure 18), 'walking bass' (measure 19), 'Chromatik als „blue“ bzw. „dirty notes“' (measures 21-22), and various other melodic and harmonic patterns in measures 23-29.

Als Besonderheit der harmonischen Interpretation sei noch angemerkt, dass Wellmann den Choral in e-Moll auffasst und nicht in der Ursprungstonart a-dorisch.

Wellmann begreift den Choral *Was mein Gott will* als einen aus der Drangsal des 16. Jahrhunderts in unsere Tage überlieferten Blues. Wie im Amerika des 19. Jahrhunderts als der Wiege von *spiritual* und *blues* werden auch hier die Lebensverhältnisse

109 Sehr plastisch hierin die letzten Takte 30–33.

beklagt, ohne jedoch im Gottvertrauen zu wanken. Er nimmt die kraftvolle Melodie des Choral, extrahiert Partikel ihrer Motivik und kleidet sie in ein rhythmisch und gestisch zeitgenössisches und dabei scheinbar improvisierendes Gewand. Ohne dem Choral eine platte Folie von „jazzigen“ Harmonien überzustülpen, gelingt es Wellmann, die Brücke zwischen Choral des 16. Jahrhunderts und eigenständiger Ausdeutung und dem Hörer/Sänger der Gegenwart zu schlagen.

2.4.3.19. *Wie lieblich schön, Herr Zebaoth* EG 282 – im GL nicht enthalten

Psalm 84, dessen Vers 12 das bekannte Bild von Gott als *Sonn und Schild* malt, das J. S. Bach in seiner Kantate BWV 79 so strahlend in Töne gesetzt hat, ist auch Grundlage dieses Choral. Mit der Dichtung von fünf ausladenden, je achtzeiligen Strophen hat Matthias Jorissen den Inhalt des Psalms in kunstvolle Verse gegossen.¹¹⁰ Sein Reimschema teilt die acht Zeilen in drei Paare mit je einem Paarreim (Zeilen 1,2 – 4,5 und 7,8), wobei die Mitte des Gedichtes (*wo du dich hast geöffnetbart, und bald in deiner Gegenwart*) von einem umfassenden Reim (... *Herz zu gehen – ...am Thron zu stehen*) umrahmt und zentriert wird. Diese Mitte wird schon durch die Melodiekomposition von Pierre Davantès aus dem Jahre 1562 vorgegeben.¹¹¹ Die Zeilen 1–3 kadenzieren alle in der Tonika, wie auch das Schlusspaar der Zeilen 7, 8. Die Mitte kadenziiert jeweils zur Dominante, wobei – als sehr seltene Besonderheit – die Zeilen 4 und 5 völlig identisch sind. Die rhythmische und metrische Gestaltung ist, wie von den Reformierten um Calvin gefordert, einfach und schlicht. Es gibt keine punktierten Rhythmen oder Dreitaktbildungen und lediglich zwei Notenwerte, Viertel und Halbe, plus deutliche Atemzäsur zwischen den Zeilen. Die Melodieführung zeigt in den Zeilen 1 einen charakteristischen Quintsprung und -rahmen, in Zeile 2 einen Quartraum, auch als Tp auffassbar,



110 Matthias Jorissen (1739–1823), reformierter Pfarrer, Kirchenliederdichter und als Prediger u. a. in der deutschen Gemeinde in Den Haag tätig. Matthias Jorissen schuf für die Melodien des Genfer Psalters eine gereimte Textfassung unter Beachtung sorgfältiger Übertragung des biblischen Textes. Dieses Werk erschien 1798. Seine Fassung des Psalters wurde von den reformierten Gemeinden an Stelle des bis dahin gebräuchlichen Lobwasser-Psalters (Ambrosius Lobwasser [1515–1585], Königsberg) bevorzugt angenommen.

Unter Nr. 47 des ev.-ref. Gesangbuches der Schweiz findet sich zur identischen Melodie eine dreistrophige Psalmdichtung von Abraham E. Fröhlich aus dem Jahr 1844 und eine vierte von Johannes Stapfer (1775).

111 Pierre Davantès, auch: *Maistre Pierre* (1525–1561), Drucker und Komponist vieler Melodien des Genfer Psalters. Erste Ausgabe 1539.

in Zeile 3 eine zweifache Tonleiter aus der Quinte abwärts zum Grundton. Die Zeilen 4, 5 modulieren mit charakteristischem Leitton der Doppeldominante nach A-Dur und haben hiermit die einzigen aufwärtsgerichteten Sopranklauseln des Liedes. Zeile 6 schwingt sich aus der oberen Oktave in großer Welle auch zum a¹ und Zeile 7 greift die zweifache Abwärtsbewegung aus Zeile 3 auf. Die Schlusszeile in ihren „munteren“, verknüpften Dreiklangssprüngen der Tonika (d – fis – a) und der Dominante (a – e – g) durchbricht die sonst vorherrschende lineare Führung und weckt Assoziationen an das *Jauchzen von Leib und Seel*.

Wellmann scheint sich mit Begeisterung auf genau diese wenigen Sprungbewegungen der Zeilen 1, 2 und 7, 8 der Melodie zu stürzen, um „sein“ Material für die Choralbearbeitung zu formen. Das vorliegende Stück ist wohl auch als Trio auf zwei Manualen nebst Pedal gedacht, obwohl Wellmann keine Angaben hierzu macht.¹¹² Der *cantus firmus* erklingt in der Tenorstimme vollständig und ohne jede Verzierung. Der Komponist teilt dessen Erscheinen in drei Blöcke, wobei er die Zeilen 1–3, 4–6 (Kadenzen auf a, s. o.) und 7,8 jeweils zusammenfasst. Die beiden umgebenden Stimmen in Pedal und rechter Hand liefern sich eine muntere Zweisprache, die vor allem in der Oberstimme durch Springen in Dreiklangsbrechungen gekennzeichnet ist. Wenn punktierte Rhythmen und Synkopen in der Chormelodie gerade fehlen, so bilden sie nun die prägende Gestalt der freien Stimme. Auch die konzertant und barock anmutenden Pralltriller erinnern eher an ausgelassenes Improvisieren und Freude an der Bewegung. Harmonische Beschränkungen oder figuratives Umspielen des harmonischen Gerüsts des Chorals sind nicht zu erkennen. Als Beispiel mögen die Sequenzen der T. 4–8 dienen, in denen Wellmann seine Rhythmik fortspinnt, begleitet von einem tupfenden Bass.

Wie lieblich schön, Herr Zebaoth

Dieter Wellmann

¹¹² Ein Spiel auf nur einem Manual würde die Farbigkeit und Verschiedenheit der beiden Manualstimmen nicht recht wiedergeben. Außerdem kommt es in T. 23, 37 zu Stimmkreuzungen und an vielen anderen Stellen zu dichter Führung der Stimmen (z. B. T. 13, 25), die in einer identischen Klangfarbe nicht gut klingen. In den Schlusstakten 44 ff. könnte man m. E. noch den Hinweis ergänzen, dass auch die linke Hand mit den Achtelfiguren auf das konzertierende Manual zu wechseln hat.

Man kann allerdings in den Figurationen und gleichsam „subkutanen Harmonien“ eine Bevorzugung des Es-Raumes erkennen, der wiederum an die Farbe des verselbstständigten Neapolitaners zum D-Dur des Chorals erinnern. Die charakteristischen Dreiklangs- oder Leitertöne es – as – b tauchen häufig auf oder auch ihre enharmonischen Wechseltöne dis – gis – ais. Die Pedalstimme kreierte eine sehr selbstständige kontrapunktische Führung, dabei rhythmisch oft komplementär, zum *cantus firmus* ohne jedoch als harmonisches Fundament zu fungieren. Die einzigen Takte, in denen Wellmann „traditionell“ harmonisiert, sind die T. 37 bis zum Schluss mit Eintritt der letzten beiden Choralzeilen. Hier laufen Bass und *c.f.* in parallelen Terzen (T. 37–40) und ab T. 41 kann man die Folge $Dp - T_3 - Sp - D^7 - Tp$ (Trugschluss h-Moll) – $(d^7) - Tp - T$ (mit Achtelfiguration und Ausweichung über Orgelpunkt D zur Subdominante in T. 44, 45) herausfiltern. Auch die tanzende Oberstimme bewegt sich in dieser Schlussphase fast zu „brav“ im Rahmen der Grundtonart D-Dur. Bemerkenswert ins Ohr fallend ist die aus einem Solokonzert herrührende „Kadenz“ der T. 31 ff. Textlich erreicht der Choral unmittelbar vor dieser Stelle und in der ersten Strophe: *und bald in deiner Gegenwart im Vorhof nah am Thron zu stehen*. Wellmann hat dieses Bild des im Himmel Thronenden aufgenommen, um aus höchster Höhe mit einer sequenzierenden Kette aus gleichsam glitzernden, gebrochenen Dreiklängen wieder herab zu steigen. Womöglich hat auch das Bild der *Schwalbe* (Str. 2) inspirierend gewirkt.

Dies frei improvisierte *Jauchzen* mündet dann in die beiden Schlusszeilen, T. 37 ff., die zum einen die Figurationen des Beginns wieder aufnehmen und zum anderen sich eng in der Grundtonart, wie o. a., bewegen.

Wellmann bricht die dem Choral innewohnende (reformierte) Gleichförmigkeit auf, indem er eine bewusst tänzerisch-hüpfende Oberstimme, die aus der Anfangs- und Schlusszeile gewonnen ist, und eine selbstständig agierende Pedalstimme zum *cantus firmus* hinzusetzt. Die Choralbearbeitung erscheint wie eine neo-barocke Kantatenarie oder ein Solokonzertsatz, die das harmonische Generalbassgerüst über weite Strecken zwar andeutet, aber nicht kopiert.

Nach freier Kadenz, die den Zuhörer und Leser des Choraltexes der ersten Strophe gedanklich zum Himmelthron emporführt, mündet Wellmanns *Coda* in ein strahlendes und nicht verfremdetes D-Dur, das die Gemeinde unmittelbar animieren kann, singend von den *lieblichen Wohnungen* zu schwärmen.

2.4.3.20. *Wie soll ich dich empfangen* EG 11 – im GL nicht enthalten

Der Adventschoral von Paul Gerhardt, dessen erste Strophe vor allem durch die Vertonung J. S. Bachs in der ersten Kantate des Weihnachtsoratoriums auch bei Kirchenfernen Berühmtheit und Bekanntheit erlangt hat¹¹³, bildet den Abschluss der Choralvorspielsammlung von Dieter Wellmann. Die zehn Strophen des Liedes aus dem Jahre 1653 zerfallen in zwei Teile.¹¹⁴ In den Strophen 1–5 steht das Individuum mit seinem irdischen Leben vor Gott und wird durch das bevorstehende, bedingungslose Kommen Jesu aus Gnade gerettet und befreit. Die Verben *empfangen* (Str. 1) und *umfassen* (Str. 5), wenn der Blick vom Individuum erweiternd auf die ganze Welt gerichtet wird, bilden den Rahmen für diesen ersten Textteil. In jeder der ersten Strophen wird die wechselseitige Situation des *Ich* zum *Du* beschrieben. Die Strophen 6–10 hingegen geben Zuversicht für die gesamte *betrübt* Christenheit: *seid unverzagt – ihr dürft euch nicht bemühen – ihr dürft euch nicht erschrecken – wird sie zerstreuen*. Die Ankunft Jesu, das Advenire, wird mehrmals in Zeilen, die das Verb *kommen* verwenden, einprägsam betont. Über allem steht die Gnade Gottes ohne Gegenleistung (*mit Gnad und süßem Lichte*), was zentraler Aspekt der Luther'schen Lehre von der Rechtfertigung ist. Die Dichtung umfasst jeweils acht Zeilen im Kreuzreim und dreihebigen Jambus. Vor allem zu Beginn der fünften Zeile stechen die Repetitionen von *O Jesu, Jesu* (Str. 1) und dann in allen Strophen 7–10 *Er kommt, er kommt* resp. *Ach komm, ach komm* heraus. Der Dichter zeigt der Gemeinde deutlich das Geschehen an, um das es sich im Advent handelt: „Jesus kommt.“

Die Komposition der Liedmelodie stammt vom bewährten Partner Paul Gerhardts, dem Kantor der St. Nikolai-Kirche Berlin, Johann Crüger.¹¹⁵

Im älteren EKG des Jahres 1950 findet sich die Melodie noch in Es-Dur, im EG nunmehr im tieferen D-Dur unter Nr. 11 der Rubrik Advent. Wellmann legt seiner Bearbeitung ebenfalls Es-Dur zugrunde, so dass der Musiker



113 Dort allerdings theologisch sehr sinnfällig mit der Passions-Melodie zu *O Haupt voll Blut und Wunden* bzw. *Herzlich tut mich verlangen* verknüpft. Bach zieht hiermit eine Verbindungslinie von Weihnachten zu Karfreitag, von Geburt bis zum Kreuzestod.

114 Im EG wird als Entstehungsdatum für Melodie und Text das Jahr 1653 genannt. Vgl. hingegen [wikipedia.org/wiki/Wie_soll_ich_dich_empfangen](https://de.wikipedia.org/wiki/Wie_soll_ich_dich_empfangen), 18.3.2013. Hier findet sich als Entstehungsjahr 1647.

115 Vgl. zu Johann Crüger S. 285, Anm. 55. Das Evangelisch-reformierte Gesangbuch der Schweiz kombiniert unter Nr. 367 den Gerhardt'schen Text mit der früher entstandenen Melodie *Valet will ich dich geben* von Melchior Teschner (1614). Hierdurch ergibt sich mehrmals eine Ver-

den nachfolgenden Choral, sollte er ihn mit der Gemeinde singen, nach oben transponieren muss.

Die Melodie der ersten vier Textzeilen bewegt sich im Quintraum über dem Grundton und im Rahmen der Tonika. Zeile 5, die – wie o. a. – auch textlich vom Dichter besonders akzentuiert wurde, hebt mit einem markanten Quartsprung zur oberen Oktave an, verlangsamt das Tempo zu Halben, ruft eindrucksvoll *O Jesu* (Str. 7–9 *er kommt*) und moduliert in Seufzermotiven abwärts zur Dominante. Der Abgesang der Zeilen 6–8 verweilt zunächst auf der Dominante, um dann am Ende in Umkehrung der Aufwärtsbewegung des Anfanges schrittweise von der Quinte zum Grundton zurückzukehren.

Der gesamte Melodieverlauf ist sehr linear und ausgewogen angelegt, einprägsam und leicht singbar, mit dem in mehreren Parametern zentralen Scheitelpunkt der fünften Zeile.

Die Bearbeitung, die Wellmann zu dem Choral vorlegt, umfasst 46 Takte und ist in mehreren klanglichen Schichten konzipiert. Er setzt entweder eine dreimanualige Orgel voraus oder erwartet jeweils einen Register- bzw. Farbwechsel vor Eintritt des *cantus firmus* (HW) im Kontrast zur frei kolorierten Linie des Positivs (Pos.). Die Farben des Oberwerks (OW) bleiben unverändert. Die Wahl der Register überlässt Wellmann den Interpreten, auch zu Tempo und Lautstärke gibt er keine Anweisungen, wobei sich das Tempo sicher an den Fluss des Chorals anzupassen hat, der unverzerrt in jeweils zweizeiligen Gruppen in T. 9⁴–13, T. 21⁴–25, T. 29⁴–34 und T. 41⁴–46 erklingt.

Die Chormelodie erklingt abwechselnd in Sopran- und Altlage, wobei die korrespondierenden Stimmen sich jeweils über oder unter der c.f.-Linie bewegen; die Choralstimme selbst bleibt unverändert in der Gemeindesinglage.

Durch die Dreizahl der Ebenen (=Manuale) bedingt, entstehen auch drei klangliche Bausteine, mit denen Wellmann wie ein Baumeister spielt:

Wie soll ich dich empfangen

Dieter Wellmann

schiebung zu den Textbetonungen des Gedichtes. Besonders eklatant m. E. in Zeile 5 *O Jesu, Jesu...* und durch die exponierte Dezime in Zeile 2 *und wie...* Auch der verlängerte Beginn mit der Halben *Wie* ist m. E. nicht glücklich.

Baustein A: Ritornellfigur T. 1–T. 9: unablässige Quartgänge der rechten Hand, begleitet von sequenzartig aufsteigenden Quartsprüngen des Pedals, die sich aus sehr ruhigem Tempo allmählich auflockern. Besonderes Kennzeichen der asiatisch oder orientalisches anmutenden Klanglichkeit sind die sich emporschraubenden Schwungbewegungen der Triolen und die „hicksenden“ *staccato*-Würfe. Die Bewegung gewinnt zur Mitte der achttaktigen Phrase an Fahrt und Höhe, um sich dann ab T. 7 wieder nach unten gehend zu beruhigen und den Eintritt des Chorals vorzubereiten.

Baustein B: *Hoquetus* - artiges, synkopiertes Kommentieren des unverzierten Chorals in den drei Unterstimmen. Vor allem Herausstellung und Fortspinnung des Seufzermotives *Jesu, setze* (Choralzeile 5) in T. 11–13.

Baustein C: Eintritt einer vom Choral unabhängigen, frei singenden Melodie auf dem Positiv, gekennzeichnet durch Verzierungen, scheinbar improvisierte Umspielungen, rhythmische Vielfalt und stetes gestisches Anspringen von Tönen. Hierbei durchmisst die freie Linie den Raum von zwei Oktaven $d^1 - d^3$, T. 14–20. Begleitet wird dies durch sehr ruhige aufsteigende Quartgänge der linken Hand und chromatisches Absteigen des Pedals, was zu sehr strengen Dissonanzfolgen führt. In den T. 18–20 nimmt Wellmann die schon o. a. Seufzerfigur der T. 11–13 wieder auf. Man könnte vermuten, dass der Komponist in der Erfindung dieser „zusätzlichen“ Melodie von dem Bild der grün sprießenden Palmzweige und dem grünenden Herze, Str. 2, beeinflusst wurde.

Die drei herausgearbeiteten Bausteine, T. 1–21, dienen auch im weiteren Verlauf als Fundament des Stückes, allerdings in Abwandlungen.

Ab T. 21⁴ erklingt die Wiederholung der ersten beiden Choralzeilen, nun in der Altstimme (HW). Die bereits bekannte „orientalisch-asiatisch“ anmutende Quartlinie ist um eine Oktave nach oben in den Sopran verlagert worden.¹¹⁶ Solange der *cantus firmus* erklingt (bis T. 25), wird er harmonisch durch den Orgelpunkt ES im Pedal stabilisiert. In einem viertaktigen Zwischenspiel, T. 25–29 (30), nimmt Wellmann die Quartsequenzen des Pedals vom Beginn wieder auf, führt diese allerdings nach unten.

Choralzeile 5 und 6 (*O Jesu, Jesu, setze mir selbst die Fackel bei*), beginnend ab T. 29⁴, zeigt den *cantus firmus* wieder in der Oberstimme, begleitet von den schon bekannten Seufzerfiguren in linker Hand und Pedal, T. 32–34. Es schließen sich von T. 35–41 die Girlanden der freien zusätzlichen Melodie an (Pos.), begleitet vom zwar transponierten aber ansonsten identischen, dissonanzreichen Auseinanderstreben von linker Hand und Pedal. Auch die synkopierten Seufzer fehlen nicht, T. 39 f. Den Abschluss bilden die Choralzeilen 7 und 8, nun wieder in Altlage, begleitet von der Quartfigur des Ritornells aus T. 1 ff. und T. 21 ff.

Das Choralvorspiel zu dem bekannten Adventschoral ist in seiner Struktur sehr klar aufgebaut und verwendet eine Reihe von Bausteinen, die im Verlauf des Stückes miteinander kombiniert bzw. transponiert werden. Dies schafft architektonische Kohärenz der einzelnen Teile, denn der klangliche Eindruck des Stückes ist ein sehr fremder und rätselhafter, der den Zuhörer zu verwundern und zu irritieren vermag. Wellmann komponiert in diesem Stück m. E. den Einzug in Jerusalem, wie er in Mt. 21 beschrieben ist. Eine Karawane von Fremden zieht in Jerusalem ein, dazwischen

¹¹⁶ In T. 29 soll die letzte reine Quarte der Oberstimme m. E. $g^2 - c^3$ sein. Hier sollte der Verlag noch ein Auflösungszeichen nach dem g^2 setzen, um Missverständnisse zu vermeiden. Besser gelöst in T. 23³.

Fohlen und Esel als einem König nicht angemessen, die Menschen breiten Kleider und Zweige als Zeichen der Ehrerbietung aus. Das Wunder des Advents ist nicht vorstellbar, wirkt fremd; das Kommen des Retters wird angesichts der Drangsal auf Erden herbeigesehnt, liegt aber fern des Vorstellungsvermögens. Den schlichten Choral umgeben harte Dissonanzen und völlig freie, dabei gestenreiche und atonale Girlanden, begleitet von den Quartetten der schwer lastgebeugten, seufzenden Menschen, die nicht wissen und ratlos sind, wie sie dem Retter begegnen oder ihn empfangen sollen.¹¹⁷

2.4.4. Analyse der Motette *Suchet das Wohl der Stadt* für fünf- bis siebenstimmigen Chor a cappella

Aus Anlass der 700-Jahr-Feier der Stadtrechte für Bad Kreuznach komponierte Dieter Wellmann 1990/1991 die große Festmotette *Suchet das Wohl der Stadt* für fünfstimmigen Chor, der sich mit diversen Stimmteilungen bis zur Siebenstimmigkeit erweitert.¹¹⁸

Die textliche Grundlage des mit 113 Takten groß dimensionierten Werkes bilden acht Ausschnitte, vorwiegend des Alten Testaments, die von den Propheten Jeremia und Jesaja, dem Buch der Könige, der Sprüche und aus dem Psalter stammen. Ein einzelner Textteil wurde der Apostelgeschichte des Lukas entnommen.

Die textliche Klammer bilden die beiden Verse aus Jer. 29,7:

*Suchet das Wohl der Stadt,
in die ich euch führte,
und bittet den Herrn für sie.
Denn wenn es ihr wohlgeht,
so geht es euch auch wohl.*

Diese Verse werden textlich und musikalisch als Bindeglied zwischen den sieben Abschnitten und zu Beginn und am Schluss eingesetzt. Somit entsteht der elfteilige Bauplan einer Reihe von sieben Einzelmotetten zum jeweiligen Text, verbunden durch den Rahmen des *Suchet das Wohl* in vierfacher Fassung.

1. T. 1–16 *Suchet das Wohl der Stadt* – Jer. 29,7
2. T. 17–29 *Denn ich weiß wohl, was ich für Gedanken über euch habe* – Jer 29,11
3. T. 30–40 *Suchet das Wohl der Stadt*
4. T. 40–62 *Wo der Herr das Haus nicht baut* – Ps. 127, 1
5. T. 63–67 *Durch den Segen der Redlichen* – Sprüche 11, 11
6. T. 68–75 *Wohl dem, der nicht wandelt im Rat der Gottlosen* – Ps. 1, 1–3

¹¹⁷ Vgl. Str. 1 *Wie soll ich dich empfangen und wie begegn ich dir* sowie Str. 4 *Ich lag in schweren Banden...ich stand in Spott und Schanden*, Str. 5 *...damit du alle Welt / in ihren tausend Plagen und großen Jammerlast...*

¹¹⁸ Uraufführung des Werkes am 29. März 1992 in der Pauluskirche Bad Kreuznach mit der Kantorei der Kirche unter Leitung des Komponisten. Rezension des Konzertes im *Öffentlichen Anzeiger* vom 1. April 1992: [...] *Das Publikum, das sich während des gesamten Konzertes mit Applaus zurückgehalten hatte, spendete [nach der Motette] spontan und herzlich Beifall. Die Uraufführung war auf Anhieb ein Erfolg.*

7. T. 76–87 *Suchet das Wohl der Stadt*8. T. 87–96 *Es sprach aber der Herr zu Paulus: Fürchte dich nicht* – Apgsch. 18, 9 + 109. T. 96–100 *Sie werden Häuser bauen* – Jes. 65, 21 + 2. Kö. 19, 2910. T. 100–106 *Denn die Tage meines Volkes* – Jes. 65, 2211. T. 106–113 *Suchet das Wohl der Stadt*1. *Suchet das Wohl der Stadt*

Wellmann beginnt seine Jubiläumsmotette aus dem Einklang des Tones e. Aus der rhythmisierten Ruhe dieser Quinte zum Grundton entfalten alle Stimmen – ähnlich den klassischen Motetten der Vokalpolyphonie der Renaissance – eine sanfte Viertelbewegung, die als Kern eine absteigende Fünfftonfolge von e nach a oder eine vollständige Tonleiter in A-Dur enthält. Aus der tiefen Lage e¹ bzw. e⁰ kommend, transportiert Wellmann seine Anfangsgestaltung in T. 4 nach a¹/a⁰ und in einem dritten „Anlauf“, der nun auch im *forte* erstrahlt, ziehen sich die Tonleiterauschnitte, beginnend mit T. 6 von e² bzw. e¹ herab.

The image shows a musical score for a five-part choir. The notation is in A major (one sharp) and 3/2 time. The lyrics are: "Wohl der Stadt. Su - chet, su - chet das Wohl der Stadt, in die ich euch Wohl der Stadt. Su - chet das Wohl der Stadt, in die ich euch Wohl der Stadt. Su - chet das Wohl der Stadt, in die ich euch Wohl der Stadt. Su - chet das Wohl der Stadt, in die ich euch Wohl der Stadt. Su - chet das Wohl der Stadt, in die ich euch". The score is written for Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The lyrics are written below the staves, with some words split across lines.

Der Relativsatz *in die ich euch führte* teilt den Chor textlich, metrisch und rhythmisch in Männer- und Frauensatz, verdeutlicht durch den Taktwechsel vom $\frac{3}{2}$ - zum $\frac{6}{4}$ -Takt und mündet in einen ersten, durch Fermate herausgehobenen, Ruhepunkt. Bemerkenswert ist diese erste Station, wieder im *piano*, wegen ihrer Klanglichkeit: Wellmann schichtet einen Quartenklang mit fis – h – e – a – d übereinander bzw. lässt die genannten Töne auf sehr engem Raum sich miteinander verdichten zu einer Art „Klangklumpen“. Auch im weiteren Verlauf wird diese klangliche Markierung wichtiger Bestandteil und Gliederungshilfe der Motette sein.

Wie schon in der Analyse der Orgelwerke erkannt, verwendet Wellmann gerne polyharmonische Strukturen und Intervallschichtungen, dort schon als „Mixturklang“ bezeichnet. Wellmann kann aus diesem Mixturklang – man könnte auch von einem „vagierenden“ Akkord sprechen – in alle Richtungen weitergehen und anschließen, ohne harmonisch festgelegt zu sein. Dem zweiten Halbsatz des Bibelverses, *und bittet den Herrn für sie*, gibt der Komponist eine insistierende Tonwiederholung, wiederum dreimal, und einen synkopierten Rhythmus zur Seite, der den Adressaten der Bitte, den *Herrn*, plastisch und mit jeweiligen *crescendi* herausstellt. T. 13 kombiniert A-Dur

und E-Dur, Tonika und Dominante. Die identische Formulierung wird uns in der Mitte des Stückes nochmals begegnen, dann jedoch in eine andere Richtung wechselnd. In T. 14 verweilt er in Sopran 1 auf dem e^2 , das er in schöner motivischer Entwicklung über die T. 11 bis 13 erreicht. Harmonisch finden wir an dieser Stelle in T. 14 wieder eine Verknüpfung benachbarter Tonarten, hier a-Moll und h-Moll bzw. h^7 . Den Schluss des ersten Teiles und der Überschrift des gesamten Werkes *Denn wenn es ihr wohlgeht, so geht es euch auch wohl* erreicht Wellmann in T. 16 in Fis-Dur und mit retardierendem Tempo.¹¹⁹ Durch die Vierteltriolen und die inhaltliche Verzahnung des *Wohlergehens* von *ihr* und *euch* wird die Verbindung Gottes zu den Menschen, der auf deren Bitten um Wohlergehen reagiert, sehr ohrenfällig. Besonders gelungen in dieser kleinen Passage des textlichen Gegensatzpaares ist die Harmonisierung von T. 15 in fis-Moll (Wohlergehen der Stadt) und Fis-Dur (Wohlergehen der Menschen) mit emotional ausschweifender kleinen Sexte des ersten Soprans von gis^1 zu e^2 in T. 16.

2. *Denn ich weiß wohl, was ich für Gedanken über euch habe*

Mit *unisono*-Aufschwüngen als h^7 bzw. in der Schichtung als D^6_5 hebt die zweite Vers-vertonung eindringlich an und mündet in T. 19, vorbereitet durch Synkopen, die dem *Herrn* schon aus T. 11, 12 zugeordnet sind, in den Schichtklang $A_{/E}$, der ebenfalls schon aus T. 13 bekannt ist. Wellmann lässt den synkopierten Oktavsprung zu *spricht der Herr* im Bass II weiterlaufen, während die weiteren Stimmen, beginnend im *piano* und mit *crescendo* zu T. 22 führend, in dreimaligem Anlauf die *Gedanken des Friedens* aufsteigen lassen. Die Harmonik zeigt wiederum die Verwendung des Mollseptakkordes resp. dessen Umschichtung als Dur- oder Molldreiklang mit zugefügter Sexte, ein besonders farbiger, wandlungsfähiger Klang. Im deutlichen Kontrast stellt Wellmann die *Gedanken des Leides* in T. 22, 23 dar: Alle Stimmen wenden sich abwärts, der Vers endet in einem Cluster aus $f - a - h - d - e$. Beherrschend und das *Leid* greifbar ausdrückend ist die Tritonusspannung $f - h$ im Akkord selbst und in der Linie des zweiten Basses von H nach f^0 . Der Klang ist bereits bekannt aus T. 11, allerdings dort mit dem sanfter anmutenden *fis*. Das so eingeführte f verhilft zur Modulation und zum Farb- und Stimmungswechsel für die T. 24 ff. *und ich will euch die Zukunft geben*. Wellmann startet den homophonen wieder bewegteren Satz in F-Dur und lässt den Vers in T. 29 auf $f - a - h - d$ enden, auch hier wieder eine Anlehnung an den mehrdeutigen bevorzugten Klang, in dem das e noch fehlt. Dies erscheint aber dann überaus plastisch in allen Stimmen in der Wiederaufnahme des Rahmenverses *Suchet das Wohl* ab T. 30. Wellmann zeigt sich hier schon in wenigen Takten als Meister der Verknüpfung der unterschiedlichen Teilmotetten. Er schafft dies über wandlungsfähige Akkordschichtungen, die die Funktion von Leitklängen übernehmen und über das Hinzufügen oder Aussparen von Einzeltönen, die dann in ihrem Erklängen die Brücke zum Nachfolgenden bilden.

¹¹⁹ Wellmann schreibt in T. 17 wieder $\frac{6}{4}$ -Takt. M. E. hat er die Rückkehr zur Angabe $\frac{3}{2}$ in T. 14 vergessen. Die Musik fließt ab dort eindeutig im Halbe-Puls bis T. 16.

3. *Suchet das Wohl der Stadt*

Das Bindeglied des ruhig fließenden *alla-breve*-Satzes erklingt in den T. 30 bis T. 40 in wörtlicher Wiederholung der entsprechenden Takte des Beginnes. Der zweite Vers *und bittet den Herrn für sie* fehlt hingegen. Ruhepunkt und Brückenklang bildet in T. 40 wieder der schon bekannte Wellmann'sche Quartenklang f – a – h – d – e.

4. *Wo der Herr das Haus nicht baut*

Den ausgewählten zweiteiligen Psalmvers vertont auch der Komponist in zwei Blöcken, T. 40–53 und T. 54–62. Beide Teile sind harmonisch ähnlich und klar gearbeitet mit jeweils einem Teil in e-Moll und einem dynamisch angehobenen Teil in G-Dur. Charakteristisch erscheinen die mehrfachen Fragen *Wo, wo* in einer durch Viertelpausen unterbrochenen Art und Weise, die an das Fragen der Weisen im Bach'schen Weihnachtsoratorium erinnern, wenn diese nach dem *neugebornen König der Juden* forschen. Neben den sehr kompakten und rhythmisch prägnanten homophonen Blöcken lässt Wellmann den Vorgang des Bauens, T. 50–53, melismatisch fließen und sich bis zur höchsten Girlande, a², des ersten Soprans emporschrauben resp. „aufschichten“. Er greift hiermit seine polyphone Gestaltung der T. 6–8 und deren Wiederholungen im Laufe des Werkes wieder auf. Durch die lineare Führung der Stimmen kommt es in Durchgängen zu dissonanten Reibungen, herausstechend sind aber in diesem Teil die kompakten und klaren Harmoniefolgen des *Wo, wo*, die sich sehr klar – etwa in der Mitte des Werkes – präsentieren.

5. *Durch den Segen der Redlichen*

Hatte Wellmann schon im vorigen Teil die Stimmenzahl ausgedünnt und gezielt pausieren lassen, so spaltet er hier in der zentralen Mitte des Werkes noch weiter auf und stellt verschiedene Klangkombinationen zusammen. Den fünften Teil, der geprägt ist vom Gegensatz des *Segens der Redlichen* und dem *Mund der Gottlosen*, weist Wellmann den Frauen- und Männerstimmen zu. Beide verbleiben im e-Moll, enden allerdings jeweils in E-Dur. Der *Segen der Redlichen* wird symbolisiert durch polyphon-elegantes Gewebe der hellen Frauenlagen, der *Mund der Gottlosen* äußert sich im ruppig-strikten Schreiten durch harte Dissonanzen der tief geführten Männerstimmen. Besonders plastisch gestaltet sind die beiden Kadenzen in T. 65, „weiche“ Wendung über h-Moll nach E-Dur und T. 67 „ruppige“ und sehr harte Wendung (dis⁰ und d¹) nebst *staccato*-Vierteln bei *zerbrochen*.

6. *Wohl dem, der nicht wandelt im Rat der Gottlosen*

Die Zweiteiligkeit des Psalmwortes bringt im ersten Teil eine eher abstrakt geistig-moralische Aufforderung, *der nicht wandelt im Rat der Gottlosen, sondern hat Lust zum Gesetz des Herrn*, und im zweiten ein starkes und greifbares Bild des *Baumes, gepflanzt*

an Wasserbächen. Wellmann lässt sich von diesen inhaltlichen Vorgaben wiederum zu neuen Stimmkombinationen und musikalischen Motiven anregen. Besonders einprägsam und bildhaft das große Melisma des gesamten Chores zur Verdeutlichung der sprudelnden *Wasserbäche*.¹²⁰ Die Bassstimme verbleibt in T. 67–70 auf dem Fundament des a°, das mehrfach deutbar ist: Zum einen ein Bild für das Fußes auf dem Gesetz des Herrn, zum zweiten als Hinweis auf den starken Baum am Ufer der Wasserbäche und zum dritten markiert das a° ein tonales Bindeglied zu Teil sieben (*Suchet das Wohl...*), der in T. 75 in der originalen Gestalt der T. 3 ff. (A-Dur) eingefügt wird. Tenor- und Altstimme werden ab T. 68 erstmals in diesem Werk in paralleler Terzbewegung geführt und kadenzieren in T. 71 in C-Dur, was als harmonische Markierung eines Teiles ebenfalls erst- und einmalig ist. Die durch die Terzen sehr volkstümlich anmutende Linienführung weist den daktylischen Rhythmus in T. 69, 70 auf, den man – angelehnt an H. Keller und seine Analyse der Bach'schen Orgelwerke – auch hier als „Seligkeitsrhythmus“ des inneren Gleichgewichtes deuten kann.¹²¹ Besonderen Akzent erhält im Relativsatz *derjenige*, T. 68, der eben *nicht im Rat der Gottlosen wandelt*, durch die überdeutliche Synkope der Mittelstimmen. Die beiden Sopranstimmen kommentieren dies mit einer zweimaligen besänftigenden Seufzergeste (*Wohl dem*), ebenfalls durch Terzklang geprägt.

68

Wohl dem, wohl dem,

Wohl dem, wohl dem,

Wohl dem, der nicht wandelt im Rat der Gottlosen, sondern hat Lust zum Gesetz des

Wohl dem, der nicht wandelt im Rat der Gottlosen, sondern hat Lust zum Gesetz des

dem, wohl dem,

Die Gestaltung des zweiten Teilbildes *des Baumes an Wasserbächen* erfüllt die Erwartungshaltung des Hörers mit markanten Tonwiederholungen im *forte*, T. 71–73, und vor allem mit sprudelnden Achtelgirlanden, hier wieder in allen fünf Stimmen, die sich steigern und verdichten (T. 74), um sich dann im *piano* und in entspannter A-Dur-Harmonie, T. 75, wieder zu glätten. Harmonisch pendeln die Achtel zwischen a-Moll, F-Dur, G-Dur, d-Moll und A-Dur. Mit T. 75 ist dann auch der Weg zum Bindeglied des *Suchet* und zum letzten Drittel der Festmotette geebnet.

120 Wellmann wird es wegen seiner Bildhaftigkeit und der Verknüpfung der unterschiedlichen Textauszüge nochmals wörtlich vor Schluss in T. 103–105 aufgreifen.

121 Vgl. S. 360, Anm. 101: Keller, Hermann, *Die Orgelwerke Bachs*, Leipzig 1941, spricht bei diesem Rhythmus „kurz – kurz – lang“ und „lang – kurz – kurz“ vom *Seligkeitsrhythmus*.

7. *Suchet das Wohl der Stadt*

Die Takte 75³–86¹ entsprechen wörtlich den Takten 3³–14¹ und erfüllen somit ihre Funktion als für den Hörer gut erfahrbare Bindeglieder zwischen den unterschiedlichen Teilen. Wellmann lässt allerdings den Konsekutivsatz *denn wenn es ihr wohlgeht, so geht es euch auch wohl* an dieser Stelle bewusst weg. Er betont die Aufforderung an die Menschen, das Wohl der Stadt zu suchen und den Herrn um Fürsorge für die Stadt zu bitten. Bezeichnenderweise endet er nicht – wie zu Beginn in T. 16 – in Fis-Dur, sondern in seinem polyharmonischen Kombinationsklang ^{fis}/_{cis}.¹²² Die Reaktion des *Herrn* auf das Bitten der Menschen wird mit diesem musikalischen „Ausrufezeichen“ vorbereitet und erklingt in den nachfolgenden Teilen 8–10 (T. 88 ff.), in denen die Visionen eines Volkes gezeichnet werden, das in Zufriedenheit, Wohlbefinden und Angstfreiheit in der auserwählten Stadt leben können.

8. *Es sprach aber der Herr zu Paulus: Fürchte dich nicht*

Die ermutigenden und visionären Zusagen der Teile 8–10 sind inhaltlich miteinander verknüpft und sprechen den Menschen Mut und Zuversicht zu. Nach der Zusage Gottes *Fürchte dich nicht*, folgt die Verheißung *denn ich habe ein großes Volk in dieser Stadt*. In einem reduzierten Tempo (Viertel = 88) rezitieren die Frauenstimmen das Wort des Herrn aus der Apostelgeschichte im *unisono*. Der Männerchorsatz des *Fürchte dich nicht* (T. 89, 90) steht in ungetrübtem D-Dur, fis-Moll, h-Moll. Neben diesen Tonarten wird in den folgenden Takten A-Dur und sein kadenziales Umfeld die beherrschende Klanglichkeit sein, mit zwei klanglichen Ausweichungen in die Medianttonart und der Folge A – G – F, zu finden in den T. 96, 97 (*bauen*) und T. 103, 104 (*Wasserbächen*). So wie er mit der Wahl der Tonart eine klangliche Aufhellung bringt und damit den zuversichtlich stimmenden Text transportiert, wählt Wellmann für seine Satzgestaltung eine kompakte, rhythmisch straffe Homophonie, die an die klanglichen Blöcke Schütz'scher Doppelchörigkeit erinnert. Sowohl *Fürchte dich nicht* wie *denn ich habe ein großes Volk* mutet in der Klarheit der Harmonien wie ein Jubelzug der befreiten Menschen an.¹²³

122 Die Kombination aus A-/E-Klang des T. 13 übernimmt er zur Verdeutlichung des *Herrn* wörtlich, führt ihn dann allerdings diminuierend in den o. a. Fis-/Cis-Klang weiter. Indem er *den Herrn* – zaghaft werdend – wiederholen lässt, wird ein musikalischer „Doppelpunkt“ geschaffen für die sich anschließende Rede des Herrn aus dem Neuen Testament (Apg. 18,9+10) *Es sprach aber der Herr...*

123 Die o. a. kadenziale Gestaltung um das Zentrum A-Dur weist trotz der vorherrschenden Klarheit und Schlichtheit der gewählten Harmoniefolgen immer wieder auch Mollseptakkorde (e-Moll⁷ in T. 94, 95, 101, 102, h-Moll⁷, in T. 95, 102) bzw. Spreizklänge über D mit großer Septime und None auf (T. 94, 101), die aber durch die Linienführung und große rhythmische Kraft wie ein reizvoller Farbakzent und nicht dissonant wirken.

9. *Sie werden Häuser bauen*

Die Satzart, der Impetus und die harmonische Struktur des *Fürchte dich nicht* bleiben auch in den anschließenden Zukunftsvisionen (*Sie werden Häuser bauen...*) erhalten. Frauen- und Männerchor wechseln sich in rascher gewordenem Tempo ab, wobei Wellmann scheinbar wiederholt, aber durch Akzidenzien (T. 97 Frauenchor: F-Dur/ T. 99 Männerchor: A-Dur) wiederum Farbakzente setzt. Der Satz beider Stimmgruppen lebt von seinen konsonanten Akkordbildungen, die sich durch eine sehr lineare Stimmführung ergeben.

10. *Denn die Tage meines Volkes*

Der vorletzte Teil der Motette fasst die Teile 8 bis 10 zusammen und lässt noch eine musikalisch-textliche Klammer zur Mitte des Werkes (*gepflanzt an Wasserbächen*, T. 72–74) aufscheinen. Der „Jubelzug“ der auserwählten Menschen aus T. 89 und 93 wird nunmehr ab T. 100 wieder sechsstimmig angestimmt, das Tempo ist getragener, die Harmonien sind analog zu den T. 93 ff. und wirken somit wie eine „zweite Strophe“ dieses Abschnittes bzw. verzahnen die Teile 8 bis 10, wie oben angeführt. Auch das plastisch erlebbare Bild der *Wasserbäche* mit den Koloraturen aller Stimmen, das im Mittelpunkt der Motette als einprägsames Melisma erklang, greift der Komponist wieder auf. Mit den Zuversicht spendenden Worten und Visionen des Herrn für seine Stadt und der durch Wellmann gewählten strahlend positiven Klanglichkeit kommt die Motette eigentlich schon zum ihrem Abschluss. Wellmann möchte den Hörern dennoch nochmals die ermahrende Aufforderung und den Titel des Werkes zur eigenen Beachtung ans Herz legen und den musikalischen Bogen schließen, so dass er seine zyklische Form, man könnte auch von einer „chorischen Rondoform“ sprechen, ab rundet mit dem Motto des Werkes *Suchet*.

11. *Suchet das Wohl der Stadt*

In seiner Schlussbetrachtung ab T. 106² greift Wellmann wörtlich auf die T. 5³–17 zurück. Lediglich das abschließende Melisma auf *wohl* wendet er nun – sehr breit ritardierend – nicht absteigend nach Fis-Dur, sondern emporweisend über h⁷ und E⁷ nach A-Dur.

Wellmann versteht es, die acht unterschiedlichen Auszüge der Heiligen Schrift, die er auch unter inhaltlich-sprachlichen Gesichtspunkten sehr sensibel ausgewählt hat – man beachte nur die Dominanz des Wortes *Wohl/wohl* und die Wahl der plastischen wiederkehrenden Bilder (*Wasserbächen*) – zu einer kompakten Einheit zu formen. Die Grundaussage der chorisch anspruchsvollen Motette erhebt und erfreut die Herzen der Menschen, spricht ihnen Zuversicht und Geborgenheit zu, ermahnt allerdings mit der musikalischen Klammer des *Suchet das Wohl* zur Verantwortung untereinander und zum nimmermüden Gebet. Wellmann zur Schlussgestaltung der Motette: *Dies ist*

auch ein Appell an Kommunal- und Kulturpolitiker.¹²⁴ Die viermalige rahmengebende Klammer wird hierbei nur scheinbar wiederholt. Wellmann spart im Verlauf des Stückes kleine Textpassagen bedeutsam aus oder startet in der Klanglichkeit von „e“ oder „ä“.

2.4.5. Resümee: Stilmerkmale im Werk von Dieter Wellmann

Nach eigenen Worten sind Wellmanns Werke *aus der Praxis – für die Praxis* entstanden. Die Bedeutung der *Analyse der Werke* anderer und die *Genauigkeit und Ehrlichkeit der inhaltlichen Aussage und des musikalischen Satzes* sind für ihn von elementarer Bedeutung.

Wenn im Vorhergehenden ein analytischer Blick auf eine Reihe von choralgebundenen Orgelwerken und einer großen Motette geworfen wurde, zeigt sich, dass Wellmann seinen selbstgestellten Maximen in besonders aussagekräftiger Weise treu geblieben ist. In seinen Werken zeigt sich eine überaus penible Durchdringung des Choralthemas, seiner Motive und seines textlich-liturgischen Hintergrundes. Aus dieser Analyse resultiert die Wahl seiner Motivik, der Klanglichkeit, der Satzanlage und des Stiles bzw. die Neubelebung vorgefundener Stilmuster. Neben auftrumpfenden festlichen Sätzen kann er ebenso zu Satzmustern aus dem Bereich des Jazz greifen und diesen auf die Pfeifenorgel übertragen. Zugunsten der Textinterpretation werden somit musikalische Ausdrucksformen verschiedener Jahrhunderte überwunden und in den Dienst der aktuellen Aussage, im Sinne eines „musikalischen Predigers“, gestellt. In anderen Beispielen kann er in extremer Sparsamkeit und Eloquenz winzige Spielfiguren aus der Chormotivik gewinnen, diese kombinieren und zu Miniaturen mit hoher Aussagekraft formen. Dass er immer die Praxis der Musizierenden im Blick hat bzw. sich als „kirchenmusikalischer Sammler und Bewahrer“ versteht, zeigt insbesondere auch die Sammlung *Naheländisches Orgelbuch*, in der er für Orgeln seiner naheländischen Region, seien es große oder kleinste Instrumente, freie Literaturstücke zu schreiben versteht, die die jeweiligen orgelspezifischen Besonderheiten eines jeden Instrumentes in ausgewählten Formen zur Entfaltung bringen. Tradierte Formen zeigen seine *Verwurzelung in der Tradition*. Seine Tonsprache öffnet dann in diesem Rahmen neue Wege und Hörerlebnisse.

Seine Chormusik, die nur exemplarisch gestreift werden konnte, zeigt die souveräne Beherrschung der großen Form im *A-cappella-Satz* und die Beherrschung des viestimmigen chorischen Gesanges mit seinen – wiederum auf die Praxis bezogenen – Anforderungen und Chancen. Klangliche Möglichkeiten und Kombinationen werden ausgelotet, harmonische Räume mit Klangmixturen erweitert, die Satzart wechselt geschickt zwischen homophon akkordischer und linear durchsichtiger Arbeit. Die Form wird durch geschickte Binnenverbindungen der Motive zusammengehalten und jede Passage steht immer unter dem Erfordernis des guten Chorklanges und unter der Prämisse der *seriösen* Textausdeutung. Dieter Wellmann ist ein Praktiker, der die Formen der Chor- und Orgelmusik beherrscht. Seine Arbeitsweise ist auf den ersten Blick intuitiv und spontan erfindend. Eine nähere Betrachtung offenbart hingegen genaueste

¹²⁴ Im Gespräch vom 13. Jan. 2014.

Planung und Konstruktion aller Details. Das klangliche musikalische Ergebnis ist dann jeweils wieder eine große Einheit, ein geschlossenes und in sich abgerundetes Bauwerk.¹²⁵

¹²⁵ Der Verfasser kennt die Vorliebe Wellmanns für das Bauen und Konstruieren mit dem „Anker-Steinbaukasten“, einem traditionellen Spiel des 19. Jh. aus Rudolstadt/Mitteldeutschland. Das Kopieren und freie Entwerfen von Bauwerken unterschiedlichster Art und Größe ohne weitere Hilfsmittel neben den Bausteinen beschäftigt Wellmann nach seiner Jugendzeit nun wieder im reifen Alter. Die Bauwerke basieren lediglich auf den Gesetzen der Statik. Seine kompositorische Arbeitsweise und das Konstruieren mit den Anker-Steinen lassen m. E. Parallelen beider Ausdruckswelten deutlich werden. Auf der Homepage des Unternehmens www.ankerstein.de, 14.11.2016, sind Bauwerke und -anleitungen von D. Wellmann zu finden.

3. Ergebnis der Untersuchungen – Schlussbetrachtung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Werk dreier Komponisten und einer Komponistin, die alle in der Region des Nahelandes von ca. 1950 bis zum Jahre 2014 auf musikalisch-kompositorischem Gebiet künstlerisch tätig waren.

Zu jeder der vier Persönlichkeiten, die sich alle über die Region hinaus einen Bekanntheitsgrad in der Öffentlichkeit erwarben, wurde deren vollständiges Werkverzeichnis (bei G. Fischer-Münster bis zum August 2014) erstellt nach den zur Verfügung stehenden Manuskripten, Kopien der Komponisten und Verlagsausgaben. Die Komponisten überprüften ihre Werkverzeichnisse nach deren Erstellung und erkannten sie als vollständig an. Durch das zwischenzeitliche Ableben von Frau Schauss-Flake im Jahre 2008 konnte diese ihr Verzeichnis leider nicht mehr prüfen. Die Durchsicht durch ihren Sohn, Peter Schauss, und ihren Vetter Walther Frederking war sehr hilfreich und bestätigte dankenswerterweise die Vollständigkeit des hier veröffentlichten Werkkataloges, versehen mit einem Nachtrag derzeit noch unvollständig dokumentierter Werke.

Aufgrund meiner kirchenmusikalischen Berufstätigkeit und des z.T. langjährigen Kontaktes zwischen mir und dreien der Komponisten, sei es als Orgelschüler oder Interpret, erschien die analytische Betrachtung von mehreren Orgelwerken und je einem weiteren Werk aus dem Œuvre sehr reizvoll und lohnend.¹ Hierbei wurden Chorwerke gewählt, die für eine Verwendung in Gottesdienst, Messe oder geistlichem Konzert gedacht sind. Im Falle von Magdalene Schauss-Flake bot sich hingegen ein mehrsätziges Werk für Blechbläser an, da sich die Komponistin vor allem in diesem Genre einen viel beachteten Namen in Deutschland erworben hat.

Der gewählte Blick auf kleine Beispiele des Schaffens kann nicht im Entferntesten das gesamte Spektrum eines jeden Komponisten abbilden. Er zeigt nur einen Ausschnitt aus der Fülle, der aber dennoch die je individuelle Arbeitsweise erhellen kann.

Die Beschäftigung mit einer Vielzahl von Orgelwerken bzw. mit den Werken, die die Orgel in Kombination mit anderen Instrumenten verwenden, zeigt allerdings deutlich den Kompositionsstil der Persönlichkeiten und deren je eigene Behandlung des Instrumentes Orgel. Sie zeigt vier unterschiedliche Charaktere, verschiedene stilistische Vorlieben und divergierende handwerklich-künstlerische Arbeitsweisen.

Gerhard Fischer-Münster präsentiert sich als ein sehr produktiver Komponist. Er bedient ein schier unüberschaubares Spektrum von Instrumentalbesetzungen, Vokalmusik aller Art, große symphonische Musik und legt auch oratorische Werke vor. Daneben profiliert er sich als komponierender Pädagoge, dem die Erarbeitung von graduell angepasster Schülerliteratur bis hin zu Lehrplänen für das Fach Klarinette sehr am Herzen liegt. Nicht zu vergessen sind seine musiktheoretische Auseinandersetzung

1 Zu Gerhard Fischer-Münster ist der – dann allerdings sehr rege – Kontakt erst im Zuge dieser Arbeit entstanden.

und Durchdringung von musikalischen Naturphänomenen wie Intervallik, Harmonik und Skalenstrukturen.

Doch nicht nur die Fülle seiner musikalischen Ideen erweckt Staunen und Hochachtung, auch die phantasievolle und sprachverliebte Gestaltung seiner Werktitel und seiner mannigfaltigen Kommentare ist für Spieler und Hörer gleichermaßen anregend. Fischer-Münster setzt diese Ausdrucksform wohl bewusst ein, um in der vielgestaltigen zeitgenössischen Literatur wahrgenommen zu werden. Die Kommentare offenbaren aber auch, dass Fischer-Münster stets an den Adressaten, Widmungsträger oder Auftraggeber seiner Werke denkt. Offenbar wird dies in den untersuchten Orgelwerken aber auch in der großbesetzten *Radolfzeller Messe*. Hier sind die Anforderungen für den in den Blick genommenen Chor einem Laienensemble angemessen, die Solo- und Orchesterpartien verlangen den professionellen Musiker. In den untersuchten Werken zeigt seine Musik einen ausgeprägten Formwillen. Der Hörer wird mit eigenwilligen – vielfach auch einprägsamen – Themen, Rhythmen, kombinierten Metren und überraschenden harmonischen Gestalten konfrontiert, doch durch deren Wiederholung im Verlaufe des Stückes nicht verwirrt, sondern in die Lage versetzt, der musikalischen Form und Struktur zu folgen. Vor allem die Stücke für Orgel und Blechbläser erinnern deutlich an leicht zu rezipierende, gut konsumierbare Songs, um ein Schlagwort aus der Vermarktungsbranche zu benutzen.

Fischer-Münster will nicht permanent verwirren und ständig neue musikalische Türen aufstoßen, sondern den Hörer auf seinem kompositorischen Weg mitnehmen, damit er bis zum Ende folgen und einen Hörgenuss durch Wiedererkennen erleben kann. Beliebtestes Formprinzip ist ihm die dreiteilige Form, die ihm nach einem eröffnenden A-Teil im B-Teil die Möglichkeit für Abschweifungen, Verfremdungen, Improvisationen, neue Beleuchtungen seiner Einfälle gibt. Ein reprisesartiger A'-Teil versöhnt den solchermaßen bewusst auf Abwege geführten Hörer wieder mit einer Bestätigung – wenn auch durchaus wieder verfremdet – des schon Bekannten.

Fischer-Münster liebt den bedeutungsvollen Schluss seiner Werke. Er möchte Ausrufezeichen setzen. Dies kann durch einen nochmals dissonant-gespannten Schlussakkord nach vermeintlich bereits erreichtem Dur- oder Mollschluss geschehen oder durch keck-ironische Verknappungen bzw. unvermittelte Abbrüche von thematischem Material. Die Beobachtung jugendlichen Überschwanges, der sich in lustig hüpfenden, anmutigen Linien oder skurril-ironischen Themen äußern kann, zieht sich vor allem durch die betrachteten Orgelwerke. Fischer-Münster sieht sich durchaus als einen Schüler Jean Francaix', wenn er sagt: [Jean Francaix] *hat mich durch seine ironisierende Tonsprache beeindruckt. 1972 oder 73 traf ich ihn zum ersten Mal; da bestärkte er mich, meine eigene Tonsprache nicht durch irgendwelche Zeitströmungen beeinflussen zu lassen.*²

In seiner Harmonik kombiniert er mit Vorliebe Fünftonklänge, die nach traditionellem, funktionalharmonisch entwickeltem Erfahrungsbereich mehrfach deutbar sind und gerne Tonika und Dominante oder zwei mediantisch verwandte Dreiklänge miteinander verschränken. Ebenso gerne fügt er Quarte, Septimen und Nonen zum Grunddreiklang, was zu ähnlichem klanglichen Reiz führt und so die Nähe zu Jazz-Harmonien nicht verleugnet. Beachtenswert ist seine in vielen – unterschiedlich be-

2 G. Fischer-Münster im Interview v. 14.5.2011.

setzten Werken – gewonnene Inspiration aus Glockengeläuten, die ihm wiederum Spielmaterial geben, Akkordverknüpfungen oder thematische Gebilde ermöglichen, die dann im Sinne eines Leitgedankens für große und ordnende Kohärenz seiner Einfälle sorgen. Choralthemen verarbeitet er hingegen keine, da sich ihm der Bezug zu kirchlichem Leben und Ritus beruflich nicht stellt und er ihn wohl auch nicht intensiv sucht.

Wesentlich ist dem Komponisten die Weitergabe einer humanistisch geprägten Botschaft an den Hörer mithilfe seiner Musik. Dies zeigt die *Radolfzeller Messe*, die den für ihn zu engen liturgisch-kirchlichen, „weihrauchgeschwängerten“ Rahmen der Messe sprengt und vor fast vierzig Jahren nahezu zwangsläufig Skepsis und Ablehnung bewirken musste, oder auch das *Frankenthaler Gebet* (2012), das Orgelwerk *De humanitate* und mehrere andere des Werkkataloges. Mehrmals nennt er *Friedfertigkeit, Toleranz, Menschlichkeit und Ehrfurcht vor der Natur*. Seine Musik wird und ist ihm Botschaft.

Fridel Grenz darf als Improvisator und praktischer „Erfinder“ gelten. Sein Komponieren trägt das Signet eines versierten Kirchenmusikers, der sich in der Behandlung von Orgelklängen, Bearbeitung von Choralthemen und wirkungsvoller Orgelimprovisation hervorragend auskennt. Er kann seine spontanen Eingebungen so zu Papier bringen, dass auch Rezipienten und Interpreten seiner Stücke unmittelbar große Freude an deren Spiel haben. Auch in der Chorbehandlung steht die Praxisnähe im Vordergrund. Choristen und begleitende Orgel werden nicht überfordert; die Musik dient der direkten, auch zeitlich angepassten Verwendung im Gottesdienst.

Das Komponierte muss aufführbar und für Laienensembles darstellbar, musikalisch machbar sein, dies allerdings klanglich reizvoll und keineswegs banal oder nur primitiv. Das zeigen vor allem viele seiner überaus wirkungsvollen Orgelwerke, die ihre Anlehnung an die französisch-romantische Tradition – besonders in den virtuosierten Partien – nicht verleugnen. Trotz der oftmals liturgisch geforderten Knappheit von Orgel- und Chorsätzen gelingen Grenz eingängige und über die Sätze hinweg verbindende und einprägsame Linien und Klänge. In seinen Choralvorspielen komponiert er ausdrucksvolle Ritornellfiguren, die sich kontrastierend um den schlicht vorgetragenen *cantus firmus* ranken. Die gewählte Harmonik vermeidet schroffe Härten und bleibt meist im funktional deutbaren Rahmen. Wenn er, wie in der dreiteiligen Musik zu *Jauchzet, frohlocket bzw. Lobe den Herren*, im *Interludium* zu chromatisch geführten Quartketten greift und den tonalen Boden verlässt, kehrt er im abschließenden Toccatenteil umgehend wieder dorthin zurück. Grenz bleibt in seinem Werkkatalog bei seinem Handwerk, der praktischen Kirchenmusik. Er schreibt aus dem Moment der Erfindung für den Moment des liturgischen Platzes oder auch – gerne zur mehrteiligen Form erweitert – für den konzertanten Einsatz. Bezeichnend für sein Schaffen sind eine Aussage zu seiner musikalischen Entwicklung und der Titel eines seiner Orgelbände:

1. *Ich habe zunächst vorsichtig in kleinen Kirchen begonnen zu improvisieren, wurde dann aber durch die Resonanz der Zuhörer ermutigt, mich auch in wichtigeren Konzerten zu trauen und an größere Formen zu wagen.*
2. *Fünf liturgische und konzertante Orgelstücke.*³

3 F. Grenz im Gespräch vom 8.10.2010 und Titel der Sammlung 2.2.2.1.2.

Magdalene Schauss-Flake zeigt sich in ihren Kompositionen vor allem als einfallsreiche und resolute Rhythmikerin, die sich, Interpreten und Hörer nicht vor klanglichen Härten scheut und schützt. Man kann vermuten, dass diese beiden Formen musikalischen Ausdrucks ihren Ursprung in Schauss-Flakes früher Begegnung mit Tanz- und Jazzmusik haben. Im späteren beruflichen und familiären Leben konnte sie dies in andere Genres einfließen lassen.

Ihr Werkkatalog zeigt die ganze Palette kirchenmusikalischer Gattungen, wie Kantaten, Bläsermusik aller Art, Choralsätzen und -motetten und freier sowie gebundener Orgelmusik. Besonderes Gewicht legt sie – und dies hat ihr überregionale Wahrnehmung verschafft – auf die große Fülle von Blechbläsermusik.⁴ Ganz aktuell finden sich ihre Werke in Bläserausgaben des Jahres 2014, z. B. im *Norddeutschen Bläserheft 2014*, Bd. 2. Ihr *Bläserruf* (siehe Anhang III, S. 456 f.) für den Kirchentag des Jahres 1950 begrüßt alle Besucher zu evangelischen Kirchentagen bis auf den heutigen Tag.⁵

Die untersuchten kleinen Choralvorspiele für Orgel sind wahre Kleinodien und zeigen eine strenge Konzentration auf das Wesentliche. Aus dem Choralthema gewinnt Schauss-Flake ihr Akkordmaterial, ihren Rhythmus und ihre kontrapunktisch streng geführten Stimmen. Aus ihrer Interpretation des Textes und der Umsetzung der inhaltlichen Assoziationen in musikalische Parameter entstehen freie Stimmen, die den Hörer in die Gedanken- und Bilderwelt des Chorals bzw. der biblischen Szene hineinnehmen. Als besonders konzentrierte Miniaturen sind *Auf, auf ihr Reichsgenossen, Ich steh an deiner Krippen hier* oder – aus dem Bereich der nicht-choralgebundenen Musik – die *5 Aphorismen über die kleine Sekunde* zu nennen.

Die Bläsermusik hat mitreißende Kraft, weckt Spielfreude und versprüht Energie, weil sie den jeweiligen Akteuren in deren Leistungsstufen gleichsam auf den Leib geschrieben scheinen und die Instrumente in ihrer jeweiligen Klanglichkeit und Technik hervorragend eingesetzt sind. Die in der *Bläusersuite in g* gewählten Tanzformen übernimmt Schauss-Flake aus dem barocken Suitenfundus in ihr Werk, um sie in neue Klanglichkeit zu transformieren. Während sie den Hörer und Spieler einerseits in seiner metrischen Erwartungshaltung bestätigt, irritiert sie ihn mit ungewohnter Klanglichkeit, Reibeklängen und konfrontiert ihn vor allem mit rhythmischer Schalkhaftigkeit. Aus traditionellen, fast barock anmutenden Klängen und Ordnungen entwickeln sich zeitgenössischer Blechbläsersound und eine höchst individuelle Musiksprache der Komponistin. *Beim Komponieren halte ich mich an Formen, in die ich etwas hineingieße. Ich bediene mich der musikalischen Motive, der Rhythmen, des Taktwechsels [...]*.⁶

Wie es der Erziehung der Nachkriegszeit, dem Frauenbild ihrer Generation und dem damaligen gesellschaftlichen Erwartungsdruck angemessen war, hat sich Schauss-Flake in ihrem kompositorisch noch weiter ausgreifenden Schaffen zurückgenommen zugunsten der Aufgaben eines traditionellen evangelischen Pfarrhauses und

4 Pohlke, Johannes, *Warum so viele Blechbläser? M. Schauss-Flake hat von früh an ein Herz für Posaunenchor gehabt und sie hat viel für Bläserchöre komponiert*, aus: *Fröhliche Gartenparty zum 70. Geburtstag von Magdalene Schauss-Flake*, in: *Glaube und Heimat*, 33/ 991, S. 6.

5 *Die Bläser sind meine Gemeinde* (M. Schauss-Flake), zit. nach *Der Posaunenchor*, Ausgabe 2/ 2000, S. 44/45.

6 Eigenhändige, schriftliche Aufzeichnung der Komponistin, die dem Verfasser als Autograph vorliegt (2006).

der musikalischen Leitung verschiedener Gemeindegruppen.⁷ *Anfangs sagte mein Mann zu mir: „Du mußt jetzt mit der Musik aufhören, ab heute gelten nur noch die „3K.“ – Kinder, Kirche, Küche. Das hat er sehr bald zurückgenommen und mir viel Freiraum gelassen [...].*⁸ Als Leitbild und als vertonter Beleg steht ihre Kantate *Berufung und Dienst* für Bläser, Sänger u. Gemeinde (Blockflöten, Röhrenglocken, Orff-Instrumente, Pauken, Orgel ad lib.) aus dem Jahre 1982.

Dieter Wellmann vermittelt in seinem Schaffen den Eindruck des akribisch planenden Baumeisters, der nichts dem Zufall zu überlassen scheint. Im persönlichen Gespräch skizziert er Grundsätze seines Schreibens:

*Verwurzelung in der Tradition – Seriosität. Musik zum Schunkeln oder Hüftewackeln überließ ich gern anderen. Genauigkeit und Ehrlichkeit in der inhaltlichen Aussage und im musikalischen Satz.*⁹

Diese Maximen ebnen ihm den Weg zu einer großen Zahl von Werken für Chor und Orgel, den beiden Säulen kirchenmusikalischen Lebens. Er ergänzt dies noch mit einigen kleineren Werken für Blockflötenensembles, für Kinderchor und für Orff-Instrumentarium, deckt also die gesamte Praxis der Kirchenmusik mit eigenen Beiträgen ab. Andere Instrumentalbesetzungen bedient er nicht, da sie sich ihm mit konkreten musizierenden Gemeinde- oder Musikergruppen nicht stellen. *Lieber Beschränkung auf einzelne Gattungen, dort aber dann aussagekräftig.*¹⁰

Bedeutsam für ihn als strengen Beobachter und Analysten anderer Meister ist seine populär gewordene *Vogelhochzeit*.¹¹ Nach genauer Durchdringung verschiedener Musiksprachen großer Meister gelingt es ihm, das bekannte Volkslied stilgerecht in verschiedene Gewänder zu kleiden und hiermit anschaulich durch die Musikgeschichte zu wandeln.

Die Strenge der Analyse befähigt ihn auch in seinen vielfältigen Orgelwerken zu gehaltvollen und individuellen Ergebnissen. In den Choralvorspielen, die vielfach über die liturgische Verwendung im Gottesdienst hinausgehen, zeigt sich eine überaus penible Durchdringung des Choralthemas, seiner Motive und seines textlich-liturgischen Hintergrundes. Aus dieser Durchdringung resultiert die Wahl seiner Motivik, der Klanglichkeit, der Satzanlage und des Stiles bzw. die Neubelebung vorgefundener Stilmuster. Neben auftrumpfenden festlichen Sätzen kann er ebenso Satzmuster aus dem Bereich des Jazz vorsichtig imitieren und die Pfeifenorgel wie eine Combo klingen lassen.

Zugunsten der Textinterpretation werden somit musikalische Ausdrucksformen verschiedener Jahrhunderte überwunden und in den Dienst der aktuellen Aussage, im

7 So ganz einfach war das nicht, [...], immer 10-12 Personen am Tisch in dieser Zeit nach dem Krieg, und ich musste kochen und all das Drumherum bewältigen, zit. nach Knopp-Simon, Siglinde, *Eine Fanfare auf Klopapier*, in: *Nahelandkalender* 2001, S. 142.

8 Vgl. *Bläsermusik auf seltsamem Papier – Ein Gespräch zwischen Magdalene Schauss-Flake und Karl-Heinz Baum*, in: *Mitteilungen des bcpd*, 1988, S. 8.

9 Wiedergegeben nach einem persönlichen Interview vom September 2006 und einem vom Verfasser erstellten Fragebogen zu Leben und Werk.

10 D. Wellmann im Gespräch im Hause in Stromberg vom 28.9.2010.

11 Hinweis des ERES-Verlages zu Wellmanns Variationszyklus von 1966: *Stilimitationen oder Parodien bedeutender Komponisten sind keineswegs neu – es sei an die Orchestervariationen über 'Kommt ein Vogel geflogen' von Siegfried Ochs erinnert – neu aber war 1966 die erste Fassung dieser Chorvariationen und es fanden sich viele Nachahmer.*

Sinne eines musikalischen Predigers, gestellt. Wellmann ist kein Komponist, der seine aus dem Moment geborenen Improvisationen zu Papier bringt, sondern er konstruiert, feilt und ringt korrigierend um jede musikalische Gestalt. Auch ein – durch den Notendruck dokumentiertes – Schwelgen in romantisierenden Klängen ist ihm fremd. In anderen Beispielen kann er in extremer Sparsamkeit winzige Spielfiguren aus der Choralmotivik gewinnen, diese kombinieren und zu Miniaturen mit hoher Aussagekraft formen. Beispiele für solche Miniaturen mit tiefem Gehalt sind *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* und *Nun lob', mein Seel, den Herren*. Brillante Toccaten sind *Jesus ist kommen* und *Sonne der Gerechtigkeit*. Wellmann geht in diesen Gattungen über einfach zu konstruierende Effekthascherei weit hinaus und versieht die virtuoson Figuren mit subkutaner und thematisch eingebundener Motivik, wiederum aus der Choralmelodie gewonnen.

In den Chorwerken – hier pflegt Wellmann vor allem die Schule des *A-cappella*-Gesanges bis hin zu großer Mehrstimmigkeit – sind die Klangschönheit und die Plastizität der biblischen Bilder sein hervorstechendes Merkmal neben der sicheren kontrapunktischen Führung der Stimmen. Auch in der Chormusik verzichtet er auf Stimm- und Geräuscheffekte, getreu seinem Diktum: *Verwurzelung in der Tradition – Seriosität*.¹²

Die intensive Beschäftigung mit vier zeitgenössischen Komponisten, die Erstellung von deren Werkverzeichnissen, gleichzeitig aber auch die exemplarische Beschränkung auf einen winzigen Bereich musikalischer Äußerungsformen, hat die Erkenntnis zutage gefördert, dass gehaltvolle Musik auch in Räumen entsteht, die nicht *per se* als Metropolen und Schmelztiegel verschiedenster Strömungen und künstlerischer Ausdrucksformen gelten. Der betrachtete Raum ist mit dem Naheland sowohl räumlich als auch zeitlich eng abgesteckt.

Es sind vier Persönlichkeiten entdeckt worden, die in den letzten fünfzig Jahren – neben vielem anderen – eine Fülle von individuell formulierter, gehaltvoller Kirchen- und Orgelmusik vorgelegt haben und deren Interpretation, deren Analyse und deren Hören eine vornehme und lohnende Aufgabe ist.

Es bestehen die Hoffnung und der Wunsch, dass die jeweiligen Werkverzeichnisse und die vorliegende erste monographische Auseinandersetzung mit dem Werk der vier regionalen Künstlerinnen und Künstler weitere Forscher und Interpreten zu einer Beschäftigung mit deren Musik, vor allem mit den orchestralen und vokalen Formen, anregt.

¹² Interview vom September 2006 und in einem vom Verfasser erstellten Fragebogen zu Leben und Werk.

4. Anhänge I–III

4.1. Anhang I. Auswahl persönlicher Sendungen der Komponisten an den Verfasser

Lieber Herr Freitag!

Darf ich mir erlauben, Ihnen meine „brandneue“
Toccata festiva zu überreichen. Vielleicht gefällt sie Ihnen
wogar ein wenig.

Inzwischen gibt es etwa 50 liturgische Kompositionen
die Sie im Internet unter www.musikverlagbaugone.de
finden können.

Herzliche Grüße

Fridel Grenz

Toccata festiva

Fridel Grenz
2002

Andante ♩ ca. 86

ff staccato

Herrn Helmut Freitz

mit herzlichem
Grüßen

76

Helmut-Freitz

21.8.06

P.S. Sehr gerne! Guter, wahrer Mensch!
herzlichst Stegmüller 21.8.2006!

VIOLINE

RÉSUMÉ

Recitativo, rubato, senza misura für Violine und Orgel (oder Klavier) Gerhard Fischer-Münster 1983

$\text{♩} = 96$ (ca. 5 sec.) *mf*

3 *rit....* *ohne Vibr.*

mit Vibr. *accel....*

8 *f* *ff*

11 *Allegro* $\text{♩} = 92$

15 *f*

PISTOIA
 Chiesa S. Giovanni Forcivita
 Pergamo: Fri Guglielmo Pisano (1270)

Liebes Helmut! 04-04-07
 Die von Dir erhaltenen Auflichter
 sehen stellen mich vor nicht ganz zu bezeichnenden
 Bildern. Ich wie exakt Dich gefühlt
 habe und alles irgendwie aufstoben und
 suchen müßte. Ich hoffe, das einige-
 maßen vollständiges Notgeld bieten zu
 können. Am besten wäre: besich uns und,
 dann kann ich Dir noch Bedenken
 Notizen geben oder Kopien bequemen
 von denen Du sicher noch viele haben wirst.
 Deine Schreibmaschine ist auch in die Bahn
 gekommen - bitte um Nachsicht! Ich sehe
 immer noch noch einen qualifizierten Chas
 das die Vogelzeitzeit komplett auf CD ein-
 spielt, spritzes es auf es und gemacht haben.
 überhaupt, fehlt es an (Dynamik) Zeichnungen
 für heute realistische Briefe und etc.

REPRODUCTION VIETATA

Auszug aus dem Mailverkehr zwischen Frau Magdalene Schauß – Flake und H. Freitag

Mail vom 11.1.2007

lb. h. freitag ! g.valentin braucht nicht erwähnt zu werden . er war der spielleiter bei einem rasenspiel in köln (12. ev. kirchentag . wurde im fernsehen übertragen) . den text hat ulrich kabitz zusammengestellt . rud. otto wiemer , damals ein bekannter textemacher , lieferte einige liedtexte . es gab 2 gruppen : die liturgische , gesungen vom mainzer kammerchor plus bläsern und die gaukler , unterstützt von einer jazzband (glen buschmann) . ich hab skizzen vom stadion FBK und noch alle texte gefunden . vielleicht hab ich die musik auf einer kassette .---- mcpt könnte von mir falsch abgekürzt sein : manuskript ?? --- nr. 12 muß ich noch suchen , kommt nach . -- "o, i went east" ist richtig , ist halt der text vom "opossum" , hab ich für einen schulchor gemacht . nr. 16 und 17 auch demnächst . gr.! M.Sch.

Mail vom 13.1.2007

l. h. fr. ! die kassette hab ich gefunden . wenn wir zeit hätten , müßten wir sie mal zusammen hören . gute texte , und die musik gefällt mir immer noch . hätte ich ja ohne sie nicht angehört .insofern muß ich mich wegen Ihres "Zwangs" mal bedanken ! Übrigens nicht FBK, das stadion heißt wohl FCK (fußballclub köln) ? --- nr. 12 : da gibt es am anfang und am schluß ein längeres halleluja . mußte ich für strubes 70. geburtstag m

achen . der c.f. war sein Lieblingslied . der text steht in der bibel .{ die GEMA will immer wissen , ob es einen dichter gibt .} muß ein psalm sein : lb. den herrn , m. seele alles was odem hat , lb. den herrn . nr.16 und 17 demnächst. gr.! M. Sch.

Mail vom 18.1.2007

suite u. spielstücke : gesendet april 1992 ----- bearbeitung franckintrade 1977 : 2tr., 2pos. stimmt nicht , da doppelchor. also 4 tr. und 4pos. plus tuba .----- für marpurg u. mehul hatte ich mich schon bedankt . haben Sie etwa meine mails vom 13. und 15. 1. nicht bekommen . ich meine , jetzt alle bisherigen fragen beantwortet zu haben .

Mail vom 9.3.2007

Vll . " höre, israel" : mezzofassung = bearb. von Bass. textzus.st. w. frederking ,liegt als capella-deitei vor .----- ballade : text Kloster- Holl.----- 1. "adele mit der goldenen kehle " 2(!) singst. , 2. Chanson : "ich bin das geworden " (frauenst.) , 3. tingeltangel : "im tingeltangel tut sich was " , 1 singst. , alle drei aus der "Halunkenpostille", text Graßhoff.-----nachtgesang :dämmerung ohne e . text Maler- Müller . bearb v. R. Desch 4-stg. männerchor .----- 2 . f. instrumentalbes. : suite in g :bearb.von 1966 f. 4 tromp. 4 pos. tb. . bärenr. . -----spielstücke : ostinato, monolog, orgelpunkt, siciliana, perp.mobile,epilog . ----- spielst.für querfl .u .tasten : 1992(nicht 84) ,bearb v. 10 bl.fl 1984 , punkt web bei "ad" . ----- spielst. f. clavichord : bearb. von 10 bl.fl. 1984 , auftrag bachwoche greifswald . - -----sp.st. f. schulorchester bearb v. 1984 .----- suite in g f. cem ,kla und suite in g f. querfl.u. cem sind bearbeitungen v . 1984 10 bl.fl .gehören wohl beide zu suite in g unter" 2. instr.bes ."--- ---- dialog. bearb v. 1971 f. pos . u. orgel .----- Vlll. orgel : o

lamm g. : vorsp u. into .----- wunderbarer könig oder (!) gott ist ,
 vorsp u. into.----- ostermusik: enthaltend 1. heut triumphieret g.
 sohn, 2. chr. ist erstanden , 3. mit freuden zart , 4. erschienen ist d.
 herrl .tag .----- 16 into : zu chorälen .(auch in rubrik Bläser ?)--
 ----- toccata : kleine toccata-----bei " Walte, walte ,nun gehören und
 danket,danket " : into u. vorsp. -----burleske : bearb v. f. 4
 tuben . nun hätte ich gerne noch "meine
 " seite 4 .----- wann können Sie kommen ? bei mir geht es
 nachmittags und abends : 12. bis 16., 19. bis 21. .26. , 29. märz. ,
 2. bis 8.4.,16. bis 18. 4., 23. bis 27. 4. schöne grüße ! Ihre M.
 Sch.

Mail vom 27.2.2008

lieber herr freitag ! ich hatte einige monate mit OP und chemo zu tun und
 war deshalb nicht bei herrn wellmann . im moment geht es mir aber etwas
 besser . ja. es gibt noch etwas nachzutragen (neue stücke). -----
 russ. orchester , Bern , usw, usw ,du liebe zeit ! was sagt denn Ihre
 gesundheit dazu ? herzl. grüße ! Ihre M. Sch.-Fl.

4.2. Anhang II. Ausgewähltes, erläuterndes Notenmaterial von Gerhard Fischer-Münster

Fischer-Münster: HARMONISIERUNG GANZTONLEITER

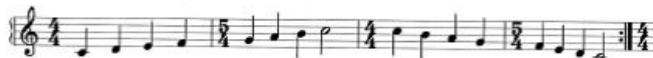


GERHARD FISCHER-MÜNSTER

DAS TETRACHORDISCHE KOMMA

oder "Fux du hast die Ganz..."

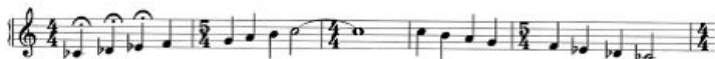
Das ist die Dur-Tonleiter, wie wir sie kennen:



Johann Joseph Fux hat in seinem Lehrwerk für Tonsatz und Komposition (Gradus ad parnassum) 1725 Grundsteine zum Verständnis harmonischer Logik gesetzt. So wäre folgende Harmonisierung der Dur-Tonleiter möglich und für Jedermann verständlich:



Ich habe durch Erniedrigung der ersten drei Stufen eine Ganzton-Leiter notiert, ohne das gewohnte Notenbild von C aus zu verändern. Das täuscht optisch und akustisch eine Dur-Tonleiter vor, indem die 8. Note ergänzt ist und von H nach C der Leitton als Halbtonschritt unsere Hörgewohnheit trifft. Die Tetrachorde sind im Gegensatz zu Dur ungleich, daher nenne ich das Phänomen "Das Tetrachordische Komma":



Aber wie harmonisiert man diesen neuen Modus, um den "Sprung" im ersten Tetrachord zu glätten? Hier die Lösung aufwärts:



und natürlich abwärts:



Wenn aufwärts das C erreicht ist und man in dem Modus weiter spielt, kommt man in der nächst erreichten Oktav bei Cis an, dann geht es chromatisch immer so weiter. (Rückwärts ist der gleiche Effekt.)



Ein beliebtes Kinderlied würde im beschriebenen Modus so klingen (der Text ist ebenfalls modifiziert):

Fux du hast die Ganz-ton-lei-ter da-mals un-ter schätzt,

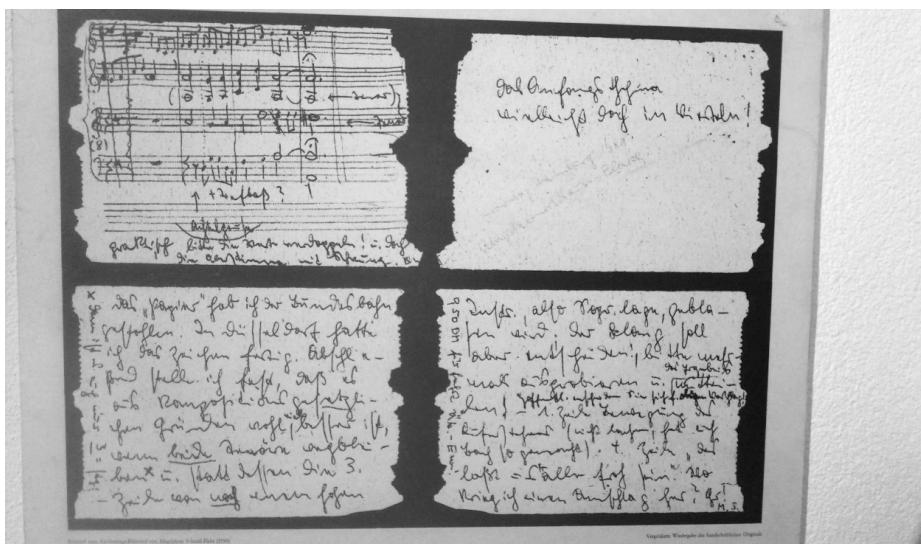
da-mals un-ter schätzt. Heu-te hat der Fi-scher-Müns-ter

sie mit Dur ver-netzt, heu-te hat der Fi-scher-Müns-ter

sie mit Dur ver-netzt.

4.3. Anhang III. Magdalene Schauss-Flake, Handschriftliche Notiz des *Bläserrufes* – nach einer Fotografie von Peter Schauss (Sohn), März 2013

vgl. Knopp-Simon, Siglinde *Eine Fanfare auf Klopapier. Magdalene Schauss-Flake Stationen aus dem Leben einer musikantischen Frau*, Nahelandkalender 2001, S. 139–143.



Übertragung des autographen Bläserrufes und Wiedergabe in späterer, gedruckter Form.

(vgl. *Bläserheft für Kirchentag IV*, hrsg. vom Deutschen Evangelischen Kirchentag in Zusammenarbeit mit dem Evgl. Posaunendienst in Deutschland e.V.), Strube-Verlag, München, Sept. 2008, S. 2.

Bläserzeichen für den Kirchentag

Magdalene Schauss-Flake (1921–2008)

© Evangelischer Posaunendienst in Deutschland e.V.

Übertragung des Autographs, s. o.



M. Schauss-Flake zu dessen Entstehung:

Im Jahre 1950 fuhr ich im Zug von Essen nach Hause (Kirn an der Nahe). Auf dem Weg zum Bahnhof sagte Fritz Bachmann [Pfarrer aus Essen, seit 1934 Obmann des VePD und später des EPiD, Anm. d. Verfassers] zu mir: „Morgen muß ich einen Bläseruf für den Kirchentag haben.“ Einige, z. B. Bornefeld, hatten schon eingesandt. Wo sollte ich auf die Schnelle Notenpapier bekommen. Noch nicht einmal ein normales Blatt Papier hatte ich dabei, das war in den Nachkriegsjahren nichts Außergewöhnliches. Zum Glück war in der Toilette des Zuges eine Rolle Papier; auf einige Blätter zog ich Notenlinien und schrieb den Kirchentagsruf. Beim Umsteigen in Koblenz kaufte ich einen Briefumschlag und rannte schnell zum nächsten Briefkasten, damit die Post auch am nächsten Tag in Essen eintraf. So entstand der Kirchentagsruf [...] Ausgewählt wurde er bei einer Probe von einer „Jury“, die aus 1000 Kirchenchorsängern bestand.

Zit. nach: *Bläsermusik auf seltsamem Papier – Ein Gespräch zwischen Magdalene Schauss-Flake und Karl-Heinz Baum*, in: *Mitteilungen des bcpd*, 1988, S. 3 f.

5. Ausgewählte Orgelmusik aller Komponisten auf beiliegendem Tonträger

Diese Arbeit enthält als Beigabe eine Tondokumentation von Orgelwerken aller vier Komponistinnen und Komponisten.

Es wurden nur Werke für solistische Orgel berücksichtigt und es musste wegen der begrenzten Kapazität des Tonträgers eine Auswahl vorgenommen werden, was keine Wertung der aufgenommenen Musik oder der Komponisten darstellt.

Die *Drei Interludien*, vgl. 2.1.6.4., S. 148 - 154, sind kurz vor Abschluss dieser Arbeit im August 2014 von Fischer-Münster komponiert und für die Drucklegung im Loosmann-Verlag vorbereitet worden. Die vorliegende Aufnahme stellt deren Uraufführung dar.

Alle Stücke sind vom Verfasser eingespielt und in den jeweiligen Sätzen ungeschnitten dokumentiert worden.

Die Tonaufnahme entstand am 30./31. August 2014 in der Schlosskirche Interlaken. Die Nebengeräusche erklären sich durch Traktur- und Tastengeräusche sowie knackendes Holz im Kircheninnern.

5.1. Disposition der Orgel

Die Orgel wurde 1964 erbaut von *Orgelbau Genf* (*Orgue Manufacture des Grandes Orgues de Genève*) und hat folgende Disposition:

Oberwerk:	Rohrgedackt 16'	Hauptwerk:	Principal 16'
	Suavial 8'		Principal 8'
	Koppelflöte 8'		Rohrflöte 8'
	Principal 4'		Gemshorn 8'
	Hohlflöte 4'		Oktav 4'
	Nasat 2 2/3'		Spitzflöte 4'
	Waldflöte 2'		Oktav 2'
	Terz 1 3/5'		Rauschpfeife 2'
	Mixtur 4fach 2'		Mixtur 4-5fach 1 1/3'
	Scharf 4fach 1'		Trompete 8'
	Trompette harmonique 8'		
	Fagott/Oboe 8'		
	Clairon harmonique 4'		

Rückpositiv:	Gedackt 8'	Pedalwerk:	Untersatz 32'
	Quintatön 8'		Principalbass 16'
	Principal 4'		Subbass 16'
	Rohrflöte 4'		Principal 8'
	Quinte 2 2/3'		Spitzflöte 8'
	Principal 2'		Oktav 4'
	Blockflöte 2'		Nachthorn 4'
	Terz 1 3/5'		Posaune 16'
	Larigot 1 1/3'		Zinke 8'
	Oktav 1'		Corno 4'
	Zimbel 4fach 2/3'		
	Krummhorn 8'		

Spielhilfen: 3 freie Kombinationen, eine feste Kombination (tutti), Crescendowalze als Tritt, Einzelzungenabsteller, Zungen- und Mixturabsteller für alle Werke (appels), Absteller für 16'-Manualregister, Mechanische Spieltraktur und elektrische Registertraktur.

5.2. Titel der Tracks

Gerhard Fischer-Münster	1	<i>Adoration</i>	4:32
	2	<i>Drei Interludien – Grandioso</i>	2:42
	3	<i>Andante</i>	2:41
	4	<i>Allegro</i>	2:11
Dieter Wellmann	5	<i>Alles ist an Gottes Segen</i>	1:35
	6	<i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</i>	1:36
	7	<i>Brich an, du schönes Morgenlicht</i>	4:00
	8	<i>Gottes Sohn ist kommen</i>	1:08
	9	<i>Komm, o komm, du Geist des Lebens</i>	1:41
	10	<i>Jesus ist kommen, Grund ewiger Freude</i>	2:40
	11	<i>Die Nacht ist vorgedrungen</i>	2:32
	12	<i>Nun bitten wir den heil'gen Geist</i>	1:19
	13	<i>Nun jauchzt dem Herren alle Welt</i>	0:44
	14	<i>Christus, der uns selig macht</i>	3:04
	15	<i>Tut mir auf die schöne Pforte</i>	1:28
	16	<i>Nun lob', mein Seel, den Herren</i>	0:58
	17	<i>Sonne der Gerechtigkeit</i>	3:27
	18	<i>Was mein Gott will, das g'scheh allzeit</i>	2:04

	19	<i>Wie soll ich dich empfangen</i>	3:22
Magdalene Schauss-Flake	20	<i>Sonne der Gerechtigkeit</i>	1:24
	21	<i>Nun freut euch, lieben Christen g'mein</i>	1:25
	22	<i>Lobe den Herren, den mächtigen König</i>	2:01
	23	<i>Herzlich tut mich erfreuen</i>	1:50
	24	<i>O Ewigkeit, du Donnerwort</i>	2:02
	25	<i>Die güld'ne Sonne voll Freud' u. Wonne</i>	1:20
	26	<i>Auf, auf, ihr Reichsgenossen</i>	1:12
	27	<i>Ich steh' an deiner Krippen hier</i>	2:43
Fridel Grenz	28	<i>Freu dich, Erd und Sternenzelt, Halleluja</i>	1:29
	29	<i>Nun lobet Gott im hohen Thron – Choral</i>	0:49
	30	<i>Interludium</i>	0:38
	31	<i>Finale</i>	0:48
	32	<i>Es ist ein Ros' entsprungen</i>	1:41
	33	<i>Jauchzet, frohlocket ihr Himmel – Choral</i>	1:05
	34	<i>Interludium</i>	0:50
	35	<i>Postludium</i>	1:08
	36	<i>Herbei, o ihr Gläub'gen</i>	1:07
	37	<i>Es kam ein Engel hell und klar</i>	1:10
	38	<i>Festliches Nachspiel</i>	0:59
	39	<i>Zu Bethlehem geboren</i>	2:06
	40	<i>O Sanctissima (O du fröhliche) – Improvisation</i>	1:12
	41	<i>Andante</i>	1:15
	42	<i>Finale</i>	1:17

Die Tonaufnahme und Erstellung der Master-CD lag in den Händen von Dr. Christopher Haccius und Dr. Raphael Reischuk. Aufnahmeprotokoll, Registrierung, Assistenz durch Anke Freitag.

6. Schrifttum und Musikalien

6.1. Primärquellen: Musikalien

Für sämtliche Analysen dieser Arbeit wurden die gedruckten Ausgaben, Autographe, Manuskripte und Kopien der jeweiligen Komponisten benutzt, die in deren individuellen Werkverzeichnissen aufgeführt sind. Unter dem jeweiligen Werktitel sind sie zu finden unter MS = Manuskripte bzw. VE = Verlagsangaben.

6.2. Sekundärquellen

6.2.1. Lexika

- Busch, Hermann-J., Geuting, Matthias (Hrsg.), *Lexikon der Orgel. Orgelbau – Orgelspiel Komponisten und ihre Werke – Interpreten*, Laaber 2008²
- Stalman, Joachim: *Das deutsche Kirchenlied (DKL). Kritische Gesamtausgabe der Melodien*. Abteilung III: *Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680*, Band 3: *Die Melodien 1581–1595*, bearbeitet von Korth, Hans-Otto und Lauterwasser, Helmut unter Mitarbeit von Jung, Rainer H. und Wissemann-Garbe, Daniela, Kassel u. a. 2005
- Finscher, Ludwig (Hrsg. der 2. Auflage), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Kassel und Stuttgart 1994–2007
- Honegger, Marc und Massenneil, Günther (Hrsg.), *Das große Lexikon der Musik in acht Bänden*, dt. Ausgabe Freiburg 1976/1979

6.2.2. Handbücher

- Ameln, Konrad, Mahrenholz, Christhard, Thomas, Wilhem (Hrsg.), *Handbuch der Deutschen evangelischen Kirchenmusik* (HDEKM), unter Mitarbeit von Gebhardt, Carl, Göttingen 1935–1956
- Blume, Friedrich, *Die evangelische Kirchenmusik* (= Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5, hrsg. von Bücken, Ernst), Potsdam 1927–1931
- Dahlhaus, Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6, hrsg. von Dahlhaus, Carl), Laaber 1984, 1992²
- Danuser, Hermann, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 7, hrsg. von Dahlhaus, Carl), Laaber 1984, 1992²
- Dibelius, Ulrich, *Moderne Musik I, 1945–1965*, München 1966; *II, 1965–1985*, München 1988
- Edler, Arnfried, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente, Teil 1: Von den Anfängen bis 1750*, (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 7, hrsg. von Mauser, Siegfried), Laaber 1997
- Goebel, Josef, *Theorie und Praxis des Orgelpfeifenklangs. Intonieren und Stimmen. Ein Handbuch für Orgelbauer und Organisten* (= *Das Musikinstrument*, Heft 9), Frankfurt a. M. 1967

- Kulp, Johannes, *Die Lieder unserer Kirche. Eine Handreichung zum Evangelischen Kirchengesangbuch* (= *Handbuch zum Evangelischen Gesangbuch* (HbEG), Sonderband, hrsg. Von Buchner, Arno und Fornaçon, Siegfried), Göttingen 1958
- Motte-Haber, Helga de la (Hrsg.), *Geschichte der Musik im 20. Jh.: 1975–2000* (= *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 4), Laaber 2000
- Massenkeil, Günther (Hrsg.), *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, gegründet 1886, seit 1909 finanziell gefördert durch die Görres-Gesellschaft und von 1930 bis 1982 herausgegeben vom Allgemeinen Cäcilienverband, Paderborn
- Zahn, Johannes: *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 4 Bde., Hildesheim 1963

6.2.3. Zeitschriften

- Die Musikforschung*, Berichte – Münster, 3. bis 5. Oktober 2004: *Orgelmusik und Liturgie im 20. Jahrhundert*. Kassel 2005, Vol. 58, Nr. 4, S. 417 ff.
- Forum Kirchenmusik*, vormals *Der Kirchenmusiker* – Zeitschrift des Verbandes evangelischer Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker in Deutschland, München, seit 1950
- Gottesdienst und Kirchenmusik*, Zeitschrift für Gottesdienst und Kirchenmusik und Mitteilungsblatt der drei kirchenmusikalischen Verbände in Bayern, München, seit 1945
- Bieritz, Karl-Heinrich, Kaldelbach, Ada, Marti, Andreas et. al. (Hrsg.), *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, Hannover, seit 1955
- Musica sacra*, Verbandszeitschrift des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes für Deutschland (ACV), Kassel, seit 1868
- Musik und Kirche*, Deutsche evangelische Fachzeitschrift für Kirchenmusiker, begründet von Blankenburg Walter; Mahrenholz, Christhard u. a., Kassel, seit 1929
- Musik und Gottesdienst*, Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik, offizielles Organ der Reformierten Kirchenmusikerverbände der deutschsprachigen Schweiz, des Schweizerischen Kirchengesangbundes und des Christlichen Sängerbundes der Schweiz, Zürich-Basel, seit 1946
- Württembergische Blätter für Kirchenmusik*, Zeitschrift des Verbandes Evangelische Kirchenmusik in Württemberg e.V., Stuttgart, seit 1927
- Unverricht, Hubert (Hrsg.): *Musik und Musiker am Mittelrhein. Ein biographisches, orts- und landesgeschichtliches Nachschlagewerk*, Mainz 1974/1980. (= *Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte*, Bde. 20, 21, hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte), Mainz 1962 ff.

6.2.4. Literatur

- Adelung, Wolfgang, *Einführung in den Orgelbau*, Wiesbaden 1982⁵
- Albrecht, Christoph, *Einführung in die Hymnologie*, Berlin 1995⁴
- Albus, Manfred, *Das Orgelschaffen Wolfgang Stockmeiers und die avantgardistische Orgelmusik*, Kassel 1994
- Bauer, Siegfried (Hrsg.), *Probieren und Studieren. Lehrbuch zur Grundausbildung in der evangelischen Kirchenmusik*, unter Mitarbeit von Ingo Bredenbach, Stuttgart 1996
- Baur, Uwe, *Bürgerinitiative Musik. 250 Jahre öffentliches Musikleben in Koblenz*, Koblenz 2008

- *Alte und neue Töne. Musik im Diskurs*, in: *Auf der Suche nach neuer Identität. Kultur in Rheinland-Pfalz im Nachkriegsjahrzehnt*, hrsg. von Heyer, Franz-Josef und Keim, Anton M. (= *Veröffentlichungen der Kommission des Landtages für die Geschichte des Landes Rheinland-Pfalz* 20), Mainz 1996, S. 285–338
- Becker, Hansjakob, Franz, Ansgar et al. (Hrsg.), *Geistliches Wunderhorn. Große deutsche Kirchenlieder*, München 2003²
- Bernsdorff-Engelbrecht, Christiane, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, 2 Bde. Wilhelmshaven 1980
- Blume, Friedrich, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. Kassel 1965²
- Bouman, Johan, *Musik zur Ehre Gottes. Die Musik als Gabe Gottes und Verkündigung des Evangeliums bei J. S. Bach*, Gießen 2000
- Brandmüller, Theo, *Plädoyer für die Provinz*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (gegr. v. Rob. Schumann), Jg. 1980, Bd. IV, S. 351 f.
- Busch, Hermann-J., Heinemann, Michael (Hrsg.), *Zur deutschen Orgelmusik des 19. Jahrhunderts* (= 162. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde), St. Augustin, 2006³
- Demmler, Martin, *Komponisten des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1999
- Edler, Arnfried, *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik*. 3 Bde., Laaber 2007
- Ehrensperger, Alfred u. a., *Musik in der evangelisch reformierten Kirche – eine Standortbestimmung*, Zürich 1989
- Eggebrecht, Hans Heinrich, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1991
- Fellerer, Karl Gustav (Hrsg.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, 2 Bde., Kassel 1972 und 1976
- Fellinger, Imogen, *Zur Situation geistlicher Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: *Geistliche Musik: Studien zu ihrer Geschichte und Funktion im 18. und 19. Jahrhundert* (= *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 8, hrsg. von Floros, Constantin, Marx, Hans Joachim und Petersen, Peter), Laaber 1985, S. 223–236
- Fermor, Gotthard und Schroeter-Wittke, Harald (Hrsg.), *Kirchenmusik als religiöse Praxis. Praktisch-theologisches Handbuch zur Kirchenmusik*, Leipzig 2006²
- Firnkees, Niko, *Sakrale Musik nach 1945 als musikpädagogische Aufgabe*, Augsburg 2000
- Gerhards, Albert (Hrsg.), *Kirchenmusik im 20. Jahrhundert – Erbe und Auftrag* (= *Reihe: Ästhetik – Theologie – Liturgik*, Bd. 31), Münster 2005
- Häusler, Josef, *Musik im 20. Jahrhundert*, Bremen 1969
- Heider, Werner, *Hier und dort*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 1980, Bd. IV, S. 347 ff.
- Held, Christoph und Ingrid, *Karl Straube*, Berlin 1976
- Herbst, Wolfgang (Hrsg.), *Wer ist wer im Gesangbuch?* Göttingen 2001²
- Herrmann, Ursula, *Hugo Distler – Rufer und Mahner*, Berlin 1972
- Hofmann, Friedrich (Hrsg.), *Zeitgenössische Kirchenlieder*, in Verbindung mit Brodde, Otto, Nitsch, Herbert, Reich, Philipp, Stern, Hermann, Berlin 1967
- Jacob, Andreas, *Grundtendenzen der Orgelmusik nach 1950 in Deutschland und Frankreich*, in: *Französische und deutsche Musik im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Schubert, Giselher (= *Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Hindemith-Institutes Frankfurt/Main*, Bd. VII), Mainz 2001, S. 217–229
- Jaschinski, Eckard, *Kleine Geschichte der Kirchenmusik*, Freiburg im Breisgau 2004, S. 81 ff.
- Jungheinrich, Hans-Klaus, *Zur Situation der gegenwärtigen evangelischen Kirchenmusik*, Zeitschriftenartikel o.J., o.O.
- Knopp-Simon, Siglinde, *Eine Fanfare auf Klopapier. Magdalene Schauss-Flake – Stationen aus dem Leben einer musikantischen Frau*, Nahelandkalender Bad Kreuznach 2001, S. 139–143.

- Koch, Heinz, *Kurmusik in Kreuznach und Münster am Stein im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, posthum hrsg. von Birtel, Wolfgang und Mahling, Christoph-Hellmut, (= *Heimatkundliche Schriftenreihe des Landkreises Bad Kreuznach* 36), Bad Kreuznach 2009
- Köhler, Rudolf, *Die biblischen Quellen der Lieder*, (= *Handbuch zum Evangelischen Gesangbuch*, hrsg. von Mahrenholz, Christhard und Söhngen, Oskar, Bd. I, 2. Teil), Göttingen 1965
- Krieg, Gustav A., *Die gottesdienstliche Musik als theologisches Problem. Dargestellt an der kirchenmusikalischen Erneuerung nach dem ersten Weltkrieg*, Göttingen, o.J.
- Krolle, Stefan, *Musisch-kulturelle Etappen der deutschen Jugendbewegung von 1919–1964*, Münster 2004
- Lüdemann, Winfried, *Hugo Distler. Eine musikalische Biographie*, in: *Collectanea Musicologica*, hrsg. von Krautwurst, Franz, Bd. 10, Augsburg 1990
- Marti, Andreas, *Aspekte einer hymnologischen Melodieanalyse*, in: *JBf. Liturgik und Hymnologie* (JLH), 2001, S. 147 ff.
- Martin, Jörg, *Der Komponist Helmut Bornefeld (1906–1990) – Verzeichnis seines Nachlasses in der Württembergischen Landesbibliothek in zwei Teilen*, (= *Musikernachlässe in baden-württembergischen Bibliotheken und Archiven*, Band 1, hrsg. von Aringer, Klaus, Nägele, Reiner), Augsburg 2006 (Teil 2 in Vorb.)
- Massenkeil, Günther, *Über die musikgeschichtliche Bedeutung des II. Vatikanischen Konzils*, in: *Wort und Ton in christlicher Musik* (= *Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik* 13), Paderborn 2008, S. 269 ff
- Michels, Ulrich, *dtv-Atlas zur Musik*, Tafeln und Texte, 2 Bde., München 1977 und 1985
- Möller, Christian (Hrsg.), *Kirchenlied und Gesangbuch – Quellen zu ihrer Geschichte*, Tübingen 2000
- Moser, Hans Joachim, *Orgelromantik – Ein Gang durch Orgelfragen von vorgestern und übermorgen*, Ludwigsburg 1961
- *Kirchenmusikongreß mit Festkonzert um 1926 – ein Traum*, in: *Die evangelische Kirchenmusik in volkstümlichem Überblick*, Stuttgart 1926, S. 136 ff.
- *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, Berlin 1954
- *Die Melodien der Lutherlieder*, Leipzig 1935
- Nelle, Wilhelm, *Geschichte des deutschen evangelischen Kirchenliedes*, Hamburg 1909
- Polke, Johannes, *Sie hat die Freude am Lob Gottes weitergegeben. Fröhliche Gartenparty zum 70. Geburtstag von Magdalene Schauss-Flake*, in: *Glaube und Heimat* (= *Evangelisches Sonntagsblatt*, Ausg. 3, hrsg. vom Presseverband der Ev. Kirche im Rheinland 1945–1999), Düsseldorf 1991, S. 6
- Ratzinger, Joseph Kardinal, *Liturgie und Kirchenmusik*, Hamburg 1987
- Rössler, Martin, *Freu dich Erd und Sternenzelt*, in: *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch* (= *Handbuch zum Ev. Gesangbuch* (HEG), hrsg. von Hahn, Gerhard und Henkys, Jürgen), Bd. 3, Heft 1, Göttingen 2000, S. 69–71
- Scharnagl, August, *Einführung in die katholische Kirchenmusik*, Wilhelmshaven 1980
- Schell, Johann, *Zu Bethlehem geboren*, in: *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch* (= *Handbuch zum Ev. Gesangbuch* (HEG), hrsg. von Hahn, Gerhard und Henkys, Jürgen), Bd. 3, Heft 1, Göttingen 2000, S. 65–68
- Semrau, Arno, *Polyphone Orgelmusik von Johann Sebastian Bach bis Jürg Baur*. Möglichkeiten und Grenzen einer Thematisierung im Musikunterricht der gymnasialen Oberstufe, Augsburg 2001
- Söhngen, Oskar, *Das Verhältnis der evangelischen Kirche zur Kunst*, in: *Musica sacra zwischen gestern und morgen. Entwicklungsstadien und Perspektiven in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Göttingen 1981², S. 11 ff.

- Was heißt 'evangelische Kirchenmusik?', in: ebenda, S. 47 ff
- *Kirchenmusik und Geistliche Musik als Gegenspieler und Verbündete*, in: ebenda, S. 66 ff.
- *Die moderne Musikentwicklung und die Kirchenmusik*, in: ebenda, S. 78 ff.
- *Wo steht die Kirchenmusik zu Beginn der siebziger Jahre?*, in: ebenda, S. 88 ff
- *19 Thesen zur Kirchenmusik*, in: ebenda, S. 184 ff.
- Spitta, Philipp, *Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage*, in: *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, S. 29–58
- Stalman, Joachim und Heinrich, Johannes (Hrsg.), *Liederkunde*, 2. Teil *Lied 176–394* [des EKG] (= *Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch* (HbEKG), Bd. III, 2. Teil, hrsg. von Mahrenholz, Christhard und Söhngen, Oskar), Göttingen 1990
- Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Schöpfer der Neuen Musik*, Frankfurt a. M. 1958
- *Die Musik eines halben Jahrhunderts, 1925–1975*, München 1976
- Supper, Walter, *Die Orgeldisposition*, Kassel 1977
- Teubner, Wolfgang, *Wo ist eigentlich die Provinz?*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 1980, Bd. IV, S. 327 f.
- Thust, Karl Christian, *Bibliographie über die Lieder des Evangelischen Gesangbuches*, Göttingen 2006
- Trummer, Johann, *Zur liturgischen Funktion der Orgel vor und nach dem II. Vatikanischen Konzil*, in: *Die Orgel als sakrales Kunstwerk*, Vol. 3, 1995, S. 133–49
- Veit, Patrice, *Das Kirchenlied in der Reformation Martin Luthers*, Stuttgart 1985; gleichzeitig: Dissertation im FB Geschichte der Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), *Luther et le chant. Etude critique, thématique et sémantique des cantiques du Reformateur (1524–1545)*, Paris 1981, S. 32–44
- Vogt, Hans, *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart 1972
- Weißmann, Eberhard et al., *Liederkunde*, 1. Teil *Lied 1–175* [des EKG], in: *Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch* (HbEKG), hrsg. von Mahrenholz, Christhard und Söhngen, Oskar, Bd. III, 1. Teil, Göttingen 1970
- Weisweiler, Eva, *Komponistinnen aus 500 Jahren*, Frankfurt a. M. 1981
- Werner-Jensen, Arnold, *Das Reclam-Buch der Musik*, unter Mitarbeit von Ratte, Franz Josef und Ernst, Manfred, Stuttgart 2001
- Werthemann, Helene, *Studien zu den Adventsliedern des 16. und 17. Jahrhunderts*, Zürich 1963
- Wilson-Dickson, Andrew, *Geistliche Musik. Ihre großen Traditionen. Vom Psalmengesang zum Gospel*, Gießen 1994
- Wörner, Karl Heinz, *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch*, neu bearbeitet von Gratzner, Wolfgang, Großmann-Vendrey, Susanna et al., Göttingen 1993⁸
- Wolfrum, Philipp, *Die Entstehung und erste Entwicklung des deutschen evangelischen Kirchenliedes*, Leipzig 1890
- Zöllner, Stefan, *Orgelmusik im nationalsozialistischen Deutschland*, Frankfurt a. M. 1999
- Zywietz, Michael, *Orgelmusik und Liturgie im 20. Jahrhundert*, 2. völlig überarb. Fassung (= *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, Jahrgang 88, hrsg. von Massenkeil, Günther), Paderborn 2004, S. 115–135
- (Hrsg.), *Orgel und Liturgie, Festschrift zur Orgelweihe in St. Lamberti* (= *Musikwissenschaft* 9), Münster 2004

