

## Werkhilfe zu den Bundesgaben 2018/2019: „Als träumten wir“

Diese Werkhilfe ist eine Einführung in die Kompositionen des Chorbuchs „Als wir träumten“, der Bundesgabe für die Jahre 2018 und 2019 für die Gemischten Chöre des Christlichen Sängerbunds.

Was kann sie leisten?

Die meisten Chorleiter bekommen den Zugang zu den Stücken, so wird mir berichtet, nicht über das Geschriebene, sondern eher bei der Erarbeitung der Chorsätze an einem Singtag oder über das Hören der gleichnamigen CD. Wer aber mehr zu den Hintergründen, mehr Fakten oder Informationen zu den Quellen sucht, wer sich intensiver mit den Inhalten der Stücke beschäftigen will, wird hier zumindest das erfahren, was wir herausgefunden haben.

Die Werkhilfe gliedert sich nach folgenden Stichwörtern:

- Die Gedanken zum **Text** können und sollen nur Impulse für das eigene Weiterdenken sein. Sie sind keine Analysen, sondern eher Einführungen zum Text und „Hinführungen“ zur Komposition. Susanne Brandt, Otmar Schulz und Hartmut Handt haben die Impulse zu ihren Texten selbst geschrieben. Das ist jeweils vermerkt.
- Analytisches zur **Musik** ist in Sprache und Terminologie möglichst einfach gehalten worden. Einige musiktheoretische Begriffe müssen eventuell nachgeschlagen werden, einige sind auch in den Fußnoten erklärt.
- Am wichtigsten sind vermutlich die Fakten zu Text, Musik und zu den **Autoren**, die man anderweitig nicht oder nur schwer erhält.
- Die **Metronomangaben** sind von der CD „Als träumten wir“ (s.u.) übernommen worden.
- Manche Hinweise zu **Besetzungen** und Abläufen wurden auf der CD ausprobiert.
- Bei der **Verwendung der Chorsätze** richte ich mich nach den Stichwörtern der „Konkordanz für Gemischten Chor“. Die CD-ROM ist beim Verlag Singende Gemeinde zu erwerben. Die Aktualisierungen erfolgen über Updates.
- Die Angaben zu **Kombinationen** können nur Vorschläge und Ideen sein, z.B. für die Gestaltung eines Gottesdienstes oder eines Gottesdienstteiles zu demselben Thema.

Einige Vorschläge.

1. Ich halte es für eine gute Übung sowohl für Chorleiterinnen und Chorleiter als auch für Sängerinnen und Sänger, den **Inhalt eines Textes** mit eigenen Worten zusammenzufassen. Was steht da, aber auch: Was sagt der Text *mir persönlich*?
2. Wie wird der Text in der Musik ausgedrückt? Kann ich das beschreiben? Wie wirken **Melodie und Chorsatz** auf mich?
3. Manche Chorleiter sind in der Lage, die **Komposition** musikalisch zu **analysieren**. Den Aufbau einer Komposition zu verstehen ist eine gute Voraussetzung für die Gestaltung.
4. Aus all diesen Informationen über Text und Musik entsteht die **Interpretation**. Der Weg von der Idee des Textes zum Klang ist oft so:  
- Ein Textautor hat einen geistlichen Gedanken in die Form eines Gedichtes

gebracht.

- Ein Komponist hat sich diesen Text zu Eigen gemacht und in seine Sprache, die Musik, übersetzt.
- Chorleiter und Sänger sind die Interpreten. Sie sollten so viel wie möglich über Text und Musik und über die Autoren wissen. Welche Intentionen hatten die Autoren zur Entstehung dieses Liedes? Was wollen sie ausdrücken oder was könnten sie gemeint haben? Was die Chorleiter verstanden haben, werden sie versuchen, an die Sänger weiterzugeben. Text und Musik müssen aber zunächst zum Eigentum der Chorleiter und dann der Sänger werden. Was kann davon musikalisch umgesetzt werden? Interpretation ist immer etwas sehr Persönliches!

Ich wünsche mir, dass viele die Werkhilfe benutzen, damit sie – wie damals der Kämmerer beim Lesen des Jesaja-Buches (Apostelgeschichte 8) – die Inhalte des Notentextes durchdringen, ja verstehen, damit ihnen diese Lieder zu Lebens- und Glaubensliedern werden.

*Horst Krüger*  
*September 2017*

Materialien:

Bundesgabe für Gemischte Chöre 2018/2019 „Als träumten wir“:  
Partitur-Ausgabe (CS 99210)  
Chorausgabe (CS 99110)  
CD „Als träumten wir“ (CS 95243),

CD-ROM „Konkordanz für Gemischte Chöre“ (CS 90276)

## 1 Auf den Weg (Geht achtsam, geht heiter)

*Texteinführung* vom Autor Hartmut Handt

Ich bin mir nicht sicher, aber ich meine, dieses Lied vor etwa einem Jahrzehnt in einem Liederbuch für die "Internationale ökumenische Friedenskonvokation" in Kingston (Jamaica) kennengelernt zu haben. Mir fiel zunächst auf, dass die Textautorin Shirley Erena Murray ist. Da ich deren Gedichte sehr schätze und schon einige ins Deutsche übersetzt hatte, schaute ich mir dieses genau an, stellte fest, dass es - ganz dem Inhalt entsprechend - wesentlich lockerer und weniger verdichtet war als die meisten Texte, die ich von ihr kannte. So machte ich mich ans Übersetzen, das mir diesmal etwas leichter fiel. Mich erfassten dabei der Duktus des Inhalts und der Sprache. Es ist ein - wie ich finde - ganz positives Sendungslied, in dem zwei Bibeltexte deutlich anklingen: Die Worte Jesu in der „Aussendungsrede“ Matthäus 10,5-10 und die „Gaben des Geistes“ in Galater 5,22-26.

*Musik*

Melodie: Der Anfang ist am Anfang pentatonisch und besteht aus den fünf Tönen c-d-f-g und a. Nachdem die Tonfolge ab Takt 2,3 wiederholt worden ist, erreicht sie in Takt 5,1 mit d<sup>2</sup> ihren höchsten Ton, um dann in Wellen beim Quintton der Tonleiter in Takt 8 auf dem tiefen c<sup>1</sup> einen kurzen Halt zu machen. Der Anfang des zweiten Teils (Takt 8,3) ist dialogisch angelegt. Er beginnt mit der Rufterz a-c und als rhythmische Variante mit einer Punktierung. Der Tenor wiederholt ab Takt 10,3 das Sopranmotiv, ehe der pentatonische Anfang ab Takt 12,3 wiederholt wird und zu einem Schluss führt.

Der Chorsatz beginnt einstimmig. Ab Takt 2,3 sind die Männerstimmen gegenläufig zur Melodie angelegt, ehe der Satz drei- und dann vierstimmig wird. Die beiden kleinen Dialoge der Frauen- bzw. Männerstimmen unterbrechen ab Takt 8,3 die Vierstimmigkeit. Der Schluss beginnt in Takt 12,3 in der mittleren Lage mit einem dreistimmigen Akkord. Dann wird der Satz noch einmal geweitet, der Bass wird zum tiefen F, der Sopran zum c<sup>2</sup> geführt, ehe die Stimmen in der mittleren Lage den Schlussakkord erreichen.

Wichtig ist, dass der Satz „mit großem Schwung“, wie es der Hinweis sagt, gesungen wird, dass also alle Stimmen trotz der ungewöhnlichen Tonleiter und großen Auf- und Abwärtsbewegungen sehr beweglich sind, eben „heiter“ und „vom Geiste getragen“, „nur mit leichtem Gepäck“ und dass die beiden Stimmpaare in Takt 8,3 nicht überrascht sind, wenn die Frauen plötzlich als Duett beginnen und die beiden Männerstimmen darauf antworten. Weder die Aufwärtssprünge noch die Weitung ab Takt 12,3 sollen das Tempo behindern.

*Tempo*

♩ = 146

*Besetzung*

Variante für den Anfang: Denkbar ist, die Männerstimmen bis Takt 2,2 alleine singen zu lassen. Dann entsteht eine Tonfolge über zwei Oktaven. Denkbar ist auch, quasi als Dialog die Wiederholung des Tonleiteraufgangs (Takt 2,3-4,2) den Frauen alleine zu überlassen. Dann beginnt die Vierstimmigkeit eben erst ab Takt 4,3.

Variante für den Schluss: Wenn man den Chorsatz am Schluss noch fülliger „ausbauen“ will (siehe CD), kann der Sopran z.B. ab Takt 12,3 geteilt werden und den Tenor oktavierieren – vielleicht erst zur Bekräftigung als Wiederholung nach der 2. Strophe. Des Weiteren könnte zusätzlich ein hoher Sopran den Alt, der nur bis zum f“ geht, oktavierieren. Diese Oberstimmen könnten auch Einzelstimmen übernehmen.

### *Verwendung*

1020 Christfest, 1130 Gottesdienstende, 1230 Vertrauen, 1340 Sendung

## **2 Gott, du Geheimnis**

### *Text*

Die Grundaussage des Liedes: Gott wird uns immer ein Geheimnis bleiben.

Gehen wir die gedanklichen Schritte der sechs Strophen:

1. Gott bleibt der Ambivalente, „ewig der Ferne“ auf der einen Seite, aber in manchen Situationen auch der, der sich „nah mit uns verbündet“; manchmal beschrieben als ferne 3. Person, manchmal sehr persönlich: „Du ... in mir.“ So wird mir bewusst: „Ich bin in Tod und Leben von dir umgeben.“ Kerngedanke könnte Psalm 139,5 gewesen sein: „Von allen Seiten umgibst du mich und hältst deine Hand über mir.“
2. Mein Leben ist bestimmt von Gegensätzen, von „Furcht und Hoffen.“ „...vor deinen Augen liegt“ [mein Lebensweg = „es alles] offen“. (Psalm 139,2ff) Dennoch: In meinem „Lieben oder Sorgen“ bin ich in ihm geborgen.
3. Ein schönes Bild enthält diese Strophe: Auch wenn ich immer wieder an Gott zweifle, „ich [ihm] ... auf tausend Wegen“ entrinnen will, das heißt von ihm fliehe; er kommt mir „bei jedem Schritt entgegen“. Das heißt: Wenn ich mich von ihm entferne, kommt er mir immer entgegen! Selbst wenn ich ins All, zu Sternen entfliehen könnte: „Ich bin [von ihm] gesehen.“
4. Das Bild vom „Flügel der Morgenröte“ ist ein Zitat von Psalm 139,9. Ich werde immer „in deinen Händen“ sein, auch wenn ich zu der „Meere fernsten Stränden“ und „wohin der Winde mich wehte“ entfliehen möchte.
5. Auch im Tod kann ich mich „deiner Hand“ nicht „entwinden“. Immer werde ich „in dir mich wiederfinden“. Ich bin trotz „Angst und Bangen“ von deiner „Lieb umfassen.“
6. Konnte ich mich schon im Leben nicht von Gott entfernen, so wird es mir erst recht nicht am Ende meines Lebens gelingen. Wenn ich sterbe, werde ich mich in seine Hände legen. „Dann werde ich, nichts wird den Frieden stören, dir ganz gehören.“

Der Text beginnt mit der Feststellung, dass Gott ein „ewig unergründetes“ Geheimnis ist. Aber: Der ferne Gott kommt auf uns zu, er will sich mit *uns* (1. Person Plural!) verbünden, ja er kommt uns noch näher: „Du bist in mir“ (1. Person Singular!). Der ferne Gott des Anfangs ist am Ende des Liedes ein persönliches Du.

### *Musik*

Zu diesem Lied gibt es einen vierstimmigen A- und einen dreistimmigen B-Satz. Die Melodie steht im A-Satz im Sopran, im B-Satz in der Männerstimme.

Zur Melodie: In Takt 1 und 2 wird das Suchen des Menschen, von dem der Text spricht, in der Kreisbewegung mit den Grenztönen d' und b' um den Grundton g herum, interpretiert. Takt 3 und 4: In der alten Bildersprache kommt Gott von oben auf die Menschen, die unten sind, zu. Das wird durch die beiden Abwärtsbewegungen d"-a' in Takt 3 und c"-d' in Takt 4 symbolisiert. Nach einem Auf-der-Stelle-treten in Takt 5 folgt eine weitere Abwärtsbewegung: b'-d'. – In den Strophen 2-6 steht am Ende von Takt 6 jeweils ein Komma. Nur in der ersten Strophe wird der Text nicht durch das Satzzeichen gegliedert. In Takt 7 und 8 werden in der weichen Melodie-Ligatur Wörter wie „geborgen“, „umfassen“ oder „gehören“ ausgedeutet. Die Melodie bildet am Ende einen hohen Bogen, als wollte sie zeigen, dass Gott seine Hand schützend über uns hält (s. Psalm 139).

Der A-Satz ist relativ schlicht. Man achte auf ein paar Besonderheiten, die aber nur beim genauen Hinhören wirken.

In Takt 1 bleibt der Bass bewusst auf dem Grundton g, als wüsste er im ersten Bild vom geheimnisvollen Gott noch gar nicht, wo er hingehen soll.

In Takt 3,3 und 4 werden die Stimmen eng geführt (siehe Takt 3,3: Sopran a', Bass c'), danach zwar in eine große Weite (Takt 4,1), aber ohne dass daraus eine musikalische Entwicklung erfolgt. Der ferne wie der nahe Gott werden im Satz ausgedrückt durch die engen und weiten Akkorde. Der Schluss dieser Phrase in Takt 4,4 ist mit dem Basston als Durchgangsnote ein Übergangsakkord, der uns weitertreibt.

Takt 5: Der Sopran singt zwar den Grundton des Stückes, ein g, aber es erklingt kein Grundakkord. Das Es-Dur der Zählzeiten 2 und 3 wirkt zwar lichter, hält den Satz aber in der Schweben. Funktional ist das Es-Dur die Parallele der Subdominante c-Moll<sup>1</sup>. Das heißt: Der Akkord ist relativ weit entfernt vom „Zuhause“ und wirkt fremd, wie eine freundliche Rast. Er zeigt aber an, dass der Satz weitergehen soll.

Takt 7 und 8: Der Schlussakkord erklingt bereits am Anfang 7. Taktes. Allerdings halten uns sowohl die Akkorde in der Stellung des Quartsextakkords d-g-b (Takt 7,1) als auch des Sextakkords (Takt 7,3)<sup>2</sup> weiterhin in der Schweben. Die Akkorde münden in die D-Dur-Dominante (siehe Fußnote 1), die übrigens nur hier erscheint, ehe das Stück beim g-Moll in seiner Grundform schließt. Die Harmonik entspricht damit dem, was die Melodie mit ihrer Ligatur auf der vorletzten Silbe auf ihre Weise ausdrückt (s.o.).

---

<sup>1</sup> Kurze Erklärung der drei wichtigsten Akkorde dieses Satzes. Die Grundtonart ist g-Moll, die Dominante, der zweitwichtigste Akkord, ist D-Dur, die Subdominante c-Moll. Die Paralleltonart von c-Moll, das heißt: die Tonart mit derselben Anzahl an Vorzeichen, um es kurz zu sagen, ist Es-Dur.

<sup>2</sup> Die drei Töne eines Dreiklangs können umgestellt werden. Der Dreiklang des g-Moll-Dreiklangs mit dem Aufbau der Terzen als Grundstellung g-b-d (von unten nach oben) kann auch in der Reihenfolge b-d-g angeordnet sein. (Entscheidend für den Klang ist die Stellung des tiefsten Tones.) Diese erste Umkehrung wird nach dem Rahmenintervall Sextakkord bezeichnet (hier in Takt 7,3 mit der zusätzlichen dissonanten Note es' im Tenor). Der Akkord mit dem Aufbau d-g-b heißt Quartsextakkord (Takt 7,1): d-g = Quarte, d-b = Sexte.

Der B-Satz ist anspruchsvoller, weil die Linienführung der begleitenden Frauenstimmen aufwändiger ist.

In den ersten beiden Takten wie auch z.B. in Takt 6 sind Sopran und Alt oft gegenläufig angelegt, während sie in den Takten 2 und 3 als Teile von Sextakkorden parallel geführt werden.

In den beiden Schlusstakten werden die Frauenstimmen, der Anlage der Melodie folgend, noch ausufernder. In der Melodie sind es drei Ketten à vier Achtel, als Sequenz<sup>3</sup> angelegt: Takt 7,1-2, dann 3-4, dann 8,1-2.

Der Charakter des Satzes muss immer suchend, fragend, manchmal auch klagend sein.

*Tempo*

♩ etwa 96

*Verwendung*

Zur Lesung von Versen aus Psalm 139.

Thema: 1240 Gottesbild, 1230 Vertrauen, 1310 Zuspruch / Trost, 1330 verantwortlich leben.

### 3 Solang wir Atem holen

*Text*

Zu den einzelnen Strophen:

1. Schon den Anfang der ersten Strophe könnte man humorig verstehen. Hat Gott bei den Menschen das Atmen vielleicht deshalb eingerichtet, könnte man pfeifig fragen, damit er eine Chance bekommt, uns anzusprechen? Denn: „Solang wir Atem holen, erweckt uns Gottes Ruf.“ Beim Atmen und beim Schweigen spricht Gott. Vielleicht ist aber auch gemeint: So lange wir leben und also atmen, kann er uns zu erreichen. Gott „erweckt“ uns vor allem, damit wir ihn loben. Wir sind „ins [zum] Lied“ gerufen, wie es heißt, und sollen dies im „Chor des Lebens“ und „einander zugewiesen“ tun. Sängerinnen und Sänger eines Chores werden das gerne hören und singen.
2. Im Abendlied „Der Tag, mein Gott, ist nun vergangen“<sup>4</sup> steht in der 4. Strophe ein Beispiel für das immerwährende Gotteslob. In jedem Augenblick geht irgendwo auf der Erde die Sonne auf. Dann steht ein Mensch auf und beginnt sein Morgengebet. Alle diese Gebete hintereinander gesetzt, lassen die Vorstellung entstehen, dass das Morgenlob nie aufhört, sondern ein Gebet ist, es immer weitergegeben wird und um die Erde läuft. In der Strophe dieses Liedes ist der Gedanke ähnlich. Denn wenn mir die Stimme zum Morgendank durch „Atemnot“

---

<sup>3</sup> Bei einer Sequenz erscheinen Tonfolgen mehrfach hintereinander, allerdings beginnen sie von anderen Anfangstönen. Hier sind es im Sopran z.B. vier Achtel: Die Töne b-d-c-b in Takt 7,1 erscheinen in Takt 7,3 – einen Ton tiefer – als a-c-b-a, dann noch einmal ab Takt 8,1 und wieder einen Ton tiefer: g-b-a-fis, hier allerdings leicht variiert.

<sup>4</sup> EG 266, EM 640, JF 658, in der deutschen Fassung von Gerhard Valentin.

oder „Kummer“ versagt, vertraue ich darauf, dass dann jemand daneben steht, um mein Gotteslob zu übernehmen.

3. Der Tag ist Gottes Zeit, denn „Gottes Liebe ist wie die Sonne.“<sup>5</sup> Auch Jesus wird in Liedern mit der Sonne verglichen: „Herr Jesu, Gnadensonne“<sup>6</sup>. Die schwierigen Zeiten im Leben eines Menschen werden dagegen als dunkle Zeiten bezeichnet. Beim Morgengrauen aber muss „das Dunkel“ „erleichen“, weil mit jedem Sonnenaufgang Gottes Gegenwart und Macht eindrucksvoll bewiesen wird.

Die Geschichte der Einnahme Jerichos nach Josua 2 zeigt, dass Musik Macht hat und dass das Singen eine wichtige Aufgabe der Gemeinde ist. Weil wir das immer wieder vergessen, folgt hier der Aufruf: „Gott, lass es uns nicht fehlen an Weisen und Gesang“. Dabei geht es nicht unbedingt um eine ständige Liederproduktion, sondern um das Tun, das Singen. Das gemeinsame Singen stützt und stärkt den Glauben des Einzelnen und der Gemeinde. Es wird „unseren [Lebens-] Gang beseelen“.

4. „Das Lied hebt seine Flügel“, es wird zum Hoffnungslied. Das haben wir heute fast verlernt: Menschen haben früher gesungen, wenn sie Angst hatten, wenn sie traurig waren und in Not. Das Singen hat sie befreit. Das wissen die Sängerinnen und Sänger unserer Chöre. Das Singen „übersteigt die Ängste“ und wir blicken „hinaus ins Weite, es atmet deinen Geist,“ [persönlich formuliert: wir atmen Gottes Geist] Mit dem Bezug auf das „Hochzeitsfest“ ist vermutlich die Ewigkeit gemeint (siehe Offenbarung 19,7 und 9). Das Singen, ja der ganze Gottesdienst war in früheren Zeiten eine himmlische Beschäftigung, wie uns das z.B. beim Gloria in der Messe gezeigt wird, wenn wir mit den Engeln –wie in der Heiligen Nacht – Gott loben dürfen: „Ehre sei Gott in der Höhe“ (Lukas 2,14). Der Gottesdienst war immer eine Ahnung der Ewigkeit.

### Musik

Die Melodie in der Mollfassung ist das Original und trägt in der Vorlage den Namen Llangloffan, die Bezeichnung einer walisischen Region. Die Melodie entstand dort vermutlich im 19. Jahrhundert. Sie wird in Großbritannien mit dem Text „Rejoice, rejoice, believers, and let your lights appear“ gesungen.

Die Melodie besteht aus 8 Zeilen, die paarig angelegt sind.

Nummerierte Melodiezeile	Formenbezeichnung	Taktangabe	Kurze Beschreibung der Melodie
1. Zeile	<b>A</b>	Takt 4,4-6,3	Quartsextakkord mit den Gerüsttönen d'-g'-b'-g' (siehe Fußnote 2)
2. Zeile	<b>B</b>	Takt 6,4-8,1	Aufschwung mit der Quarte g'-c" und Abgang zum Schlussston a', der harmonisch gedacht zur Dominante D-Dur gehört (siehe Fußnote 1)
3. Zeile	<b>A'</b>	Takt 8,4-10,3	Variante von Teil A mit den Gerüsttönen d'-g'-b'-d": am Ende mit einem weiteren Aufgang.

<sup>5</sup> Gemeindelieder 385

<sup>6</sup> EG 404, JF 335

4. Zeile	<b>C</b>	Takt 10,4-12,1	Auftakt vom hohen c", dann in den Terzen b'-g' und a'-fis' wieder zum Grundton g'.
5. Zeile	<b>D</b>	Takt 12,4-14,3	Auftakt vom hohen d", dann folgen die Terzen d"-b' und a'-c" (erst abwärts, dann aufwärts), die zum Dominantton a' führen. Damit hat dieser Teil eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Teil C, der auch aus Terzen besteht.
6. Zeile	<b>E</b>	Takt 14,4-16,1	Der Grundton g' wird von den Tönen fis' und a' umkreist, ehe die schon bekannte Tonfolge c"-b'-a' folgt.
7. Zeile	<b>A'</b>	Takt 16,4-18,3	Wiederholung der 3. Zeile
8. Zeile	<b>C</b>	Takt 18,4-20	Wiederholung der 4. Zeile

Die Grundform der Melodie ist eine Barform.<sup>7</sup>

- Der erste Stollen geht von Takt 4,4 bis Takt 8. Höhepunkt ist im Teil B das c". Die Melodie wird zum Dominantton a' geführt.
- Der zweite Stollen ab Takt 8,4 beginnt wie der Anfang. Die Melodie wird bereits nach dem 7. Ton variiert, zum hohen d" und dann zum Grundton geführt.
- Mit Takt 12,4 beginnt der Abgesang vom hohen d" aus. Er liegt in der Melodie in einer höheren Lage und endet im Takt 16 in der Dominante D-Dur.
- Am Schluss (Takt 16,4), und das ist ungewöhnlich, wird noch einmal der 2. Stollengang (Takt 8,4-12,1) wiederholt.

Wer sich der Melodie ganz unbedarft nähert, entdeckt irgendwann, dass man sie auch gut in Dur statt in Moll singen kann. Damit entstehen beim Singen des Anfangs Assoziationen. Könnte Wolfgang Amadeus Mozart diese Melodieversion in Dur bereits gekannt oder gab es die Melodie damals schon in Dur? Mit der Dur-Melodie verbinden wir die bekannte Arie aus Mozarts Oper „Die Zauberflöte“: „Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich.“ Auch Volkslieder, die ja viel älter sind als Mozart, fangen ähnlich an, wie z.B. „Wenn alle Brunnlein fließen“ oder „Nun will der Lenz uns grüßen“. Zufall oder nicht?

Chorsatz wie Arrangement sind so angelegt, dass sie in Dur wie in Moll musiziert werden können, wenn man die Vorzeichen entsprechend verändert. Wird das Lied in Moll gesungen, sind die zusätzlichen Vorzeichen im Notentext, z.B. das fis, wichtig. Im Dur-Satz sind sie dagegen überflüssig, weil sie ja schon am Anfang der Zeilen stehen. Der Satz ist einfach gehalten, damit er ohne größeren Aufwand in beiden Tonarten gesungen werden kann. Man könnte die Komposition auch für ein Tanzlied aus dem 18. Jahrhundert halten.

<sup>7</sup> Die Barform ist eine typische Volksliedform mit den Teilen: Stollen – Stollen – Abgesang. Die Melodie wird im ersten Teil quasi wie in einem Stollen bis zu einem Wiederholungszeichen geführt, wiederholt (hier variiert) und dann im so genannten Abgesang zum Ende geführt.



Wie der Text an manchen Stellen so darf auch die Musik manchmal etwas verschmitzt sein. Auf jeden Fall soll das Lied fröhlich musiziert werden.

### *Tempo*

♩ = 144

### *Ausführung*

Unterschiedliche Besetzungen der Strophen können die Musizierfreude vergrößern: z.B.: Melodie alleine, nur Sopran und Bass, mit oder ohne Instrumente, mit unterschiedlichen Instrumenten... Dabei sollte man immer den Eindruck eines „spontanen“ (heißt:) improvisierten Besetzungswechsels haben.

Beispiele: So singt der Chor auf der CD am Anfang auf Silbe, der Text wird hineingesprochen, um darzustellen, dass wir den Text erst „ins Lied zu übertragen“ haben. Die 2. Strophe sollte ursprünglich ein Sopran- und ein Bass-Solist singen, um deutlich zu machen, dass, wenn „die eigne Stimmen mir ihren Dienst versagt“, wir hoffentlich immer einen Sänger neben uns haben, damit das Lob weiterklingt. Mitte der 3. Strophe wechselt der Chor nach Dur, wenn es heißt: „Gott, lass es uns nicht fehlen an Weisen und Gesang...“ Wir wollen nicht mehr in Moll singen, wir singen jetzt in Dur weiter. Das Wechseln der Tonart ist so eine Spielart des spontanen Musizierens.

### *Verwendung*

1140 Lob und Anbetung

## **4 In das Dunkel deiner Vergangenheit**

### *Text*

Das ist ein ungewöhnlicher und, wie ich finde, schöner Text! Das Besondere entdeckt man erst, wenn man ihn ganz liest. Stutzig macht die Formulierung am Ende des Kehrverses: „Ich bin da!“ Wer spricht hier? Die Formulierung erinnert an 2. Mose 3, 14, wenn Gott dem Volk Israel seinen Namen nennt: „Ich werde sein, der ich sein werde.“ Wer hier spricht? Ja, Gott selbst spricht uns an! Schon die ganze Kehrverszusage ab Takt 9 ist ungewöhnlich, wenn er uns sagt: „in all dein Sein, in dein Fühlen und Denken lege ich meine Zusage: Ich bin da!“ Ist das nicht hoffnungsvoll? In unser vages Hoffen und Wünschen legt Gott seinen Glaubensfunken.

In den fünf Strophen spricht Gott mich auf mein Gelingen wie auf mein Versagen an. Der Text spannt den Bogen vom „Dunkel meiner Vergangenheit“ bis zum „Ungewissen meiner Zukunft“. Die Strophen nennen Beispiele meines Gelingens wie meines Versagens. Besonders gnädig ist Gott, wenn er meine Schwächen aufdeckt, manchmal – so verstehe ich es – in einer verschmitzten Formulierung, z.B. wenn es um die Langeweile meines Betens (3. Strophe) oder um „die Schwäche meines Verstandes“ (4. Strophe) geht.

Was ist wirklich wichtig und gut in meinem (Glaubens-) Leben? Ich werde erinnert an ein Gedicht von Lothar Zenetti, in dem er fragt: Warum bin ich ein Glückspilz? Weil mein Arzt mir sagt, dass mein Blutbild sich gebessert hat oder weil mein Chef mich gelobt hat? Oder ist die „erfreulichste Nachricht“, wenn der

Pfarrer mir im Gottesdienst mitteilt, dass mein Name im Himmel aufgeschrieben ist?<sup>8</sup>

### *Musik*

Die Melodie beginnt groß, mit einem Oktavsprung, in Takt 6/7 folgt ein Septimsprung, denn Gott selbst spricht ja. Die Achtel wie auch die Triolenachtel wirken belebend. Die Melodie zeigt in ihrer Bewegung keine klare Richtung. Da will mir einer etwas Wichtiges erzählen und singt mir Ermutigendes zu. Die Melodie schwebt dahin. Beim Kehrsvers ab Takt 9 wirken die höchsten Töne wie Fanfarentöne. „Ich bin immer da,“ sagt dieser Gott, „halte Dich an mich.“

Zum Begleitsatz s.u. bei *Besetzung*.

### *Tempo*

♩ = 70

### *Besetzung*

In der Vorlage, von der wir ausgegangen sind, steht: „Begleitsatz (ad libitum auf offenen Vokal und / oder instrumental)“. Nur der Begleitsatz des Kehrsverses war – auch nur teilweise – textiert. Für unsere Ausgabe ist der gesamte Begleitsatz textiert worden, sodass die Unterstimmen eines Chores ihn auch mit Text singen können. Damit sind jetzt verschiedene vokale und instrumentale Ausführungen möglich.

Die Stichnoten sind vom Herausgeber modifiziert worden. Es sind in der Regel die dissonanteren Noten, die dem Satz aber auch eine gewisse „Farbe“ geben. Wenn der Chor diese Töne nicht übernehmen kann oder will, kann sie auch ein mitspielendes Tasteninstrument übernehmen. Weil ein flächiger Klang eher geeignet ist, ist eine Orgel einem Klavier vorzuziehen. Auch Streicher oder Bläser könnten eingesetzt werden. Dabei sollten Tonwiederholungen miteinander verbunden werden, um einen flächigeren Klang zu erreichen.

### *Verwendung*

1210 Glaube / Bekenntnis, 1240 Gottesbild.

## **5 Es ruht ein Geheimnis in allem**

### *Texteinführung von der Autorin Susanne Brandt*

Eine erste Inspiration hat dieser Liedtext erfahren durch den Text „Jag kann icke räkna dem alla“ der schwedischen Kirchenlied-Dichterin Lina Sandell Bert (1832-1903), der wie viele geistliche Lieder aus Skandinavien Gottes unfassbare Güte besingt, die in der Vielfalt der Natur ihren Ausdruck findet. Bei einer Skandinavienreise habe ich mich dann von diesem Text zum Schauen und Staunen in der Natur des Nordens anregen lassen und aus dieser Grundhaltung heraus einen neuen Text geschrieben, der hier und da an die Bilder der Lina Sandell Bert anknüpft, diese aber aus dem eigenen Erleben der Landschaft heraus anders beschreibt und interpretiert:

---

<sup>8</sup> Lothar Zenetti, „Grund zur Freude“ in „Die wunderbare Zeitvermehrung“ Seite 25, Verlag Pfeiffer, München 1979

Mit dem „Geheimnis“ in der ersten Strophe wird das „Schauen Gottes in der Natur“ als eine mystische Erfahrung gedeutet, wie es ähnlich an vielen Stellen auch in der jüdischen Mystik bei Martin Buber oder in der christlichen Mystik bei Meister Eckhart geschieht. Das Geheimnis der Mystik hat mit Rätsel, Geheimniskrämerei oder Mystifizierung nichts zu tun. Es ist erfahrbar, lässt sich bewohnen und durchwandern – mit allen Sinnen, mit Leib und Seele, mit Vernunft und mit dem Vertrauen, in diesem Geheimnis Gott zu begegnen.

Nach dieser „Eröffnung“, nach diesem ersten Staunen über die Fülle, die sich in der Schöpfung so unfassbar offenbart, schlägt jede Strophe des Liedes eine neue Seite aus dem großen „Bilderbuch der Schöpfung“ auf. Aus der sinnlichen Erfahrung der Elemente und Zeichen in der Natur – Wasser, Wind und Feuer, Himmel und Erde, Tag und Nacht – lassen sich Bedeutungen ableiten, die etwas von Gottes Wirken in der Welt erzählen: Erneuerung und Erwachen im Kreislauf des Lebens, Schönheit und Klang als Geschenke.

„Es geht darum, den Brunnenpunkt zu finden, wo alles ständig aus Gottes Schöpferenergie hervorströmt“, schreibt Gotthard Fuchs über das Wesen christlicher Mystik. Auch davon singt dieses Lied: Mystik ist keine Schwärmerei oder esoterische Verklärung, sondern das Geheimnis einer Gottesbeziehung, die nicht zu einer Abkehr von der Welt führt, sondern die Hinwendung zur Welt und zur Schöpfung intensiviert: „Wer Gott umarmt, findet in seinen Armen die Welt; wer in seinem Herzen das Gewicht Gottes aufnimmt, empfängt auch das Gewicht der Welt.“ (Madeleine Delbrêl)

Wo das Lied im Sommer gesungen wird, werden die darin enthaltenen Bilder vielleicht als besonders nah und unmittelbar nachvollziehbar empfunden. Aber auch der Frühling und der Herbst mit seinen jeweils ganz eigenen Farben kommen in dem Lied zur Sprache und gehören in den Wechsel der Jahres- und Tageszeiten.

Diese Güte Gottes, die unfassbar in der Vielfalt der Schöpfung spürbar wird, gilt es zu loben: wieder und wieder, das ganze Jahr über, besonders schön mit Gesang!

### *Musik*

Die Idee zur Melodie entstand, als Susanne Brandt berichtete, dass ihr Text (s.o.) aus einer schwedischen Vorlage entstanden sei.

Die Melodie schwingt im fröhlichen 3/4-Takt. Die Form ist die übliche Volkslied-Barform<sup>9</sup>. Zwei Melodiezeilen bilden jeweils eine Einheit, einen Stollen:

- Takt 1-3: Anfangs und Schlussston haben den Abstand einer Oktave, der Spitzenton ist d“,
- Takt 4,3-8,1: vom Spitzenton d“ aus wird in großen Wellen wieder der Anfangston c‘ erreicht.

<sup>9</sup> Siehe dazu auch Fußnote 7. Viele Volksliedmelodien bestehen aus Stollen – Stollen – Abgesang, der Barform. Das heißt: Der erste Teil der Melodie wird ganz oder teilweise wiederholt. (Das sind die beiden Stollen, hier Takt 1-8,1 und 8,3-16,1.) Der dritte Teil, der Abgesang, ab Takt 16,3, führt die Melodie wieder zum Grundton.

- Takt 8,4-11 ist die Wiederholung der ersten Melodiezeile (allerdings mit einer anderen Harmonik der begleitenden Stimmen), die aber jetzt in
- Takt 12,3-16,1 mit dem b' beginnt und abwärts zum Grundton f' führt.

Charakteristisch für die ersten vier Atemzeilen sind die beiden Töne d"-c" (Takt 3; 4/5; 11), in der 1. und 3. Melodiezeile sogar erweitert zu: c"-d"-c" (Takt 2,3-3,2 und 10,3-11,2).

- In der vorletzten Melodiezeile ab Takt 16,3 beginnt der Schluss, noch einmal beginnend mit der Tonfolge c"-d"-c". Die letzten beiden Atemzeilen bilden eine Einheit, aber weniger durch eine Brückenform wie bei der 1. und 2., wie 3. und 4. Atemzeile, sondern durch die eingeschobene Hemiöle<sup>10</sup>, die an der Atemstelle in Takt 20 steht und die beiden letzten Teile miteinander verbindet, ja zum Weitersingen zwingt. Die beiden Zeilen ergeben nicht wie oben eine Brückenform, sondern eher eine Wellenform mit den Rahmentönen d" (Takt 17,1) - f' (Takt 18,2) - c" (Takt 20,2) - f' (Takt 22,1) - a' (Takt 22,3) – f' (Takt 23).

Die Formenstruktur der sechs Melodiezeilen könnte man so festhalten:

Takt	Formbeschreibung	Barformteile	Schlussakkord
1-4	<b>A</b>	1. Stollen 1. Hälfte	gemeint ist F-Dur
4-8	<b>B</b> , angelegt als Spiegelform von Teil A	1. Stollen 2. Hälfte	gemeint ist C-Dur
8-12	<b>A</b>	2. Stollen 1. Hälfte	F-Dur
12-16	<b>C</b> , mit gewissen Ähnlichkeiten zu Teil B	2. Stollen 2. Hälfte	F-Dur
16-20	<b>D</b> , mit gewissen Ähnlichkeiten zu Teil B,	Abgesang 1. Teil	B-Dur
20-24	<b>E</b> , mit gewissen Ähnlichkeiten zu Teil C	Abgesang 2. Teil	F-Dur

Der Chorsatz ist der Melodie entsprechend volksliedhaft. Die Unterstimmen haben neben der Begleitung des Soprans die Aufgabe, in melodischen Linien die Pausen der Melodie zu füllen. Damit soll ein flüssiges und fröhliches Musizieren ermöglicht werden.

*Tempo*

♩ = 166

*Besetzung*

Damit die 6 Strophen nicht langweilig werden, könnte es sinnvoll sein, die Strophen unterschiedlich zu besetzen. Wir haben bei der CD die erste Strophe einstimmig gesungen, die zweite im Wechsel der beiden Männer- und Frauenstimmen, die 3. Strophe haben Sopran und Bass übernommen, die 4.

<sup>10</sup> Bei einer Hemiöle (Takt 19-20) wird aus zwei 3/4-Takten ein 3/2-Takt. Im 3/4-Takt gibt es drei Zählzeiten mit dem Akzent auf 1. Der Hemiölentakt ist ein 3/2-Takt mit 6 Zählzeiten und Betonungen auf den Zählzeiten der 1., 3. und 5. Viertel: hier Takt 19,1, 19, 3 und 20,2. Mein immer wieder gern wiederholtes Beispiel für die unterschiedliche Akzentuierung von zwei 3/4-Takten heißt: „Jo-hann Se-//ba-sti-an“ und für den 3/2-Takt: „Wolf-gang A-ma-de-us“.

Strophe wurde im Wechsel der Liedzeilen ein- und vierstimmig besetzt. Bei der letzten Strophe oktaviert am Schluss der Sopran den Tenor. Die Tenorstimme liegt hoch. Durch die Oktavierung mit einer Frauenstimme entsteht eine Oberstimme. Denkbar wäre zusätzlich – vielleicht mit einem Solosopran – auch den Alt zu oktavierem. Er ginge ab Takt 16 nur bis f“.

Mit einem vorhandenen Notentext, hier ist der vierstimmige Chorsatz gemeint, phantasievoll umzugehen, nennt man Kantoreipraxis. Es geht darum, die gedruckten Stimmen nach den aktuellen Möglichkeiten zu besetzen, bei mehreren Strophen auch unterschiedlich. Drei grundsätzliche Varianten sollen erwähnt werden: die additive, bei der eine Stimme (z.B. die Melodie) beginnt, und der Chorsatz nach und nach vervollständigt wird; bei der responsorialen sollen durch den Wechsel einzelner Stimmen zur vollen Besetzung Gegensätze hörbar werden. Oder die antiphonale Besetzung: Zwei Chorgruppen singen sich Zeilen oder Strophen zu. Immer können Instrumente auch zu den Chorstimmen dazukommen oder sie sogar ersetzen. Manchmal kann man Besetzungen sogar aus dem Text inhaltlich (s.o.) oder aus der vorgegebenen musikalischen Kompositionsform ableiten. Auf jeden Fall müssen solche Varianten dem Chor gut vermittelt – und besonders geübt werden.

Wie auf der CD gemeint, soll das Schlagwerk wie improvisiert klingen.

#### *Verwendung*

1120 Gottesdiensteröffnung, 1140 Anbetung und Lob, 1210 Bekenntnis und Lob

#### *Kombination*

Als Kehrvers zur Lesung des 118. Psalms.

Zum Thema „Lob dem Schöpfergott“ hier weitere Beispiele: Singalong 1 „Herr, deine Güte“ oder Ninive 35 „Herr, deine Güte“ (auch EG 270, EM 94, FL 370). Aus „In allem klingt Gott“ Nr. 2: „Dies ist die Weise, wie Gott naht“, Nr. 6: „Gott über uns“, vor allem in den Strophen. Singheft 2014,1: „Gott nahe zu sein ist mein Glück“, Nr. 6: „Wie herrlich grünen Baum und Strauch“. Gemeindelieder: „Geh aus, mein Herz, und suche Freud“ EG, 503, EM 110, FL 493, JuF 613. Ninive 143 „Die ganze Schöpfung jubelt dir zu“.

## **6 Ich will dich rühmen, mein Gott und König**

#### *Text*

Der Psalm ist in der Einheitsübersetzung mit „Lobpreis der Größe und Güte Gottes“ überschrieben. (Siehe auch Besetzung)

Folgende Verse wurden vertont:

- Kehrvers: Psalm 145,1 und 2
- Vers 1: Psalm 145,8 und 9
- Vers 2: Psalm 145,10 und 11 (mit Verkürzungen und Veränderungen)
- Vers 3: Psalm 145,13b und 14 (fast identisch)

#### *Musik*

Es ist bemerkenswert, dass die Komponistin die Melodie schrieb (2011), nachdem sie erfuhr, dass sie Krebs hat.

Die Melodie steht so im neuen katholischen Gesangbuch „Gotteslob“ im Diözesanteil Rottenburg. Die Herausgeber können sich also vorstellen, das Lied so in der Messe zu verwenden, vielleicht nicht allein von der Gemeinde gesungen, aber mindestens im Wechsel mit einer Chorgruppe, die die Verse übernimmt, während die Gemeinde den Kehrs vers mitsingt.

Die Melodie macht einen munteren Eindruck. Der Kehrs vers steht in D-Dur und schließt auf der Hälfte (Takt 4) mit dem Schlußton e und der Vorstellung der A-Dur-Dominante (siehe auch Fußnote 1). Die Takte 5 bis 8 sind eine Variante der Takte 1 bis 4.

Die Melodien der drei Verse sind modellhaft gebaut und eher h-Moll zuzuordnen. Auch die Verse sind - wie der Kehrs vers - melodisch zweiteilig angelegt. Die Rhythmisierung der Wiederholungen muss je nach Textversion anders sein. Das Melodiemodell ist aber immer erkennbar. In beiden Hälften beginnt die Melodie mit einem h-Moll-Dreiklang in der Umkehrung als Quartsextakkord: fis'-h'-d"<sup>11</sup> (siehe auch Fußnote 2). Auf der Hälfte schließen alle Verse auf einem fis'.

Der Chorsatz ist in der Anlage nur dreistimmig. Sogar auf die wenigen Tenortöne im Kehrs vers in Takt 5-8 könnte man verzichten. Sie sind lediglich eine klangliche Erweiterung.

Der Kehrs vers ist homophon angelegt (siehe Fußnote 11) und beginnt zweistimmig (Frauen- und Männerstimmen), ehe bei der Wiederholung der Melodie (in Takt 5, s.o.) der Chor vierstimmig wird.

Die Verse sind mehr polyphon (siehe Fußnote 13) gestaltet. Sie sind damit etwas schwieriger und könnten für kleine Chöre sogar eine Herausforderung sein. Sie sind aber auch eine Möglichkeit, die Selbstständigkeit der einzelnen Stimmen zu trainieren.

Die Begleitstimmen sind bewusst motivisch angelegt worden, oft sogar linear. Sie müssen als eigenständige Stimmen gut geübt werden (s.u.).

### *Erarbeitung*

Die Männerstimme wird – wie öfter bei dreistimmigen Sätzen – besonders für die Bässe manchmal hoch geführt, z.B. beim Kehrs vers in Takt 1 die Tonleiter von d nach d' oder beim Terzenaufstieg in den Takt 10-11: H-d-fis-ais-cis'. (Siehe auch die Varianten in den anderen beiden Versen.)

Darüber hinaus achte man im Alt wie in der Männerstimme auf einige besondere Intervallsprünge:

- Takt 6-8 die Tonfolge im Bass: g-d'-g-e-A-d-H-Fis-G-A-d
- Takt 14 und Takt 27/28: Kleine Hilfe zum Verständnis: Die Männer bauen mit der Terzenschichtung H-d-fis-ais-cis' zuerst einen H-Moll- (h-d-fis) und dann einen Fis-Dur-Dreiklang (fis-ais-cis').

---

<sup>11</sup> Der Grundakkord eines Moll-Dreiklangs besteht aus zwei übereinander stehenden Terzen: unten immer die kleine, oben immer die große Terz. In h-Moll heißen die Töne von unten nach oben: h-d und d-fis. Das ist der Grundakkord. Die drei Töne lassen sich auch anders „stapeln“: als d-fis-h, einem Sextakkord, oder wie in unserem Stück als fis-h-d, einem Quartsextakkord. Man spricht vom Grundakkord und von Umkehrungen. Entscheidend ist nicht die Reihenfolge der oberen Töne, sondern die Stellung des tiefsten, des Basstons.

- Takt 14/15 oder 23/24 oder 32 Alt: fis'-ais'-d (melodisch gedacht ist es der Ton cisis = übermäßiger Dreiklang)<sup>12</sup>
- Takt 21/22 und 30/31 Männerstimme: Nach der Oktave H-h brauchen die Männer die h-Moll-Dreiklangstöne H-d-fis-h – in Takt 22 zuerst in Viertel- und dann noch einmal in Achtelnoten.

Die drei Verse sind ja kompositorisch ähnlich, haben aber unterschiedliche Texte und damit unterschiedliche Rhythmen und Akzentuierungen. Das gilt es herauszuarbeiten.

### *Tempo*

♩ = 100

### *Besetzung*

Wenn die Gemeinde den Kehrsvers mitsingen soll, sollte sie wegen der Länge mindestens den Text mitlesen. Sie kann auch nur bei der zweiten Hälfte einsetzen.

Wie oben schon erwähnt, kann auf die Tenortöne in Takt 5-8 verzichtet werden.

### *Verwendung*

1120 Gottesdienstbeginn, 1140 Anbetung und Lob, 1210 Glaube / Bekenntnis

## **7 Lebendiger Stein / Ich habe dich gefunden**

### *Text*

Der Autor des Textes geht vom Bibelvers 1. Petrus 2,5 aus: „Und auch ihr als lebendige Steine erbaut euch zum geistlichen Hause und zur heiligen Priesterschaft...“ In diesem Bild ist die Gemeinde ein Gebäude, das sich aus den Gläubigen zusammensetzt. Anders gesagt: Aus den Steinen, der „heiligen Priesterschaft“, entsteht das Haus Kirche oder Gemeinde. Der wichtigste Stein des Gebäudes ist der Eckstein, Jesus Christus, wie es in Epheser 2,20 heißt („...da Jesus der Eckstein ist“). Das neutestamentliche Bild gibt es schon in Psalm 118,22. Die Urchristen haben diesen Vers auf Jesus bezogen, wie es auch in 1. Petrus 2,6 und 7 gemeint ist: „Darum steht in der Schrift (Jesaja 28,16): „Siehe, ich lege in Zion einen auserwählten, kostbaren Eckstein; und wer an ihn glaubt, der soll nicht zuschanden werden.“ Für euch nun, die ihr glaubt, ist er kostbar. Für die aber, die nicht glauben, ist er „der Stein, den die Bauleute verworfen haben; der ist zum Eckstein geworden.“ (Psalm 118,22)

Daraus entstehen die folgenden Strophen: Der Autor beginnt mit einer Geschichte.

1. Auf einem Spaziergang findet er (in der Ich-Form erzählt) einen Stein. Er nimmt ihn in die Hand, sieht ihn an, spürt die „Sonnenwärme“, die „Geschmeidigkeit“, aber auch die „Kanten“ und „Brüche“.

<sup>12</sup> Kleine Theorieexkursion. Der Dreiklang d-fis-ais (von unten nach oben) besteht aus den beiden großen Terzen d-fis und fis-ais. Sein Name „Übermäßiger Dreiklang“ wird abgeleitet vom Rahmenintervall des Dreiklangs, der übermäßigen Quinte d-ais.

- Der Kehrsvers ist als „Gegenüber“ angelegt. Dem Spaziergänger wird gesagt: „Du bist auch [so] ein [...] Stein, mit dem Gott seine Kirche baut.“
2. Die Gedanken des Spaziergängers zum Stein werden fortgesetzt. Er sinniert darüber, was der Stein wohl so alles erlebt hat: „Hitze“, „Kälte“, „Wasser“, „Wind“. Und was bedeuten wohl die „feinen Linien und Adern?“, fragt er sich. Sah der Stein schon immer so aus, hat er sich verändert? Ist er vielleicht gewachsen? Und damit sind wir schon an der Bildgrenze vom Stein zum Menschen, der im Kehrsvers ja schon als „lebendiger Stein“ bezeichnet wird.
  3. Jetzt vergleicht sich der Spaziergänger mit dem Stein und sagt: Ich bin wie du „gewachsen, gewandert und gerollt“. Wie du habe auch ich mich in meinem Leben immer wieder „verändert“. Will Gott, dass auch ich in seinem Haus, der Kirche, ein Stein werde und Aufgaben übernehme? Und mit einer kleinen Textänderung im Kehrsvers wird aus der Zusage „Du bist...“ das Bekenntnis: „Ich bin ein lebendiger Stein.“
  4. Der Spaziergänger beendet seinen Weg. Er legt den Stein, der ihm eine neue Sicht auf Gott, seinen Glauben und die Aufgabe in der Gemeinde gegeben hat, wieder auf die Erde, damit ihn ein anderer findet und ähnliches erlebt. Er hat verstanden, dass er sich ändern, „verändern“ muss, wenn er ein „lebendiger Stein“ werden will, „mit dem Gott seine Kirche baut.“

Die wichtigste Erkenntnis dieses Liedes aber ist: Gott findet mich. Nicht ich habe den Stein gefunden, vielmehr hat Gott ihn mir vor die Füße gelegt. Das ist Gnade, denn er hat mich dazu auserwählt, diesen Stein aufzuheben, mir meine Gedanken dazu zu machen und für mein Leben einen neuen Anfang zu finden. Meine Aufgabe ist es nun, anderen einen solchen Stein „vor die Füße zu legen“, wie es ein anderes Bild sagt: „den Samen zu säen.“

### Musik

Wenn man sich die Struktur der Melodie ansieht, kann man Folgendes festhalten:

Nummer der Liedzeilen	Bezeichnung der Form	Taktangabe (Anfangs- und Schlussston jeder Zeile)	Beschreibung der Großform	Anfangs- und Schlussakkord der Zeilen <sup>13</sup>
1. / 2.	<b>A / B</b>	4,4-6,2 / 6,4-8,3	Strophe: 1. Hälfte	e – h <sup>6</sup> / h <sup>6</sup> -H <sup>7</sup>
3. / 4.	<b>A' / C</b>	8,4-10,2 / 10,4-12,3	Variante	H <sup>7</sup> -h <sup>6</sup> / h <sup>6</sup> -G <sup>7</sup>
5. / 6.	<b>D / E</b>	12,4-14,2 / 14,4-16,3	2. Hälfte	G <sup>7</sup> -G <sup>6</sup> / G <sup>6</sup> -G <sup>9</sup>
7. / 8.	<b>D / E'</b>	16,4-18,2 / 18,4-20,4	Variante	G <sup>7</sup> -G <sup>6</sup> / G <sup>6</sup> -H <sup>7</sup>
9. / 10.	<b>F / G</b>	21,1-22,3 / 22,4-24,4	Kehrsvers: 1. Hälfte	e-G / G-G
11. / 12.	<b>F / G'</b>	25,1-26,3 / 26,4-28,4	Variante	e-G / G-e

Erklärung: In der linken Spalte sind die Liedzeilen durchnummeriert. Die Formenbezeichnungen in der nächsten Spalte zeigen identische (gleiche Buchstaben), ähnliche oder verwandte (z.B. A': Buchstaben mit Häkchen) oder unterschiedliche Formen (anderer Buchstabe) an. Die Taktzahlen in der nächsten

<sup>13</sup> Grundtonart ist e-Moll. Dur-Akkorde mit großen, Moll-Akkorde mit kleinen Buchstaben, 7 = mit Septime, 9 = mit der None, 6 = als Sextakkord.



Spalte zeigen die genaueren Abgrenzungen der Zeilen. Die beiden Großformen sind Strophe und Kehrvers, wobei der Strophenteil in zwei Großteile (siehe Formteile: A bis E') gegliedert werden kann. Auch der Kehrvers ist mit den Teilen F-G zweiteilig.

Die harmonischen Informationen in der letzten Spalte sind – zugegeben - nicht sehr aussagekräftig, weil Anfangs- und Schlussakkorde nicht unbedingt die prägende Tonart der gesamten Zeile darstellen. Die Grundtonart ist e-Moll. Die Dominante ist H-Dur (siehe auch Fußnote 1). Die beiden anderen genannten Akkorde zeigen lediglich an, dass der Komponist auch die Paralleltonart von e-Moll benutzt: G-Dur und dessen Dominante D-Dur. Ganze Takte stehen aber auch z.B. in a-Moll (Takt 11) oder in C-Dur (Takt 13). Die Angaben sollen nur zeigen, wie weit sich der Komponist von der Grundtonart e-Moll entfernt, um dieses lange Lied lebendig zu halten, gerade weil er das Element Rhythmus dazu nicht benutzt.

Die Melodie hat einen Erzählcharakter, vom Text ausgehend (s.o.). Der Rhythmus besteht bei den Strophen fast nur aus Viertelnoten. Lediglich die letzten betonten Silben einer Zeile (bei weiblichen Endungen wie z.B. „ge-fun-den“ ist es die vorletzte, bei den männlichen Schlussilben wie „Weges-rand“ die letzte Silbe) sind mit einer Achtel vorgezogen, antizipiert (zu Antizipation siehe Fußnote 19), denn in Takt 5,4+ z.B. wird z.B. die betonte Silbe „ge-fun-den“ in der ersten Strophe eigentlich erst auf 6,1 erwartet.

Der Chorsatz ist im Strophenteil homophon gesetzt. Bei einigen Schlüssen, z.B. in den Takten 8 und 20, wird ein Quartvorhalt aufgelöst, der Akkord gestreckt.

Der Kehrversteil ist so konstruiert, dass bei den Schlussnoten des Soprans (Takt 22, 24, 26, 28) die anderen Stimmen die Zäsur überbrücken. Die Unterstimmen beginnen z.B. in Takt 21 mit Viertelnoten und liefern im nächsten Takt mit Achtelnoten den weiteren Text nach. Durch diese nachfolgenden Achtelketten verdichtet sich der Satz.

*Tempo*  
♩ = 120

#### *Besetzung*

Der Chorsatz kann auch ohne Begleitung gesungen werden.

#### *Verwendung*

1330 Nachfolge, 1370 Gemeinde, 1390 Einsegnung, 1400 Aufnahme in die Gemeinde

## **8 Der Herr behüte dich**

### *Text*

„Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen. Woher kommt mir Hilfe?“ Schon in diesem ersten Vers des 121. Psalms ist die Angst derer zu spüren, die als Wallfahrer auf dem Weg nach Jerusalem an den hohen Bergen vorbei mussten, auf denen andere Völker ihren Göttern opferten. Allein zu diesen Gipfeln zu schauen, beunruhigte sie. Sie empfanden das als Bedrohung ihres Glaubens, und

sicherlich tauschten sie sich darüber auch mit anderen Wallfahrern aus. Am Ende eines solchen Gesprächs sprachen sie sich vielleicht Mut zu, sagten sich einen Segensspruch, vielleicht wie den in dieser Motette unterlegten, den Schlussversen 7 und 8 dieses Psalms.

Im Original steht bei Thomas Morley ein Frühlingstext: „Now is the gentle season freshly flow'ring, to sing and play and dance while May endureth, and woo and wed too, that sweet delight procureth.“

### *Musik*

Die Komposition gehört also zur Gattung Madrigal, der weltlichen Motette. Anfang und Schluss sind homophon (siehe Fußnote Nr. 14), die mittleren Abschnitte sind wie bei vielen Renaissance- und frühen Barockmotetten polyphon gesetzt (siehe Fußnote Nr. 16). Jeder dieser Abschnitte beginnt mit einer Tonfolge, einem Motiv in einer Stimme, das in den nachfolgenden Einsätzen der weiteren Stimmen imitiert (siehe Fußnote 15) wird (Analyse s.u.). Vergleichen kann man die Komposition mit denen der Zeitgenossen wie Giovanni Pierluigi da Palestrina oder in Deutschland mit Hans Leo Hassler, Orlando di Lasso oder Leonhard Lechner. Werke dieser Komponisten sind vielen bei uns nicht bekannt. Sie bereiteten z.B. die Motetten eines Heinrich Schütz vor, der mit seinen ersten Kompositionen allerdings erst 1611 auf den Plan tritt, während Morley bereits 1603 gestorben ist.

Strukturieren wir zunächst die Komposition:

- Takt 1-7,1: homophoner<sup>14</sup> Satz in langsamen Notenwerten,
- Takt 7,2-15,1: erstes Imitationsmotiv<sup>15</sup> im Alt, das von den weiteren Stimmen in der Reihenfolge Sopran, Tenor und Bass übernommen wird. Die Einsätze beginnen in unregelmäßigen Abständen. Während Tenor und Bass im Abstand von zwei Takten einsetzen, beginnt der Sopran schon nach einem halben Takt. Bei allen polyphonen<sup>16</sup> Teilen, die folgen, werden die Stimmen zu einem vierstimmigen Schluss geführt, ehe ein neues Motiv vorgestellt wird. (Das nur zur Ergänzung: Heinrich Schütz dagegen verzahnt diese Teile oft und schafft damit Übergänge.)
- Takt 15,2-22,1: zweite Imitation, eine Variante des ersten Motivs, in der Einsatzfolge: Tenor, Alt, Sopran und Bass. Die Abstände der Einsätze sind wie oben. Das Motiv, das in Takt 7 der Alt gesungen hat, wird jetzt vom Tenor gesungen, das Motiv des Soprans in Takt 7,4 vom Alt. Damit wird der Weg frei, weiter nach oben zu gehen und dem Sopran einen höheren

<sup>14</sup> Als homophon bezeichnet man einen Chorsatz, wenn alle Stimmen denselben Text gleichzeitig singen.

<sup>15</sup> Imitation: lat.: Nachahmung. Eine Tonfolge, entweder als lockeres Motiv oder festgefügtes Thema, wird von weiteren Stimmen von unterschiedlichen Anfangstönen aus übernommen. Bei der Imitation geht es nicht um Kopie, sondern um Ähnlichkeit des Vorgegebenen. Beispiel: Beim ersten Motiv im Alt (Takt 7) heißen die Töne a-c-a-h usw. Beim 2. Einsatz im Sopran heißen die Töne e'-g'-e'-f' usw. Während a-h im Alt ein Ganzton ist, ist e-f im Sopran ein Halbtonschritt. Des Weiteren wiederholt der Tenor in Takt 9,4 eine Oktave tiefer die Soprantöne. Dagegen ist das Anfangsintervall des Basses in Takt 11,4 eine Quinte statt einer Terz. Man spricht von „realer Beantwortung“, wenn die Intervalle bei der zweiten Stimme identisch mit der ersten sind, von einer „tonalen Beantwortung“, wenn die Intervalle verändert werden, damit Motiv oder Thema in die aktuelle Tonart passen.

<sup>16</sup> Die Polyphonie ist das Gegenteil von Homophonie (siehe Fußnote 14). Alle Stimmen sind gleichberechtigt. Das wird schon dadurch deutlich, dass jede Stimme einen eigenen Textverlauf hat. Es gibt keine Melodie mit Begleitung.

- Einsatz zu verschaffen. Zudem wird eine andere Tonart angesteuert. Das Bass-Motiv in Takt 11,4 beginnt auf dem A, hier in Takt 18,4 auf dem e.
- Takt 22,3-33,3: vierter Teil. Dieses Motiv ist als Spiegelform<sup>17</sup> (siehe z.B. Sopran 21,4) zu den oberen Motiven angelegt. Im Gegensatz zu den ersten Motiven ist die Richtung eher abwärts angelegt. Stimmeneinsätze: Bass (Takt 22,3) und Sopran (Takt 22,4) setzen im Abstand einer Dezime gleichzeitig ein, der Sopran kommt dabei lediglich eine Viertelnote später. (Der Tenor ist in Takt 22,3 eine Gegenstimme zum Bass.) Dann folgen Alt und Tenor, wobei die weiteren Stimmen oft ineinander verzahnt einsetzen: Alt – Takt 23,4, Tenor – 24,4, Sopran – 25,2, Bass – 26,2 usw. Weitere Einsätze folgen. Dabei sind die Einsatzabstände unterschiedlich.
  - Takt 33,4-Schluss: homophoner Schlussteil.

### Erarbeitung

Die homophonen Teile sind schnell zu lernen. Man könnte mit dem Anfang beginnen und direkt danach mit dem Schluss ab Takt 33,4 fortsetzen.

Während man bei den homophonen Teilen darauf hoffen kann, dass falsche Töne von den Sängerinnen und Sängern schnell korrigiert werden, weil man in der Regel schnell erfasst, was nicht stimmt, müssen in den polyphonen Teilen alle Stimmen einzeln und gründlich erarbeitet werden, dabei muss jede Stimme ihre Linie selbstständig gestalten. Es gibt keine Melodie, die andere Stimmen „begleiten“.

Vorschlag: Um immer in erarbeitete Teile hineinzusingen, sollte man die polyphonen Teile von hinten beginnen, z.B.: Takt 22,3-33,3, oder man teilt den letzten Abschnitt und beginnt mit dem Alt in Takt 27,2. Dann folgt der Tenor in 28,2, der Sopran in 28,4 (Achtung: aus der kleinen Sekunde wird als erstes Intervall eine kleine Terz) und der Bass in 30,2.

Um als Chorleiter das Zusammenspiel der Stimmen zu verfolgen, ist es sinnvoll, die einzelnen Motive in den Noten herauszusuchen und zu kennzeichnen. Die Motive haben in der Regel – wie beim ersten Motiv – immer denselben Textanfang: z.B. „von nun, von nun an“. Hier eine Übersicht der Einsätze des Schlussteils, wobei die Motive sich zum Teil deutlich vom Prototyp entfernen:

Stimme	Takt
Bass	22,3
Sopran	22,4
Alt	23,4
Tenor	24,4
Sopran	25,2
Bass	26,2
Alt	27,2
Tenor	28,2
Sopran	28,4
Tenor	29,4

<sup>17</sup>Von einem gespiegelten Motiv spricht man, wenn die Intervalle, die beim ersten Mal aufwärts gesetzt sind, dann abwärts erscheinen und umgekehrt. Beispiel: In Takt 15 singt der Tenor die Töne a-c-a-h-c, in Takt 22 singt der Bass die Töne a-g-e-g-d, die Grafik des Tonverlaufs ist also gegenläufig zum ersten Motiv.

Bass	30,2
Alt	30,4
Sopran	31,2
Bass	31,4

Jede Stimme muss sich bewusst sein, wann sie mit einem Imitationsmotiv einsetzt, von wem sie es bekommt und wem sie es vorbereitet. Man beginne mit den Stimmkombinationen zweier Stimmen. Nachdem man mehrere Zweier-Stimmkombinationen probiert hat, kann man zu Dreier-Stimmkombinationen übergehen. Sinnvoll sind Kombinationen, bei denen Stimmen direkt nacheinander folgen, weil dann die erste Stimme der zweiten beim Einsatz hilft. Beispiel: In Takt 7,2 hilft der Alt dem Tenor, der in Takt 9,4 einsetzt. Der Tenor übernimmt bei seinem Einsatz das e des Alts in Takt 9,3. Oder man wählt Stimmen aus, die das Motiv mit demselben Ton beginnen. Beispiel: Sopran Takt 7,4 und Tenor Takt 9,4. Anderes Beispiel: Der Sopran setzt in Takt 25,2 ein. Der Bass übernimmt als Anfangston das g des Soprans in Takt 26,1 (hier nicht den Anfangston des Motivs).

*Tempo*

♩ = 60

*Besetzung*

In dieser Zeit gab es noch keine klare Trennung zwischen instrumentalen und vokalen Kompositionen. Vokale Sätze wurden oft auch instrumental musiziert. Manchmal spielten die Instrumente die Singstimmen mit, was man *colla parte* nennt. Manchmal wurden einzelne Unterstimmen auch durch Instrumente ersetzt. Der Klang des Instruments sollte sich allerdings gut mit dem der Singstimmen mischen.

*Verwendung*

Der Psalm 121 gehört zu den Lesungen der Jahreswende. Eine Nachdichtung des Psalms ist das Gemeindelied: „Ich heb mein Augen sehnlich auf“ EG 296, EM 78. Themen: 1030 Jahreswende, 1130 Gottesdienstende, 1360 Segen.

## 9 Ich stehe vor dir, Gott

*Textimpuls von Susanne Brandt*

Das Lied beschreibt eine persönliche Gottesbeziehung - zögernd und tastend noch. Aber genau darin liegt das Besondere dieser Beziehung: Ich, der oder die Suchende, muss nichts mitbringen. Gott ist es, der mich findet, der mir Vertrauen schenkt. Was ich zu dieser Beziehung beitragen kann, ist die Offenheit, mich berühren zu lassen und der Liebe zu trauen.

„Gott ist die Liebe; und wer in der Liebe bleibt, der bleibt in Gott und Gott in ihm“ (1. Johannes 4,16b) – so ließe sich die hier beschriebene Gotteserfahrung mit einem Bibelwort charakterisieren: Denn „ich glaube, dass du die Liebe bist“, heißt es in der 3. Strophe. In dieser Liebe, so heißt es dort weiter, suche und entdecke ich Gott staunend. Und das Lied endet mit der Hoffnung, dieser Liebe verbunden zu bleiben, denn: „So bleibst du (Gott) in mir.“

Damit sind alle Dimensionen des liebenden Gottes aus dem 1. Johannes 4,16b eingebettet in das Bekenntnis dieses Liedes:

Durch die Liebe wird eine Gottesbeziehung auch und gerade dann möglich, wenn das eigene Zögern und Zweifeln, wenn die leeren Hände und all das Unfassbare eine Nähe zu Gott aus eigener Kraft so schwer erreichbar scheinen lassen. Der liebende Gott ist ein Gott, der mir entgegen kommt, der in mir ist und mich umfängt, wenn ich offen bleibe für die Liebe.

### *Musik*

Die Melodie hat nach Aussage des Komponisten Volksliedcharakter. In den ersten beiden Teilen (Takt 17,4-23,1 und 23,3-28,1) sind die Tonfolgen, beginnend mit den hohen Tönen d<sup>2</sup> und c<sup>2</sup>, eher abwärts ausgerichtet. Die Melodie dieser beiden Liedzeilen endet in Takt 28 in mittlerer Lage, die Harmonik zeigt an, dass es weitergeht. In Takt 31,3 beginnt mit zwei aufwärts angeordneten Dominantseptakkorden,<sup>18</sup> die der Sopran alleine gestaltet, die zweite Hälfte der Melodie. Dieser Teil ist sehr emotional. Die Melodie wird dann zwar wieder zur Grundtonart B-Dur zurückgeführt, aber sie schließt nicht mit einem b, sondern mit dem tiefen d im Chor und in Takt 40 mit einem hohen d im Klavier. Das Stück bleibt über den Schluss hinaus in der Schwebung.

Die Begleitstimmen Alt, Tenor und Bass haben viele Tonwiederholungen und sind einfach.

### *Tempo*

♩ = 142

### *Verwendung*

Einen ähnlichen Gedanken verfolgt das Lied „Ich steh vor dir mit leeren Händen“: EG 382 und Chorheft „Die Zeit in Gottes Händen (1999)“ Nr. 19.

Themen: 1120 Gottesdienstbeginn, 1300 Sinnfrage, 1210 Glaube / Bekenntnis.

## **10 Was die Liebe will**

### *Textimpuls von Susanne Brandt*

„...und hätte der Liebe nicht“ – das Hohelied der Liebe aus 1. Korinther 13 gehört zu den bekanntesten Texten der Bibel. Es beschreibt, wie die Liebe etwas bewirkt, was wir ohne diese Liebe, allein aus eigenem Vermögen nicht in unser Tun und Lassen, in unser Wollen und Streben hineinlegen könnten.

Davon erzählt das Lied „Was die Liebe will“ auch – allerdings nicht ganz so offensichtlich und aus einer anderen Perspektive betrachtet. Während das Hohelied den Lesenden und Hörenden bereits deutlich und bilderreich vor Augen stellt, wie arm unser Wirken ohne die Liebe wäre, geht es in diesem Lied zunächst um die Frage und letztendlich um die Entscheidung, was das denn konkret heißen könnte: die Liebe haben?

---

<sup>18</sup> Takt 29-30: Die Töne des Soprans d-fis-a-c bilden den D-Dur-Dominantseptakkord von g-Moll, der Paralleltonart von B-Dur, das in Takt 31 erreicht wird. Der zweite Dominantseptakkord in Takt 32-33 mit den Tönen f-a-c-es fordert das B-Dur in Takt 34. (Siehe auch Fußnote Nr. 1.)

Ist die Liebe etwas, was man haben kann? Bleibt sie, einmal dafür entschieden, für immer bei uns oder müssen wir immer wieder neu nach ihr suchen?

Es gilt die Zusage, dass die Liebe niemals aufhört. Aber ob ich unaufhörlich offen bleibe für das Wirken dieser Liebe? Wie geht das und was bedeutet das konkret – gerade in schwierigen Situationen und bei schmerzlichen Erfahrungen in meinem Leben?

Um diese Frage geht es in diesem Lied:

Beschrieben wird ein Innehalten, eine Zäsur im Kreisen der Gedanken, die manchmal nötig ist, um die Liebe wieder hinein zu lassen in mein Denken, um der Liebe wieder Raum zu schenken, wo alles verhärtet und überfüllt scheint mit Ängsten und Sorgen.

Im Innehalten wird es wieder möglich: das Sehen und Spüren der Liebe. Sie war immer da, denn sie hört nicht auf. Aber manchmal bin ich es, die die Liebe aus dem Blick verliert und nicht heran lässt an die verletzten Gefühle.

Im Innehalten lerne ich das Sehen und Spüren der Liebe neu. Und dabei kann ich vielleicht erfahren was sie will, die Liebe.

An diesem Punkt angekommen, könnte das Hohelied der Liebe wie eine Antwort, wie ein Lobgesang über die Wiederentdeckung der Liebe gesungen werden. Aber der Weg dahin lässt sich nicht abkürzen. Wir werden ihn immer wieder gehen. Wir werden immer wieder vor schweren Entscheidungen stehen. Dann ist es gut, sich an das Innehalten zu erinnern, das Gedankenkarussell anzuhalten und zu spüren: Ja, sie ist noch da, diese nicht endende Liebe. Und sie hat mir noch was zu sagen.

### *Musik*

Wer bei Weggabelungen nicht weiter weiß, wird erst einmal stehenbleiben und sich orientieren. Wer in der Musik ein Stehenbleiben hörbar machen will, kann das als Komponist z.B. durch Pausen erreichen. Davon später.

Sopran und Unterstimmen beginnen das Lied in unterschiedlichen Tempi. Während der Sopran in Achteln beginnt, gehen die Unterstimmen deutlich langsamer in Vierteln (sie singen aber auch nur die Hälfte des Textes!). Diese erste Zeile endet bereits in Takt 7 mit dem Quartvorhalt a im Tenor (Bezugstonart e-Moll-Dreiklang), der nicht aufgelöst wird. Wie wird es weitergehen? Dann unterbrechen in den Takten 8 und 9 Pausen die Texteinwürfe „halt ich inne“ und „werde still“. Der Melodiefluss wird unterbrochen, die Entwicklung stockt. In Takt 10 scheint es weiterzugehen: die Melodie bewegt sich über fis und gis mutig aufwärts in entferntere Tonarten, der Bass weitet den Satz nach unten aus. Aber schon in Takt 11,1 stolpern die Oberstimmen bei den Achtelpausen. Der Bass bleibt auf seinem c lange stehen, während die anderen Stimmen wieder voran gehen: „was die Liebe will“. Das Wort „Liebe“ wird in Takt 11,2+ antizipiert<sup>19</sup> und durch die Länge der Note gewichtet. Die weitere

---

<sup>19</sup> Antizipation ist ein Begriff aus dem Bereich Rhythmus. Gemeint ist, dass eine Silbe früher als erwartet gesungen wird. Die erste Silbe des Wortes „Liebe“ wird in Takt 28 erwartungsgemäß auf Zählzeit 3 gesungen, im Takt 11 aber bereits auf Zählzeit 2+. Die Silbe wird antizipiert.

Rhythmisierung des Satzes wird – auch durch den eigenen Weg des Basses – unruhig, der Satz durch den nachklappenden Bass insgesamt gestreckt. Das Stück endet in der Doppeldominante H-Dur<sup>20</sup>. Die Strophe wird also nicht zur Grundtonart zurückgeführt. Zusammenfassung: Im Anfangsteil läuft der Text in Achteln bzw. Vierteln (s.o.) durch, während im Schlussteil das Wort „Liebe“ durch die Betonung und Verlängerung interpretiert wird. Sowohl für die Texterin als auch für den Komponisten ist das Wort „Liebe“ das Ziel des Textes. Der Komponist nimmt sich viel Zeit, um es auszudeuten.

Im Zwischenspiel 1 ab Takt 13,4+ weist der Komponist uns auf das Gemeindelied „Befiehl du deine Wege“<sup>21</sup> hin, das er hier zitiert. Was könnte er meinen? Auf den Anfang des Liedes bezogen vielleicht: Wenn wir auf unserem Lebensweg nicht mehr weiter wissen, dann dürfen wir uns Gott wieder neu anvertrauen. Siehe unten: Vorschlag einer Zuordnung der Strophen.

In der Bridge ab Takte 22 ist die Melodie spiegelbildlich zum Strophenteil angelegt, d.h.: Während die Melodie in Takt 6 mit a-h-c beginnt, beginnt sie in der Bridge mit c-h-a. Die rhythmische Anlage des Chorsatzes ist ähnlich wie am Anfang, d.h., der Sopran geht in Achtel-, der Unterchor in Viertelschritten. Auch die unterbrechenden Pausen mit den Texteinwürfen (s.o.) sind in den Takten 24 und 25 vorhanden, dabei wirkt die Generalpause in Takt 26 besonders lang. Damit wird das Wort „still“ noch eindeutiger interpretiert. Die Bridge beginnt in a-Moll, die Zählzeiten 22,3 und 4 sind schon als D-Dur zu interpretieren. Es folgen in Takt 23 G-Dur und C-Dur<sup>22</sup>, dann weitere Quintfolgen: Takt 24 von H-Dur nach e-Moll, in Takt 25 von A-Dur nach D-Dur, Takt 27 beginnt mit G-Dur und endet in D-Dur. Auf das nachfolgende Zwischenspiel 2, das in H-Dur endet, folgt überraschenderweise die 4. Strophe ab Takt 6 wieder in a-Moll.

Die harmonische Analyse, die vielleicht ein bisschen zu theoretisch geraten ist, wird allen mindestens verdeutlichen, wie der Komponist versucht, Formulierungen des Textes, wie „Wege sich verzweigen“, „Fremdes mir begegnet“ oder „Worte mich verwirren“, durch die harmonisch weiten Wege auszudeuten.

*Tempo*  
♩ = 68

### *Erarbeitung*

Der Text wie die wortgeprägte Musik fordern vom Chor eine entsprechend klare Interpretation. Die ersten beiden Takte haben einen „Wandercharakter“. Wege, Lebenswege werden beschritten. Alle Stimmen denken in halben Takten, der

<sup>20</sup> Das Stück steht in a-Moll. Die V. Stufe ist das e. In a-Moll wird der Dur-Dreiklang auf e Dominante genannt. Der Begriff des Akkords deutet die Funktion des Akkords an: Im Zusammenhang fordert der Dominantakkord E-Dur den Grundakkord a-Moll. Die V. Stufe von e ist das h. Der Dur-Akkord auf dem h ist die Dominante H-Dur der Dominante E-Dur in diesem Stück, dass von a-Moll ausgeht. Bei H-Dur reden wir von der Doppeldominante. Damit soll lediglich angedeutet werden, dass sich das Stück von seiner Grundtonart a-Moll weit entfernt hat. (Siehe auch Fußnote Nr. 1.)

<sup>21</sup> Befiehl du deine Wege: EG 361, EM 371, FL 428, JF 502.

<sup>22</sup> Das Stück steht in a-Moll (siehe z.B. Takt 22,1). Die parallele Tonart von a-Moll (die Tonart auch ohne Vorzeichen) ist C-Dur (Takt 23,4), das in Takt 23,1 über seine Dominante G-Dur erreicht wird. (Siehe auch Fußnote 1.)

Sopran aber über vier Achtelnoten, die Unterstimmen über zwei Viertelnoten. Am Anfang soll man an Schritte denken, ehe die Weggabelungen die munteren Sänger stoppen (1. Strophe). Interpretieren wir den Text immer von den Akzenten der Sprache aus:

Takt 6	<b>1</b>	+	<b>2</b>	+	<b>3</b>	+	<b>4</b>	+
Sopran	<b>Wenn</b>	ich	<i>mich</i>	ent-	<b>schei</b>	den	<b>muss,</b>	
Unterstimmen	<b>Wenn</b>		ich		<b>mich</b>		ent-	

Takt 7	<b>1</b>	+	<b>2</b>	+	<b>3</b>	+	<b>4</b>	+
Sopran	<b>We</b>	ge	<i>sich</i>	ver-	<b>zwei-</b>		gen,	Achtelpause denken
Unterstimmen	<b>schei-</b>		den		<b>muss</b>			Achtelpause denken

Erklärung: **fett** = Hauptakzent, **fett und kursiv** = Nebenakzent

Die unbetonten Schlusssilben müssen kurz abgesprochen werden. Bei „halt ich // inne“ sind die ersten beiden Silben leichte Auftakte. Das Wort „in-ne“ bekommt eine markante, aber kurze erste und eine kurze und leicht abhebende und verklingende zweite Silbe. Auch das „werde // still“ ist so angelegt, dass das Wort „still“ im Wortsinn interpretiert, also auf eine Achtel gekürzt wird. Anders gesagt: Die Interpretation des Wortes „still“ ist die längere Pause.

Die Takte 10-12 bzw. 13 sind eine Einheit. Das Ziel der musikalischen Entwicklung ist das Wort „Liebe“. Der Teil sollte leise beginnen, um sich entwickeln zu können. Er braucht einen Aufbau und eine Spannung über 1½ Takte (siehe Tenor, der immer weiter nach oben geführt wird). Das Wort „Liebe“ (s.o.) bekommt durch die Antizipation (siehe Fußnote 19) seinen Akzent und durch die Länge der Note (Achtel + Viertel) sein Gewicht. Der Bass akzentuiert das Wort „Liebe“ (Takt 11,4+/12,1) später und das Wort „will“ (Takt 12,2-3). Alle Stimmen „strecken“, den Satz, d.h., sie müssen die Spannung halten. Der Schluss des Chorteils endet nicht auf dem Grundakkord.

Die Interpretation am Schluss der Bridge (Takt 27) ist ähnlich, der Satz aber übersichtlicher als in Takt 11. Auch dort liegt der Akzent als Ziel der musikalischen Entwicklung auf den Worten „Liebe“ und „will“.

### Verwendung

1190 Buße / Umkehr, 1300 Sinnfrage, 1330 Nachfolge

Vorschlag für Kombination mit Strophen des Gemeindeliedes „Befehl du deine Wege“ (EG, 361, EM 371, FL 428, JF 502). Es steht in den Gesangbüchern in d-Moll. Soll die Gemeinde das Lied bzw. Strophen direkt nach dieser Komposition anfügen, müsste sie es – nach dem H-Dur-Schluss – in e-Moll singen, was einmal möglich sein sollte. Ansonsten ist eine Modulation von H-Dur nach d-Moll nötig.

Nach den einzelnen Chorstrophen kann die Gemeinde mit folgenden Liedstrophen antworten:

- Nach Str. 1 mit dem Stichwort Entscheidung: Strophe 1 des Gemeindeliedes.
- Nach Str. 2 mit dem Stichwort Zweifel: Strophe 2 oder auch Strophe 9 des Gemeindeliedes.



- Nach Str. 3 mit dem Stichwort Angst: Strophe 6 des Gemeindeliedes.
- Nach Str. 4 mit dem Stichwort Worte verwirren: Strophe 8 oder 10 des Gemeindeliedes

Andere Zuordnungen sind denkbar.

## 11 Als träumten wir / Wenn das Leid aller Fliehenden endet

### *Texteinführung von Otmar Schulz*

Wir schreiben das Jahr 530 v. Chr. Eben ist wieder eine Gruppe von Heimkehrern aus Babylon in Jerusalem angekommen. Unter ihnen viele ehemalige Tempelsänger. Man weiß nicht mehr, wohin mit ihnen. Die Stadt ist überfüllt von Heimkehrern. Irgendwie muss es aber gehen. Am Sabbat treffen sich die Neuankömmlinge mit Sängern, die schon länger zuhause sind. Erst klären sie die Wohnverhältnisse, dann stimmen sie gemeinsam ein Lied an: „Als der Ewige Zions Geschick wendete, war es, als träumten wir. Da füllte Lachen unseren Mund und Jubel unsere Zunge. Da sagten sie unter den Nationen: Großes hat der Ewige an ihnen getan.“ (Ps. 126, laut „Bibel in gerechter Sprache“). Genau so will es der hebräische Text. Er schaut zurück auf Jahwes Handeln. Luther hat daraus ein Trostlied gemacht, das die Gemeinde stärken soll. Er blickt nach vorn, verlegt das Handeln des Ewigen in die Zukunft und das Empfinden „als träumten wir“ auch.

Wir schreiben das Jahr 2015. Tausende fliehen vor Krieg, Unterdrückung und Elend. Europa ist ihr Ziel. Deutschland vor allem. Seit dem Frühjahr 2015 geben meine Frau und ich Deutschunterricht in unserem Gemeindehaus. Zusammen mit sieben anderen pensionierten Lehrerinnen. Noch gibt es keine Kurse der VHS und des Jobcenters. Entsprechend stark ist die Nachfrage bei uns. Da kommen Menschen, die nie eine Schule von innen gesehen haben, aber auch Akademiker, die Englisch oder Französisch sprechen. Das vereinfacht das Lehren in unseren neun Gruppen. Langsam kommen die ersten Lehrbücher auf den Markt. Eine Stiftung der Kirchengemeinde ermöglicht es sie anzuschaffen. Es bleibt nicht beim Unterricht. Wir begleiten die Geflohenen zu Ärzten und Behörden. Helfen dabei, ihre Wohnungen einzurichten. Wir lernen ihre Schicksale kennen.

Ich muss an meine eigene Flucht vor den Russen denken. Tiefflieger beschießen uns Fliehende. Pferde drehen durch. Chaos auf der schmalen Landstraße. Tote und Verletzte säumen den Weg. Als wir im Westen und in Sicherheit sind, sagt meine Mutter (der Vater ist in russischer Gefangenschaft): „Ich kann das noch gar nicht fassen. Endlich in Sicherheit. Mir ist, als träumte ich.“

Im Herbst 2015 schreibe ich den Text dieses Liedes. Den Text der Str. 1 wird jede und jeder leicht nachvollziehen können. Str. 2: Das Bild des verstorbenen Jungen, der bäuchlings im Wasser unseres liebsten Urlaubsgewässers liegt – wer könnte das vergessen. Ebenso Str. 3 – die brennenden Flüchtlingsheime, und auch Str. 4 die vielen Ehrenamtlichen, die Menschen, die bereit sind zum Teilen. Wenn deren Einstellung auf viele andere überspringen würde: „Ja, dann wird uns sein, als träumten wir.“

### *Musik – Einführung von Otmar Schulz*

Eine schlichte Melodie, die in der zweiten Zeile lediglich im Quintabstand wiederholt wird, will den Text wirken lassen. Sie verträgt ein ebenso schlichtes

Mezzoforte als dynamische Angabe. Höhepunkt soll der Traum sein. Darum wechselt er vom quasi dorischen d hin zum strahlenden A-Dur, allerdings strahlt es von innen heraus, darum steht der ganze Kehrsvers in einem vorsichtigen Piano. Er endet für die ersten drei Strophen auf der leeren Quinte, die einen Wiedereinstieg in die weiteren Strophen erleichtert. Um den Traum offen, aber doch hoffnungsvoll enden zu lassen, schließen die drei Unterstimmen mit einem zuversichtlichen A-Dur, während der Sopran mit seinem H die Spannung für den Traum aufrechterhält.

### *Erarbeitung*

Der dramatische Inhalt des Textes (s.o.) muss in Klang umgesetzt werden. Ein erstes musikalisches Element ist in den ersten vier Takten der Orgelpunkt<sup>23</sup> d im Bass. Alle Stimmen „berichten“, deklamieren den Text deutlich. Er entsteht aus der Einstimmigkeit des Anfangs und muss dicht und mit großer Spannkraft „sprechend“ gesungen werden. Musikalisch entstehen in den oberen Stimmen dichte Akkorde, die auf diesem Orgelpunkt des Basses stehen. Alle Stimmen drängen nach vorn, entwickeln das Thema. Der Melodieumfang von c' nach f' ist klein, auch der Alt liegt tief. Selbst der Tenor, hoch gestartet, steigt immer weiter in die Tiefe ab. Der letzte Akkord dieser Phrase in Takt 4,3 öffnet sich zum nächsten Abschnitt. Die Überschrift ist gesetzt.

Mit der zweiten Liedzeile ab Takt 5 kommt mehr Bewegung, mehr Unruhe in den Chorsatz, ausgelöst durch den nächsten Textgedanken. Die Melodie liegt eine Quinte höher (s. o.), unterschiedliche Akkorde machen die musikalische Entwicklung spannender, das Ende ist unklar. Takt 5: d-Moll, Takt 6: a-Moll, Takt 7: es dominiert e-Moll, Takt 8: a-Moll, Takt 9: G-Dur – fast alle Akkorde sind mit zusätzlichen Dissonanten versehen. Zum Ende dieser Entwicklung werden die Akkorde eher als Schiebungen mit ungewissem Ausgang empfunden (Takt 7-9). Das Ritardando in Takt 9 führt man am besten ein, indem man bereits die Haltenote in Takt 8 mit größerer Spannung verlängert. Im Takt 9 darf es auch etwas lauter werden.

Die harmonische Rückung von G-Dur in Takt 9 zu A-Dur in Takt 10 ist eine Überraschung. Man ist geneigt, den Chor lauter singen zu lassen, weil die Tonhöhe ja steigt. Aber genau das Gegenteil macht die Überraschung noch eindrücklicher und zeigt die „andere Welt“. Deshalb: Die Entwicklung muss in Takt 9 abreißen, der Takt 10 leise und im ersten Tempo beginnen. Gerade mit dieser Interpretation wird das Traumhafte interpretiert. Die klaren, sauberen und hellen Akkorde in (A-) Dur symbolisieren das ganz Andere, das noch nicht da ist. Die nachfolgenden chromatischen Eintrübungen (cis/c im Sopran und Tenor und fis/f im Alt) zeigen dann aber auch die Ernüchterung: Es ist noch nicht soweit.

Je leiser der Kehrsvers ab Takt 10 beginnt, umso leiser kann dann – noch mehr zurücknehmend – der Schluss ab Takt 14,2 sein. Die Männerstimmen bleiben in relativ hoher Lage, quasi wachsam, während der Sopran immer mehr absteigt und sich zum Takt 14 hin schon in einer mittleren Lage befindet. Durch diesen Klang – hohe Männerstimmen, tiefe Frauenstimmen – entsteht das „Strahlen von innen“, wie es Otmar Schulz oben beschreibt. Das „Echo“, ein Piano ab Takt 14ff (Wiederholung des Textes), ist in der Melodie noch einmal ein großer Bogen, der

---

<sup>23</sup> Der Orgelpunkt hat nicht unbedingt mit der Orgel zu tun. Gemeint ist ein ausgehaltener Basston, über dem man sehr verschiedene Akkorde setzen kann.

bis zum Spitzenton e“ reicht. Der Sopran endet in den Schlusstakten wieder in der mittleren Lage, während die Männer, vor allem der Tenor, in hoher Lage („wachsam“) bleiben. Der Sopran muss beim Schlusston am Ende der 4. Strophe das dissonante h' sehr bewusst setzen und gut behaupten. (Sich bitte nicht für die Dissonanz entschuldigen!) Der Schluss soll symbolisieren: Wir sind noch nicht am Ziel. Es ist noch nicht soweit. Der reine Dur-Akkord kann und darf hier noch nicht stehen. Der Traum von einer friedlichen Welt ist noch nicht Wirklichkeit. Jesus selbst spricht im Abschnitt „Vom Weltgericht“ (Matthäus 25,31-46) davon, zu uns verborgen als „Fremder“ zu kommen, um dann zu sagen: „Was ihr getan habt einem von diesen meinen geringsten Brüdern, das habt ihr mir getan.“ (Matthäus 25, 40)

### *Tempo*

♩ = 112

### *Besetzung*

Der Chorsatz sollte a cappella gesungen werden. Wenn der Chor aber große Schwierigkeiten mit der Intonation hat, was bei den Klängen und Entwicklungen leicht geschehen kann, könnte man den Chorsatz auf einer Orgel leise mitspielen. (Ein Klavier ist ungeeignet!) Dabei sollten alle Tonwiederholungen ausgehalten werden, damit ein Klangteppich entsteht, auf dem Chor umso deutlicher artikulieren muss. Das wäre für den Chor die beste Hilfe. Die Lautstärke der Orgel sollte so geregelt sein, dass der Chor sich geradeso orientieren kann.

### *Verwendung*

Psalm 126 gehört liturgisch zum Ewigkeitssonntag. Er hat mit seinem Thema seinen Platz bei allen Gottesdiensten, wo es um Flucht, Flüchtlinge und Vertreibung geht.

1180 Klage, 1330 verantwortlich leben, 1340 Aufruf zum Handeln.

## Bibelstellen

2. Mose 3,14	Nr. 4
Josua 2	Nr. 3
Psalm 42,9	Nr. 3
Psalm 118,22	Nr. 7
Psalm 126	Nr. 11
Psalm 121	Nr. 8
Psalm 139	Nr. 2
Psalm 145	Nr. 6
Jesaja 28,16	Nr. 7
Matthäus 10,5-10	Nr. 1
Matthäus 25,31-46	Nr. 11
Lukas 2,14	Nr. 3
1. Korinther 13	Nr. 10
Galater 5,22-26	Nr. 1
Epheser 2,20	Nr. 7
1. Johannes 4,16b	Nr. 9
1. Petrus 2,5-7	Nr. 7
Hebräer 11,30	Nr. 3
Offenbarung 19,7 und 9	Nr. 3

## Themen

1020 Christfest	Nr. 1
1030 Jahreswende	Nr. 8
1120 Gottesdienstbeginn	Nr. 5, 6, 9
1130 Gottesdienstende	Nr. 1, 8
1140 Anbetung und Lob	Nr. 3, 5, 6
1180 Klage	Nr. 11
1190 Buße / Umkehr	Nr. 10
1210 Glaube / Bekenntnis	Nr. 4, 5, 6
1230 Vertrauen/ Hoffnung/ Geborgenheit	Nr. 1, 2
1240 Gottes Handeln / Gottesbild	Nr. 2, 4
1300 Sinnfrage	Nr. 9, 10
1310 Trost	Nr. 2
1330 Verantwortliches Leben / Nachfolge	Nr. 2, 7, 10, 11
1340 Sendung, Aufruf zum Handeln	Nr. 1, 11
1360 Segen	Nr. 8
1370 Gemeinde / Gemeinschaft	Nr. 7
1390 Einsegnung	Nr. 7
1400 Aufnahme in die Gemeinde	Nr. 7

## Autoren

- Brandt, Susanne** Nr. 5, 9, 10  
Geb. 1964. Musikbibliothekarin mit Qualifikation für Rhythmisch-musikalische Erziehung, Referentin und Autorin zahlreicher Lieder, Gedichte und Fachpublikationen im Bereich Kirche und Kultur, Mitglied der Gruppe TAKT (Textautor/innen- und Komponist/innen-Tagung), lebt und arbeitet derzeit in Flensburg. Im Christlichen Sängerbund Mitglied des Liederausschusses für Gemischte Chöre.
- Brick, Günter** Nr. 7  
Kirchenmusikdirektor an der Grunewaldkirche in Berlin, Leiter der Berliner Kantorei und des Berliner Motettenchores, Dozent für Chorleitung am C-Seminar der Universität der Künste in Berlin.
- Deissler, Alfons** Nr. 4  
1914-2005. Professor für Alttestamentliche Theologie und Exegese an der katholisch-theologischen Fakultät der Freiburger Universität. Er gilt als einer der führenden katholischen Alttestamentler des 20. Jahrhunderts.
- Handt, Hartmut** Nr. 1  
Geb. 1940 in Wuppertal, Pastor der Evangelisch-methodistischen Kirche (EmK), 1979-1997 Bundeswart des Christlichen Sängerbundes (CS), ab 1998 Leiter der Rundfunkmission der EmK (jetzt Radio M), Stuttgart, Textautor und Übersetzer. Mitglied der Gruppe TAKT (Textautor/innen- und Komponist/innen-Tagung). Lebt im Ruhestand in Köln.
- Henkys, Jürgen** Nr. 3  
1929-2015. Siedelte 1954 als Vikar in die DDR über, wurde dort 1956 ordiniert, dann Dozent für Katechetik in der Predigerausbildung in Brandenburg an der Havel, schließlich 1991 Professor für Praktische Theologie in Berlin. Übersetzer von Liedern aus dem Englischen, Niederländischen und Norwegischen.
- Hufeisen, Hans-Jürgen** Nr. 2  
Geb. 1954. Blockflötenspieler, Komponist, Arrangeur, Choreograph.
- Kiemle, Matthias F.** Nr. 9, 10  
Geb. 1963. Studierte Evangelische Theologie in Tübingen und Münster. Organist, Komponist und Arrangeur. Im Christlichen Sängerbund Mitglied des Liederausschusses für Gemischte Chöre.
- Kolberg, Dagmar** Nr. 4  
Geb. 1971. Münsterorganistin in Freiburg, studierte Kirchenmusik und Orgel-Konzertfach in Freiburg und Wien.
- Krüger, Horst** Nr. 1, 2, 3, 5, 6, 8  
Geb. 1952. Kirchenmusikstudium an der Kirchenmusikschule in Hannover und an der Musikhochschule in Lübeck. Von 1977 bis 2017 Bundessingwart im Christlichen Sängerbund. Verantwortlich für Notenausgaben, Singfreizeiten, Chorleiterseminare und Chorschulungen.

Morley, Thomas Nr. 8

1557/1558-1602. Englischer Komponist und Musikwissenschaftler, Organist an der Kathedrale St. Paul's in London. Er schrieb viele Madrigale im damals modernen „italienischen Stil“.

Murray, Shirley Elena Nr. 1

Geb. 1931. Neuseeländische Dichterin, Lehrerin, Rundfunkredakteurin. Sie erhielt 2009 die Ehrendoktorwürde der Universität von Otago.

Sandell-Berg, Lina Nr. 5

1832-1903. Eigentlich: Carolina (Lina) Vilhelmina Sandell-Berg, geborene Sandell. Schwedische Dichterin. Sie schrieb Gebrauchsliteratur z.B. für Sonntagschulen.

Schulz, Otmar Nr. 11

Geb. 1938. Evangelischer Theologe, Publizist, Komponist, Dichter und Übersetzer von Kirchenliedern. Zuletzt tätig in der publizistischen Aus- und Fortbildung der Evangelisch-lutherischen Landeskirche Hannovers.

Sellke, Martin Nr. 7

Geb. 1965 in Berlin. Schulmusikstudium, Kirchenmusiker in Grömitz (Ostsee) und freiberuflicher Musiker für Klavier und Gesang. Ständiger Mitarbeiter beim Christlichen Sängerbund: Seminare für Pianisten und Chorleiter, Chorschulungen, Singabende, Singfreizeiten. Mitglied des Liederausschusses für Gemischte Chöre und des Ninive-Liederausschusses.

Trenn, Olaf Nr. 7

Geb. 1963. Theologe, Regionalstudienleiter in der Vikariatsausbildung der Ev. Kirche in Berlin-Brandenburg-schlesische-Oberlausitz. Häufigere Zusammenarbeit mit Günter Brick.

Vries, Sytze de Nr. 3

Geb. 1945. Pfarrer der reformierten Kirche in den Niederlanden. Radioredakteur, Herausgeber theologischer Magazine, Autor geistlicher Lieder, Herausgeber von Liederbüchern.

Weber, Barbara M. Nr. 6

2014 an Krebs gestorben. Sie war zuletzt katholische Kirchenmusikdirektorin in Heidenheim

Weismantel, Paul Nr. 4

Geb. 1955. 1981 zum kath. Priester geweiht. Als Domvikar Leiter des Referats Geistliches Leben in der Hauptabteilung Seelsorge des Bistums Würzburg, jetzt Spiritual am Priesterseminar. Für seine Aufgabe als Exerzitienbegleiter entstehen immer wieder Gedichte, vor allem zum Tagesanfang und Tagesende.

Zink, Jörg Nr. 2

1922-2016. Theologe, Pfarrer, Publizist, früher in der Friedens- und Ökologiebewegung tätig. Mitwirkung bei Kirchentagen. Seine Bibelübersetzung wie seine präzise Sprache in vielen Büchern haben ihn bekannt gemacht. Auf seiner Internetseite steht, worum es ihm geht: „für eine politische Mystik...“, genauso für ein glaubwürdiges Christentum, eine erfahrbare Spiritualität, einen

direkten Zugang zu der Gestalt des Jesus von Nazaret und den interreligiösen Dialog.“