

Westfälische Wilhelms-Universität
Institut für Musikwissenschaft
Wintersemester 2017/18
Erstprüfer: PD Dr. Daniel Glowotz
Zweitprüfer: Prof. Dr. Clemens Leonhard

BACHELORARBEIT

Heinrich Hartl und die *Missa da Pacem*

Eine Messe nach dem II. Vatikanischen Konzil?

Vorgelegt von:
Katharina Josephine Wildförster

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	2
2. Das II. Vaticanum.....	5
2.1. Anfänge und Ablauf des Konzils.....	5
2.2. <i>Sacrosanctum Concilium</i> – Die Kirchenmusik im Konzil.....	7
2.3. Die Folgen des II. Vaticanums.....	14
3. Heinrich Hartel und die <i>Missa da Pacem</i>	20
3.1. Die Person Heinrich Hartl.....	20
3.2. <i>Missa Da Pacem</i>	21
3.2.1. Hintergründe und Aufbau der Messe.....	21
3.2.2. Das Sanctus	23
3.3. Der Bezug zwischen Konzil und Messe.....	39
4. Resümee und Ausblick.....	42
5. Literatur- und Quellenverzeichnis.....	44
6. Anhang.....	46

1. Einleitung

Liturgie und Musik sind von Anfang an einander verschwistert gewesen. Wo der Mensch Gott lobt, reicht das bloße Wort nicht aus. Rede mit Gott überschreitet die Grenzen menschlichen Sprechens. Sie hat darum von ihrem Wesen her allerorten die Musik zu Hilfe gerufen, das Singen und die Stimmen der Schöpfung im Klang der Instrumente. Denn zum Gotteslob gehört der Mensch nicht allein. Gottesdienst ist einstimmen in das, wovon alle Dinge reden.¹

Mit diesen Worten begann Kardinal Joseph Ratzinger seine Eröffnungsrede beim VIII. Internationalen Kirchenmusikerkongress in Rom 1985. Er sprach von der Zusammengehörigkeit der Musik und Liturgie seit Anbeginn der Religion. Innerhalb dieser langen Zeit kam es immer wieder zu Diskussionen, wie die Musik in die Liturgie eingebettet werden soll und welche Art von Musik innerhalb dieser überhaupt verwendet werden darf.² Ein wichtiges Ereignis für die Entwicklung dieses Verhältnisses war das Trienter Konzil, welches durch Papst Paul III. am 19. November 1544, als Reaktion auf die Reformation, einberufen wurde. Nach dem Beginn am 13. Dezember 1545 in Trient, wurden in drei Sitzungsperioden die wichtigsten Themen diskutiert.³ Für die Kirchenmusik war dabei vor allem die letzte Periode entscheidend,⁴ welche am 29. November 1560 durch Papst Pius IV. begonnen wurde.⁵ Grundlage für die Diskussion der Kirchenmusik, war die Kritik vieler Theologen im 16. Jahrhundert. Man beschwerte sich vor allem über eine schlechte Textverständlichkeit und die Verwendung von weltlichen Kompositionsvorlagen. Nach langer Diskussion über verschiedene Beschlussmöglichkeiten – wie ein Verbot von weltlicher Musik oder anderen Instrumenten, als die Orgel – wurden letztendlich drei Regeln für die Kirchenmusik festgelegt. Dabei wurde zum einen Wert auf die Textverständlichkeit der Musik gesetzt und zum anderen sollte die Musik die Frömmigkeit und Ehrfurcht des Glaubens transportieren. Als drittes sollten die konkreteren Regelungen für die Verwendung der Kirchenmusik von den einzelnen Diözesen separat bestimmt werden.⁶ Aufgrund dieser Regelungen war die Kirchenmusik nach dem Tridentinum lange Zeit sehr einfach gestaltet.

Auch wenn die Kirchenmusik sich in der Zeit zwischen dem Trienter Konzil und dem 20. Jahrhundert weiterentwickelt hat, wurde sie gesamtkirchlich erst wieder im II. Vatikanischen Konzil ausführlich debattiert. Eine Reformbewegung sorgte dafür, dass die Liturgie diskutiert

¹Ratzinger, Joseph, Liturgie und Kirchenmusik. Eröffnungsvortrag beim VIII. Internationalen Kirchenmusikerkongress, Rom 1985, in: *Musica Sacra* 01 (1986), S. 3-12.

²Vgl. Ebd.

³Vgl. Wohlmuth, Joseph/Prien, Hans-Jürgen, Tridentinum, in: RGG⁴, auf: http://dx.doi.org/10.1163/2405-8262_rgg4_COM_025175 (Stand: 21.02.2018).

⁴Vgl. Glowotz, Daniel/Krebs, Gabriel-David, Carlo Borromeo, Vincenzo Ruffo und die Mailänder Reformmesse. Kontext, Werte, Symbolisierungen, in: Ammendola, Andrea/Glowotz, Daniel/Heidrich, Jürgen, *Polyphone Messe im 15. und 16. Jahrhundert. Funktion, Kontext, Symbol*, Göttingen 2012, S. 196f.

⁵Vgl. Wohlmuth/Prien, Tridentinum.

⁶Vgl. Glowotz/Krebs, Gabriel David, Carlo Borromeo, Vincenzo Ruffo und die Mailänder Reformmesse, S. 195-197.

und neu geordnet werden musste, wovon auch die Musik betroffen war. Daraufhin kündigte Johannes XXIII. am 25. Januar 1959 das II. Vaticanum an.⁷

In der folgenden Arbeit soll die liturgische Veränderung im Bereich der Kirchenmusik im Konzilstext „Sacrosanctum Concilium“ und seine Folgen betrachtet und analysiert werden. Zuvor gilt es jedoch eine Einführung in das Konzil, mit seiner Vorbereitung, seinem Verlauf und den Beschlüssen zu geben.

Um die Kirchenmusik in der Nachfolge des Konzils genauer beurteilen zu können, soll in einem zweiten Kapitel die Messe *Missa da Pacem* des Nürnberger Komponisten Heinrich Hartl behandelt werden. Es stellt sich vor allem die Frage: In wie weit setzt H. Hartls *Missa da Pacem* die liturgischen Möglichkeiten des II. Vatikanischen Konzils um? Nach einer Vorstellung des Komponisten soll versucht werden diese Frage in einer beispielhaften Analyse des Sanctus zu beantworten. Die Wahl ist dabei aufgrund einer Aussage des Komponisten – in einem von mir geführten Interview – auf den Sanctus-Satz gefallen. Dieser erwähnte, dass das Sanctus durch den Einfluss von Popmusik-Elementen und dem Rhythmus heraussticht.⁸ Der Bezug zum II. Vatikanischen Konzil wird dabei in einem nachfolgenden Unterkapitel hergestellt und genauer betrachtet. Die Bearbeitung der gesamten Messe würde den Rahmen der folgenden Arbeit sprengen, wodurch diese vor der Analyse des Sanctus, kurz in ihrem Aufbau und den nötigen Hintergrundinformationen angerissen wird.

Abschließend wird aus den Ergebnissen ein allgemeines Resümee gezogen und ein Ausblick auf weitere Fragen gegeben, die behandelt werden könnten.

Das Beispiel der *Missa da Pacem* von Heinrich Hartl wurde von mir gewählt, da zum einen immer weniger Messen in der Nachfolge des Konzils komponiert wurden. Ein großer Teil der Musik in der Liturgie nimmt seitdem das Kirchenlied ein, da die Gemeinde somit aktiv am Gesang beteiligt wird. Die Messe nimmt jedoch geschichtlich gesehen einen viel größeren Teil der Kirchenmusik ein. Zum anderen wurden im deutschsprachigen Raum wenige Messen im a capella Stil komponiert. Lediglich in Frankreich sind a capella Messen auch nach dem II. Vatikanum in großer Zahl komponiert worden. Hier besteht jedoch das Problem der Sprachbarriere. Trotzdem sollte für die Bachelorarbeit eine Messe in diesem Stil betrachtet werden, da diese Kompositionstechnik in früheren Zeiten – als die musikalische Form der Messen weiter in der Liturgie verbreitet war – gerade durch das Trienter Konzil weit verbreitet war.

Die Literaturlage zu der Messe von Heinrich Hartl ist sehr begrenzt. Es gibt lediglich eine

⁷Vgl. Hünermann, Peter/Phan, Peter Cho/Thönissen, Wolfgang, Vaticanum II, in: RGG⁴, auf: http://dx.doi.org/10.1163/2405-8262_rgg4_COM_025285 (Stand: 20.02.2018).

⁸Vgl. Interview vom 02. November 2017 von der Verfasserin mit Heinrich Hartl in Nürnberg.

Abschlussarbeit aus dem Jahre 1995 von Christine Winning.⁹ Diese liegt mir jedoch in einer Sicherungskopie vor und ist somit nicht wissenschaftlich zitierbar. Die Informationen zu der Person und der Messe werden aus einem Interview,¹⁰ E-Mails,¹¹ der Homepage des Komponisten,¹² der Vertonung der Messe auf CD¹³ und den Noten¹⁴ gezogen.

Zum II. Vatikanum und seiner Liturgiekonstitution sieht die Literaturlage hingegen anders aus. Bis heute wird das Thema der Kirchenmusik und der liturgischen Änderung in vielen Texten diskutiert. Als Hauptwerk soll bei dieser Arbeit ein Werk Eckhard Jaschinskis dienen. In *Musica sacra oder Musik im Gottesdienst?*¹⁵ aus dem Jahre 1990 schildert er den Verlauf der Kirchenmusik seit dem Vorabend des Konzils, bis zur Instruktion „Musica Sacra“ von 1967. Zudem wird für die Betrachtung des Konzilstexts das *Kleine Konzilskompendium*¹⁶ von Karl Rahner und Herbert Vorgrimler in der 35. Auflage, aus dem Jahre 2008, verwendet. Dieses Werk beinhaltet eine deutsche Übersetzung aller Konzilstexte des II. Vaticanums.

⁹Winning, Christine, Der Komponist Heinrich J. Hartl. Aspekte zu seiner Geistlichen Chormusik, nicht veröffentlichte Sicherungskopie 1995, aus: E-Mail vom 26. November 2018 von Christine Winning an die Verfasserin.

¹⁰Vgl. Ebd.

¹¹Vgl. E-Mails vom 12. Juli 2017 bis 21. März 2018 von Heinrich Hartl an die Verfasserin.

¹²Vgl. Hartl, Heinrich, Vita, auf: <http://www.hartl-musik.de/vita.html> (Stand: 25.02.2018).

¹³Vgl. Ensemble Viva Voce, Leitung von Florian Kaplick: CD Hartl/Tippet/Bach/Händel, Rondeau Production 2001.

¹⁴Vgl. Hartl, Heinrich J., Missa da Pacem (op. 68). Für gemischten Chor a capella, 1994 (Autograph).

¹⁵Jaschinski, Eckhard, *Musica sacra oder Musik im Gottesdienst? Die Entstehung der Aussagen über die Kirchenmusik in der Liturgiekonstitution „Sacrosanctum Concilium“ (1963) und bis zur Instruktion „Musicam sacram“ (1976)*, Regensburg 1990.

¹⁶Rahner, Karl/Vorgrimmler, Herbert, *Kleines Konzilskompendium. Sämtliche Texte des zweiten Vatikanischen Konzils*, Freiburg/BAasel/Wien³⁵ 2008.

2. Das II. Vaticanum

Das II. Vatikanische Konzil fand in der Zeit vom 11. Oktober 1962 bis zum 08. Dezember 1965 statt.¹⁷ Im Folgenden sollen zuerst die Anfänge und der Ablauf des Konzils geschildert werden, um anschließend die Liturgiekonstitution „Sacrosanctum Concilium“ auf die Bedeutung für die Kirchenmusik hin zu analysieren. Eine Betrachtung der Folgen des zweiten Vatikanums, mit der Instruktion „Musicam sacram“ von 1967, schließt dieses Kapitel ab.

2.1. Anfänge und Ablauf des Konzils

Das II. Vatikanische Konzil gilt als die große allgemeine Kirchenversammlung des 20. Jahrhunderts.¹⁸ Papst Johannes XXIII. kündigte es am 25. Januar 1959 als Abschluss der Weltgebetswoche an. Grund für diese Entscheidung war die Reformbewegung der Zeit, die theologischen Entwicklungen, das Laienapostolat, die Veränderungen in der Mission und die gesellschaftlichen und politischen Verschiebungen, z.T. ausgelöst durch den Zweiten Weltkrieg.¹⁹ Innerhalb von vier Sitzungsperioden wurden 16 Dokumente u.a. zu den Themen Liturgie, Apostolat der Laien, Ökumene und Religionsfreiheit verabschiedet.²⁰

Für die Durchführung des Konzils wurden zehn Kommissionen für die einzelnen Themenbereiche eingerichtet, wovon die Vorsitzenden in die zentrale Vorbereitungskommission einberufen wurden. Zudem bestand diese aus dem Papst, welcher die Leitung der Kommission übernahm, den katholischen Patriarchen, den Vorsitzenden der verschiedenen nationalen Bischofskonferenzen und den Leitern der größten Ordensgemeinschaften.²¹

Die erste Sitzung begann am 11. Oktober 1962. Bei der Eröffnung waren bereits 2381 Konzilsväter anwesend. Nach der Eröffnungsrede des Papstes „Gaudet mater ecclesia“ wurde vor allem das vorbereitete Liturgieschema diskutiert. Die Sitzungseinheit wurde am 08. Dezember desselben Jahres beendet, ohne dass Dokumente verabschiedet wurden.²²

Nach dem Tod Johannes XXIII. am 03. Juni 1963 wurde das Konzil mit der zweiten Sitzungsperiode durch Papst Paul VI., welcher am 21. Juni desselben Jahres gewählt worden war, weitergeführt. Vom 29. September bis 04. Dezember diskutierten die Konzilsväter Themen wie das Episkopat, die Kollegialität, die Beziehung zum Papst, das Diakonat und die

¹⁷Vgl. Hünermann/Phan/Thönissen, Vaticanum II.

¹⁸Vgl. Linneborn, Marius, Vatikanisches Konzil II, in: Massenkeil, Günther/Zywietz, Michael (Hrsg.), Lexikon der Kirchenmusik Bd. 2 (= Enzyklopädie der Kirchenmusik 6/2), Laaber 2013, S. 1329.

¹⁹Vgl. Hünermann/Phan/Thönissen, Vaticanum II.

²⁰Vgl. Linneborn, Vatikanisches Konzil II., S. 1330.

²¹Vgl. Hünermann/Phan/Thönissen, Vaticanum II.

²²Vgl. Ebd.

Stellung der Mariologie. Zuvor erläuterte Papst Paul VI. bei der Eröffnung vier Ziele für das Konzil: Die Förderung der Einheit der Christen, die kirchliche Erneuerung, die Lehre der Kirche und der Dialog mit der Welt sollten überarbeitet und diskutiert werden. Am letzten Tag der Sitzungsperiode wurden die ersten beiden Dokumente verabschiedet. Die Liturgiekonstitution „Sacrosanctum Concilium“ (SC) wurde mit nur 4 Gegenstimmen als erstes Dokument angenommen. Das Dekret über die sozialen Kommunikationsmittel, „Inter Mirifica“ (IM), welche am selben Tag verabschiedet wurde, hatte hingegen 164 Nein-Stimmen.²³

Die dritte Sitzungsperiode begann ca. ein Jahr später am 14. September 1964. Trotz kritischer Debatte wurden die Texte „Dignitas Humanae“ (DH) über die Religionsfreiheit und „Nostra Aetate“ (NA) zur Haltung der Kirche zu nicht christlichen Religionen angenommen, welche jedoch erst in der letzten Sitzung als Erklärungen verabschiedet wurden. Durch die Beschuldigung des Papstes, er habe in Kapitel III von „Lumen Gentium“ (LG), der dogmatischen Konstitution über die Kirche, einen nicht diskutierte Notiz zur Interpretation hinzugefügt, kam es im November zu einer Krise, welche allgemein als „Schwarze Woche“ bezeichnet wird. Letztendlich wurde am letzten Tag der Periode die Konstitution LG mit nur 5 Gegenstimmen verabschiedet. Zusätzlich wurden die Dekrete „Orientalium Ecclesiarum“ (OE) zu den katholischen Ostkirchen mit 39 Gegenstimmen und „Unitatis Redintegratio“ (UR) zum Ökumenismus mit 11 Nein-Stimmen angenommen.²⁴

Ursprünglich sollte das Konzil nach der dritten Sitzungsperiode abgeschlossen werden. Geplant waren dabei für die dritte Phase die Verabschiedung der Schemata LG, „Christus Dominus“ (CD) über die Aufgabe der Bischöfe in der Kirche, „Dei Verbum“ (DV) der dogmatischen Konstitution über die göttliche Offenbarung, „Apostolicam Actuositatem“ (AA) zum Laienapostolat, UR und „Gaudium et Spes“ (GS) der Pastoralconstitution über die Kirche in der Welt von heute. Die restlichen Themen sollten als Thesen in die nachkonziliaren Erklärungen aufgenommen werden.²⁵

Nachdem diese Phase jedoch anders verlief, wurde die vierte und letzte Sitzungsperiode am 14. September 1965 eröffnet. Bereits Ende Oktober wurden die ersten Schemata verabschiedet. Die Dekrete „Perfectae Caritatis“ (PC) über die zeitgemäße Erneuerung des Ordenlebens, „Optatum Totius“ (OT) über die Ausbildung der Priester und CD wurden mit jeweils 2-4 Gegenstimmen angenommen. Zudem kamen die Erklärung NA mit 88 Nein-Stimmen, die Konstitution DV mit 27 Gegenstimmen und die Erklärung „Gravissimum Educationis“ (GE) über die christliche Erziehung mit 35 Stimmen gegen das Schema hinzu. Zum Ende des Konzils wurden die letzten 4 Schemata verabschiedet. Dazu gehörten die Erklärung DH mit 249 Gegenstimmen, die Konstitution GS mit 251 Nein-Stimmen und die beiden Dekrete „Ad Gentes“ (AG) über die Missionstätigkeit der Kirche und „Presbyterorum

²³Vgl. Ebd.

²⁴Vgl. Ebd.

²⁵Vgl. Ebd.

Ordinis“ (PO) über den Dienst und das Leben der Priester mit jeweils ca. 15 Stimmen dagegen. In der letzten Sitzung am 08. Dezember 1965 wurde die Exkommunikation der Kirchen von Rom und Konstantinopel aufgehoben und abschließend ein feierlicher Gottesdienst auf dem Petersplatz gefeiert.²⁶

Allgemein galt das II. Vaticanum als ein pastorales Konzil, welches versuchte das Verhältnis der Kirche zur modernen Welt zu regeln. Dabei wurde nach dem Konzil die institutionelle Umgestaltung mit der neuen Auflage des CIC (*Codex Iuris Canonici*) aus dem Jahre 1983 unter Papst Johannes Paul II. beendet. Als sichtbarstes Zeichen dieser Umgestaltung bzw. der Rezeption des Konzils gilt die Liturgiereform, welche auch die Kirchenmusik betroffen hat.²⁷ Aus diesem Grund soll im Folgenden die Liturgiekonstitution SC genauer betrachtet werden, welche im Vergleich zu den anderen Schemata des Konzils mit sehr wenigen Gegenstimmen angenommen wurde. Dies zeigt auch die Besonderheit der Konstitution im Konzil selber.

2.2. Sacrosanctum Concilium – Die Kirchenmusik im Konzil

Die Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium* wurde als erstes Dokument am Ende der zweiten Konzilsphase am 04. Dezember 1963 unter Papst Paul VI. mit 130 Artikeln verabschiedet.²⁸ Am wichtigsten für den Kontext der Arbeit ist das Kirchenmusikkapitel Nummer VI und die Verweise auf das erste Kapitel der Konstitution. Innerhalb dieses Unterkapitels soll die Vorbereitung des Textes, der Inhalt des VI. Kapitels und dessen Bedeutung für die Kirchenmusik betrachtet werden.

Die Vorbereitung des Konzils begann vier Monate nach der Ankündigung dessen und geschah in zwei großen Phasen.²⁹

Zu Beginn der ersten Phase wurde eine „Vor-vorbereitende Kommission“³⁰ gewählt, welche mögliche Themen für das Konzil sammeln sollte. Von Seiten der Konzilsväter wurden dafür 2150 Voten eingereicht. Die Kirchenmusik spielte in dieser einen sehr geringen Rolle. Lediglich die Beteiligung der Laien am Gesang und somit auch dem volkssprachlichen Gesang wurden in den Voten des Öfteren vermerkt.³¹ Wichtig war auch der Vorschlag der Kongregation der Römischen Kurien der Musik und der sakralen Kunst eine kirchliche Autorität zukommen zu lassen.³²

²⁶Vgl. Ebd.

²⁷Vgl. Ebd.

²⁸Vgl. Linneborn, Vatikanisches Konzil II., S. 1330.

²⁹Vgl. Jaschinski, *Musica Sacra oder Musik im Gottesdienst?*, S. 42.

³⁰Ebd.

³¹Vgl. Ebd.

³²Vgl. Ebd.

Aufgrund der vorherigen „Liturgischen Bewegung“, welche durch Initiativen einzelner Personengruppen entstand, war es selbstverständlich, dass das Thema Liturgie im Konzil behandelt werden musste.³³

In der zweiten Vorbereitungsphase wurde somit eine internationale liturgische Vorbereitungskommission aus 64 Personen gebildet. Diese erarbeitete anfangs eine Textgrundlage, bei der die Kirchenmusik nicht explizit erwähnt wurde. Anschließend stellte die Kommission eine Themenliste vor, aus welcher 13 Unterkommissionen zu den einzelnen Bereichen gebildet wurden. Die Unterkommission 12 war dabei für das Kapitel der Kirchenmusik zuständig. Die anfänglichen fünf Mitglieder und der Leiter der Kommission Monsignore Higinio Anglés beschäftigten sich zu Beginn mit den Themen der Gregorianik, Polyphonie, des religiösen Volksgesangs, der Sängerschöre und Neuen Musik. Dabei war es angedacht, dass jedes der fünf Mitglieder jeweils einen Bereich der Kirchenmusik abdecken sollte. Nach einem Streit der Unterkommission und der Beschwerde des Leiters über die Mitglieder, wurde diese auf 11 Mitglieder erweitert. Somit wurde die Kommission zur Mitgliederstärksten unter den Unterkommissionen. Die genaue Zusammensetzung lässt sich jedoch nicht aus den Quellen erkennen, da diese uneinheitliche Informationen übermitteln.³⁴

Der erste Entwurf des Kirchenmusikkapitels entstand im Februar 1961. Dieser war eine Zusammenstellung von Texten unterschiedlicher Gattungen, gegliedert durch die einzelnen Themenbereiche der Musik. Erst nach dem vierten Entwurf, der wie die übrigen vorherigen Entwürfe sehr konservativ hinsichtlich der Musik und Liturgie gehalten war, wurde von der vollständigen Liturgiekommission ein erster Gesamtentwurf erstellt. Dieses Gesamtschema entstand am 10. August 1961 und enthielt 121 Artikel. Das Kirchenmusikkapitel, welches bereits als fünfter Entwurf vorlag, stand dabei an siebter von acht Stellen. Einige Monate später wurde am 15. November 1961 bereits ein zweiter Gesamtentwurf erstellt, welcher nur noch 114 Artikel beinhaltete. Das Kirchenmusikkapitel stand weiterhin an siebter Stelle des Schemas. Bis zur ersten Konzilsphase wurden drei weitere Entwürfe des Kirchenmusikkapitels erstellt, wobei das 2. Gesamtschema überarbeitet wurde.³⁵

Am 11. Oktober 1962 begann die Arbeit an dem II. Vatikanischen Konzil mit der Debatte über das Liturgieschema.³⁶ Als erstes wurde eine neue Liturgiekommission mit 25 Mitgliedern und Unterkommissionen gebildet. In diesen sollten die vorhandenen Texte, im Sinne der Anträge aus der Debatte über das Schema vom Konzilsplenum, überarbeitet werden. Am Ende der ersten Konzilsphase fand eine Orientierungsabstimmung über die neuen Texte statt. 97 % der Konzilsväter stimmten für die Liturgiekonstitution, womit diese zu großen Teilen bereits am Ende der ersten Sitzungsperiode feststand. Trotzdem musste nach der ersten Konzilsphase

³³Vgl. Bärsch, Jürgen, Kleine Geschichte des christlichen Gottesdienstes, Regensburg 2015, S. 157.

³⁴Vgl. Jaschinski, Musica Sacra oder Musik im Gottesdienst?, S. 60-65.

³⁵Vgl. Ebd., S. 67-83.

³⁶Vgl. Ebd., S. 84.

ein weiterer Entwurf von der Unterkommission erarbeitet werden, in der die Wünsche der Konzilsväter untergebracht wurden. Auf der abschließenden Konferenz der Liturgiekommission wurde der Text ein weiteres Mal redigiert. Bis zu Eröffnung der zweiten Sitzungsperiode wurden drei weitere Entwürfe entwickelt. In der Zwischenzeit waren die Kapitel über sakrale Kunst und sakrale Geräte zusammengelegt worden, womit das Kirchenmusikkapitel an die sechste Stelle gelangte.³⁷

Nach der Eröffnung der zweiten Konzilsphase wurde im Oktober ein letzter Entwurf des Liturgieschemas entwickelt, welches sich inhaltlich nicht von dem Vorgänger unterschied. Lediglich einige Formulierungen wurden geändert. Bei der Relatio am 18. November 1963 wurde das Schema vorgestellt und anschließend am 22. November desselben Jahres mit 19 Gegenstimmen angenommen. Die Verabschiedung erfolgte am letzten Tag der Sitzungseinheit mit vier Nein-Stimmen. Somit war die neue Liturgiereform 400 Jahre nach dem Abschluss des Trienter Konzils verabschiedet worden.³⁸

Insgesamt gab es 14 Entwürfe des Kirchenmusikkapitels, welches am Ende aus den Artikeln 112-121 bestand und an sechster Stelle der Konstitution verordnet war.³⁹ Die Artikel des VI. Kapitels sollen im Folgenden in einzelnen Schritten betrachtet werden.

Der erste Artikel des Kirchenmusikkapitels, Nummer 112, ist das Vorwort.⁴⁰ Zu Beginn wird die überlieferte Musik der Gesamtkirche als ein Reichtum von unschätzbarem Wert bezeichnet. Somit ist der Gesang im Gottesdienst als notwendiger und integrierender Bestandteil der feierlichen Liturgie anzuerkennen. Je enger dabei die Kirchenmusik mit der liturgischen Handlung verbunden ist, desto heiliger ist diese. Es werden alle Formen wahrer Kunst gebilligt, solange diese mit den erforderlichen Eigenschaften übereinstimmt.⁴¹ Ziel dieser ist dabei „die Ehre Gottes und die Heiligung der Gläubigen“⁴². Der Artikel wurde von der Liturgiekommission einstimmig verabschiedet.⁴³

Der Artikel 113 behandelt die feierliche Liturgie und die Frage nach der verwendeten Sprache.⁴⁴ Erstere nimmt die liturgische Handlung an, „wenn der Gottesdienst feierlich mit Gesang gehalten wird“⁴⁵. Dabei müssen sowohl die Leviten mitwirken, als auch das Volk tätig teilnehmen. Für die verwendete Liturgiesprache werden die Artikel 36, 54, 63 in Bezug auf die Sakramente und 101 für das Stundengebet zitiert.⁴⁶ Im Folgenden sind dabei – für die

³⁷Vgl. Ebd., S. 84-98.

³⁸Vgl. Ebd., S. 98 f.

³⁹Vgl. Ebd.

⁴⁰Vgl. Ebd., S. 109.

⁴¹Vgl. Rahner/Vorgrimler, Kleines Konzilskompandium, S. 84.

⁴²Ebd.

⁴³Vgl. Jaschinski, *Musica Sacra oder Musik im Gottesdienst?*, S. 108.

⁴⁴Vgl. Rahner/Vorgrimler, Kleines Konzilskompandium, S. 85.

⁴⁵Ebd.

⁴⁶Vgl. Rahner/Vorgrimler, Kleines Konzilskompandium, S. 85.

Beantwortung der Leitfrage – die Artikel 36 und 54 vorwiegend zu betrachten. Ersterer ist in vier Paragraphen unterteilt, welche den Gebrauch der lateinischen- und der Muttersprache in unterschiedlichen liturgischen Situationen erläutert. Paragraph 1 regelt den Gebrauch der lateinischen Sprache in lateinischen Riten, sofern keine Sonderregelung vorliegt. Weiter behandelt Paragraph 2 die Verwendung der Muttersprache. Diese wird vom Konzil in bestimmten Bereichen für die Verständlichkeit als sinnvoll erachtet. In Beratung mit den Bischöfen soll innerhalb einer Diözese entschieden werden, inwieweit die Muttersprache verwendet werden darf. Zudem müssen die Beschlüsse vom Apostolischen Stuhl bestätigt werden. Dies wird in Paragraph 3 dargelegt.⁴⁷ Dieser nimmt Bezug auf den Artikel 22 Paragraph 2,⁴⁸ welcher besagt, dass die Bischofsvereinigungen für bestimmte Gebiete die Liturgie innerhalb festgelegter Grenzen eigenständig ordnen darf.⁴⁹ Im letzten Paragraph des Artikel 36 wurde die Regelung festgelegt, dass die in die Muttersprache übersetzten Texte ebenfalls vom Apostolischen Stuhl approbiert werden müssen.⁵⁰ In Artikel 54 wird noch einmal bestätigt, dass die Muttersprache in Messen, die mit dem Volk zusammen gefeiert werden, einen gebührenden Raum zugesprochen bekommen sollte. Dabei wird Artikel 36 benannt. Jedoch soll vor allem die Lesung durch die Verwendung der Muttersprache verständlich gemacht werden. Das Mess-Ordinarium kann zudem die lateinische Sprache auch weiter für die Gemeinde verwenden, da diese Teile in jeder Messe gleich sind. Für den weiteren Gebrauch der Muttersprache in der liturgischen Feier wird auf Artikel 40 verwiesen.⁵¹ Dieser beschäftigt sich mit der Anpassung der Liturgie an die einzelnen Völker. Somit soll von den einzelnen kirchlichen Autoritäten entschieden werden, inwieweit der weitere Gebrauch der Muttersprache sinnvoll erscheint. Auch an dieser Stelle muss der Apostolische Stuhl sein Einverständnis für die Akkommodation der Liturgie geben.⁵² Insgesamt ist der Artikel 113 dafür verantwortlich, dass die feierliche und gesungene Liturgie nicht mehr von der lateinischen Sprache abhängig ist. Jedoch wird keine genaue Definition für die vornehmste Form der liturgischen Handlung, also der feierlichen Liturgie, gegeben. Es werden lediglich einzelne Merkmale genannt, wie die Verwendung von Gesängen zusammen mit dem Volk. Der Artikel wurde von der Liturgiekommission mit nur einer Gegenstimme angenommen.⁵³

Der nächste Artikel der Liturgiekonstitution, Nummer 114, behandelt drei weitere Punkte. Zum einen wird wiederholt der Schatz der Kirchenmusik hervorgehoben, welcher mit größter Sorge gepflegt und bewahrt werden soll. Zudem sollen die Sängerschöre der einzelnen Pfarreien gefördert werden, vor allem an Kathedralen. Die Bischöfe und Seelsorger der Diözesen sollen

⁴⁷Vgl. Ebd., S. 64.

⁴⁸Vgl. Ebd.

⁴⁹Vgl. Ebd., S. 60.

⁵⁰Vgl. Ebd., S. 64.

⁵¹Vgl. Ebd., S. 69.

⁵²Vgl. Ebd., S. 65.

⁵³Vgl. Jaschinski, *Musica Sacra oder Musik im Gottesdienst?*, S. 117-119.

zusätzlich dafür sorgen, dass die gesamte Gemeinde innerhalb der liturgischen Feier singt. Zitiert werden dafür die Artikel 28 und 30.⁵⁴ Ersterer besagt, dass jeder innerhalb der liturgischen Feier nur das tun soll, „was ihm aus der Natur der Sache und gemäß den liturgischen Regeln zukommt“⁵⁵. In Artikel 30 hingegen geht es um die genaue Förderung der aktiven Teilnahme der Gemeinde. Die einzelnen Bereiche, welche gefördert werden sollen, werden aufgezählt. Zudem soll das heilige Schweigen zu seiner Zeit eingehalten werden.⁵⁶ Insgesamt sind die Formulierungen in Artikel 114 relativ allgemein gehalten, womit Raum für die Arbeit nach dem Konzil gelassen wird.⁵⁷ Es gibt keine genauen Bestimmungen über die Pflege des Schatzes der Kirchenmusik, der Förderung der Sängerkhore oder der aktiven Teilnahme des Volkes.⁵⁸ Letzteres wird nur in Artikel 30 etwas präziser wiedergegeben.⁵⁹ Zudem ist der Artikel der Liturgiekonstitution in einer eurozentristischen Perspektive verfasst. Als Schatz der Kirchenmusik ist somit die alte 'abendländische' Musiktradition gemeint.⁶⁰ Auf die Berücksichtigung anderer Völker wird in einem späteren Artikel eingegangen.⁶¹ Die Liturgiekommission hat den Artikel Nummer 114 einstimmig verabschiedet.⁶² Der nächste Artikel, Nummer 115, befasst sich mit der kirchenmusikalischen Ausbildung.⁶³ In katholischen Institutionen soll ein großes Gewicht auf die musikalische Förderung, Ausbildung und Praxis gelegt werden. Zudem sollen eigene Kirchenmusik-Institute errichtet werden, die für eine gediegene Ausbildung der Kirchenmusiker, Sänger und Sängerknaben sorgen soll.⁶⁴ Insgesamt ist dieser Artikel sehr knapp gehalten.⁶⁵ Im folgenden Artikel 116 geht es um den Gesang im Gottesdienst.⁶⁶ Der gregorianische Gesang wird dabei als der römischen Liturgie eigener Gesang, an die erste Stelle gestellt. Jedoch sind andere Kirchenmusikformen, vor allem die Mehrstimmigkeit, nicht von der liturgischen Feier ausgeschlossen. Sie müssen lediglich dem Geist der Liturgie entsprechen. An dieser Stelle wird auf den Artikel 30 verwiesen, welcher bereits oben erläutert wurde.⁶⁷ Wieder ist ein gewisser Eurozentrismus vorzufinden, indem der gregorianische Choral eine Sonderposition unter der Kirchenmusik einnimmt.⁶⁸ Dieser ist ebenfalls ein Teil der

⁵⁴Vgl. Rahner/Vorgrimler, Kleines Konzilskompandium, S. 85.

⁵⁵Ebd., S. 62.

⁵⁶Vgl. Ebd.

⁵⁷Vgl. Jaschinski, Musica Sacra oder Musik im Gottesdienst?, S. 141.

⁵⁸Vgl. Rahner/Vorgrimler, Kleines Konzilskompandium, S. 85.

⁵⁹Vgl. Ebd., S. 62.

⁶⁰Vgl. Jaschinski, Eckhard, Liturgische und kirchenmusikalische Aufbrüche nach 1960, in: Hochstein, Wolfgang/Krummacher, Christoph (Hrsg.), Geschichte der Kirchenmusik Bd. 4 (= Enzyklopädie der Kirchenmusik 1/4), Laaber 2014, S. 23.

⁶¹Vgl. Rahner/Vorgrimler, Kleines Konzilskompandium, S. 86.

⁶²Vgl. Jaschinski, Musica Sacra oder Musik im Gottesdienst?, S. 141.

⁶³Vgl. Ebd., S. 150.

⁶⁴Vgl. Rahner/Vorgrimler, Kleines Konzilskompandium, S. 85.

⁶⁵Vgl. Jaschinski, Musica Sacra oder Musik im Gottesdienst?, S. 155.

⁶⁶Vgl. Ebd., S. 156.

⁶⁷Vgl. Rahner/Vorgrimler, Kleines Konzilskompandium, S. 85.

⁶⁸Vgl. Jaschinski, Musica Sacra oder Musik im Gottesdienst?, S. 165.

abendländischen Musik.⁶⁹ Der Artikel wurde insgesamt mit nur einer Gegenstimme angenommen.⁷⁰

Der nachfolgende Artikel 117 behandelt das Thema liturgische Gesangbücher.⁷¹ Dabei sollen zum einen „die 'editio typica' der Bücher des Gregorianischen Gesangs [...] zu Ende geführt werden“⁷². Und zum anderen, die nach der Reform Pius X. bereits herausgegebenen Bücher, in einer kritischen Auflage überarbeitet werden. Außerdem soll ein Gesangsbuch mit einfacheren Melodien herausgegeben werden, welches auch in den kleineren Kirchen verwendet werden kann.⁷³ Dieser Beschluss wurde von der Kommission einstimmig gebilligt.⁷⁴ Weiter behandelt die Liturgiekonstitution im Artikel 118 das Thema des religiösen Volksgesangs.⁷⁵ Dieser soll von der Kirche so gepflegt werden, so dass die Gemeinde bei Andachten und Gottesdiensten tätig mitsingen kann.⁷⁶ Dieser Artikel ist der kürzeste des Sechsten Kapitels der Liturgiekonstitution.⁷⁷ Somit bleibt der Rang des religiösen Volksgesangs gegenüber der traditionellen Kirchenmusik offen. Auch in diesem Falle wurde der Artikel von der Kommission einstimmig angenommen.⁷⁸

Der an nächster Stelle stehende Artikel 119 ist hingegen wieder länger. Er behandelt, wie bereits oben angemerkt, die Anpassung der Kirchenmusik an die einzelnen Völker. Dabei sollen die verschiedenen Musiküberlieferungen einen eigenen Raum und Wertschätzung in der Liturgie erfahren.⁷⁹ Die Regeln für diese Akkommodation lassen sich in den Artikeln 39 und 40 finden.⁸⁰ Ersterer besagt, dass die Anpassung in den verschiedenen liturgischen Formen, wie z.B. Sakramentalien, innerhalb des Rahmens der „editio typica“ geschehen muss. Artikel 40 benennt zudem genauere Regeln für den Umgang mit der Anpassung an die Liturgie. Eine kirchliche Autorität muss entscheiden, welche Elemente aus den Überlieferungen der Völker dafür geeignet sind in die Liturgie mit eingebaut zu werden. Anschließend ist das Einverständnis des Apostolischen Stuhl von Nöten. Jedoch hat die kirchliche Autorität die Vollmacht in einem bestimmten Gebiet Vorversuche für die Anpassung der Liturgie auszuführen. Wenn letztendlich Anpassungsgesetze für die Gebiete angefertigt werden sollen, muss ein Sachverständiger der zuständigen kirchlichen Autorität zur Seite stehen.⁸¹ Zuletzt steht in Artikel 119, dass bei der Ausbildung von Missionaren darauf geachtet werden muss,

⁶⁹Vgl. Jaschinski, Liturgische und kirchenmusikalische Aufbrüche nach 1960, S. 23.

⁷⁰Vgl. Jaschinski, Musica Sacra oder Musik im Gottesdienst?, S. 164.

⁷¹Vgl. Rahner/Vorgrimler, Kleines Konzilskompandium, S. 85.

⁷²Ebd.

⁷³Vgl. Ebd.

⁷⁴Vgl. Jaschinski, Musica Sacra oder Musik im Gottesdienst?, S. 171.

⁷⁵Vgl. Ebd., S. 172.

⁷⁶Vgl. Rahner/Vorgrimler, Kleines Konzilskompandium, S. 86.

⁷⁷Vgl. Jaschinski, Musica Sacra oder Musik im Gottesdienst?, S. 171.

⁷⁸Vgl. Ebd., S. 177.

⁷⁹Vgl. Rahner/Vorgrimler, Kleines Konzilskompandium, S. 86.

⁸⁰Vgl. Ebd.

⁸¹Vgl. Ebd., S. 56.

dass diese die Musik der einzelnen Völker in den Schulen und Gemeinden fördern können.⁸² Der Artikel hinterlässt gewisse Aufgaben für die Kirchenmusik. Diese ist nun angepasster an außereuropäische Überlieferungen.⁸³ Indem der Artikel nicht nur die katholische Kirche in der westlichen Welt betrachtet und diese somit offener für die Einflüsse und Weiterentwicklung durch andere Bereiche der Erde ist, hat der Artikel eine zukunftsweisende Sicht.⁸⁴ Dieser wurde ebenfalls einstimmig angenommen.⁸⁵

In dem 120. Artikel der Konstitution werden die Musikinstrumente behandelt, welche im Gottesdienst verwendet werden dürfen. Die Pfeifenorgel nimmt an dieser Stelle als traditionelles Instrument eine gesonderte Stellung in der Kirche ein.⁸⁶ Diese soll in hohen Ehren gehalten werden, da „ihr Klang [...] den Glanz der kirchlichen Zeremonien wunderbar zu steigern und die Herzen mächtig zu Gott und zum Himmel emporzuheben“⁸⁷ vermag. Andere Instrumente dürfen jedoch neben der Pfeifenorgel in der Liturgie zugelassen werden, solange diese für ein Gotteshaus angemessen erscheinen und die Erbauung der Gläubigen fördern. Die zuständige Autorität an den einzelnen Orten darf jeweils entscheiden, welche Instrumente in seinen Augen für die Liturgie erlaubt werden dürfen. An dieser Stelle werden die Artikel 22 §2, 37 und 40 benannt.⁸⁸ Ersterer und letzterer wurden bereits an vorherigen Stellen erläutert. Der Artikel 37 hingegen befasst sich mit der Förderung des geistigen Erbes der einzelnen Völker. Zum Teil muss dieses einen Einlass in die Liturgie erfahren, jedoch müssen sie dafür mit dem Geist der Liturgie vereinbar sein.⁸⁹ Insgesamt lässt der Artikel prinzipiell andere Instrumente neben der Pfeifenorgel zu.⁹⁰ Er wurde bis auf eine Gegenstimme von der Kommission einstimmig angenommen.⁹¹

Der letzte Artikel des sechsten Kapitels der Liturgiekommission, Nummer 121, behandelt das Thema Kirchenmusiker. Diese haben die Berufung die Kirchenmusik zu pflegen und deren Schatz zu mehren.⁹² Somit sollen von diesen Kompositionen erschaffen werden, „welche die Merkmale echter Kirchenmusik an sich tragen“⁹³. Diese Werke sollen sowohl für große, als auch kleine Sängerköre geeignet sein und auch bei der tätigen Teilnahme der gesamten Gemeinde zum Einsatz kommen können. Die dabei verwendeten Texte müssen mit der Lehre der katholischen Kirche übereinstimmen und vornehmlich aus der Heiligen Schrift oder

⁸²Vgl. Ebd., S. 86.

⁸³Vgl. Harnoncourt, Philipp, Neue Aufgaben der katholischen Kirchenmusik, in: Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Graz (Hrsg.), Die Kirchenmusik und das II. Vatikanische Konzil. Referate der Kirchenmusikwoche in Graz, Graz/Wien/Köln 1965, S. 72.

⁸⁴Vgl. Jaschinski, Musica Sacra oder Musik im Gottesdienst?, S. 184.

⁸⁵Vgl. Ebd., S. 181.

⁸⁶Vgl. Rahner/Vorgrimler, Kleines Konzilskompodium, S. 86.

⁸⁷Ebd.

⁸⁸Vgl. Ebd.

⁸⁹Vgl. Ebd., S. 64.

⁹⁰Vgl. Jaschinski, Liturgische und kirchenmusikalische Aufbrüche nach 1960, S. 23.

⁹¹Vgl. Jaschinski, Musica Sacra oder Musik im Gottesdienst?, S. 199.

⁹²Vgl. Rahner/Vorgrimler, Kleines Konzilskompodium, S. 86 f.

⁹³Ebd., S. 86.

anderen liturgischen Quellen stammen.⁹⁴ Insgesamt wird der Rang der Kirchenmusik durch diesen letzten Artikel hervorgehoben. Er wurde, wie viele andere Artikel, von der Kommission einstimmig angenommen.⁹⁵

Insgesamt sind als wichtigste Themen des Kapitel VI der Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium* die Verwendung der Volkssprache, die Förderung des aktiven Gesangs der Gemeinde und die Anpassung der Liturgie an bestimmte Völker und Gegebenheiten zu benennen. Das Kapitel gibt eine ziemliche Bandbreite an liturgisch-musikalischen Vorstellungen wieder und lässt trotzdem den verschiedenen kirchenmusikalischen Richtungen viele Optionen offen.⁹⁶ Somit verändert die Konstitution auch den Gebrauch der Kirchenmusik stark, welcher zuvor aus immer anspruchsvollerer Musik – gesungen durch die Sängerschöre – bestand.⁹⁷

2.3. Die Folgen des II. Vaticanums

Das II. Vatikanische Konzil verabschiedete am 04. Dezember 1963, am Ende der zweiten Konzilsphase, das oben aufgeführte Liturgieschema *Sacrosanctum Concilium*.⁹⁸ In der folgenden Zeit ging es für die Liturgiker um die Umsetzung dieses Schemas. Dazu sollte eine Instruktion erarbeitet werden, welche genauere Anweisungen für die Feier der Messe nach dem Konzil geben sollte.⁹⁹

Doch schon vor der Verabschiedung der Liturgiekonstitution wollte Papst Paul VI. einen Text erarbeitet haben, der eine Übergangslösung finden sollte. Dieser sollte Weihnachten 1963 in Kraft treten. Jedoch wurde die Arbeit nach drei Schemata eingestellt.¹⁰⁰

Nach der Verabschiedung der Liturgiekonstitution erschien bald darauf im Januar 1964 das *Motu proprio Sacram Litugiam*. Dieses Dokument stand am Anfang der Durchführung der Liturgiekonstitution. Es wurde jedoch an vielen Stellen eher negativ beurteilt, da die Bearbeitung von mehr Einzelheiten erwartet wurde. Somit wurde eine überarbeitete Fassung herausgegeben, welcher einziger Bereich, der die Kirchenmusik ansprach, Punkt II war. Dieser besagt, dass die einzelnen Diözesen eine eigene Kommission für die Kirchenmusik errichten sollen.¹⁰¹

⁹⁴Vgl. Ebd., S. 86 f.

⁹⁵Vgl. Jaschinski, *Musica Sacra oder Musik im Gottesdienst?*, S. 206 f.

⁹⁶Vgl. Ebd., S. 207.

⁹⁷Vgl. Amon, Karl, *Die Funktionsteilung in der Liturgiefeier*, in: Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Graz (Hrsg.), *Die Kirchenmusik und das II. Vatikanische Konzil. Referate der Kirchenmusikwoche in Graz*, Graz/Wien/Köln 1965, S. 45.

⁹⁸Vgl. Linneborn, *Vatikanisches Konzil II.*, S. 1330.

⁹⁹Vgl. Jaschinski, *Musica Sacra oder Musik im Gottesdienst?*, S. 227.

¹⁰⁰Vgl. Ebd., S. 226.

¹⁰¹Vgl. Ebd., S. 227 f.

Um nun die Umsetzung der Liturgiekonstitution genauer zu regeln, beschloss Papst Paul VI. eine Kommissionsarbeit. Der Leiter dieser, A. Bugini, sollte mit der neu errichteten Kommission „CONSILIUM ad exquendam Constitutionem de sacra Liturgia“ (Rat zur Durchführung der Konstitution über die heilige Liturgie) eine Instruktion entwerfen und Experten für die Überarbeitung der liturgischen Bücher bestimmen. Für die Detailarbeit innerhalb des Rates richtete Bugini einzelne Studiengruppen ein. Diese sollten Texte für die Instruktion er- und überarbeiten. Die Entscheidung über die Texte lag am Ende zuerst bei der Konstitution und schließlich beim Papst selbst. Sieben, der Studiengruppen, beschäftigten sich mit dem Thema Musik und Gesang. Zudem wurde zu der Zeit eine offizielle internationale Kirchenmusikvereinigung „Consociatio Internationalis Musicae Sacrae“ durch den Papst errichtet, welche in mehrjährigen Abständen ihre Kongresse bis in die Gegenwart hineinführte.¹⁰²

Im März 1964 begann durch die einzelnen Studiengruppen die Arbeit an einer ersten Instruktion zur Durchführung der Liturgiereform, welche im September desselben Jahres unter dem Namen *Inter Oecumenici* verabschiedet wurde und am erste Fastensonntag des Jahre 1965 in Kraft trat. Auf den ersten Blick wurde in dieser Instruktion das Kirchenmusikkapitel der Konstitution nicht beachtet. Jedoch ist auffallen oft die Rede vom Gesang in der Liturgie. Insgesamt wird in 21 von 99 Nummern das Thema Musik angesprochen. Besonders treten dabei die Nummern 42, 59 und 97 hervor, welche sich ausschließlich mit der Kirchenmusik befassen.¹⁰³

Zuerst wird eine Aussage zu den verschiedenen Formen der Messfeier getroffen. Dabei werden die einzelnen Bereiche, die Missa sollemnis (Hochamt), die Missa cantata (Amt), die Missa cantu (gesungene Messe) und die Missa lecta (gesprochene Messe) nicht mehr so streng voneinander unterschieden, wie es noch in der Instruktion von Papst Pius X. der Fall war. Zudem ist auffällig, dass der Begriff des Ordinariums weiter Verwendung findet, der des Propriums jedoch nicht. Weiter werden die einzelnen liturgischen Dienste aufgeteilt. Dem Kantor fällt dabei das Amt des Vorsängers zu. Besonders wichtig ist an dieser Stelle, dass auch die Aufgaben der Nicht-Kleriker, und somit auch die des Kantors, als vollgültiger liturgischer Dienst gelten. Die Verwendung der Volkssprache, welche in der Konstitution einen großen Stellenwert eingenommen hat, wird auch in dieser Instruktion ausführlich behandelt. Bei den einzelnen Messgesängen soll diese zur Verwendung kommen. Der lateinischen Sprache muss dabei jedoch auch ein gebührender Platz eingeräumt werden, indem z.B. die einfachen Ordinariumslieder in ihr gesungen werden. Die jeweiligen Bischofskonferenzen sollen für die richtige Verwendung der Kirchenmusik mit den einzelnen Musikvereinigungen

¹⁰²Vgl. Ebd., S. 229-233.

¹⁰³Vgl. Ebd., S. 235 f.

zusammenarbeiten. Zudem werden die Bereiche der Musik in den Sakramenten und dem Stundengebet angeschnitten, welche jedoch für die Beantwortung der Leitfrage nicht von Relevanz sind.¹⁰⁴

Insgesamt wird das Thema Kirchenmusik nur ansatzweise behandelt, wobei trotzdem die wichtigsten Aussagen der Konstitution zu diesem Thema unterstrichen werden. Die Neuorientierung der Musik innerhalb der Kirche wird auch in dieser Instruktion hervorgehoben.¹⁰⁵

Anstoß für eine weitere Instruktion kam durch die Kritik, dass das Kirchenmusikkapitel der Liturgiekonstitution in *Inter Oecumenici* nicht betrachtet worden ist. Somit wurde am 05. März 1967 die Instruktion *Musicam Sacram* (MS) veröffentlicht, welche die Aufgabe hatte die Kirchenmusik in ihrer wünschenswerten Ausführlichkeit zu behandeln. Dabei sollte der Entstehungsprozess in Gegenwart von Musikern geschehen. Ein erster Schritt ereignete sich durch ein kurzes, an den Staatssekretär gerichtetes, Dokument der Kommission vom 25. Januar 1965.¹⁰⁶

Ein erstes Schema entstand im Februar desselben Jahres, erstellt von der Studiengruppe Nummer 14, welche für Messgesänge zuständig war. Jedoch wurde dem Entwurf sehr schnell die Kritik entgegengestellt, dass nur 15 Nummern zu kurz seien um das Thema Kirchenmusik ausreichen behandeln zu können. Somit erschien bereits zwei Monate später ein zweites Schema, welches vom Umfang her schon viel länger war. Erst nach dem sechsten Entwurf gab es eine soweit positive Stellung, dass dies als die endgültige Fassung angedacht werden konnte und von der Kommission am 02. Dezember 1965 gebilligt wurde. Somit ging diese Version an den Papst, welcher als letzter die Entscheidungspflicht über das Dokument hatte. Jedoch bekam die Kommission den Entwurf vom Papst mit weiteren Anmerkungen zurück, welche in eine siebte Form des Textes eingearbeitet werden mussten. Da an dieser Stelle die Kritik der Musikerkreise laut wurde, wurden bis zur Verabschiedung der Instruktion sechs weitere Formen des Textes entworfen. Somit wurde erst zwei Jahre nach Beginn der Arbeiten an der Instruktion das Schema *Musicam Sacram* am 02. Februar 1967 verabschiedet.¹⁰⁷

Die endgültige Fassung der Instruktion über die Kirchenmusik umfasst, zusätzlich zu einem Vorwort und einem Schluss, neun Kapitel mit 69 Nummern.¹⁰⁸ Diese werden im Folgenden nicht im Einzelnen betrachtet, da dies den Rahmen der Arbeit sprengen würde. Lediglich die, für die Leitfrage relevanten Nummern und Kapitel, werden aufgeführt.

¹⁰⁴Vgl. Ebd., S. 236-240.

¹⁰⁵Vgl. Ebd., S. 240.

¹⁰⁶Vgl. Ebd., S. 241.

¹⁰⁷Vgl. Ebd., S. 242-251.

¹⁰⁸Vgl. Ritenkongregation, Instruktion über die Musik in der heiligen Liturgie „*Musicam Sacram*“ (5.3.1967), in: Meyer, Hans Bernhard/Pacik, Rudolf (Hrsg.), *Dokumente zur Kirchenmusik. Unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebiets*, Regensburg 1981, S. 154-177.

Das Vorwort der Instruktion führt in Nummer 4 b alle Formen auf, die als Kirchenmusik verstanden werden. Dazu gehören: „Der gregorianische Gesang, die verschiedenen Arten alter und neuer mehrstimmiger Kirchenmusik, die Kirchenmusik für die Orgel und für andere zulässige Instrumente, der Kirchengesang oder liturgische Gesang des Volkes und der religiöse Volksgesang.“¹⁰⁹ Aufgrund der genannten Arten der Kirchenmusik, behandelt die Instruktion in den nachfolgenden neun Kapitel dieses Thema. Das erste Kapitel behandelt dabei die allgemeinen Richtlinien, innerhalb dessen die tätige Teilnahme der Gläubigen, welche in der Konstitution von besonderer Wichtigkeit war, benannt wird. Dabei soll die Musik innerhalb der liturgischen Feier diese Teilnahme des Volkes fördern (MS 5). Zudem muss bei der Auswahl der einzelnen Stücke die Fähigkeit der einzelnen Gottesdienst-teilnehmer berücksichtigt werden, damit alle die Möglichkeit haben aktiv zu singen (MS 9). Dabei steht allein dem Apostolischen Stuhl die Entscheidung der allgemeinen Prinzipien für die Kirchenmusik zu (MS 12).¹¹⁰

Das zweite Kapitel betrachtet die Teilnehmer der liturgischen Feiern. Somit wird nichts als heiliger und schöner für die liturgische Feier angesehen, als dass die gesamte Gemeinde „ihren Glauben und ihre Frömmigkeit singend ausdrückt“¹¹¹ (MS 16). Einige Gesänge können jedoch dabei statt dem Volk, dem Sängerkhor übertragen werden, solange von diesem weder das ganze Ordinarium, noch das Proprium gesungen wird (MS 16 c). Der Sängerkhor übt dabei einen liturgischen Dient aus, indem er zum einen die ihm zukommenden Teile rechtens ausführt und zum anderen die tätige Teilnahme der Gläubigen fördert, indem er sie bei den Gesängen unterstützt (MS 19). Eine Erneuerung – auch im Gegensatz zur Liturgiekonstitution – lässt sich in der Nummer 22 finden. Diese besagt, dass ein Chor nicht nur aus Männern oder Knaben alleine bestehen darf, sondern auch gemischt aus Männern und Frauen oder sogar allein aus Frauen bestehen kann. Dieses Thema wird in der Konstitution SC nicht behandelt. Als letzter Teil des zweiten Kapitels besagt Nummer 26, dass die vorgetragenen Teile gut verständlich sein müssen, sodass sie zur Antwort durch das Volk ermuntern.¹¹²

Im dritten Kapitel wird der Gesang bei der Feier der Messe betrachtet. Dazu wird zuerst, in Nummer 27, die gesungene Messe für die liturgische Feier mit dem Volk vorgezogen. Jedoch können Teile des Mess-Ordinariums in einer mehrstimmigen Version vom Chor mit oder ohne Instrumentalbegleitung vorgetragen werden (MS 34). Dabei darf das Volk nicht vollständig von der Teilnahme am Gesang ausgeschlossen werden (MS 34).¹¹³ Besonders das Sanctus „soll regelmäßig von der gesamten Versammlung, gemeinsam mit dem Priester gesungen werden“¹¹⁴ (MS 34).

¹⁰⁹Ebd., S. 155.

¹¹⁰Vgl. Ebd., S. 155-158.

¹¹¹Ebd., S. 159.

¹¹²Vgl. Ebd., S. 159-163.

¹¹³Vgl. Ebd., S. 163-165.

¹¹⁴Ebd., S. 165.

Das nachfolgende Kapitel IV behandelt den Gesang des Stundengebetes,¹¹⁵ welches für die Beantwortung der Leitfrage irrelevant ist. Ebenso wird das Kapitel V. mit der Kirchenmusik bei der Feier von Sakramenten, Wortgottesdiensten, Andachten usw. nicht innerhalb dieser Arbeit betrachtet.¹¹⁶ Erst das Kapitel VI, welches die Frage nach der Sprache bei dem Gesang der liturgischen Handlungen und den Erhalt des Kirchenmusikschatzes betrachtet, ist für die Arbeit von Gewicht. Es besagt, dass die zuständige kirchliche Autorität entscheiden darf, in welcher Weise die Muttersprache in der Liturgie Verwendung findet (MS 47). Sollten es die Fähigkeiten der Gläubigen zulassen, das Mess-Ordinarium auch in der lateinischen Sprache zu singen, soll dies gemacht werden (MS 47). Zusätzlich können in Großstädten vereinzelt lateinische Messen gefeiert werden (MS 48). Seelsorger sollen darauf achten, ob es möglich ist Werke aus dem Kirchenmusikschatz in lateinischer Sprache in der gleichen Messe zu verwenden, wie auch Stücke, die in der Muttersprache gehalten sind (MS 51). Grundsätzlich stehe dem Gebrauch beider Sprachen in ein und derselben Messe nichts im Wege (MS 51).¹¹⁷

Das Kapitel Nummer VII beinhaltet einzelne Abschnitte zu Vertonungen mit muttersprachlichen Texten.¹¹⁸ Dieses ist ebenfalls für den Kontext der Arbeit nicht relevant, da die Messe Heinrich Hartls den lateinischen Text besitzt.¹¹⁹ Bei der Frage nach der instrumentalen Kirchenmusik in Kapitel VIII, wird in der erste Nummer 62 der Artikel 120 der Liturgiekonstitution zitiert. Somit soll noch einmal die besondere Bedeutung der Pfeifenorgel hervorgehoben und die Zulassung der anderen Instrumente für die Liturgie verdeutlicht werden. Weiter kann der Gesang durch die Verwendung der einzelnen Instrumente unterstützt werden, solange die Klänge dieser die Singstimmen nicht übertönen (MS 64).¹²⁰

Das letzte und neunte Kapitel der Instruktion behandelt das Thema von Kommissionen zur Förderung der Kirchenmusik.¹²¹ Auch dieses muss im Kontext der Arbeit nicht genauer betrachtet werden. Abschließend ist ein Schlussteil vorzufinden, welcher das Inkrafttreten und die Rechtsgültigkeit des Dokumentes bestätigt.¹²²

Insgesamt ist festzuhalten, dass alle nachkonziliaren Dokumente genug Offenheit bieten, um über lange Zeit eine „grundlegende Orientierung für ein passendes Zueinander von Liturgie und Musik zu gewährleisten“¹²³. Die Instruktionen lockern dabei die starre Form, welche die liturgische Feier zuvor besaß.¹²⁴

¹¹⁵Vgl. Ebd., S. 166 f.

¹¹⁶Vgl. Ebd., S. 167-169.

¹¹⁷Vgl. Ebd., S. 169-171.

¹¹⁸Vgl. Ebd., S. 172-174.

¹¹⁹Vgl. Hartl, *Missa da Pacem*.

¹²⁰Vgl. Ritenkongregation, *Instruktion über die Musik in der heiligen Liturgie „Musicam Sacram“* (5.3.1967), S. 174 f.

¹²¹Vgl. Ebd., S. 176

¹²²Vgl. Ebd., S. 176 f.

¹²³Jaschinski, *Musica Sacra oder Musik im Gottesdienst?*, S. 296.

¹²⁴Vgl. Jaschinski, *Liturgische und kirchenmusikalische Aufbrüche nach 1960*, S. 25.

3. Heinrich Hartl und die *Missa da Pacem*

Heinrich Hartl komponierte im Jahre 1994 die Friedensmesse *Missa da Pacem*.¹²⁵ Im Folgenden soll zuerst der Komponist vorgestellt werden, bevor die Messe behandelt wird. Dabei soll der Aufbau der Messe aufgeführt und beispielhaft der Sanctus-Satz im Hinblick auf Form und Harmonik analysiert werden. Zuletzt soll der Bezug zwischen dem Konzil und der Messe hergestellt werden.

3.1. Die Person Heinrich Hartl

Der Komponist und Interpret Heinrich J. Hartl wurde 1953 in Deggendorf, einer Stadt in Niederbayern, geboren und lebt in Nürnberg. Er kam bereits blind auf die Welt.¹²⁶ In seiner Kindheit und Jugend hörte er primär Pop-Musik, wobei die Beatles eine seiner Lieblingsbands waren. Erst durch das Singen im Chor fand er während seiner Jugend einen Bezug zur klassischen Musik. Vor allem Palestrina und Bach regten ihn zu einer weiterführenden Auseinandersetzung mit dieser an. Seinen Bezug zur Kirchenmusik, welcher seit der Schulzeit besteht und bis heute vorhanden ist, gewann er dabei ebenfalls durch den Chor, obwohl dieser kein kirchlicher war. Die katholische Erziehung genoss er von Seiten der Mutter, während sein Vater Religionen gegenüber eine neutrale Position hatte.¹²⁷

Am Nürnberger Meistersingerkonservatorium studierte er Orgel, Klavier, katholische Kirchenmusik und Komposition. Im Jahre 1985 erhielt er einen Lehrauftrag an der Universität Nürnberg-Erlangen, bei dem er werdende GrundschullehrerInnen am Klavier im Fach Didaktik unterrichtete.¹²⁸ Ansonsten widmete er sich der Karriere als Komponist und Interpret. Das Spektrum reicht dabei von Chor-, Kammer- und Orchestermusik bis hin zu literarischen Chansons, womit das kompositorische Schaffen als sehr facettenreich angesehen werden kann. Als Höhepunkt dieses Schaffens wird die *Wandlung* für großes Orchester op.115 angesehen, welche von ihm im Jahre 2003 als Auftragswerk für das Germanische Nationalmuseum komponiert wurde.¹²⁹ Einen wichtigen Teil seines Schaffens macht ebenfalls die Zusammenarbeit mit dem Studio Franken vom Bayerischen Rundfunk aus,¹³⁰ welches auch die Aufnahme der Uraufführung seiner *Missa da Pacem* produzierte.¹³¹

Insgesamt gewann er bis heute mehrere regionale Preise. Darunter auch einen ersten Preis

¹²⁵Vgl. E-Mail vom 29. November 2017.

¹²⁶Vgl. Hartl, Vita.

¹²⁷Vgl. Interview vom 02. November 2017.

¹²⁸Vgl. E-Mail vom 14. September 2017.

¹²⁹Vgl. Hartl, Vita.

¹³⁰Vgl. Ebd.

¹³¹Vgl. Ensemble Viva Voce: CD Hartl/Tippet/Bach/Händel.

bei einem Kompositionswettbewerb in Tschechien. Zudem wurden bis zum heutigen Zeitpunkt mehrere Werke als CD-Einspielungen veröffentlicht.¹³²

3.2. *Missa Da Pacem*

„Ich habe versucht, bei meiner *Missa 'Da Pacem'* den Bereich der menschlichen Beziehungen zu Gott darzustellen. Dabei reicht die emotionale Bandbreite in der Musik von Fröhlichkeit und Euphorie bis hin zu Aggression. Und auch das Gefühl des Haderns mit Gott, des Haderns mit dem eigenen Schicksal ist nicht ausgespart. Sie werden das vielleicht im Credo hören können. Meine Messe beginnt sozusagen mit einer 'gregorianisch einstimmigen Keimzelle'. Diese kehrt am Schluss beim *Dona nobis pacem* wieder. Der Titel *Missa 'Da Pacem'* stellt sich in diesem musikalischen Bogen natürlich dar und er meint auch verschiedene Arten des Friedens: einmal den äußeren Frieden auf dieser Welt, der leider immer noch oder wieder stärker bedroht ist und zum ändern, was sicher ebenso wichtig ist, den inneren Frieden jedes einzelnen, den Versuch eines Gleichklangs des einzelnen Menschen mit seiner Seele. Deshalb ist diese Musik komponiert als das Bitten um diesen äußeren und inneren Frieden“¹³³

Diese Worte sprach der Komponist Heinrich Hartl am 14. November 1995, am Tage der Uraufführung seiner Messe *Missa da Pacem*. Im Jahre 1994 komponierte der Nürnberger Komponist diese Friedensmesse (op. 68) in einem langfristigen Prozess.¹³⁴ Die Messe Hartls soll im Folgenden betrachtet und beispielhaft analysiert werden, um abschließend den Bezug zum II. Vatikanischen Konzil herstellen zu können.

3.2.1. Hintergründe und Aufbau der Messe

Angeregt wurde der Komponist zum Komponieren der Messe durch eine kroatische Klavierschülerin.¹³⁵

In den 1990er Jahren spaltete sich das Land Jugoslawien in verschiedenen Kriegen auf. Unter anderem entstanden dabei die Länder Serbien und Kroatien. Aufgrund der in Kroatien lebenden Serben, begann ein Streit zwischen den beiden Ländern. Serbien wollte eine andere Grenzverteilung, welche sich allerdings gegenüber Kroatien nicht durchsetzen ließ. Somit begann Serbien Teile des Landes Kroatien zu besetzen und versuchte dies zu kontrollieren. Viele Kroaten wurden in dieser Zeit aus den besetzten Teilen des Landes vertrieben. Es gab Krieg zwischen den Ländern.¹³⁶

Die Klavierschülerin Hartls, welche aus Kroatien stammte, hatte einen serbischen Partner, mit dem sie bereits ein Kind hatte. Als der Konflikt zwischen den Ländern immer größer wurde entstand Hass zwischen dem Paar. Der Komponist war so sehr von diesem Hass schockiert, der wichtiger war als die emotionalen Bande zwischen den beiden, dass er mit dieser Messe,

¹³²Vgl. Hartl, Vita.

¹³³Hartl, Heinrich, Heinrich Hartl über seine *Missa „Da Pacem“*, in: Booklet zu: Ensemble Viva Voce, Leitung von Florian Kaplick: CD Hartl/Tippet/Bach/Händel, Rondeau Production 2001, S. 6.

¹³⁴Vgl. E-Mail vom 29. November 2017.

¹³⁵Vgl. E-Mail vom 07. März 2018.

¹³⁶Vgl. Sundhaussen, Holm, Der Zerfall Jugoslawiens und dessen Folgen, in: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.), Aus Politik und Zeitgeschichte Bd. 32, Frankfurt am Main 2008, S. 9-18, auf: <http://www.bpb.de/apuz/31042/der-zerfall-jugoslawiens-und-dessen-folgen?p=0> (Stand: 08.03.2018).

wie aus dem oben genannten Zitat abgeleitet werden kann, zum Frieden aufrufen wollte.¹³⁷

Hartl entschied sich für die Form einer Messe, da diese zum einen die verschiedenen Teile der liturgischen Messe abdeckt. Zum anderen ist im Text der Messe am Ende des Agnus Dei eine Bitte um Frieden enthalten.¹³⁸ Mit den Worten „Donna nobis pacem“¹³⁹ (T. 23-27) und somit den Anruf an Gott den Menschen seinen Frieden zu geben, wird die Messe beendet.

Hartl komponierte die Messe für gemischten Chor – zusätzlich zu einem kurzen Schlussteil – mit den typischen 5 Bestandteilen: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus mit Benedictus und Agnus Dei.¹⁴⁰ Als die Messe 2015 im Carus-Verlag erschien, wurde jedoch nur die Missa Brevis, ohne Gloria und Credo, veröffentlicht.¹⁴¹ Somit verwundert es nicht, dass dieses Werk erst zweimal in seiner ganzen Länge aufgeführt wurde. Eine dieser Aufführungen war die Uraufführung 1995 anlässlich der 4. Kirchenmusiktage in Fürth,¹⁴² bei der auch die CD-Aufnahme des Werkes entstand.¹⁴³ Gesungen wurde die Messe bei diesem Ereignis von dem Chor Viva Voce. Bei den anderen Aufführungen des Werkes wurde lediglich die veröffentlichte Missa Brevis aufgeführt.¹⁴⁴ Zumeist wird die Messe dabei von Projektchören gesungen, welche zusätzlich zum gemeinsamen Singen auch andere Aktivitäten, wie z.B. Kochen, unternehmen. Vor allem geht es in diesen um das Zwischenmenschliche.¹⁴⁵ Somit ist es durchaus passend, dass sich Chöre solcher Art häufig für eine Friedensmesse entscheiden. Auffällig ist an dieser Stelle hingegen, dass die Messe nur in seltenen Fällen in einer Kirche bzw. während eines Gottesdienstes aufgeführt wird.

Allgemein wurde die Messe als a capella Werk mit lateinischem Text komponiert.¹⁴⁶ Für diese Form entschied sich Hartl, da zum einen die menschliche Stimme für ihn die reinste Form des musikalischen Ausdrucks ist. Zum anderen, wurde die lateinische Sprache der Deutschen vorgezogen, da diese universell ist.¹⁴⁷ Es fällt auf, dass diese Messe nicht der typischen Entwicklung nach dem II. Vaticanum entspricht. Durch die Erlaubnis der Volkssprache (SC Art. 36 §2)¹⁴⁸ und die Zulassung anderer Instrumente in der Liturgie, als die Orgel (SC Art. 120)¹⁴⁹, wurden Messen immer mehr in Volkssprachen und mit instrumenteller Begleitung komponiert. Jedoch gibt es laut dem Komponisten, welcher zur Zeit des Kompositionsprozesses von dem

¹³⁷Vgl. Interview vom 02. November 2017.

¹³⁸Vgl. Ebd.

¹³⁹Vgl. Hartl, Missa da Pacem, S. 63.

¹⁴⁰Vgl. Ebd.

¹⁴¹Vgl. E-Mail vom 12. Juli 2017.

¹⁴²Vgl. Interview vom 02. November 2017.

¹⁴³Vgl. Ensemble Viva Voce: CD Hartl/Tippet/Bach/Händel.

¹⁴⁴Vgl. Interview vom 02. November 2017.

¹⁴⁵Vgl. E-Mail vom 17. Dezember 2017.

¹⁴⁶Vgl. Hartl, Missa da Pacem.

¹⁴⁷Vgl. Interview vom 02. November 2017.

¹⁴⁸Vgl. Rahner/Vorgrimler, Kleines Konzilskompendium, S. 64.

¹⁴⁹Vgl. Ebd., S. 86.

geistlichen Aufbruch des II. Vatikanischen Konzils beeindruckt war,¹⁵⁰ einige Merkmale in der Messe, bei denen die liturgische Offenheit des Konzils umgesetzt wurde.¹⁵¹ Hartl nannte dazu die erweiterte Tonalität, in der das Werk von ihm komponiert wurde. Zudem lassen sich ihm zufolge vor allem im Sanctus weitere Umsetzungen der liturgischen Öffnung erkennen. Immer wieder sind – nach seinen Aussagen – Anklänge an die Popmusik zu finden.¹⁵² Im Hosanna, einem Teil des Sanctus und Benedictus, klingt die Musik – nach Aussagen Hartls – zum Teil Südafrikanisch, so dass theoretisch Perkussionsinstrumente eingesetzt werden könnten.¹⁵³ Ein weiterer Punkt, bei dem die Messe etwas nach den Regeln des II. Vaticanums beinhaltet, lässt sich im Kyrie finden. In der Liturgiekonstitution des Konzils wurde der Gregorianische Choral als die wichtigste Form der katholischen Kirchenmusik festgelegt (SC Art. 116)¹⁵⁴. Anklänge an die in der katholischen Kirche wichtigste Gattung der Musik, der Gregorianik, lassen sich – nach Hartl – im Kyrie des Werkes wiederfinden.¹⁵⁵

Im folgenden Abschnitt soll jedoch vor allem die Umsetzung der liturgischen Offenheit, bewirkt durch das Konzil, im Sanctus betrachtet werden. Eine weiterführende Analyse des Werkes würde den Rahmen der Arbeit sprengen.

3.2.2. Das Sanctus

Der Sanctus-Satz bildet zusammen mit dem Benedictus den vierten von fünf Teilen der Messe H. Hartls.¹⁵⁶ Im Folgenden soll zuerst die Besonderheit des Sanctus im liturgischen Kontext betrachtet werden, bevor die Analyse des Satzes vorgenommen wird. Diese baut sich aus einer formalen und einer harmonischen Analyse auf.

Der Teil des Sanctus gilt innerhalb der liturgischen Messe als ein Bereich von besonderer Wichtigkeit. Dies ist zum einen dadurch begründet, dass der Gesang des Sanctus in jeder Messe vorhanden ist, unabhängig von der kirchlichen Jahreszeit, dem Rang des Tages oder des Festes und dem Grad der Feierlichkeit. Zum anderen ist dieses mit der Kernzone des Gottesdienstes, der Eucharistiefeyer verbunden. Die Gemeinde und der Priester stimmen mit ihrem Gesang in das Hochgebet der Messe ein. Dabei ist es Pflicht, dass dieser Teil der Messe von beiden Parteien – Priester und Gemeinde – gesungen wird.¹⁵⁷ Dies ist so schon in der

¹⁵⁰Vgl. Interview vom 02. November 2017.

¹⁵¹Vgl. E-Mail vom 12. Juli 2017.

¹⁵²Vgl. Ebd.

¹⁵³Vgl. Interview vom 02. November 2017.

¹⁵⁴Vgl. Rahner/Vorgrimler, Kleines Konzilskompendium, S. 85.

¹⁵⁵Vgl. E-Mail vom 12. Juli 2017.

¹⁵⁶Vgl. Hartl, Missa da Pacem, S. 50-59.

¹⁵⁷Vgl. Planjavsky, Peter, Katholische Kirchenmusik. Praxis und liturgische Hintergründe, Innsbruck/Wien 2010, S. 62.

Instruktion Musicam Sacram von 1967 vermerkt (MS 34).¹⁵⁸

Liturgisch gesehen gehören die Texte des Sanctus und des Benedictus zusammen. Trotzdem gab es immer wieder Vertonungen von Komponisten, die die beiden Teile als getrennte Sätze komponierten. Bis heute gibt es eine Debatte darüber, inwieweit die beiden Fragmente einer Messe zusammen oder getrennt stehen sollten. Dabei wird in heutiger Zeit bei der Vertonung einer Missa Brevis die Zusammengehörigkeit von Sanctus und Benedictus – beide Teile in einem gemeinsamen Satz komponiert – bevorzugt.¹⁵⁹

Hartl hat in seiner Messe eine eigene Lösung für das Problem der Zusammengehörigkeit von Sanctus und Benedictus gefunden. Auch wenn in den Noten seiner Messe beide Teile ihre eigene Überschrift tragen und jeweils mit einer neuen Taktzählung beginnen, lassen sich im musikalischen Bereich Überschneidungen finden. In beiden Fällen ist die abschließende Textzeile das „Hosanna in excelsis“ vorhanden. Diese rein textliche Verbindung wird durch die Komposition noch einmal verstärkt, indem der Komponist das gleiche Notenmaterial beim Benedictus noch einmal verwendet (vgl. Sanctus T.17-35¹⁶⁰/Benedictus T. 19-37¹⁶¹). Zudem sind auf der CD-Einspielung beide Teile unter der Nummer 5 als Sanctus vorzufinden, welches auch als Hinweis der Zusammengehörigkeit gewertet werden kann, da Hartl an der Produktion und Aufnahme beteiligt war.¹⁶² Eine ausführlichere Betrachtung des Sanctus und Benedictus und somit auch des Hosanna wird im Folgenden vorgenommen.

Bei der formalen Analyse des Werkes fällt an erster Stelle auf, dass die Untergliederung des Textes musikalisch noch einmal vom Komponisten untermalt wird. Somit sind die einzelnen Textabschnitte auch deutlich als musikalische Abschnitte zu erkennen, indem Hartl zum Ende fast aller Textzeile eine längere Note und Pause verwendet.¹⁶³ Der Text lautet dabei:

„Sanctus, sanctus, sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis
(* * *)
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.“¹⁶⁴

Während zwischen der ersten Zeile des Sanctus und der zweiten noch kein musikalischer Abschnitt gesetzt wird (vgl. Sanctus T. 8),¹⁶⁵ lassen sich bei den Enden der nachfolgenden Textzeilen die jeweiligen Kennzeichen finden. So setzt Hartl am Ende der zweiten Textzeile,

¹⁵⁸Vgl. Ritenkongregation, Instruktion über die Musik in der heiligen Liturgie „Musicam Sacram“ (5.3.1967), S. 165.

¹⁵⁹Vgl. Planyavsky, Katholische Kirchenmusik, S. 63-67.

¹⁶⁰Vgl. Hartl, Missa da Pacem, S. 52-54.

¹⁶¹Vgl. Ebd., S. 57-59.

¹⁶²Vgl. Ensemble Viva Voce: CD Hartl/Tippet/Bach/Händel.

¹⁶³Vgl. Hartl, Missa da Pacem, S. 50-59.

¹⁶⁴Planyavsky, Katholische Kirchenmusik, S. 63.

¹⁶⁵Vgl. Hartl, Missa da Pacem, S. 50.

nach einer Viertel-Note im Sopran und punktierten Vierteln in Alt, Tenor und Bass eine Viertelpause, bevor der Text der nächsten Zeile beginnt (vgl. Sanctus T. 10).¹⁶⁶

ctus,
ctus,
ctus,
ctus,

Quelle: Hartl, Missa da Pacem, S. 50, T. 8.

-- ba- oth.
San- ctus.
San- ctus.
San- ctus.

Quelle: Hartl, Missa da Pacem, S. 51, T. 10.

Diese Pause und die vorherigen Notenwerte sind noch relativ kurz. In der nachfolgenden Textzeile verwendet der Komponist zum Ende bereits eine punktierte ganze Note und eine halbe Pause in allen Stimmen, bevor das Hosanna einsetzt (vgl. Sanctus T. 16).¹⁶⁷

a.
f
a.
f
a.
f
a.

Quelle: Hartl, Missa da Pacem, S. 52, T. 16.

An dieser Stelle ist die Markierung des Endes der Textzeile durch einen längeren Noten- und Pausenwert im Gegensatz zum Vorherigen wesentlich deutlicher. Das Ende des Sanctus und somit auch das Ende der Hosanna-Textzeile wird noch deutlicher hervorgehoben. Im Sopran und Bass endet der Text auf der letzten Silbe des Wortes „Hosanna“ mit einer übergebundenen Halben- und ganzen Note (vgl. Sanctus T. 32 f.).¹⁶⁸ Im Alt und Tenor hingegen endet

¹⁶⁶Vgl. Ebd., S. 51.

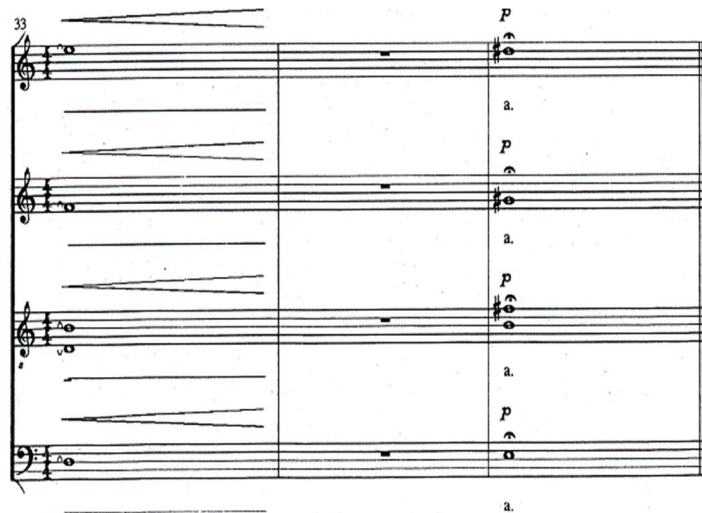
¹⁶⁷Vgl. Ebd., S. 52.

¹⁶⁸Vgl. Ebd., S. 54.

der Text auf der letzten Silbe des Wortes „excelsis“ mit einer übergebundenen Viertel und ganzen Note (vgl. Sanctus T. 32 f.).¹⁶⁹ Danach folgt nach einer ganzen Pause in Takt 34, eine weitere ganze Note mit Fermate, auf der der Buchstabe A noch einmal gesungen wird (vgl. Sanctus T. 35).¹⁷⁰



Quelle: Hartl, Missa da Pacem, S. 54, T. 32.



Quelle: Hartl, Missa da Pacem, S. 54, T. 33-35.

Somit lässt sich innerhalb des Sanctus eine Steigerung in der Länge der Noten- und Pausenwerte feststellen, die die einzelnen Textabschnitte markieren.

Beim Benedictus wird die erste Zeile des Textes wiederholt (vgl. Benedictus T. 1-18).¹⁷¹ Zuerst ist diese dabei in den beiden oberen Stimmen Sopran und Alt vorzufinden und danach in den beiden tieferen Stimmen Tenor und Bass. Beide Male wird der Text mit einer punktierten ganzen Note und einer halben Pause auf der letzten Silbe des Wortes „Domini“ beendet (vgl. Benedictus T. 9 und 18).¹⁷²



Quelle: Hartl, Missa da Pacem, S. 55, T. 9 (Sopran + Alt).



Quelle: Hartl, Missa da Pacem, S. 56, T. 18 (Tenor + Bass).

Die zweite Textzeile, das Hosanna, endet dabei genauso wie auch beim Sanctus, da das gleiche Notenmaterial verwendet wurde (vgl. Benedictus T. 34-37).¹⁷³

¹⁶⁹Vgl. Ebd.

¹⁷⁰Vgl. Ebd.

¹⁷¹Vgl. Ebd., S. 55 f.

¹⁷²Vgl. Ebd.

¹⁷³Vgl. Ebd., S. 59.

34

na

san- na

ex- cel- sis

na

a.

a.

a.

a.

p

p

p

p

Quelle: Hartl, Missa da Pacem, S. 59, T. 34-37.

Zudem führt die genaue Unterteilung der Textabschnitte in der musikalischen Umsetzung zu einer besseren Textverständlichkeit, da genau zu erkennen ist, wo eine Zeile beginnt und endet. Ein weiteres Merkmal, welches zur besseren Verständlichkeit des Textes führt, ist, dass die einzelnen Textzeilen immer mindestens einmal gesungen werden, ohne, dass die Texte übereinandergelegt werden. Eine der beiden Ausnahmen lässt sich im Sanctus in den Takten 9-10 finden, wo im Sopran der Text „Dominus Deus Sabaoth“ und in den anderen Stimmen weiter die Worte „Sanctus, Sanctus“ gesungen werden.¹⁷⁴

9

Do- mi- nus De- us - Sa- ba- oth.

San- ctus, San- ctus.

San- ctus, San- ctus.

San- ctus, San- ctus.

San- ctus, San- ctus.

f

f

f

f

J

Quelle: Hartl, Missa da Pacem, S. 51, T. 9 f.

Die zweite Ausnahme befindet sich in der Vertonung der dritten Textzeile des Sanctus (vgl. Sanctus T. 11-16).

¹⁷⁴Vgl. Ebd., S. 51.

Ple- ni sunt coe- li et ter-
mf
Ple- ni sunt coe- li et ter-

Quelle: Hartl, Missa da Pacem, S. 51, T. 11.

ra - sunt ter- - ra -
p *f*
ra - sunt ter- - ra
p *f*
Ple- ni sunt coe- li et ter- ra
p *f*
Ple- ni sunt coe- li et ter- ra

Quelle: Hartl, Missa da Pacem, S. 51, T. 12-14.

a tu- - a. a.
mf *f*
a tu- - a. a.
mf *f*
glo- ri- a tu- - a. a.
mf *f*
glo- ri- a tu- - a.

Quelle: Hartl, Missa da Pacem, S. 52, T. 15 f.

An dieser Stelle wird nur ein Teil der Zeile im Sopran und Alt gesungen, bevor die beiden anderen Stimmen einsetzen. Der gesamte Text der dritten Zeile wurde in diesem Fall nur in den beiden tieferen Stimmen verwendet, während der Sopran und Alt mit Textfragmenten als Begleitung dazu dienen.¹⁷⁵ Zudem bewirkt die Wiederholung der einzelnen Textfragmente eine bessere Verständlichkeit des Textes. So wird beispielsweise die Textzeile „Hosanna in excelsis“ alleine in der Sopran- und Altstimme zusammen acht Mal wiederholt (vgl. Sanctus T. 17-54).¹⁷⁶

Zu den Aspekten einer formalen Analyse gehören unter anderem auch die verwendete Dynamik und die Verteilung der Stimmen. Hartl schwankt bei der Dynamik immer wieder zwischen Forte, Mezzoforte, Piano und Mezzopiano. Diese Schwankungen der Lautstärke ziehen sich teilweise durch lange Crescendi bzw. Decrescendi. Vor allem sind diese zu Beginn

¹⁷⁵Vgl. Ebd., S. 51 f.

¹⁷⁶Vgl. Ebd., S. 52-54.

des Sanctus (vgl. Sanctus T. 1-8)¹⁷⁷ und des Benedictus vorzufinden (vgl. Benedictus T. 1-9),¹⁷⁸ um eine gewisse Spannung aufzubauen.

Bei der Verteilung der Stimmen ist zu bemerken, dass die *Missa da Pacem* als vier- bis achtstimmige Messe gesungen werden kann.¹⁷⁹ Daher sind an einigen Stellen zwei Sopran-, Alt-, Tenor- oder Bassstimmen verzeichnet. Ein deutliches Beispiel dafür lässt sich in Takt 12 des Sanctus finden, in dem sowohl der Sopran, als auch der Alt zweistimmig komponiert wurde. Zudem gibt es viele weitere Stellen innerhalb dieses Satzes, wo eine Stimme zu zweien auskomponiert wurde, auch wenn dies nicht durchgängig ist. So ist die erste Textzeile des Sanctus ausschließlich mit einer einzigen Stimme pro Stimmlage komponiert (vgl. Sanctus T. 2-10).¹⁸⁰

Um ein genaueres Verständnis von Sanctus und Benedictus gewinnen zu können, werden im Folgenden die verschiedenen Textzeilen einzeln, nach einander in ihren Vertonungen betrachtet. Zu Beginn leiten Sopran und Alt den Sanctus-Satz ein, indem die einzelnen Silben dieses Wortes in den ersten beiden Takten als Akkord gesungen werden (vgl. Sanctus T. 1 f.).¹⁸¹ Auf die genauere harmonische Analyse wird in einem späteren Abschnitt eingegangen.



Quelle: Hartl, *Missa da Pacem*, S. 50, T. 1 f. (Sopran + Alt).

Das erste Textfragment „Sanctus, Sanctus, Sanctus“ wird im Sopran einmal mit der Melodie gesungen (vgl. Sanctus T. 3-8), bevor die nächste Zeile „Dominus Deus Sabaoth“ anschließt (vgl. Sanctus T. 9 f.).

¹⁷⁷Vgl. Ebd., S. 50.

¹⁷⁸Vgl. Ebd., S. 55.

¹⁷⁹Vgl. Ensemble Viva Voce: CD Hartl/Tippet/Bach/Händel.

¹⁸⁰Vgl. Hartl, *Missa da Pacem*, S. 50.

¹⁸¹Vgl. Ebd.

Quelle: Hartl, Missa da Pacem, S. 50, T. 3 f.

Quelle: Hartl, Missa da Pacem, S. 50, T. 5-8.

Die Melodie zeichnet sich dabei hauptsächlich durch auf- und absteigende Achtelnoten auf der ersten Silbe „San-“ aus. Diese Achtelnoten wiederholen sich alle drei Male, wenn die erste Silbe wiederkehrt. Auf der zweiten Silbe „-ctus“ lässt sich ein synkopischer Rhythmus feststellen, bei dem die Melodie in diesem weiter absteigt. Auch dieser Teil der Melodie wiederholt sich, auf jeder zweiten Silbe des Wortes Sanctus. Insgesamt ist der Textabschnitt im Sopran melismatisch vertont worden. In den anderen Stimmen wird das Wort „Sanctus“ fünf Mal hintereinander gesungen. Dabei nehmen diese eine begleitende Funktion ein, indem die einzelnen Silben syllabisch auf ganzen Noten gesungen werden (vgl. Sanctus T. 3-10). Der zweite Textabschnitt kommt, im Gegensatz zum Sopran, nicht in den anderen Stimmen vor.¹⁸² Bei der dritten Textzeile „Pleni sunt coeli et terra gloria tua“ beginnen Sopran und Alt mit dem ersten Fragment der Zeile (vgl. Sanctus T. 11 f.). Nachdem diese bei dem Wort „terra“ angekommen sind, setzen Tenor und Bass mit dem Beginn der Textzeile ein. Die Melodie besteht dabei in den ersten beiden Takten, bevor die tieferen Stimmen einsetzen, hauptsächlich aus wiederholenden Achtelnoten. Diese sind akkordisch über die zwei Stimmen aufgebaut und wechseln die Töne bei dem Übergang von Takt 11 auf Takt 12. Der Text wurde dabei in großen Teilen syllabisch verteilt, außer auf dem Wort „terra“ (vgl. Sanctus T. 12). Nachdem in Takt 13 die beiden tieferen Stimmen mit dem Beginn der Textzeile einsetzen, lassen sich in Sopran und Alt nur noch akkordische Achtel- und Viertelnoten finden, welche als Begleitung zu den unteren Stimmen dienen (vgl. Sanctus T. 13-16). Dabei wird der Text in den oberen Stimmen nicht in seinem Original weitergeführt, sondern abgewandelt gesungen. Der Komponist verwendet an dieser Stelle die Worte „sunt terra a tua“. Die tieferen Stimmen Tenor und Bass haben für das Singen der dritten Zeile die akkordische Achtel-Melodie in einer leicht abgewandelten Form aus den Takten 11 und 12 von Sopran und Alt übernommen (vgl. Sanctus T. 13 f.). Diese wird auch bei dem noch nicht erklingenden Textfragment „gloria

¹⁸²Vgl. Ebd., S. 50 f.

tua“ weitergeführt (vgl. Sanctus T. 14 f.). Zum Ende der Textzeile landen alle Stimmen gemeinsam auf einer punktierten ganzen Note, welche auf dem A des Wortes „tua“ liegt (vgl. Sanctus T. 16).¹⁸³

In der vierten Textzeile, dem „Hosanna in excelsis“, beginnen ebenfalls nur die beiden oberen Gesangsstimmen (vgl. Sanctus T. 17). Dabei singt der Sopran die Melodie, welche bei dem Wort „Hosanna“ aufsteigend ist und im nachfolgenden „in excelsis“ absteigend. Die ersten beiden Worte werden durch Melismen in die Länge gezogen, während letzteres syllabisch auf einer Achtel- und zwei Viertelnoten vertont wurde (vgl. Sanctus T. 17 f.).

Quelle: Hartl, Missa da Pacem, S. 52, T. 17 f.

Besonders auffällig ist dabei der synkopische Rhythmus. Dieser ergibt sich in Takt 17 durch eine punktierte Viertel und wird durch eine übergebundene Achtel in den Takt 18 übertragen. Diese Melodie wird in Takt 19 und 20 noch einmal von der Sopranstimme wiederholt, bevor Tenor und Bass mit einstimmen und der Sopran in Takt 21 verstummt.

Quelle: Hartl, Missa da Pacem, S. 52, T. 19-21.

Der Alt begleitet in den Takten 17 bis 20 den Sopran, indem das Wort „Hosanna“ in langen Notenwerten melismatisch zweimal hintereinander gesungen wird. In Takt 21, wenn der Sopran verstummt und die beiden tieferen Stimmen einsetzen, rutscht die Melodie in den Tenor. Der Alt singt dabei eine Gegenmelodie, welche ebenfalls synkopisch aufgebaut ist. Die

¹⁸³Vgl. Ebd., S. 51 f.

Begleitstimme wandert ab Takt 21 von der Altstimme in den Bass. Dieser übernimmt die Begleitung, genauso wie der Tenor die Melodie des Soprans, exakt. Während in Tenor- und Altstimme die beiden Melodien, mit der vollständigen Textzeile unterlegt, bis zum Ende weitergeführt wird (vgl. Sanctus T. 21-32), setzt der Sopran mit dem Wort „Hosanna“ in Takt 25 als zweite Begleitstimme ein.

Quelle: Hartl, Missa da Pacem, S. 53, T. 25.

Dieser singt das Wort dabei auf einzelnen ganzen und halben Noten melismatisch (vgl. Sanctus T. 25-32). Der Bass führt ebenfalls seine Begleitstimme auf dem Wort „Hosanna“ bis zum Ende fort (vgl. Sanctus T. 21-32). In Takt 33 treffen sich die vier Gesangsstimmen auf einer ganzen Note, während die beiden Randstimmen Sopran und Bass auf der Silbe „-na“ enden, schließen die mittleren Stimmen Alt und Tenor auf der Silbe „-sis“. Zuletzt folgt nach einem Takt Pause der Buchstabe „a“ in allen Stimmen auf einer fermatierten ganzen Note, um das Ende des Sanctus-Teiles zu kennzeichnen (vgl. Sanctus T. 34 f.). Innerhalb dieser Textzeile werden die mittleren Stimmen, welche die Melodie singen, zu großen Teilen durch die äußeren Begleitstimmen Sopran und Bass eingerahmt.¹⁸⁴

Insgesamt ist für den Teil des Sanctus festzustellen, dass bei der Vertonung der einzelnen Textzeilen jede Stimme mindesten einmal die Melodie singen darf.

Das Benedictus beginnt mit der ersten Textzeile „Benedictus qui venit in nomine Domini“ in Sopran und Alt (vgl. Benedictus T. 1-9). Beide Stimmen singen dabei den Text in einer – in großen Teilen in Viertelnoten gehaltenen – Melodie, welche in den meisten Fällen die Worte melismatisch umsetzt. Die Melodie ist dabei in den ersten 4 Takten aufsteigend und danach absteigend (vgl. T. 1-9).

¹⁸⁴Vgl. Ebd., S. 52-54.

Quelle: Hartl, Missa da Pacem, S. 55, T. 1-4 (Sopran + Alt).

Quelle: Hartl, Missa da Pacem, S. 55, T. 5-9 (Sopran + Alt).

Die Taktart wechselt dabei zwischen 3/4 – und 4/4 Takt, bis der Abschnitt in einem 4/2 Takt – mit der letzten Silbe – in einer punktierten ganzen Note und einer halben Pause endet (vgl. Benedictus T. 9). Dieser Teil wiederholt sich in einer leicht abgewandelten Version von Takt 10 bis Takt 18 in den beiden tieferen Stimmen, während Sopran und Alt aussetzen.

Quelle: Hartl, Missa da Pacem, S. 56, T. 10-13 (Tenor + Bass).

Quelle: Hartl, Missa da Pacem, S. 56, T. 14-18.

Somit wird die ganze Textzeile zweimal gesungen. Zuerst in den beiden oberen Stimmlagen Alt und Sopran, dann in den tieferen Tenor und Bass.¹⁸⁵

Anschließend folgt die zweite Textzeile, das „Hosanna in excelsis“ (vgl. Benedictus T. 19-37), welches genauso aufgebaut ist wie im Sanctus.¹⁸⁶

Bei der harmonischen Analyse fällt als erstes auf, dass zu Beginn beider Teile keine Vorzeichen stehen. Wenn jedoch der letzte Takt der beiden Teile betrachtet wird fällt auf, dass

¹⁸⁵Vgl. Ebd., S. 55 f.

¹⁸⁶Vgl. Ebd., S. 57-59.

beide mit demselben E-Dur Akkord mit großer Septime und None enden.¹⁸⁷ Somit könnte als Tonart E-Dur vermutet werden. Der Komponist selber schrieb in einer E-Mail, dass er eine erweiterte Tonalität in der Messe verwendet hat, also Akkorderweiterungen gebraucht hat.¹⁸⁸ Um dies genauer nachvollziehen zu können und die These der E-Dur Tonart weiter zu verfolgen, wird im Folgenden die Harmonik des Sanctus und Benedictus in Beispielen genauer betrachtet.

Innerhalb des Sanctus Satzes bewegt sich der Komponist in großen Teilen im Bereich von E-Dur. Dabei tritt besonders die zweite Stufe fis-moll hervor. Diese wird bereits zu Beginn des Stückes in vier aufeinander folgenden Akkorden verwendet (vgl. Sanctus T. 1-4). Bei der Vertonung der dritten Textzeile kann sogar davon ausgegangen werden, dass die Harmonik sich hier im Bereich fis-moll bzw. der Paralleltonart A-Dur befindet (vgl. Sanctus T. 11-16). Dies lässt sich beispielhaft daran fest machen, dass in Takt 13 die Akkorde E-Dur mit Quarte, dafür ohne Terz und gis-moll⁷ ohne Quinte vorzufinden sind. Aufgrund der fehlenden Töne kann an dieser Stelle nicht genau festgelegt werden, ob sich die Harmonik in Moll oder Dur befindet. Jedoch spricht gerade der E-Dur Akkord mit kleiner Septime für die Tonart A-Dur, da dieser die Dominante von A-Dur ist. In den Takten 7 bis 10 wird die Tonart E-Dur sogar vermollt. Das heißt an dieser Stelle befindet sich die Harmonik des Stückes in e-moll, bevor sie für die Vertonung der dritten Textzeile vermutlich in die Tonart A-Dur übergeht. Im Hosanna kann die Tonart nicht so eindeutig bestimmt werden, da gerade zu Beginn keine ganzen Akkorde mehr gebildet werden (vgl. Sanctus T. 17-20).

Quelle: Hartl, Missa da Pacem, S. 52, T. 17 f. (Sopran + Alt)

Quelle: Hartl, Missa da Pacem, S. 52, T. 19 f. (Sopran + Alt)

Wenn nun die Hauptmelodie im Sopran betrachtet wird, so ist auffällig, dass im ansteigenden Teil der Melodie die Versetzungszeichen Fis und Gis vermerkt sind. Man könnte hier also wieder die Tonart E-Dur vermuten. Jedoch sind bei der absteigenden Melodie diese Vorzeichen aufgelöst, welches die Bestimmung einer Tonart weiter erschwert. Im weiteren Verlauf des Hosanna treten die Versetzungszeichen Fis, Gis und Cis bei ansteigenden Melodien immer wieder auf, werden aber bei absteigenden Melodien aufgelöst. Diese Verwendung von Vorzeichen erinnert an ein melodisches Moll. Somit könnte auch die

¹⁸⁷Vgl. Ebd., S. 54.

Vgl. Ebd., S. 59.

¹⁸⁸Vgl. E-Mail vom 21. März 2018.

Vermutung aufgestellt werden, dass die Harmonik sich innerhalb des Sanctus – auch aufgrund der verwendeten Vorzeichen – in fis-moll befindet. Dafür würde außerdem sprechen, dass der Ton D nie durch ein Versetzungszeichen zu einem Dis alteriert wird. Jedoch tritt dieser Ton in der Hauptmelodie nur in den absteigenden Teilen auf, in denen die Versetzungszeichen sowieso aufgelöst sind. Beendet wird der Sanctus-Satz mit einem E-Dur^{Δ7/9} (vgl. Sanctus T. 35).¹⁸⁹

Zu Beginn des Benedictus lässt sich innerhalb der ersten vier Takte ein Block finden, welcher vermutlich auf die Tonart A-Dur hinweist (vgl. Benedictus T. 1-4). Dafür spricht, dass die Akkorde E-Dur⁹ (Dominante) und D-Dur^{Δ7} (Subdominante) abwechselnd nach einander vertreten sind. Als ein weiterer Hinweis kann Takt 2 gesehen werden, welchen man auf zweierlei Weisen betrachten kann. Wenn man die Akkorde einzeln hintereinander betrachtet lässt sich die Akkordfolge D-Dur^{Δ7}, h-moll¹¹ und wieder ein D-Dur^{Δ7} finden. Diese Akkorde sprechen für die Tonart A-Dur, da D-Dur die vierte Stufe dieser Tonart und somit die Subdominante ist. H-moll hingegen ist auf der zweiten Stufe von A-Dur wiederzufinden und gilt als Subdominantparallele. Bei der zweiten Möglichkeit diesen Takt zu betrachten, liegt der D-Dur Akkord, als Zweiklang mit Grundton und Terz im Alt, während im Sopran die Zweiklänge A-Dur, e-moll und wieder A-Dur gespielt werden. Somit wäre an dieser Stelle auch die erste Stufe, A-Dur selber, vertreten. Nur der Akkord e-moll ist nicht in der Tonart A-Dur enthalten. Trotzdem liegt die zweite Variante nahe, da in Takt 4, welcher Takt 2 sehr ähnlich ist, an zweiter Stelle im Sopran eindeutig ein e-moll Akkord vorzufinden ist. Dieser Akkord kann jedoch auch als fünfte Stufe der Tonart D-Dur gesehen werden und würde somit zu den Akkorden davor und danach passen – beide D-Dur^{Δ7}. Da die große Septime im D-Dur Akkord jedoch gegen diesen als erste Stufe spricht, kann man davon ausgehen, dass sich die Harmonik in den ersten vier Takten zu großen Teilen in der Tonart A-Dur bewegt, jedoch nicht ausschließlich.¹⁹⁰

In den nächsten zwei Takten ist relativ deutlich die Tonart e-moll zu erkennen, da die Akkordfolge aus e-moll⁷, a-moll⁷, D-Dur mit Quinte und hinzugefügter Sechste und einem h-moll^{Δ7} besteht (vgl. Benedictus T. 5 f.). Wenn e-moll als die erste Stufe angesehen wird, dann ist a-moll die vierte Stufe und somit die Subdominante. Auf der siebten Stufe von e-moll befindet sich der dritte Akkord D-Dur, während der letzte Akkord H-Dur als verdurte Dominante von e-moll gesehen werden kann, mit der der Komponist zur anschließenden Tonart E-Dur moduliert (vgl. Benedictus T. 6 f.). Diese ist in den Takten 7 und 8 vorzufinden. Dort ist die Akkordfolge E-Dur^{Δ7} als erste Stufe, A-Dur^{Δ7} als vierte Stufe, fis-moll¹¹ als zweite Stufe und H-Dur⁹ als fünfte Stufe vorzufinden. Dieser Akkordverlauf (1 – 4 – 2 – 5) tritt innerhalb der

¹⁸⁹Vgl. Hartl, *Missa da Pacem*, S. 51-54.

¹⁹⁰Vgl. Ebd., S. 55.

Popmusik häufiger auf.191

In den nächsten fünf Takten ist das Erkennen einer bestimmten Tonart wesentlich schwerer (vgl. Benedictus T. 9-14). Verwendet wurden Formen der Akkorde d-moll, e-moll und F-Dur. Dies sind die vierte, fünfte und sechste Stufe von a-moll. Diese Tonart ist jedoch unwahrscheinlich, da in den Takten 10 und 13 ein Fis im Bass steht. Der gleiche Grund spricht ebenfalls gegen die Tonart d-moll, welche vermutet werden könne, da diese fünf Takte mit dem Akkord d-moll beginnen. Eine weitere Vermutung wäre die Tonart e-moll. Jedoch ist diese auch nicht vollständig passend, da der F-Dur Akkord nicht in e-moll vertreten ist. Da keine genaue Tonart zu erkennen ist, verwendet der Komponist vermutlich eine Polytonalität, welche eventuell aus den Tonarten d-moll und e-moll zusammengesetzt ist.192

Ab Takt 14 ist es wieder leichter ein mögliches Tonarten-Feld ausfindig zu machen. Von Takt 14 bis 17 wurden Formen der Akkorde C-Dur, e-moll, G-Dur, fis-moll und h-moll verwendet. Diese lassen sich in der Tonart G-Dur, als die vierte, sechste, erste, siebte und dritte Stufe wiederfinden. Die siebte Stufe fis-moll ist in diesem Falle nicht vermindert, welches in einzelnen Kompositionen immer mal wieder auftritt. Eine Besonderheit stellt der Takt 16 da, in welchem zweimal der Akkord C-Dur vorzufinden ist. Jedoch befindet sich in der Sopranstimme ein Fis, welches untypisch für diese Tonart ist. Wenn nun das Fis enharmonisch verwechselt wird, wäre es als E zu betrachten und somit als Terz. Gestärkt wird diese These durch die Tatsache, dass vor dem Fis ein E in den Noten verzeichnet ist. Es lässt sich vermuten, dass der Komponist das Fis an dieser Stelle verwendet hat, um die absteigende Überleitung zu dem Ton H anzuzeigen. 193

Als letzter Akkord steht in Takt 18 ein F-Dur^{Δ7/9}. Dieser passt nicht in die Tonart G-Dur mit hinein. Jedoch könnte die Vermutung angestellt werden, dass der Komponist mit diesem letzten Akkord der ersten Textzeile des Benedictus einen Bezug zu den Takten 9-13 herstellt, in denen der Akkord d-moll häufiger auftritt. Da in diesen Takten die Tonart nicht genau bestimmt werden kann, kann vermutet werden, dass dieser letzte Akkord ein weiteres Zeichen dafür ist, dass die Tonart d-moll innerhalb dieser Takte eine Rolle spielt.194

Anschließend folgt ab Takt 19 das Hosanna, welches bereits im Sanctus analysiert wurde.

Das Benedictus ist insgesamt schwieriger für die Bestimmung von Tonarten-Feldern aufgebaut. Die These, E-Dur wäre die Tonart in der dieser Satz hauptsächlich komponiert wurde, wird an dieser Stelle nicht unterstützt, da jene Tonart nur in einem kurzen Abschnitt von zwei Takten eine Rolle spielt. Die Tonarten A-Dur, d-moll und G-Dur spielen innerhalb der Takte 1-18 des Benedictus eine wesentlich größere Rolle. Jedoch nur die Tonart A-Dur kann dabei auf E-Dur bezogen werden.

¹⁹¹Vgl. Ebd.

¹⁹²Vgl. Ebd., S. 55 f.

¹⁹³Vgl. Ebd., S. 56.

¹⁹⁴Vgl. Ebd.

Um nun auf die Aussage des Komponisten einzugehen, dass Akkorderweiterungen als erweiterte Tonalität verwendet wurden, werden im Folgenden beispielhaft einzelne Akkorde aus Sanctus und Benedictus betrachtet.

In Ersterem sind viele Akkorde vorzufinden, bei denen die Septimen, Nonen oder Undezimen zu dem klassischen Dreiklang hinzukommen. Ein Beispiel dafür findet sich relativ am Anfang des Sanctus. In Takt 3 und 4 kommen zu dem typischen fis-moll Dreiklang – Fis, A und Cis, die Töne E und H hinzu. So entsteht an dieser Stelle ein Fünfklang, bei dem die None fehlt. An anderer Stelle im Sanctus ist diese jedoch vorhanden, womit sich Sechsklänge bilden. Ein Beispiel dafür findet sich in Takt 15, bei dem ein fis-moll^{7/9/11} verwendet wurde. Diesen Akkord könnte man somit in den fis-Moll Dreiklang und den E-Dur Dreiklang aufsplitten. Einfache Dreiklänge wurden von Hartl innerhalb dieses Teiles weniger verwendet. Finden lassen sich solche zum Beispiel in Takt 11, wo vier Mal hintereinander ein einfacher E-Dur Dreiklang zu finden ist. Zudem gibt es auch Dreiklänge, welche eine Septime besitzen und dafür keine Terz oder Quinte (vgl. Sanctus T. 13). Insgesamt lassen sich im Sanctus jedoch hauptsächlich Mehrklänge finden, bei denen der Dreiklang durch Nonen, Septimen, Undezimen und sogar Tredezimen erweitert wurde.¹⁹⁵

Beim Benedictus lassen dich hingegen hauptsächlich Vierklänge finden, die zu dem Dreiklang eine Septime besitzen. Vor allem in der ersten Textzeile lassen sich diese deutlich erkennen (vgl. Benedictus T. 1-18). Klänge mit mehr als vier Tönen sind nur zum Ende des Hosanna zu finden, wenn sich der Tenor ab Takt 31 in zwei Stimmen spaltet (vgl. Benedictus T. 31-37).¹⁹⁶

Quelle: Hartl, Missa da Pacem, S. 59, T. 31-34.

Insgesamt lassen sich innerhalb dieses Satzes viele Akkorderweiterungen finden, die bei Vierklängen beginnen und sogar bis zu Sechsklängen gehen. Diese könnten dann wieder in

¹⁹⁵Vgl. Ebd., S. 51-54.

¹⁹⁶Vgl. Ebd., S. 55-59.

zwei einzelne Dreiklänge aufgeteilt werden. Einfache Dreiklänge sind weniger in diesem Satz vertreten und sorgen häufiger für harmonische Verwirrung, da durch das Hinzufügen einer Septime die Terzen oder Quinten fehlen.

Wenn nun der Aufbau der einzelnen Mehrklänge innerhalb des Sanctus-Satzes betrachtet werden fällt auf, dass Hartl die Anordnung dieser oft so aufgebaut hat, dass Sekundreibungen entstehen. Besonders deutlich ist dies in Takt 12 des Sanctus in den beide Altstimmen zu erkennen. An dieser Stelle singen die tiefere und höhere Stimme die Töne E und Fis, welche nur einen Ganzton und somit eine große Sekunde auseinander liegen.¹⁹⁷ Aber auch im Benedictus sind einzelne Stellen mit Sekundreibungen vorzufinden. In Takt 4 folgt beispielsweise auf den Akkord D-Dur¹⁹⁷ ein e-moll Akkord. Im Sopran wird dabei der Ton A zum G heruntergeführt.¹⁹⁸

Somit sind die Sekundreibungen sowohl innerhalb der einzelnen Akkorde, als auch in Verbindung von zwei Akkorden vorzufinden.

Wie bereits in der harmonischen Analyse des Benedictus angedeutet verwendet der Komponist einzelne Popmusik Elemente. Diese lassen sich zum Beispiel in Akkordfolgen, wie der in Takt 7 und 8 des Benedictus verwandten, wiederfinden. Zudem nutzt der Komponist die Möglichkeit einen Akkord, ausgehend vom höchsten Ton, auf nacheinander folgenden Zählzeiten aufzubauen (vgl. Benedictus T. 7).¹⁹⁹ Dies ist ebenfalls ein Stilmittel, welches auf die Popmusik hindeuten kann. Weiter bietet der synkopische Rhythmus des Hosanna die Möglichkeit, diesen Teil der Messe theoretisch durch Perkussionsinstrumente begleiten zu können (vgl. Sanctus T. 17-35). Dabei erinnert der Klang durch diesen Rhythmus – nach Aussagen des Komponisten – an südafrikanische Musik. Jedoch sind Synkopen auch ein beliebtes Stilmittel in der Jazz-Musik. Für die Popmusik ist es zudem durchaus üblich eine eingängige Melodie zu verwenden, um somit den Wiedererkennungswert zu steigern. Dies findet sich in der Melodie des Hosanna wieder (vgl. Sanctus T. 17-35).²⁰⁰

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass Hartl innerhalb dieser Komposition eindeutig eine erweiterte Tonalität verwendet. Diese lässt sich sowohl an den Teils schwierig zu benennenden Tonarten-Felder bzw. der Schwierigkeit eine Tonart zu benennen, in der der Satz des Sanctus komponiert wurde, als auch an den Akkorderweiterungen erkennen. Somit kann die Aussage des Komponisten belegt werden, während die These, der Sanctus-Satz sei in E-Dur komponiert, als eher unwahrscheinlich angesehen werden kann. Zudem wird die Aussage des

¹⁹⁷Vgl. Ebd., S. 51.

¹⁹⁸Vgl. Ebd., S. 55.

¹⁹⁹Vgl. Ebd.

²⁰⁰Vgl. Ebd. 52-54.

Komponisten, Popmusik Elemente innerhalb des Sanctus-Satzes verwendet zu haben, bestätigt.

3.3. Der Bezug zwischen Konzil und Messe

Um im folgenden Abschnitt den Bezug zum II. Vatikanischen Konzil und den nachfolgenden Instruktionen herzustellen, sollen einzelne Aspekte aus der obigen Analyse der Messe herausgefiltert und mit den Texten der Liturgiekonstitution und der Instruktion *Musicam Sacram* verglichen werden.

Bei der formalen Betrachtung des Werkes können verschiedene Aspekte auf die (nach-)konziliare Arbeit bezogen werden. Hartl verwendet in seiner Messe den lateinischen Text des Mess-Ordinariums.²⁰¹ Wie bereits in Unterkapitel 3.2.1. festgestellt ist dies eher ungewöhnlich. Durch das Erlauben der Muttersprache innerhalb der Liturgie (SC 113),²⁰² wurde diese Option von vielen Komponisten genutzt. An dieser Stelle kann die Verwendung der lateinischen Sprache, jedoch auch als positiv gegenüber dem Konzil gewertet werden. In Nummer 47 der nachkonziliaren Instruktion zur Kirchenmusik steht geschrieben, dass Teile des Mess-Ordinariums auch in der lateinischen Sprache gehalten werden können. Wenn diese in einfacher Form gehalten sind, können die Ordinariums-Sätze auch mit der Gemeinde gemeinsam in lateinischer Sprache gesungen werden (MS 47).²⁰³ Jedoch ist es bei dem Werk Hartl so, dass dieses als reines Chorwerk komponiert wurde.²⁰⁴ Wie in der vorherigen Analyse des Werkes festgestellt wurde, ist dieses zu komplex, um die Gemeinde mit einzubeziehen. Das II. Vaticanum hebt zwar zum einen die aktive Teilnahme der Gemeinde, auch im Gesang, hervor (SC 30).²⁰⁵ Zum anderen sollen jedoch auch die Sängerköre gefördert werden (SC 114).²⁰⁶ Somit können auch reine Chorwerke in der Messe Verwendung werden. Die Instruktion MS bestimmt in Artikel 34, dass der Chor in der liturgischen Feier Teile des Mess-Ordinariums ohne die Gemeinde singen darf, jedoch darf niemals das ganze Ordinarium übernommen werden.²⁰⁷ Für die Messe Hartls bedeutet es, dass diese niemals vollständig während des Gottesdienstes aufgeführt werden kann, sondern immer nur einzelne Sätze aus dieser. Der oben analysierte Sanctus-Satz darf laut der Instruktion MS nicht von dem Chor alleine gesungen werden. Dieser Teil der Messe muss immer von der Gemeinde, gemeinsam

²⁰¹Vgl. Hartl, *Missa da Pacem*.

²⁰²Vgl. Rahner/Vorgrimler, *Kleines Konzilskompendium*, S. 85.

²⁰³Vgl. Ritenkongregation, *Instruktion über die Musik in der heiligen Liturgie „Musicam Sacram“* (5.3.1967), S. 169.

²⁰⁴Vgl. Hartl, *Missa da Pacem*.

²⁰⁵Vgl. Rahner/Vorgrimler, *Kleines Konzilskompendium*, S. 61.

²⁰⁶Vgl. Ebd., S. 85.

²⁰⁷Vgl. Ritenkongregation, *Instruktion über die Musik in der heiligen Liturgie „Musicam Sacram“* (5.3.1967), S. 164 f.

mit dem Priester gesungen oder gesprochen werden, durch den besonderen Stellenwert innerhalb der liturgischen Handlung (MS 34).²⁰⁸

Im Unterkapitel 3.2.1. zu den Hintergründen der *Missa da Pacem* wurde ebenfalls festgestellt, dass die Komposition von einem a capella Werk innerhalb der Kirchenmusik nach dem II. Vaticanum eher unüblich wurde, da durch das Konzil alle Instrumente für die Liturgie zugelassen wurde, die als würdig erscheinen (SC 120).²⁰⁹ Jedoch wird innerhalb der Liturgiekonstitution ausdrücklich gesagt, dass die Kirchenmusik sowohl instrumentell begleitet werden darf, als auch aus dem reinen Gesang bestehen darf (MS 34).²¹⁰ Die Verständlichkeit des Textes wird durch die a capella Form gefördert. In Nummer 26 der MS steht geschrieben, dass innerhalb des Gesangs eine gute Verständlichkeit wichtig ist, um die Gemeinde zu ermuntern an der Liturgie teil zu nehmen.²¹¹ Diese wurde von Hartl durch verschiedene Aspekte ermöglicht.²¹²

Der Komponist komponierte die Messe für gemischten Chor, somit kann davon ausgegangen werden, dass damit auch die Geschlechter der Menschen gemeint sind.²¹³ Durch die Instruktion MS werden in Nummer 22 zusätzlich zu den reinen Männern- oder Knabenchöre auch gemischte Chöre aus Frauen und Männern erlaubt, ja sogar reine Frauenchöre.²¹⁴ Die Möglichkeit des gemischten Chores wird somit in der Messe Hartls wahrgenommen.

Wenn nun die Analyse des Werkes genauer betrachtet wird, so wird schnell erkannt, dass der Komponist mit seiner erweiterten Tonalität ebenfalls die Öffnung durch die Liturgiereform nutzt. In Artikel 116 der Liturgiekonstitution werden zu dem „Schatz der Kirchenmusik“ zusätzlich auch andere Formen von Kirchenmusik, vor allem mehrstimmige, zugelassen.²¹⁵ Zudem werden in Artikel 112, dem Vorwort der Konstitution, ausdrücklich alle Formen wahrer Kunst zugelassen, die die erforderlichen Eigenschaften besitzen.²¹⁶ Diese Eigenschaften werden weder innerhalb der Konstitution, noch in der Instruktion genauer beschrieben. Somit ist eine gewisse Offenheit gewährleistet, welche Freiraum für verschiedene Interpretationen gibt. Hartl nutzt diese, indem er einige Elemente der Pop- und Jazzmusik in seine Messe einfließen lässt.²¹⁷ Hinzu kommt der synkopische Rhythmus innerhalb des Hosanna, welcher die Möglichkeit für Perkussionsinstrumente übrig lässt und an südafrikanische Musik erinnert (vgl.

²⁰⁸Vgl. Ebd.

²⁰⁹Vgl. Rahner/Vorgrimler, Kleines Konzilskompendium, S. 86.

²¹⁰Vgl. Ritenkongregation, Instruktion über die Musik in der heiligen Liturgie „Musicam Sacram“ (5.3.1967), S. 164 f.

²¹¹Vgl. Ebd., S. 162 f.

²¹²Vgl. dafür Unterkapitel 3.2.2. Das Sanctus – Eine beispielhafte Analyse, S. 27 f.

²¹³Vgl. Hartl, *Missa da Pacem*.

²¹⁴Vgl. Ritenkongregation, Instruktion über die Musik in der heiligen Liturgie „Musicam Sacram“ (5.3.1967), S. 162.

²¹⁵Vgl. Rahner/Vorgrimler, Kleines Konzilskompendium, S. 85.

²¹⁶Vgl. Ebd., S. 84.

²¹⁷Vgl. dafür Unterkapitel 3.2.2. Das Sanctus – Eine beispielhafte Analyse, S. 38.

Sanctus T. 17-35).²¹⁸

Im Gegensatz dazu verwendet der Komponist nach eigenen Aussagen innerhalb des Kyrie die Gregorianik.²¹⁹ Der Gregorianische Choral wird im II. Vaticanum, als der katholischen Kirche eigener Gesang, an die erste Stelle der Kirchenmusik gesetzt (SC 116).²²⁰ Somit wird der „Schatz der Kirchenmusik“ in Hartls Werk nicht vernachlässigt.

Insgesamt nutzt der Komponist innerhalb seiner Messe viele Möglichkeiten, die durch das II. Vaticanum geschaffen wurden. Besonders tritt dabei die Verwendung einer erweiterten Tonalität und einzelner Popmusik Elemente hervor. Trotzdem ist die Messe nicht als typisches nachkonziliares Werk zu sehen, da gesamte Mess-Ordinarien inzwischen nicht mehr von dem Chor gesungen werden. Die tätige Teilnahme der Gläubigen, welche innerhalb des Konzils eine wichtige Rolle spielt, wird durch das Werk Hartls nicht gefördert.

Auffällig ist auch, dass viele Aspekte der Messe eine unterschiedliche Bedeutung gegenüber dem Konzil bekommen, anhängig davon auf welche Artikel der Konstitution sie bezogen werden, wie zum Beispiel bei der Verwendung der lateinischen Sprache.

²¹⁸Vgl. Hartl, *Missa da Pacem*, S. 52-54.

²¹⁹Vgl. E-Mail vom 12. Juli 2017.

²²⁰Vgl. Rahner/Vorgrimler, *Kleines Konzilskompodium*, S. 85.

4. Resümee und Ausblick

Als Fazit der Arbeit ist festzuhalten, dass das II. Vatikanum viele liturgische Möglichkeiten für die Kirchenmusik eröffnet hat. So wurde innerhalb der Liturgiekonstitution die Öffnung für die Muttersprache, auch bei der Kirchenmusik, ermöglicht. Als besonders wichtig wird die Förderung der tätigen Teilnahme der Gläubigen hervorgehoben. Dies ist in der Kirchenmusik besonders durch die Anerkennung des Kirchenliedes als liturgischen Gesang umgesetzt.

Auch bietet die Liturgiekonstitution die Möglichkeit neuere Musik und die Musik einzelner Völker mit in den Gottesdienst einfließen lassen zu können. Begleitet werden kann die Musik dabei entweder von der Orgel oder anderen zur Liturgie zugelassenen Instrumenten. Für weitere gibt es dabei keine genaue Regelung. Sie müssen lediglich dem Geist der Liturgie entsprechen.

Weitere Öffnungen ergaben sich durch die nachkonziliare Instruktion *Musicam Sacram*, welche auch die Chöre genauer betrachtete. Ein Kirchenchor muss dabei nicht mehr alleine aus Männern oder Knaben bestehen, sondern kann auch Frauen und Männer gemeinsam als Mitglieder haben. Sogar reine Frauenchöre werden für den Fall, dass es nicht anders möglich ist, zugelassen. Die Chöre haben innerhalb der feierlichen Liturgie die Aufgabe einzelne Gesänge des Ordinariums zu singen, wenn diese sich nicht für den Gesang mit der Gemeinde eignen. Jedoch muss der Gemeinde ein Teil der Ordinariums-Gesänge zugestanden werden. In diesem Falle ist der Chor dafür verantwortlich den Gesang der Gemeinde zu unterstützen.

Der Nürnberger Komponist Heinrich Hart, komponierte mit seiner *Missa da Pacem* ein nachkonziliares Werk. In diesem wurden viele Möglichkeiten der Regelungen des II. Vatikanum umgesetzt. So wurde beispielsweise durch die a capella Besetzung für eine gute Textverständlichkeit gesorgt, welche durch die musikalischen Abschnitte und die wenigen Überlagerungen von Texten verstärkt wurde. Ebenfalls spricht für die Umsetzung der Öffnung der Liturgie, dass Hartl die Messe für einen gemischten Chor geschrieben hat. So wird die Möglichkeit genutzt, dass Frauen seit dem Konzil in den Kirchenchören zugelassen waren. Auch die erweiterte Tonalität des Werkes spricht für die Umsetzung der Liturgiereform. An dieser Stelle nutzt Hartl vor allem die Offenheit, die sich durch die nicht genaue Benennung von Merkmalen echter Kirchenmusik ergibt. Zudem lässt er Elemente der Pop- und Jazz-musik einfließen, in den beispielsweise typische Kadenz für die Popmusik Verwendung finden.

Dem stehen dennoch auch einige Aspekte gegenüber, die nicht mit der Öffnung des Konzils übereinstimmen. So ist der Text in der lateinischen Sprache verwendet worden, statt die Möglichkeit der Verwendung der Muttersprache zu nutzen. Zudem ist das Werk als reines Chorwerk komponiert und fördert somit die tätige Teilnahme der Gläubigen nicht, da diese nicht aktiv am Gesang beteiligt werden. Auch die a capella Form ist für eine nachkonziliare

Messe eher unüblich, da das Konzil neben der Orgel weitere Instrumente zur Liturgie zulässt.

Insgesamt kann die Leitfrage, inwieweit der Komponist die Öffnung der Liturgie umsetzt, damit beantwortet werden, dass diese in einzelnen Aspekten auf jeden Fall wiederzuerkennen ist. Jedoch bleibt der Komponist an einigen Stellen bei der traditionellen Kompositionsweise. Vor allem wird die Öffnung der Liturgie in der Verwendung einer erweiterten Tonalität und der Unterbringung von Pop- und Jazzmusik Elementen genutzt.

Die vorliegende Arbeit eröffnet nicht zuletzt weitere Themen und Fragen, die in ihrem Kontext aufkamen und den Rahmen der Arbeit gesprengt hätten. So könnte in einem nachfolgenden Text die Analyse des Werkes auf weitere Sätze ausgeweitet werden. Zudem könnte auch das II. Vaticanum mit seinen einzelnen Schemata und deren nachkonziliare Instruktionen in einer weiteren Arbeit genauer betrachtet werden. Um die Veränderung nach dem II. Vaticanum innerhalb der Kirchenmusik noch besser nachvollziehen zu können, würde sich ein Vergleich der Messe Hartls mit vorkonziliare Werken anbieten.

5. Literatur- und Quellenverzeichnis

Quellen:

Ensemble Viva Voce, Leitung von Florian Kaplick: CD Hartl/Tippet/Bach/Händel, Rondeau Production 2001.

Hartl, Heinrich J., Missa da Pacem (op. 68). Für gemischten Chor a capella, 1994 (Autograph).

Rahner, Karl/Vorgrimler, Herbert, Kleines Konzilskompodium. Sämtliche Texte des zweiten Vatikanischen Konzils, Freiburg/Basel/Wien³⁵ 2008.

Ritenkongregation, Instruktion über die Musik in der heiligen Liturgie „Musicam Sacram“ (5.3.1967), in: Meyer, Hans Bernhard/Pacik, Rudolf (Hrsg.), Dokumente zur Kirchenmusik. Unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebiets, Regensburg 1981, S. 154-177.

Sekundärliteratur:

Amon, Karl, Die Funktionsteilung in der Liturgiefeier, in: Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Graz (Hrsg.), Die Kirchenmusik und das II. Vatikanische Konzil. Referate der Kirchenmusikwoche in Graz, Graz/Wien/Köln 1965, S. 33-49.

Bärsch, Jürgen, Kleine Geschichte des christlichen Gottesdienstes, Regensburg 2015.

Glowotz, Daniel/Krebs, Gabriel-David, Carlo Borromeo, Vincenzo Ruffo und die Mailänder Reformmesse. Kontext, Werte, Symbolisierungen, in: Ammendola, Andrea/Glowotz, Daniel/Heidrich, Jürgen, Polyphone Messe im 15. und 16. Jahrhundert. Funktion, Kontext, Symbol, Göttingen 2012, S. 187-217.

Harnoncourt, Philipp, Neue Aufgaben der katholischen Kirchenmusik, in: Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Graz (Hrsg.), Die Kirchenmusik und das II. Vatikanische Konzil. Referate der Kirchenmusikwoche in Graz, Graz/Wien/Köln 1965, S. 51-75.

Hartl, Heinrich, Heinrich Hartl über seine Missa „Da Pacem“, in: Booklet zu: Ensemble Viva Voce, Leitung von Florian Kaplick: CD Hartl/Tippet/Bach/Händel, Rondeau Production 2001, S. 6.

Hartl, Heinrich, Vita, auf: <http://www.hartl-musik.de/vita.html> (Stand: 25.02.2018).

Hünemann, Peter/Phan, Peter Cho/Thönissen, Wolfgang, Vaticanum II, in: RGG⁴, auf: http://dx.doi.org/10.1163/2405-8262_rgg4_COM_025285 (Stand: 20.02.2018).

Jaschinski, Eckhard, Liturgische und kirchenmusikalische Aufbrüche nach 1960, in: Hochstein, Wolfgang/Krummacher, Christoph (Hrsg.), Geschichte der Kirchenmusik Bd. 4 (= Enzyklopädie der Kirchenmusik 1/4), Laaber 2014, S. 17-36.

Jaschinski, Eckhard, Musica sacra oder Musik im Gottesdienst? Die Entstehung der Aussagen über die Kirchenmusik in der Liturgiekonstitution „Sacrosanctum Concilium“ (1963) und bis zur Instruktion „Musicam sacram“ (1967), Regensburg 1990.

Linneborn, Marius, Vatikanisches Konzil II, in: Massenkeil, Günther/Zywietz, Michael (Hrsg.), Lexikon der Kirchenmusik Bd. 2 (= Enzyklopädie der Kirchenmusik 6/2), Laaber 2013,

S. 1329-1331.

Planyavsky, Peter, Katholische Kirchenmusik. Praxis und liturgische Hintergründe, Innsbruck/Wien 2010.

Ratzinger, Joseph, Liturgie und Kirchenmusik. Eröffnungsvortrag beim VIII. Internationalen Kirchenmusikongreß, Rom 1985, in: Musica Sacra 01 (1986), S. 3-12.

Sundhausen, Holm, Der Zerfall Jugoslawiens und dessen Folgen, in: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.), Aus Politik und Zeitgeschichte Bd. 32, Frankfurt am Main 2008, S. 9-18, auf: <http://www.bpb.de/apuz/31042/der-zerfall-jugoslawiens-und-dessen-folgen?p=0> (Stand: 07.03.2018).

Winning, Christine, Der Komponist Heinrich J. Hartl. Aspekte zu seiner Geistlichen Chormusik, nicht veröffentlichte Sicherungskopie 1995, aus: E-Mail vom 26. November 2018 von Christine Winning an die Verfasserin.

Wohlmuth, Joseph/Prien, Hans-Jürgen, Tridentinum, in: RGG⁴, auf: http://dx.doi.org/10.1163/2405-8262_rgg4_COM_025175 (Stand: 21.02.2018).

E-Mails und Interviews:

E-Mail vom 12. Juli 2017 von Heinrich Hartl an die Verfasserin.

E-Mail vom 14. September 2017 von Heinrich Hartl an die Verfasserin.

E-Mail vom 29. November 2017 von Heinrich Hartl an die Verfasserin.

E-Mail vom 17. Dezember 2017 von Heinrich Hartl an die Verfasserin.

E-Mail vom 07. März 2018 von Heinrich Hartl an die Verfasserin.

E-Mail vom 21. März 2018 von Heinrich Hartl an die Verfasserin.

Interview vom 02. November 2017 von der Verfasserin mit Heinrich Hartl in Nürnberg.

6. Anhang

Missa Da Pacem

für gemischten Chor a capella

Opus 68

Heinrich J. Hartl

Sanctus

1 *allegro* *f* \rightrightarrows *mf* \leftarrow *mp*

Sopran
San- ctus ,

Alt
f \rightrightarrows *mf* \leftarrow *p*
San- ctus, San- ctus,

Tenor
p
San- ctus,

Bass
p
San- ctus,

5

San- ctus , San- ctus ,

San- ctus, San- ctus,

San- ctus, San- ctus,

San- ctus, San- ctus,

9 *f* *mf*

Do- mi- nus De- us - Sa- - - ba- - oth. Ple- ni sunt coe- li et ter-

f *mf*

San- ctus, San- ctus. Ple- ni sunt coe- li et ter-

f

San- ctus, San- ctus.

f

San- ctus, San- ctus.

12 *p* *f*

ra - , sunt ter- - ra -

p *f*

ra - , sunt ter- - ra

p *f*

Ple- ni sunt coe- li et ter- ra

p *f*

Ple- ni sunt coe- li et ter- ra

15 *mf* *f* *f*

a tu - - - a. Ho- san- - - na in - - ex- cel- sis,

a tu- - a. Ho- - san- - na,

glo- ri- a tu- - - a.

glo- ri- a tu- - a.

19 *p* *f* *f*

Ho- san- - - na in - - ex- cel- sis,

Ho- - san- - na, Ho- san- na - in ex- cel- sis,

Ho- san- - - na in - - ex- cel- sis,

Ho- - san- - na,

23

p

Ho- - -

p

Ho- san- na - in ex- ce- - - el sis, Ho- san- na - in ex- cel- sis,

p

Ho- san- - - na in - - - ex- celsis, Ho- san- - - na in - - - ex- celsis,

p

Ho- - - san- - - na, Ho- - - san- - - na,

27

mp

san- - - na, Ho-

mp

Ho- san- na - in ex- cel- sis, Ho- san- na - in ex-

mp

Ho- san- - - na in - - - ex- cel- sis, Ho- san- - - na in

mp

Ho- - - san- - - na, Ho- - - san-

30

san- na
cel- sis, Ho- san- na - in ex- cel- sis
-san- na Ho- san- na
- ex- cel- sis, Ho- san- na in ex- cel- sis
na, Ho- san- na

33

a. p
a. p
a. p
a. p
a.

Benedictus

55

legato andante

mf Be- ne- *f* di- ctus *mf* qui - *f* ve - nit

mp Be- ne- *mf* di- ctus *mp* qui - *mf* ve - nit

p Be- ne- *f* di- ctus *p* qui - *f* ve - nit

Be- ne- di- ctus qui - ve - nit

Be- ne- di- ctus qui - ve - nit

Tenor

Bass

p < *mp* in - no- mi- ne *f* Do- *ff* mi- ni - *pp*

in - no- mi- ne *f* Do- *ff* mi- ni - *pp*

in - no- mi- ne *f* Do- *ff* mi- ni - *pp*

in - no- mi- ne Do- - mi- ni -

5

10

mp *f* *p*

Be-ne-di-ctus qui ve-nit

Be-ne-di-ctus qui ve-nit

Be-ne-di-ctus qui ve-nit

14

p *p* *f*

in no-mi-ne Do-mi-ni

in no-mi-ne Do-mi-ni

in no-mi-ne Do-mi-ni

19 *f* *p*

Ho- san- - - na in ex- cel- sis, Ho- san- - - na in

Ho- - san- - na, Ho- - san-

22

ex- cel- sis,

na, Ho- san- na - in ex- cel- sis,

Ho- san- - - na in ex- cel- sis,

Ho- - san- - na,

25

p

Ho-

p

Ho- san- na - in ex- ce- - - el sis, Ho- san- na - in ex-

p

Ho- san- - - na in - - - ex- cel- sis, Ho- san- - - na in -

p

Ho- - san- - na, Ho- - san-

28

san- na,

cel- sis,

Ho- san- na - in ex- - - el sis,

ex- cel- sis, Ho- san- - - na in - - - ex- cel- sis,

na, Ho- - san- - na,

Musical score for measures 31-33. The score consists of five staves: vocal line and four piano accompaniment staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo/mood is marked *mp*. The lyrics are: "Ho- san- na - in ex- cel- sis, Ho- san- na - in ex- cel- sis, Ho- san- na in ex- cel- sis, Ho- san- na in -".

Musical score for measures 34-36. The score consists of five staves: vocal line and four piano accompaniment staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo/mood is marked *p*. The lyrics are: "na a. sis a. san- na ex- cel- sis a. na".

Plagiatserklärung der / des Studierenden

Hiermit versichere ich, dass die vorliegende Arbeit über _____
_____ selbstständig verfasst worden ist, dass keine anderen
Quellen und Hilfsmittel als die angegebenen benutzt worden sind und dass die Stellen
der Arbeit, die anderen Werke – auch elektronischen Medien – dem Wortlaut oder Sinn
nach entnommen wurden, auf jeden Fall unter Angabe der Quelle als Entlehnung
kenntlich gemacht worden sind.

(Datum, Unterschrift)

Ich erkläre mich mit einem Abgleich der Arbeit mit anderen Texten zwecks Auffindung
von Übereinstimmungen sowie mit einer zu diesem Zweck vorzunehmenden Speicherung
der Arbeit in einer Datenbank einverstanden.

(Datum, Unterschrift)