

Manfred Novak

Liturgische Komposition in Wien im Licht der Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium* und ihren Folgedokumenten

Die Reformen des II. Vatikanischen Konzils (Vat. II) brachten einschneidende Veränderungen für die Liturgie und die liturgiefeiernden Personen. Das Konzil griff bereits in seinem Vorfeld stattfindende Experimente mit muttersprachlichen Texten sowie aktiver Beteiligung der Gemeinde am liturgischen Geschehen und an den Texten der Liturgie¹ auf und reformierte den römischen Ritus mit dem Ziel, „alle Gläubigen möchten zu der vollen, bewussten und tätigen Teilnahme an den liturgischen Feiern geführt werden“². Diese Neuordnung des römischen Ritus in der Konstitution über die heilige Liturgie, *Sacrosanctum Concilium*, im römischen Messbuch und in deren Folgedokumenten ließ die Kirchenmusik nicht unberührt. Konkrete Ausformungen der Reform, die auch die Musik betreffen, sind:

- die tätige Teilnahme der versammelten Gemeinde (*participatio actiuosa*)³
- die Ermöglichung der Verwendung der Muttersprache⁴ sowie
- formale Neuerungen.

War vor dem Vat. II ausschließlich der Priester liturgiefähig, d. h., dass nur, was vom Priester getan und gesprochen wurde, für den Vollzug des Ritus Gültigkeit besaß, so erkannte das Konzil, dass die gesamte Gemeinschaft der Gläubigen „kraft der Taufe berechtigt und verpflichtet ist“⁵, tätig an der Liturgie teilzunehmen. Für

¹Diese Experimente fanden beispielsweise in der Liturgischen Bewegung von Klosterneuburg um Pius Parsch und Vinzenz Goller sowie auch in der Diözese Linz statt. Vgl. hierzu Rudolf Pacik, *Volksgesang im Gottesdienst: Der Gesang bei der Messe in der Liturgischen Bewegung von Klosterneuburg*, Klosterneuburg 1977.

²Konstitution über die Heilige Liturgie, *Sacrosanctum Concilium* (= SC), Art. 14.

³SC, Art. 14, 28.

⁴SC, Art. 36, 54, 63 sowie 101.

⁵SC, Art. 14.

die Kirchenmusik bedeutet das, dass ihr Ausgangspunkt der Gemeindegesang sein muss, denn „ihre vornehmste Form nimmt die liturgische Handlung an, wenn der Gottesdienst feierlich mit Gesang gehalten wird und dabei Leviten mitwirken und das Volk tätig teilnimmt“⁶. Die primär der Gemeinde zukommenden Teile sind dabei die Akklamationen, Hymnen und Lieder, die Beteiligung am Proprium mit Kehrversen⁷ sowie Teile des Ordinariums⁸. Mit der Zulassung der Muttersprache⁹ zur Liturgie wurde eine wichtige Voraussetzung dafür geschaffen, dass die Gemeinde ihre urreigenste Aufgabe bei der Ausführung der ihr zukommenden liturgischen Gesänge auch ausüben kann.

Formale Neuerungen betreffen die Einführung des Dankhymnus nach der Kommunionausteilung¹⁰ und die Wiederbelebung des Antwortpsalms. Anstelle der zyklischen Idee des Ordinariums wurden die Gesänge nach ihrer Funktion in begleitende und selbständige Gesänge eingeteilt¹¹. Erstere erklingen als Begleitung einer liturgischen Handlung (so begleitet beispielsweise das Agnus Dei die Brotbrechung), während letztere selbständige liturgische Handlung sind (beispielsweise das Gloria oder der Antwortpsalm).

Kirchenmusiker und Komponisten standen damit vor gänzlich neuen Aufgaben und Problemstellungen, waren sie doch dazu aufgerufen, den Schatz der Kirchenmusik zu vergrößern, indem sie „Vertonungen schaffen, welche die Merkmale echter Kirchenmusik an sich tragen [...] und die tätige Teilnahme der ganzen Gemein-

⁶SC, Art. 113. Siehe dazu auch die Instruktion über die Musik in der heiligen Liturgie, *Musicam Sacram*, Art. 5 und 16.

⁷Vgl. dazu Allgemeine Einführung in das Meßbuch (= AEM), Art. 15, sowie *Musicam Sacram*, Art. 16.

⁸Vgl. SC, Art. 54.

⁹SC, Art. 36 und 54. Die Liturgiekonstitution trachtete danach, Latein als Liturgiesprache zu erhalten. Gleichzeitig erkannte sie aber auch die Vorteile der Muttersprache und erlaubte, dieser „weiteren“ (Art. 36) und „gebührenden“ (Art. 54) Raum zuzubilligen, vor allem bei den Teilen, die den Gläubigen zukommen. Die Ausarbeitung näherer Bestimmungen bezüglich der Verwendung der Muttersprache liegt in der Verantwortung der kirchlichen Autoritäten einzelner Gebiete.

¹⁰Vgl. AEM, Art. 56j.

¹¹Vgl. AEM, Art. 17.

de der Gläubigen fördern“¹². Die geforderte Berücksichtigung der musikalisch kaum bis nicht gebildeten Gemeinde und formale Rahmenbedingungen, wie beispielsweise ihrem Wesen nach zeitlich flexible Begleitgesänge, deren Dauer von jener der liturgischen Handlung, die begleitet wird, bestimmt wird, erforderte die Erarbeitung neuer Lösungsansätze, welche gleichzeitig die Bewahrung hohen kompositorischen Niveaus sichern sollten. Auch nach dem Konzil wurde Musik für die Liturgie geschaffen, die nicht auf die geänderten Rahmenbedingungen einging. Im Folgenden sollen hingegen Beispiele für neue Wege und Lösungen nachkonziliarer liturgischer Musik vorgestellt werden, die von in Wien wirkenden Komponisten entwickelt und aufgegriffen wurden.

Die Beteiligung der Gemeinde (*participatio actuosa*) war eine der Neuerungen der Liturgiereform, mit welcher sich Komponisten zuerst auseinandersetzen¹³. Dabei wurde häufig auf Formen responsorialen und antiphonalen Singens zurückgegriffen, die aus dem gregorianischen Repertoire geläufig waren und die von der

¹²SC, Art. 121.

¹³Öfters wurde der Autor mit der Meinung konfrontiert, dass der Gemeindegesang aufgrund der mangelnden musikalischen Qualifikation seiner Ausführenden zwangsläufig einfacher sein muss als eine musikalisch aufwändigere Komposition für Chor mit oder ohne Orchester (beispielsweise von W. A. Mozart) und dass deshalb letztere viel eher dazu in der Lage ist, der Liturgie größere Feierlichkeit zu verleihen sowie die zuhörende Gemeinde emotional zu berühren und zu transzendenten Erfahrungen zu führen. Kirchliche Dokumente sprechen hier eine andere Sprache: „Nichts ist feierlicher und schöner in den heiligen Feiern, als wenn eine ganze Gemeinde ihren Glauben und ihre Frömmigkeit singend ausdrückt“ (Musicam sacram, Art. 16, zitiert nach: Meyer/Pacik, *Dokumente*, S. 159). Um die Gläubigen zu diesem Ausdruck zu befähigen, fordert die Ritenkongregation, ihnen „geeignete Unterweisung und Übung“ zukommen zu lassen. Die Gemeinde bleibt somit nicht bloß hörend, sondern macht selbst singend eine ganzkörperliche Erfahrung und bekommt die Möglichkeit, in die Musik des Himmels einzustimmen. („Ihre vornehmere Form nimmt eine liturgische Handlung an, wenn man sie singend vollzieht, . . . und das Volk sich an ihr beteiligt. In dieser Form wird . . . durch den Glanz des Heiligen Geschehens der Geist leichter zu Höherem erhoben, und die ganze Feier wird klarer zum Vorausbild der himmlischen Liturgie der heiligen Stadt Jerusalem“, Musicam sacram, Art. 5).

liturgischen Bewegung im Vorfeld des Vat. II propagiert wurden.

Die früheste dem Autor bekannte Komposition, die auch die Gemeinde in eine größere Besetzung (Chor und Instrumente) inkludierte, ist die *Salzburger Messe* von Hans Haselböck (1966)¹⁴. In allen vier vertonten Teilen (Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei) dieser Messe werden der Gemeinde einfache Melodiemodelle zugeordnet, die in der Regel von Kantor bzw. Chor ein oder zwei Mal vorgesungen werden, bevor die Gläubigen selbst zu singen aufgefordert sind. Durch unterschiedliche Harmonisierung und die Hinzufügung von Blechbläsern wird in der Komposition trotz wörtlicher Wiederholung der Melodie ein gewisser Grad an Variation erreicht. Die Verwendung von ad libitum-Takten und variablen Besetzungen ermöglichen es, das Werk unterschiedlichen Ausführungsbedingungen anzupassen. Die Verwendung der deutschen Sprache entspricht der Absicht des Vat. II, die Muttersprache in der Liturgie vor allem bei den dem Volk zukommenden Teilen verwenden zu können.

Eine noch einfachere und oft verwendete Form, die Gemeinde an neuen Kompositionen für die Liturgie zu beteiligen, ist der Einsatz von Kehrversen. Die einfachste Form, einen Kehrvers einzusetzen, ist es, diesen in einem Werk mehrmals in unveränderter Form erscheinen zu lassen, wobei er jeweils vor dem Einsatz der Gemeinde vom Kantor zur Gänze vorgesungen oder angestimmt wird. Ein Beispiel dafür ist eine Psalmvertonung des Autors *Psalm 23: Mein Hirt ist der Herr* (2005). In diesem Werk erscheint der Kehrvers in verschiedenen Tonarten, wobei er bei seinem letzten Auftreten textlich – und, dadurch bedingt, auch rhythmisch – minimal variiert und in einem langsameren Tempo gesungen wird. Durch die Transposition des Kehrverses kann vermieden werden, für jede Wiederkehr in die Grundtonart zurückkehren zu müssen.

Das gleiche Verfahren wird auch im Magnificat des *Propriums für Mariazell* (2004) von Peter Planyavsky angewandt, in wel-

¹⁴Dieses Werk entstand im Auftrag der Katholischen Jugend Österreich anlässlich deren 20-jährigen Bestehens und der zugehörigen Feiern in Salzburg. Es wurde im darauffolgenden Jahr mit dem 1. Preis bei UNDA Sevilla ausgezeichnet.

chem der Kehrsvers insgesamt achtmal auf 6 verschiedenen Tonstufen gesungen wird, wobei er auf jeder Tonstufe unterschiedlich harmonisiert wird. Bei seinem letzten Auftreten singen die Soprane und Tenöre des Chores Überstimmen, während Alte und Bässe die Gemeinde unterstützen (siehe Notenbeispiel).

The image shows a musical score for the Magnificat. It consists of two systems of staves. The first system has four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment staff. The lyrics are: "Mag-nificat a-ni-ma me-a Do-mi-num." The second system has a vocal staff with lyrics "MAG-NI-FI-CAT A-NI-MA ME-A DO-MI-NUM." and a piano accompaniment staff. The piano part includes dynamic markings like "co", "p", and "sup. p #0".

Peter Planyavsky, *Proprium für Mariazell*, letzte Wiederkehr des Kehrsverses zum Magnificat (mit Überchor in Sopran und Tenor)

Oft verwendet Planyavsky ein leicht erkennbares instrumentales „Signal“, um der Gemeinde ihren Einsatz anzukündigen, im Magnificat greift er für diesen Zweck auf das Kopfmotiv des Kehrsverses zurück (Takt 76). Das Proprium für Mariazell entstand als Auftragswerk der Österreichischen Notariatskammer und wurde am 2.10.2004 in der Basilika Mariazell bei einer Wallfahrt mitteleuropäischer Notare uraufgeführt. Der Internationalität der Fei-ergemeinde Rechnung tragend, hat Planyavsky Latein als primäre Sprache gewählt und für die vom Kantor vorgetragenen Verse des Magnificat die Möglichkeit geschaffen, je nach Gemeindezusammensetzung bis zu neun weitere Sprachen einzusetzen.

Eine weitere Möglichkeit, die Gemeinde einzubinden, ist die Verwendung von Liedern, die ihr bekannt sind und im Gottes-

dienst gewöhnlich einstimmig, zumeist mit Orgelbegleitung, gesungen werden. Für das Zusammenwirken von Chor und Gemeinde (und evtl. auch Instrumentalisten) gibt es dabei mehrere Möglichkeiten einer musikalisch kunstvolleren Gestaltung. Peter Planyavsky verwendet häufig das Prinzip der „Mittelstrophe“. Dabei singt der Chor eine oder mehrere der mittleren Strophen eines Gemeindeliedes in einem Satz, der in andere Tonarten moduliert und häufig auch den Rhythmus variiert. Dieses Prinzip verwendet er auch in größeren zyklischen Werken, wie z. B. seiner *Plenarmesse* (1996).

Auch Wolfgang Sauseng setzt im 4. Satz seiner Komposition *In Angustiis* (1991) („Meditation – Dank“) ein Gemeindelied ein, nämlich den Hymnus „Dreifaltiger, verborgener Gott“ (Gotteslob 279), der durchwegs unisono vorgetragen wird. Die ersten drei Strophen singen nur Tenor und Bass, wobei jeweils ein oder zwei Melodietöne chromatisch verändert werden. In der vierten Strophe erscheint der Hymnus in Originalgestalt, wobei klangverstärkend die beiden Frauenstimmen des Chores hinzukommen, bevor schließlich in der fünften und letzten Strophe auch die Gemeinde und der Kantor mit einstimmen. Die Gemeinde hört demnach in der vierten Strophe die Melodie, die sie später selbst singen wird, und ihre große Anzahl an Sängern wird an der lautesten Stelle des Stücks eingesetzt, wodurch die feiernden Gläubigen mit ihrem Potential, aber auch ihren Beschränkungen ideal in das künstlerische Konzept integriert werden.

Abgesehen von den bereits genannten Möglichkeiten der Gemeindemitwirkung kann ihr auch ein Ostinatomodell zur Ausführung zgedacht werden. Im Gloria aus *Deutsches Ordinarium* lässt Wolfgang Sauseng die Gemeinde ein ostinates Melodiemodell, das vom Vorsänger eingeführt wird, singen, dem jedoch bei jeder Wiederkehr ein jeweils neuer Textteil des Gloria unterlegt wird.

Formale Neuerungen entstanden einerseits aufgrund geänderter liturgischer Bestimmungen und andererseits aus dem nicht selten zu beobachtenden Wunsch von Komponisten, mehrere aufeinanderfolgende Elemente der Liturgie musikalisch zu einer Einheit zusammenzufassen. Für den Eröffnungsteil der Eucharistiefeier schuf die Liturgiereform verschiedene Gestaltungsmöglich-

keiten¹⁵. Im ersten Satz von *In Angustiis* entscheidet sich Wolfgang Sauseng für die Form einer Toccata für Orgel mit direkt daran anschließender Kyrielitanei, in welcher er Texte von Erich Fried, Ephraem dem Syrer und aus den Apokryphen verwendet¹⁶. Die Form orientiert sich somit an den liturgischen Bestimmungen, dass die Kyrierufe auch als Eröffnungsgesang dienen können¹⁷ und oftmalige Wiederholungen der Rufe sowie deren Erweiterung durch Texteneinschübe (Tropen) möglich sind¹⁸.

Die Form des Antwortpsalms mit ihrem chorischesungenen Kehrvors (Gemeinde) und solistisch gesungenen Psalmversen (Kantor) greift zurück auf die formale Gestaltung der responsorialen Gesänge des gregorianischen Repertoires. Die allermeisten Vertonungen des Antwortpsalms folgen dieser Form. Wie beim Kyrie finden sich auch hier textliche Erweiterungen, allerdings nur vereinzelt¹⁹. Die nach dem Vat. II entstandenen Antwort-

¹⁵Vgl. dazu AEM, Art. 26, sowie auch die Rubriken in Die Feier der Heiligen Messe, Meßbuch für die Bistümer des deutschen Sprachgebietes, zit. nach Meyer/Pacik, *Dokumente*, S. 373.

¹⁶Die Liturgiekonstitution äußert sich zur Frage der Textwahl in Artikel 121, der sich mit neuen Vertonungen für die Liturgie beschäftigt, wie folgt: „Die für den Kirchengesang bestimmten Texte müssen mit der katholischen Lehre übereinstimmen; sie sollen vornehmlich aus der Heiligen Schrift und den liturgischen Quellen geschöpft werden“. Auch das Messbuch enthält Rubriken, aus denen hervorgeht, dass liturgische Texte, wie zum Beispiel der Eröffnungsvers oder auch der Antwortpsalm unter Umständen durch andere Texte ersetzt werden können. Vgl. AEM, Art. 26, die Rubriken in Die Feier der Heiligen Messe, zit. nach Meyer/Pacik, *Dokumente*, S. 373f., sowie den Beschluss der Österreichischen Bischofskonferenz zu Prozessionsgesängen vom 7/8.11.1967, zit. nach Meyer/Pacik, *Dokumente*, S. 274. Aus diesen Dokumenten geht hervor, dass es zur Frage der Textwahl auch restriktivere Bestimmungen gibt, wie beispielsweise eine Genehmigungspflicht der Texte durch die Bischofskonferenz.

¹⁷Vgl. Die Feier der Heiligen Messe, zit. nach Meyer/Pacik, *Dokumente*, S. 373.

¹⁸Vgl. AEM, Art. 30, zit. nach Meyer/Pacik, *Dokumente*, S. 362.

¹⁹Die liturgischen Bestimmungen sehen grundsätzlich keine textliche Erweiterung des Antwortpsalms vor. Es besteht jedoch eine gewisse Freiheit in der Auswahl des Psalms, wobei in seltenen Fällen auch andere biblische Texte an Stelle des Psalms treten. Da der Antwortpsalm „im Notfall“ sogar ersetzt werden darf, scheint eine textliche Erweiterung, die den originalen

psalmen sahen, sofern sie mit Begleitung komponiert wurden, die Orgel als Begleitinstrument vor. Peter Planyavsky schrieb auch Antwortpsalmen mit Bläser- oder Orchesterbegleitung, wovon es ungefähr 30 Stück gibt.

Manche Komponisten fassten mehrere aufeinanderfolgende Elemente der Liturgie in einer Komposition zusammen. So beinhaltet Florian Zaunmayrs *Evangeliumsmusik zum 4. Sonntag der Osterzeit, Lesejahr C*, die zweite Lesung, das Halleluja und das Evangelium, wobei in dem Werk nach den Schriftlesungen jeweils Musik zur Betrachtung vorgesehen ist. Während der zweiten Lesung, die wie üblich vom Lektor gelesen wird, setzt ein Cellist ein und bringt die Musik allmählich in Gang. Das Halleluja wird vom Kantor angestimmt, der auch den Hallelujavers vorträgt und von der Gemeinde aufgegriffen. Diese ist auch an Einleitung und Abschluss des Evangeliums beteiligt, wobei die üblichen liturgischen Melodieformeln in die Komposition integriert sind. Den Evangeliumstext selbst hat Zaunmayr als Rezitation im Sprachrhythmus mit wenigen angegebenen Dehnungen vertont.

Begleitgesänge sollten in ihrer Länge der Dauer der jeweiligen begleiteten liturgischen Handlung angepasst werden und verlangen deshalb nach flexiblen formalen Konzepten. Um dieser Anforderung zu entsprechen, arbeitet Peter Planyavsky oft mit Modulen, d. h. verschiedenen Teilen eines Stücks, die unterschiedlich miteinander kombiniert, verlängert, verkürzt oder ausgelassen werden können. Ein Beispiel dafür sind die Orgelversetten zur Kommunion im *Proprium für Mariazell*.

Die hier vorgestellten Beispiele zeigen, dass es möglich ist, neue Kirchenmusik als integralen Bestandteil des liturgischen Geschehens zu begreifen, der Gemeinde ihr Recht und ihre Pflicht des liturgischen Dienstes nicht vorzuenthalten und dabei den Anspruch künstlerischer Qualität zu wahren. Der Weg dazu ist aufgezeigt, und es liegt an den Komponisten und Gemeinden, auf ihm mit Freude und Mut voranzuschreiten.

Psalmtext ja intakt lässt, wohl vertretbar. (Vgl. Die Feier der Heiligen Messe, zit. nach Meyer/Pacik, *Dokumente*, S. 374. Ein Beispiel dafür ist eine Psalmvertonung des Autors, *Psalm 23, Mein Hirt ist der Herr ...*)

Bibliographie

Abteilung für Kirchenmusik an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz (Hg.), *Die Kirchenmusik und das II. Vatikanische Konzil*, Graz 1965.

Peter Ebenbauer, *Zum Verhältnis zwischen liturgischem Ritus und dessen musikalischer Gestalt*, in: *Singende Kirche* 46 (1999), S. 143–147.

Joseph Gelineau, *Die Musik im christlichen Gottesdienst*, aus dem Franz. von Leo Tönz, Regensburg 1965.

Bernhard Günther, *Lexikon zeitgenössischer Musik aus Österreich, Komponisten und Komponistinnen des 20. Jahrhunderts*, Wien 1997.

Hans Haselböck, *Missa sine Musica? Zur Problematik der Messkomposition in unserer Zeit*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 26.12 (1971), S. 685–690.

Hans Haselböck, *Von der Orgel und der Musica Sacra*, Wien 1988.

Konstitution über die heilige Liturgie „Sacrosanctum Concilium“, in: *Texte der Liturgischen Kommission für Österreich*, Heft 13, Salzburg 1988.

Ernst Krenek, *Komponist und Gottesdienst*, in: *Singende Kirche* 37 (1990), S. 165.

Hans Bernhard Meyer und Rudolf Pacik (Hg.), *Dokumente zur Kirchenmusik unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes*, Regensburg 1981.

Hans Musch (Hg.), *Musik im Gottesdienst*, Bd. 1: *Historische Grundlagen – Liturgik – Liturgiegesang*, Regensburg 1986.

Rudolf Pacik, *Volksgesang im Gottesdienst: Der Gesang bei der Messe in der Liturgischen Bewegung von Klosterneuburg*, Klosterneuburg 1977.

Rudolf Pacik, *Zum Universa Laus-Dokument II (2003)*, in: *Singende Kirche* 51 (2004), S. 240.

Peter Planyavsky, *Komponieren, aber für die heutige katholische Liturgie*, in: *Singende Kirche* 36 (1989), S. 120–122.

Peter Planyavsky, *Komponieren? Für die Liturgie?, Das waren fünf Jahre!*, in: *Festschrift Orgelfest im Stift Heiligenkreuz*, Heiligenkreuz/Wien 2002, S. 6.

Roman Sumereder, *Vielfalt und Einheit: Geistliches und liturgisches Werk des Ernst Krenek*, in: *Singende Kirche* 37 (1990), S. 116–125 und 161–169.

Ernst Tittel, *Österreichische Kirchenmusik: Werden – Wachsen – Wirken*,
Wien 1961.

Universa Laus-Dokument II, in: *Singende Kirche* 51 (2004), S. 238–239.