

**Zsolt Gárdonyi (Würzburg)**

## **GESANGBUCH UND AUFFÜHRUNGSPRAXIS**

(Erschienen in der Zeitschrift „Der Kirchenmusiker“ 3/1995, aktualisierte Fassung 2002)

Die Diskussion über die Melodiefassungen des neuen Evangelischen Gesangbuches (EG) war auch von der Frage geprägt, welche Bedeutung den musikalischen Kriterien gegenüber anderen Gesichtspunkten zufällt. Die korrekturbedürftige Fassung von „*Allein Gott in der Höh sei Ehr*“ im alten Evangelischen Kirchengesangbuch (EKG) blieb beispielsweise mit der Begründung unverändert, daß „*die Melodie in der EKG-Fassung zu einer ökumenischen geworden*“ sei.<sup>1</sup>

Bemerkenswerterweise hatte das katholische Gesangbuch „Gotteslob“ in den siebziger Jahren diese Fassung in der Tat nur aus ökumenischer Rücksicht auf die damalige EKG-Fassung übernommen. Einen anderen Grund hierfür konnte es schon deswegen nicht geben, weil die im EKG seinerzeit erfolgte Eliminierung des historisch überlieferten Leittones beim Zeilenschluß „*ein Wohlgefalln Gott an uns hat*“ bis heute noch keine tragfähige Begründung aus musikalischer Sicht erhielt.<sup>2</sup> Gerade darum erscheint hier der evangelische Hinweis auf die „Ökumene“ mehr als grotesk: der Kreis schließt sich, denn man beruft sich dabei nur auf die eigene alte Fassung und weicht damit einer musikalischen Begründung und der Verantwortung für erwiesenermaßen falsche Entscheidungen einmal mehr aus.

In den letzten Jahrzehnten haben hervorragend qualifizierte Absolventen-Generationen die deutschen kirchenmusikalischen Ausbildungsstätten verlassen, deren Musizierpraxis in den Gemeinden durch die jüngste Entwicklung der Musikforschung auf ungleich fundiertere Einsichten im Bereich der „alten Tonarten“ zurückgreifen kann als dies noch zu der Zeit der EKG-Hymnologen möglich gewesen wäre. Diese jungen Kolleginnen und Kollegen stellen jetzt im Hinblick auf das EG die berechtigte Frage, welche Rolle jene musikgeschichtlichen Tatsachen bei der Herausgabe eines neuen Gesangbuches spielen, die nach einem Kirchenmusikstudium bereits jedem Prüfling geläufig sind bzw. sein sollten.

Haben nun die immanenten musikalischen Aspekte wenigstens in solchen Zusammenhängen, in denen die vermeintlich „ökumenische“ Argumentation gegenstandslos ist, vielleicht mehr Beachtung im neuen Evangelischen Gesangbuch gefunden? Versuchen wir diese Frage anhand der Wiedergabe eines vierstimmigen Satzes mit cantus firmus im Tenor von Claude Goudimel zu Psalm 134 aus dem Genfer Psalter zu beantworten („*Lobt Gott den Herrn der Herrlichkeit*“), der im neuen EG zu „*Brunn alles Heils, dich ehren wir*“ (Nr. 140) abgedruckt wurde. Zum besseren Verständnis der damit angedeuteten Problematik erscheint es notwendig, zunächst einen Blick auf die Aufführungspraxis der Reformationszeit zu werfen.

Der heutige Benutzer eines Gesangbuches oder irgendeines anderen Notentextes geht von einer Übereinstimmung zwischen dem Notenbild und dem daraus abzuleitenden Klangbild aus, während es in der alten Musik noch zahlreiche Divergenzen zwischen der Notation und deren klingendem Ergebnis gab. Leiterfremde Töne, die im Notenbild des 14. bis 16. Jahrhunderts zunächst nicht wiedergegeben, in der Praxis jedoch auszuführen waren, sind in den einschlägigen Traktaten als „*musica ficta*“ beschrieben worden.<sup>3</sup>

Die historischen Gründe für die Verwendung solcher leiterfremden Töne bereits in der modalen (kirchentonalen) Musik sind vielfältig. In einem zweistimmigen Diskant-Tenor-Satzgerüst (unabhängig von der Gesamtzahl der Stimmen) war beispielsweise nach einer überlieferten Kontrapunktregel die perfekte Konsonanz des Schlußklanges in einer dieser beiden Stimmen stets mit einem *Halbtonschritt* zu erreichen. Dieser Vorgang ist auf die Prime bzw. Oktave bezogen im phrygischen und lydischen (bzw. im späteren jonischen) Modus bereits mit leitereigenen Tönen gegeben. Dies stellt sich in einer zweistimmigen Schlußwendung so dar:

Diskantklausel:	<b>d</b>	-	<b>e</b>	<b>e</b>	-	<b>f</b>	<b>h</b>	-	<b>c</b>
Tenorklausel:	<b>f</b>	-	<b>e</b>	<b>g</b>	-	<b>f</b>	<b>d</b>	-	<b>c</b>
			e-Phrygisch			F-Lydisch			C-Jonisch

In den übrigen drei Modi (bei dieser Zählung sind deren ursprünglich authentische und plagale Varianten jeweils zu einem Gesamtmodus zusammengefaßt) ist eine solche halbtönige Schlußbildung indessen nur durch leiterfremde Töne möglich. Die dadurch notwendig werdenden Akzidentien betreffen – in der Sprache der Zeit ausgedrückt – die Erhöhung der Do(Ut)-Stufe in der dorischen Diskantklausel zur Finalis Re, die Erhöhung der Fa-Stufe in der mixolydischen Diskantklausel zur Finalis Sol und die Erhöhung der Sol-Stufe in der späteren äolischen Diskantklausel zur Finalis La. Im vorzeichenfreien (untransponierten) System entsprechen diesen leittönigen Alterationen die Töne cis, fis und gis:

Diskantklausel:	<b>cis</b>	-	<b>d</b>	<b>fis</b>	-	<b>g</b>	<b>gis</b>	-	<b>a</b>
Tenorklausel:	<b>e</b>	-	<b>d</b>	<b>a</b>	-	<b>g</b>	<b>h</b>	-	<b>a</b>
			d-Dorisch			G-Mixolydisch			a-Äolisch
			(=Finalis Re)			(=Finalis Sol)			(=Finalis La)

Diese Überlieferung wird auch in den bisherigen Gesangbüchern durch zahlreiche Beispiele für alterierte Leittöne in modalen Liedweisen des 15. und 16. Jahrhunderts belegt. Darum enthält beispielsweise die c-dorische Diskantklausel in „*Vater unser im Himmelreich*“ bei „*Brüder sein und dich rufen an*“ den leiterfremden Leitton h, die g-mixolydische Diskantklausel in „*Ein feste Burg ist unser Gott*“ bei „*Der alt böse Feind*“ den leiterfremden Leitton fis und die h-äolische Diskantklausel in „*Wunderbarer Gnadenthron*“ bei „*das man in der Krippen find't*“ den leiterfremden Leitton ais.

Alterierte Leittöne sind also auch in kirchentonalen Liedweisen unbestritten vorhanden und sie stehen – ganz im Gegensatz zu einer ebenso populären wie laienhaften Fehlannahme – in keinem Widerspruch zur Beschaffenheit alter Musik. Solche Akzidentien in den dorischen, mixolydischen und äolischen Diskantklauseln gehörten aus den dargestellten Gründen so selbstverständlich zur Aufführungspraxis der modalen Mehrstimmigkeit, daß sie zunächst nicht jedesmal notiert wurden („*musica ficta*“). Der späteren eindeutigen Fixierung alterierter Töne im Notenbild ging deren jahrhundertelange Verwendung in der klingenden Praxis voraus; und die Genauigkeit (bzw. Ungenauigkeit) der Notation richtete sich zunächst wohl auch danach, welches Maß an Übereinkunft zwischen Komponist und Interpret(en) bezüglich der aufführungspraktischen Gepflogenheiten vorausgesetzt werden konnte. Bereits im 16. Jahrhundert wurde die eindeutige Notation aller in der Musizierpraxis üblichen Versetzungszeichen verlangt (in „*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*“ von Nicola Vicentino, Rom 1555, Facsimile-Nachdruck Kassel 1959), gerade weil man diese seit langem verwendete.

Durch die Verbreitung des Notendruckes wurde nun eine eindeutige Übermittlung kompositorischer Absichten an die Ausführenden auch über die Grenzen der zuvor mehr oder weniger geschlossenen Musiklandschaften hinaus notwendig; so hat sich die Notation im Laufe der Entwicklung dem erwünschten Klangbild nach und nach angeglichen.

Diese historischen Tatsachen sind seit dem Aufsatz Hugo Riemanns über „*Verlorengegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15.-16. Jahrhunderts*“ (Langensalza 1907) in zahlreichen Veröffentlichungen dokumentiert worden. Wer sich darüber ausführlicher informieren will, findet bereits in den Grundlagenwerken genug Lesestoff, so z. B. in: Gustav Reese, *Music in the Middle Ages*, New York 1940 und ders., *Music in the Renaissance*, New York 1954; Heinrich Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950; Carl Dahlhaus, *Untersuchungen zur Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968 und 1988; Karol Berger, *Musica ficta*, Cambridge 1987; Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*, Utrecht 1974 und ders., *Alte Tonarten*, Kassel 1992; Ernst Appel, *Geschichte der Kompositionslehre*, Wilhelmshaven 1981.

Bereits 1929 wies auch Friedrich Blume in seiner praktischen Ausgabe der Missa „Pange lingua“ von Josquin des Prés (entstanden um 1490 ! ) auf die entsprechenden Konsequenzen aus der „*musica ficta*“ hin. Die zu beachtende Divergenz zwischen dem Urtext-Notenbild und dem vom Komponisten intendierten Klangbild wird hier dadurch kenntlich gemacht, daß die notwendig werdenden Versetzungszeichen oberhalb des Notensystems in Kleinstich erscheinen.

Eine andere Möglichkeit für die heutige Editionspraxis besteht darin, diese Akzidentien in den fortlaufenden Notentext (in oder ohne Klammern) zu integrieren. Welche Lösung man auch immer wählt, eine Tatsache steht fest: ein uninterpretierter, von der „*musica ficta*“-Überlieferung losgelöster Abdruck der ihrer Natur nach mehrdeutigen alten Notentexte würde deren Töne nach den heutigen Notations- und Lesegewohnheiten mit einer solchen Eindeutigkeit ausstatten, die diese gar nicht beanspruchen.

Dies alles mußte nur vorausgeschickt werden, um die Frage nach der Diskantklausel beim zweiten Zeilenschluß („...*Mund vor dir*“) im o. g. vierstimmigen Satz von Claude Goudimel mit cantus firmus im Tenor (EG Nr. 140), zu verdeutlichen. Hier gehört nämlich der alterierte Leitton *gis* aus den dargestellten Gründen selbstverständlich auch dann in die a-dorische Diskantklausel, wenn er im Urtext nicht zu sehen ist.<sup>4</sup> Man möge diese Wendung mit der analogen, ebenfalls a-dorischen Diskantklausel und ihrem alterierten Leitton in einer Melodie aus demselben Umkreis vergleichen. Die Liedweise „*Was mein Gott will, gescheh allzeit*“, EKG 280, EG 364) ist sogar um 36 Jahre älter als der zitierte Satz Claude Goudimels; sie stammt von Claudin de Sermisy aus dem Jahre 1529.



und öff-nen un-tern Mund vor dir,  
 und öff-nen un-tern Mund vor dir,  
 und öff-nen un-tern Mund vor dir,  
 und öff-nen un-tern Mund vor dir,

Selbst der Melodist Claude Goudimels, Loys Bourgeois, hat bereits 1550 in seinem musiktheoretischen bzw. aufführungspraktischen Traktat „Le droict Chemin de Musique“ in Bezug auf solche Alterationen ausgeführt, daß man in den Klauseln stets „Halbtöne verwendet, um eine süßere Melodie zu haben“ und daß man dies „nicht anders machen kann“ („On use de demi ton pour avoir plus douce melodie... Ce qui ne se pourroit faire autrement.“). Neben der seit spätestens 1318 belegten „musica ficta“ macht auch die Jahreszahl dieser Äußerung deutlich, daß alterierte Leitöne an den Zeilenschlüssen keineswegs etwa als nachträgliche Eingriffe aus dem Dur-Moll-Zeitalter in eine kirchentonale Vorlage abgetan werden können, sondern mit dem Stilempfinden der Reformationszeit bereits untrennbar verbunden sind.

Wer folglich in einem heutigen Gesangbuch trotz der längst erhellten Quellenlage nur den uninterpretierten, leittonlosen (weil für den entsprechend geschulten Chorsänger des 16. Jahrhunderts notierten) Urtext dieses Goudimel-Satzes abdrucken läßt, der setzt entweder bei allen heutigen Kirchenchören, Kantoreien, Posaunenchören und deren Leitern, die dieses Gesangbuch benutzen sollen, die volle Vertrautheit mit der „musica ficta“ voraus, oder er strebt möglicherweise wissentlich, auf jeden Fall aber im Gegensatz zur nachweisbaren Absicht des Komponisten und zum seinerzeit intendierten Klangbild eine falsche, weil leittonlose Klausel beim zitierten Zeilenschluß als gesungenes Ergebnis an. Diejenigen Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker, die diesen Goudimel-Satz mit ihren Chören nach dem neuen EG einstudieren und im Sinne der Werktreue musizieren wollen, wundern sich jetzt, warum die aufführungspraktischen Konsequenzen aus der „musica ficta“ gerade in einem Gesangbuch (das naturgemäß eine „Praktische Ausgabe“ und keine „Urtext-Ausgabe“ darstellt) unberücksichtigt geblieben sind.

Auf die oben dargestellten Sachverhalte wiederholt hingewiesen, hat mittlerweile einer der Verantwortlichen das Fehlen des Kreuzes im Sopran vor dem g an dieser Stelle in einem diesbezüglichen Briefwechsel nun als „eine kollektive Unaufmerksamkeit“<sup>5</sup> der Gesangbuchausschüsse bezeichnet. Das Risiko eines solchen Irrtums nach 15 Jahren einschlägiger Diskussionen in den Fachkreisen wäre sicherlich erheblich geringer gewesen, wenn man in den EKD-Gremien den qualifizierten Musikern gleichsam vorsorglich nicht nur einen Minderheiten-Status zugeteilt hätte (vgl. Anmerkung 2.) „Post festum“ könnte sich also auch der Vorsitzende des EKD-Notierungsausschusses „vorstellen, daß in der zweiten Auflage hier der Leitton eingetragen wird“.<sup>6</sup>

Durch diese (reichlich späte) Einsicht müßte allerdings auch die bisher praktizierte Verdrängung des historisch überlieferten alterierten Leittones in „*Allein Gott in der Höh sei Ebr*“ ein Ende finden, denn zusammen mit der erwiesenermaßen notwendigen Korrektur im Goudimel-Satz (also # vor g im a-dorischen Zeilenschluß) müßte das Kreuz für die analoge leittönige Alteration konsequenterweise auch beim ebenfalls dorischen Zeilenschluß „*ein Wohlgefalln Gott an uns hat*“ abgedruckt werden. (Je nach gewählter Transposition also # vor f im g-dorischen oder # vor g im a-dorischen Zusammenhang.) Die an dieser Stelle mancherorts fast allsontäglich erwartungsgemäß einsetzende Kollision zwischen Gemeindegesang (fis) und Orgel (f) zeigt eindrucksvoll, daß die Gemeinde beim spontanen Versuch, an dieser Stelle den historisch überlieferten Leitton singend zu realisieren, nur genau das nachvollziehen möchte, was die Musikgeschichte lange vor der Entstehung dieses Liedes bereits auch vollzogen hatte.

Trotz kirchenamtlicher Behinderungsversuche aus Hannover (natürlich nicht wg. Musik, sondern wg. EKD-Einheit...) kamen in den landeskirchlichen EG-Ausgaben für Bayern, Rheinland, Westfalen, Lippe und für die evangelisch-reformierten Kirchen die an den genannten Stellen erforderlichen alterierten Leitöne erfreulicherweise bereits zum Abdruck. Auch das schwedische Gesangbuch und die neuen Gesangbücher beider Konfessionen (wahrhaft ökumenisch!...) in der Schweiz haben diese überlieferte Alteration in der oben beschriebenen dorischen Diskantklausel von „*Allein Gott in der Höh sei Ebr*“ selbstverständlich abgedruckt. In den genannten Gesangbuch-Editionen wird die professionelle Qualität des Notentextes auch dadurch sichtbar, daß bei den Gemeindeliedern der Violinschlüssel am Anfang jeder Notenzeile erscheint – wie es den selbstverständlichen Regeln der Notenschrift entspricht. Wenn der Notenschlüssel nur einmal, nämlich nur am Anfang der Liedvorlage, nicht aber auch am Anfang jeder weiteren Zeile abgedruckt wird, dann haben weder die Notenköpfe in den nachfolgenden Zeilen, noch die trotz fehlender Schlüssel paradoxerweise dennoch zeilenweise wiederholten Tonartenvorzeichnungen ihren räumlichen Bezugspunkt, wie dies nicht nur in den laienhaften Ausgaben der Populärmusik, sondern unbegreiflicherweise auch in der EKD-Stammausgabe des Evangelischen Gesangbuches der Fall ist.

Nun bleibt es zu hoffen, daß das Votum der Fachleute im 21. Jahrhundert einmal sogar in amtskirchlichen Gremien Beachtung finden und zur notwendigen Verbesserung des Notentextes in zukünftigen Gesangbuch-Editionen führen möge. Die Neufassung des katholischen Gesangbuches „Gotteslob“ hat alle Chancen, bei „*Allein Gott in der Höh sei Ebr*“ den historisch erwiesenermaßen notwendigen Leitton beim Zeilenschluß „*ein Wohlgefalln Gott an uns hat*“ endlich wieder zu verwenden und damit dem eingangs dargestellten Mißbrauch des ökumenischen Gedankens zur Verschleierung mangelnder musikalischer Professionalität ein Ende zu bereiten.

- 
- 1 Briefliche Mitteilung an den Verfasser vom Präsidenten des Verbandes Evangelischer Kirchenchöre Deutschlands, Herrn LS Dr. Hans-Christian Drömann vom 30.11.1994
  - 2 Vgl. meinen Aufsatz „Über den Notentext im neuen Evangelischen Gesangbuch“ in „Musik und Kirche“ 64. Jahrgang., 4 / 1994, S. 207 ff.
  - 3 Vgl. auch das Stichwort „musica ficta“ im Riemann-Musiklexikon, Mainz 12 1967, S. 596
  - 4 Das zentrale Diskant–Tenor–Satzgerüst geht auch in dieser vierstimmigen Kadenz auf. Vgl. auch die sehr informative Seite 230 im Band 1 des dtv-Musikatlas, Kassel 1977.
  - 5 Briefliche Mitteilung an den Verfasser von Herrn Dr. theol. Dietrich Schuberth vom 20. April 1995
  - 6 Ebenda